

UNIVERSITE DE LIMOGES

Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Equipe d'Accueil Espaces Humains et Interactions Culturelles

Thèse n° [.....]

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Discipline ou Spécialité : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Tossou Okri Pascal

le 23 janvier 2007

*Le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon
romancier, des Cloches de Bâle à Servitude et
grandeur des Français*

Thèse dirigée par **Monsieur le Professeur Jacques Migozzi**

JURY

Rapporteurs

M. le Professeur Philippe Baudorre, Université Bordeaux 3

M. le Professeur Reynald Lahanque, Université Nancy 2

Examineurs

M. le Professeur Michel Beniamino, Université Limoges

M. le Professeur Jacques Migozzi, Université Limoges

M. le Professeur Adrien Huannou, Université Abomey-Calavi

A

Rollande

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à :

-L'Ambassade de France au Bénin, qui a financé ce travail, et Egide, pour le renforcement de la Coopération entre l'Université de Limoges et l'Université d'Abomey-Calavi ;

-Mon Directeur de recherche, le Professeur Jacques Migozzi, pour son soutien ineffable, et sa rigueur exemplaire ;

-Les Professeurs Adrien Huannou et Ascension Bogniaho de l'U.A.C ;

-Le Professeur Bernardin Kpogodo ;

-Le personnel de la Bibliothèque Universitaire et les « Amis de la salle 122 » de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines ;

-Monsieur Attignon Nestor et Sœur Grâce ;

-Tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont soutenu dans la réalisation de cette étude.

Introduction

INTRODUCTION GENERALE

Louis Aragon est en général considéré comme l'écrivain français engagé resté le plus fidèle au Parti Communiste.¹ Ses choix politiques et ses nombreuses prises de positions publiques ont continué de cristalliser d'ailleurs, plus de vingt ans après sa mort, des réactions². Cette posture ne nous semble cependant pas aussi monolithique, du moins à l'analyse de certaines de ses œuvres qui se réclament du réalisme socialiste, œuvres peut-être trop vite cataloguées par l'histoire littéraire. Ne faut-il pas donc, dans ces conditions, redécouvrir cet écrivain majeur, loin de toute critique partisane et univoque, vu que les rapports entre Aragon et le projet de restitution du réel par la fiction ne sont pas toujours simples ?

Il est vrai que le projet esthétique de dévoilement du réel par la fabulation romanesque s'est établi au moins depuis le courant réaliste du XIXe siècle³, où la préoccupation majeure des romanciers était de fournir une représentation crédible et utile de la réalité. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer l'ambition sociographique ouvertement affichée par Balzac et Zola. Mais Aragon « disjoncte » le procédé de cette mimésis qui renvoie à l'effet de réel. En effet, poussant loin les jeux de masques et de dédoublement, il invente « le mentir-vrai », pour traduire une esthétique particulière chez lui, qui fonctionne comme une poétique du roman et de la nouvelle.

Titre d'une nouvelle, l'expression est prêtée à l'ensemble d'un recueil publié en 1964. Dans la nouvelle, l'écrivain voile et dévoile son enfance. Le texte répartit, peut-on dire, les rôles entre un enfant, narrateur imaginaire, et le scripteur, narrateur adulte, entre récit et commentaires sur les phases du mentir du récit ; et ce, afin d'entretenir « *ce carrefour de*

¹ « ... Sartre, Camus, Malraux ont pu croiser ou côtoyer le Parti communiste, sans lui demeurer cinquante-cinq ans fidèles (entré au Parti en 1927, Aragon meurt en 1982 avec sa carte). », Daniel Bougnoux, « La tragédie politique », in *Aragon, la parole ou l'énigme*, Actes du colloque organisé par la BPI le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004, <http://www.robtalessi.net/vigier/Erita/IMG/pdf/Arag10janvok.pdf>

² On peut évoquer cette réception « curieuse » du *Roman inachevé* comme « anti-démocrate », dans *Le Monde 2* du 8 avril 2006. Citant Aragon à la fin d'un entretien portant sur le CPE, Cynthia Fleury, professeur de philosophie à Sciences Po et à l'American University of Paris, conclut que « dans son *Roman inachevé*, Louis Aragon parle quasiment d'un droit à la férocité. », in *Le Monde 2* du 8 avril 2006, « Le CPE, c'est l'arbitraire légalisé » p. 31.

³ Bien qu'Auerbach indique qu'« auparavant, durant tout le moyen âge, mais aussi durant la Renaissance, il avait existé un réalisme sérieux », il reconnaît que « quelque différence qu'il y ait entre le réalisme médiéval et le réalisme moderne, ils ont néanmoins en commun cette attitude fondamentale. », in *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p.550.

l'imaginaire et du réel »⁴, car pour Aragon, les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai. C'est ce que souligne la seconde voix narrative dans la nouvelle:

*« Je me répète. Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente. [...] Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. D'ailleurs, je ne m'appelais pas Pierre, c'était l'Abbé Pangaud (et non Prangaud) qui m'appelait Pierre, et pas Jacques. Tout cela c'est comme battre les cartes. Au bout du compte, le tricheur a gardé en dessous l'as de cœur, et celui qu'on appelle un romancier, constamment, fait sauter la coupe. »*⁵

Comme on s'en aperçoit, par des glissements, le mélange constant d'événements empruntés à la réalité et ceux qu'invente le narrateur constitue la caractéristique principale du mentir-vrai. Il faut dire que l'écrivain revient amplement sur la notion, sur le plan théorique dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*,⁶ et surtout dans *La Mise à mort*⁷ et *Blanche ou l'oubli*⁸, textes envahis de noms propres, et dans lesquels le présent et le passé du scripteur se répondent, dans ce jeu de va et vient entre fiction et vérité où le vécu et l'imaginaire s'entremêlent. Cette technique narrative de collage suggère un effet de réel du monde que décrit le roman, mais transforme et recrée du même coup la réalité extérieure. L'art use donc de la vie comme matière brute qu'il doit recréer, modeler, mieux, inventer, à la manière du « mensonge désintéressé » de Wilde⁹.

Mais dans le cas de cette étude, nous empruntons le terme à son auteur pour analyser un autre jeu de son écriture où, à notre sens, ambivalence, provocation, divertissement, et entêtement confluent, voilés ou pas, supposés ou inconscients. Plus précisément, il s'agit des rapports que certaines œuvres d'Aragon entretiennent avec l'esthétique du réalisme

⁴ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p.48.

⁵ idem., p.12.

⁶ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Edit d'Art, Albert Skira, 1969.

⁷ Aragon, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965.

⁸ Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.

⁹ Pour Wilde, l'art doit forcément s'élever au-delà de la réalité par le mensonge artistique : « La révélation finale, [écrit-il], est que le Mensonge, le récit de belles choses fausses, est le but même de l'Art. », in *Le Déclin du mensonge*, Paris, Allia, 1998, p.72.

socialiste¹⁰, de 1934 à 1945, après que l'ancien co-fondateur du surréalisme s'engage dans la fresque romanesque du *Monde réel*, une performance scripturale du genre de *La Comédie humaine* de Balzac ou des *Rougon-Macquart* de Zola. Notre corpus prend en compte les romans du cycle consacré à ce mot d'ordre et parus dans cet intervalle de temps. Il s'agit de *Les Cloches de Bâle* (1934), *Les Beaux quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'impériale* (1942), *Aurélien*, (1944) et le recueil de nouvelles *Servitude et grandeur des Français* (1945), ce recueil que la critique semble avoir oublié, mais qui à l'analyse, n'a pourtant rien de crépusculaire.

La délimitation que nous faisons dans le temps se justifie par la spécificité du contexte. D'une part, le champ littéraire français venait de traverser le débat sur la littérature prolétarienne (entre 1925-1935) ; débat pendant lequel « des surréalistes à Barbusse, de Gide à Romain Rolland, en passant par Céline, Nizan, Malraux, Guilloux »,¹¹ les écrivains se sont d'une manière ou d'une autre prononcés sur les rapports entre littérature, révolution et/ou prolétariat. Le débat réfère non seulement aux positions en jeu, mais aussi à des besoins de souveraineté à ce moment de la reconquête de l'autonomie dans le champ littéraire, après celle historique de la deuxième moitié du XIXe siècle.¹² Mais à peine remis de cette grande polémique, la séquence historique 1934-1945 confronte le champ littéraire au feu de l'Histoire, notamment avec la montée du fascisme et des fronts de résistance, puis la seconde Grande guerre, et la Résistance... Convoqué ainsi dans le monde réel quasi simultanément par le champ du pouvoir qu'incarnait la Troisième Internationale, et plus particulièrement par les impératifs des Années noires, comment Aragon, qui se veut engagé, put-il gérer l'alliance potentiellement oxymorique entre mentir-vrai et réalisme ? Quelle fut donc, dans la pratique scripturale, la position du néoconverti, en cette période de double-contrainte, en cela que déjà au début des années 30, les communistes conditionnaient le statut d'écrivain révolutionnaire à

¹⁰ Nous revenons amplement sur la notion dans le premier chapitre.

¹¹ Jean-Michel Pérou, « Une crise du champ littéraire français », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p.47.

¹² Précisons que Barbusse et Poulaille par exemple ne se rendent pas au Congrès de Kharkov, de l'Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires (U.I.E.R). Ce congrès réunit plus de 130 écrivains venus de 35 pays ; il s'est tenu du 6 au 15 novembre 1930.

une totale soumission de l'artiste, et que par la suite, il fallait vivre cet étrange bonheur de la liberté paradoxale sartrienne¹³ sous l'Occupation ?

Nous souhaitons, dans ces conditions, évaluer combien il doit avoir été pénible, facile ou acrobatique pour Aragon de gérer pendant ces années sensibles, les identités d'ancien surréaliste et de néo-converti avec les urgences nationalistes des Années Noires durant cette séquence historique de 1934-1945. Nous estimons que cette séquence reflète suffisamment les limites, aspects et tensions de la pratique du réalisme socialiste par l'écrivain, *Les Communistes* ne venant plus tard que pour revendiquer une posture déjà connue. Nous ne prendrons donc pas en compte ici ce roman, qui fonctionne comme une fresque dans la fresque, dont la parution est échelonnée de 1948 à 1951, et qui fut réécrit de 1966 à 1968 ; il se réclame comme une franche littérature de parti, dans une autre séquence historique, celle de la Guerre froide.

Aussi, les grands travaux universitaires d'envergure panoramique (notamment les thèses) semblent, pour la plupart, laisser pour compte cette période de l'activité littéraire d'Aragon. C'est le cas de la thèse de Franck Merger¹⁴, de celle de Maha Bayari,¹⁵ qui précise dans son introduction s'être intéressé « à trois œuvres d'Aragon-romancier publiées à la fin de sa carrière littéraire. *La Mise à mort* (1964), *Blanche ou l'oubli* (1967), et *Théâtre/Roman* (1974), ... » ; c'est le cas aussi de celle de Valère Staraselki.¹⁶ Serge Cabioc'h¹⁷ quant à lui essaie de s'interroger sur la possibilité, dans l'institution scolaire pour l'élève ou l'étudiant de vivre la littérature comme une aventure intellectuelle dont il sortirait grandi. Le travail de

¹³ « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande ». Pour Sartre, c'est dans « l'ombre et dans le sang » que la République s'est constituée : « Cette république sans institutions, sans armée, sans police, il fallait que chaque Français la conquière et l'affirme à chaque instant contre le nazisme. », « *La République du silence* », in *Situations, III*, Paris, Gallimard, pp.11 ; 13-14.

¹⁴ Franck Merger, *Les pouvoirs de la Littérature : La prose narrative de Louis Aragon de La Défense de l'infini aux Cloches de Bâle (1923-1934)*, soutenue en décembre 2002 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction du professeur Henri Godard.

¹⁵ Maha Bayari, *Le Mentir-Vrai dans les derniers romans de Louis Aragon, La mise à mort, Blanche ou L'oubli, Théâtre / Roman*, sous la direction de Madame Marie-Claire Dumas, Université Paris 7 U.F.R, Février 1991, p.2

¹⁶ Valère Staraselki, *Ecriture, imaginaire et idéologie dans La Mise à mort et Théâtre/ Roman de Louis Aragon* soutenue à Paris 8 en 1996, sous la direction de Jean Levaillant.

¹⁷ Serge Cabioc'h, *Figures du Mentir-vrai dans la Littérature et dans l'enseignement des lettres, de la Fable à l'atelier d'écriture*, sous la direction de Monsieur le Professeur Alain Goulot et de Monsieur le Professeur Jean Guglielmi, Université de Caen, Mars 1994.

Marc Chiassai repose sur la peinture¹⁸. Soulignons par ailleurs que la troisième partie de la thèse de Reynald Lahanque¹⁹ prend « totalement » en charge la période 1947-1954 qu'il intitule « *Le temps de la guerre froide : une littérature de parti (1947-1954)* ».

On s'aperçoit du reste, du désintérêt dont le recueil *Servitude et grandeur des Français* est victime. Dans *La Nouvelle*, Godenne montre, après des sondages dans l'ensemble du champ littéraire, la négligence dont le genre lui-même²⁰ est l'objet. C'est exactement ce à quoi on assiste dans le cas des études sur Aragon ; combien d'articles peut-on lire en effet sur *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale* ou *Aurélien* consacré roman de l'amour ? L'intérêt que nous portons à ce recueil nous paraît donc judicieux à plus d'un titre ; à défaut de combler un vide, il suscitera au moins d'autres réflexions sur ce pan de la dimension aragonienne laissé étrangement pour compte. Nous allons donc au-delà des frontières et des exclusions génériques entre roman et nouvelle pour nous intéresser fondamentalement à la prose de l'écrivain, étant entendu que les facteurs de distinction entre les deux genres vont rarement au-delà de la dimension. Quelle est alors notre démarche de travail ?

Aragon, on le sait, joue avec ses lecteurs. D'un discours à un autre en effet, l'écrivain a l'art de nuancer, d'inventer, voire de se contredire. A propos de ses commentaires, Nathalie Piégay-Gros note : « *A cette question de l'unité de son œuvre, Aragon n'a cessé de répondre. Mais cette réponse, comme toutes celles qu'il a fournies sur son écriture, tend au lecteur et au commentateur le piège de l'autorité d'un auteur qui mystifie plus qu'il n'explique, qui complique autant qu'il dénoue.* »²¹

¹⁸ Marc Chiassai, *Aragon peinture. La peinture dans les romans d'Aragon depuis Les Cloches de Bâle jusqu'à La Semaine sainte*, sous la direction de Pierre Barberis, Université de Caen, en 1993.

¹⁹ Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'Etat, Université de Nancy II, 2002, sous la direction de Monsieur le Professeur Guy Borreli.

²⁰ « La critique dans son ensemble[écrit-il] se comporte comme le public et les éditeurs : elle ignore la nouvelle. On demeure -toujours- stupéfait devant les lacunes qui existent dans le domaine des études françaises sur le genre : aucune histoire de la nouvelle au XIXe siècle, aucune monographie sur les nouvelles de Maupassant, aucune monographie sur un nouvelliste majeur du XXe siècle, aucune étude générale d'ordre thématique ou stylistique. Il est éclairant de noter qu'on ne lira aucun article sur Mérimée nouvelliste dans le numéro spécial de la très sérieuse Revue d'Histoire Littéraire de la France consacré à l'auteur de Colomba (I-II 1971). » René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, pp.16-17.

²¹ Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p.6.

Nous choisissons donc délibérément de nous détacher de ces discours/textes d'escorte, c'est-à-dire des prolixes déclarations métascripturales ultérieures qui accompagnent les romans du cycle, et qui finalement ne semblent que des « allégeances à Elsa », comme c'est le cas également dans les appendices « *Après dire* » dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*. Car, nous estimons par exemple que, pour comprendre *Les Beaux quartiers* publié en 1936, on n'a pas forcément besoin d'attendre une préface qui sera écrite en 1965, c'est-à-dire 29 ans plus tard, et qui plus est, dans ce cas, fait office de « fonction paratonnerre ».²² Comme l'indique Umberto Eco, un texte est :

« un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. »²³

Ainsi, s'il est vrai que le discours d'escorte contemporain des publications est indispensable, on peut cependant se passer de cet « ethos scriptural »²⁴ que s'emploie à construire Aragon autour du cycle. Notre démarche se fondera sur deux principales théories de critique. Le projet esthétique du réalisme socialiste s'inscrivant dans l'économie du roman à thèse, nous optons d'une part pour la sociocritique qui, on le sait, installe le social au centre de l'activité critique ; c'est donc un essai d'explication du fonctionnement de la création littéraire à partir du contexte social, entendu que Duchet part du principe que c'est au cœur du texte qu'on doit retrouver le hors-texte. La « *Sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel (...)* »,²⁵ reconnaît Barbéris.

²²Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Armand Colin/VUEF, 2001, p.184 : « aveux » du romancier-en général dans le cadre d'une préface- sur ses insuffisances, afin de prévenir les effets négatifs d'une valorisation trop explicite de l'ouvrage qu'il propose au lecteur. »

²³ Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, pp.62-63.

²⁴Voir Dominique Maingueneau in « Ethos, scénographie, incorporation », in *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Delachaux et Niestlé, 1999, p.81.

²⁵ Pierre Barbéris, « La Sociocritique », in Daniel Bergez et alii, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p.153.

D'autre part, comme Jacques Migozzi²⁶ le souligne avec justesse, « *Face aux stratégies pragmatico-argumentatives et pragmatico-énonciatives déployées par les écritures engagées, l'analyse sociocritique [...] a tout à gagner à tirer parti des avancées récentes de l'analyse argumentative (...)* ». Nous renforcerons donc cet outil de travail par l'analyse du discours, le cas échéant, afin de mieux percevoir les stratégies argumentatives qui se prêtent à la démonstration dans le corpus ; car, la traduction d'une idéologie, nous semble-t-il, est inséparable des structures du discours par lesquelles elle s'exprime. Ces dispositions nous permettront ainsi d'approcher véritablement le fonctionnement esthétique et pragmatique des oeuvres.

Pour finir, le travail s'articule en trois parties : la première est consacrée aux questions de l'engagement et du respect de l'idéologie marxiste que les œuvres sont supposées observer. Nous essayerons en effet d'appréhender d'abord le concept de l'engagement, et la question du réalisme socialiste pour mieux cerner le sujet. Ensuite, nous présenterons la fidélité de cet engagement de l'écrivain à la doxa marxiste d'abord à travers la critique réaliste qui reflète les inégalités sociales et stigmatise l'opresseur. Et puisque le parcours initiatique du roman de formation vaut pour modèle d'interpellation du lecteur, nous verrons comment le bildungsroman, qui est un procédé de suggestion d'itinéraire de formation par l'exemplarité, se déploie. Enfin, nous soulignerons les gauchissements qu'Aragon opère avec certaines données historiques, c'est-à-dire l'instrumentalisation de l'Histoire à des fins persuasives.

En revanche, le mentir-vrai est-il compatible avec la monologie du récit exemplaire ? A y regarder de près, l'engagement aragonien n'est-il pas un leurre à chaque étape ? Dans la deuxième partie, il est donc question de la poétique de ce mentir-vrai, des enjeux du jeu et du je du scripteur. Nous articulerons cette deuxième partie d'une part autour de l'organisation interne des textes, c'est-à-dire du parjure esthétique du scripteur, pour indiquer ses revendications esthétiques. D'autre part, nous nous intéresserons à la dimension sémantique de l'effet-sujet, c'est-à-dire aux thématiques récurrentes qui ne semblent pas se réclamer de l'idéologie prolétarienne. Dans la dernière partie, nous étudierons alors le statut réel de *Servitude et grandeur des Français* qui relève entièrement, quant à lui, de la dernière étape du contexte, la Résistance. Ce recueil traduit en effet les tensions d'une séquence qui semble (faussement ?) reposer sur des enjeux manifestement loin du réalisme socialiste. Ainsi, nous

²⁶ Jacques Migozzi, « Sociocritique, rhétorique, pragmatique : le cas Vallès », in Ruth Amossy et alii, *Analyse du discours et sociocritique, Littérature*, n° 140, décembre 2005, p.82.

pourrons mieux déceler et suggérer l'adresse et les richesses d'un jeu scriptural probablement peu soupçonné, et qui lancent à nouveau des pistes de réflexion dans l'immense champ littéraire de Louis Aragon qui, à notre avis, est loin d'avoir épuisé la richesse de ses interprétations. Car, avec cette appartenance de plus d'un demi-siècle au parti communiste, « *Qui, autre qu'Aragon, bourgeois d'origine et de pensée, aristocrate dans son écriture, pouvait se permettre cette fidélité qui reflète autant une conscience politique qu'une affirmation de son originalité intellectuelle qui se joue des considérations ordinaires* »²⁷ ?

²⁷ Jacqueline Bernard, *Aragon, La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde Réel*, Paris, José Corti, 1984, p.63.

Première partie

« L'art est d'abord la conscience du malheur, (...) »

Maurice Blanchot

PREMIERE PARTIE : Pour le réalisme socialiste

I/ Du surréalisme au réalisme socialiste : les engagements d'Aragon

1/ Autour du concept de l'engagement

Notre intention dans ce chapitre n'est nullement de produire une érudition autour du concept de l'engagement ; il nous paraît plutôt judicieux de situer le lecteur par rapport à ce concept que les habitudes de la critique en littérature enveloppent quelquefois de sens contradictoires, voire conflictuels.

En général, l'engagement peut s'entendre comme la résolution de s'investir dans une action, de prendre part à une manifestation ou de s'inscrire en toute conscience en faux contre une position; c'est le fait qu'un sujet se risque dans une entreprise, mettant ainsi en gage souvent sa propre personne. C'est manifestement ce qui se dégage de cette définition du *Trésor de la langue française* : l'engagement, y lit-on, c'est la « *participation par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.* »²⁸

A ce propos, l'œuvre de Jules Vallès est assez représentative, lui qui optant pour une écriture politique, essaie de doter son verbe romanesque « *d'une force illocutoire neuve qui, dépassant les porte-à-faux et les hiatus inhérents à sa position institutionnelle, atteindrait les lecteurs « même dans le monde de (ses) ennemis.* »²⁹ Dans l'ensemble de sa trilogie, on s'aperçoit que cet auteur incarne fort bien l'écrivain qui s'insurge, avec toutes les tournures décapantes possibles, contre les injustices dans une société de plus en plus étouffante pour les plus pauvres.

²⁸ Paul Imbs et alii, *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), tome septième*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, p.1108.

²⁹ Jacques Migozzi, *L'écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque : L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé, de Jules Vallès*, thèse de Doctorat Nouveau régime, Université Paris VIII-Vincennes, février 1990, sous la direction de Jean Levailant, p.10.

En littérature donc, peut-on dire, l'engagement est sensibilisation, exhortation, dénonciation. Ici, le concept s'est surtout appliqué plus précisément à l'intellectuel, un statut social caractéristique de la fin du XIXe, mais singulièrement du XXe siècle : c'est-à-dire cette figure sociale emblématique qui use de son prestige pour afficher une position dans le champ littéraire ou le débat socio-politique de son temps ; celui qui, contre l'option des silences blâmables, met toute sa force à la défense de la justice, au refus de la xénophobie, des discriminations racistes ou sexistes de tous genres. Il s'agit de « *l'écrivain-écrivain* », ³⁰ pour employer le terme de Barthes, autrement dit celui-là qui envisage de faire paraître son engagement dans et par la littérature.

Pour Benoît Denis,³¹ trois facteurs ont contribué à la pratique de la littérature engagée : l'autonomisation du champ littéraire à partir de 1850, l'apparition d'un nouveau rôle social situé aux marges de la littérature et de l'Université, (soit celui de l'intellectuel), et pour finir, le facteur de la révolution d'Octobre 1917:

*« Il s'avère décisif dans la mesure où il s'agit là d'une manière d'événement absolu et fondateur, dont la puissance d'attraction s'est exercée d'emblée sur le personnel littéraire et intellectuel de l'entre-deux-guerres.[...] Enfin, la révolution est porteuse d'une nouvelle universalité, utopique elle aussi, dont l'écrivain veut pourtant se saisir : celle de la société sans classe, dans laquelle il faudra bien qu'il trouve sa place et son rôle .»*³² : « *Qui dira ce que l'URSS a été pour nous ?, s'écrie Gide. Plus qu'une patrie d'élection : un exemple de guide.* »³³

A cela s'ajoute le contexte atterrant de l'Entre-deux-guerres³⁴ et des années de guerre. La montée du péril se fait imminente. Hitler arrive au pouvoir en Allemagne et devient Reichsführer. Avec cette menace du fascisme dont la pratique, on le sait, est inséparable du totalitarisme, autodafés et persécutions de toutes sortes deviennent courants ; le spectre de la guerre réelle légitime dès lors cet avertissement de Bergson prononcé plus tôt, lors de l'ouverture de la séance de l'Académie des sciences morales et politiques :

³⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

³¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

³² idem., p.22.

³³ cité par Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, PUF, 1992, p.147.

³⁴ Voir Léon Riegel, *Guerre et Littérature*, Editions Klincksieck, 1978.

« *La lutte engagée contre l'Allemagne est la lutte même de la civilisation contre la barbarie. Tout le monde le sent, mais notre Académie a peut-être une autorité particulière pour le dire [...] Elle accomplit un simple devoir scientifique en signalant dans la brutalité et le cynisme de l'Allemagne, dans son mépris de toute justice et de toute vérité, une régression à l'état sauvage.* »³⁵

En Italie, Mussolini aux commandes depuis 1922 durcit son pouvoir, et le fascisme ambitionne fortement d'étendre partout ses tentacules. Le 21 mars 1933, à l'occasion du premier anniversaire de l'A.E.A.R, Gide, Rolland et Barbusse lancent un appel solennel contre les dérives en cours. Vaillant-Couturier rapporte qu'à cet « *appel de Romain Rolland, de Barbusse et d'André Gide, qu'à l'appel de ces grands écrivains, de ces professeurs, de ces artistes qui se sont groupés avant-hier soir pour attaquer de front le fascisme allemand et le chauvinisme français (...), un vaste mouvement de protestation s'organise dans tous les milieux intellectuels* ». ³⁶

Pierre Gérôme invite, par exemple, à la résistance au fascisme dans « *Où en sommes-nous ?* », paru dans la revue *Europe* du 15 mars 1934. Cette initiative épaulée par les rédactions d'*Europe* et de *Vendredi* débouche sur la rédaction du manifeste « *Aux travailleurs* », publié conjointement par *Le Peuple*, *Le Populaire* et *L'Humanité*, et par la suite à la création du Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes (C.V.I.A.).

L'expérience du second conflit mondial a pu par ailleurs valoir pour sommation à l'engagement. En effet la défaite de 1940, les années sombres de l'Occupation, synonymes pour beaucoup d'une vie d'enfer et d'humiliation,³⁷ les échos de l'enfer atomique d'Hiroshima et de Nagasaki, l'ahurissant bilan humain qui résulte de la guerre interpellaient les intellectuels et leur interdisaient d'être neutres ; car, « *lorsque les actes des hommes, à qui le destin des nations est confié, risquent de mettre en péril l'avenir de la civilisation, ceux qui consacrent leurs travaux aux choses de l'intelligence se doivent de faire entendre avec*

³⁵ cité par Christophe Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre, 1900-1938*, Paris, Seuil, 1993, pp.20-21.

³⁶ cité par Jean-Michel Pérou, « Une crise du champ littéraire français », art.cit.p.62.

³⁷ Voir à ce propos Jean-Pierre Azéma, François Bédarida et alii, *La France des années noires I, de la défaite à Vichy*, Paris, Seuil, 1993, pp.136-137.

vigueur la réclamation. »³⁸ Avec Jean Paul Sartre, le concept gagne en vitalité et en prêche. A propos de l'écrivain en effet, il précise:

« S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations [...]. L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité ».³⁹

Dès lors, les écrivains engagés adoptent le principe de mettre les textes au service d'une cause, celle de l'édification d'un monde nouveau, plus humain. Les postures radicalisées de l'écrivain engagé découlent donc des séquences historiques 1917-1945 qui, il faut le souligner, perturbent le processus d'autonomisation du champ littéraire. On peut en déduire alors que le principe révolutionnaire participe de l'engagement, et que dans ce climat morose de l'après-guerre, la littérature engagée se fait impérative.

Ainsi, nous souhaitons aller au-delà de l'opposition radicale que certains critiques établissent entre les concepts d'Engagement et de Militance. Cette opposition ne se peut d'ailleurs, reconnaîtra Philippe Olivera, que « si l'on donne [à la militance] un sens fort »⁴⁰, en insistant sur l'appartenance politique, qui elle, entre en conflit avec l'autonomie du champ littéraire. Puriste intégral, Julien Benda, dans *La Trahison des Clercs*, souligne qu'il n'est d'engagement que la lutte qui transcende les élans nationalistes pour un investissement universellement humaniste :

« Quand Gerson monta en chaire de Notre-Dame pour flétrir les assassins de Louis d'Orléans [écrivit-il,] quand Spinoza vint, au péril de sa vie, écrire sur la porte des meurtriers des Witt : « Ultimi barbarorum », quand Voltaire batailla pour Calas, quand Zola et Duclaux vinrent témoigner dans un procès célèbre, ces clercs étaient pleinement, et de la plus haute façon, dans leur fonction de clercs. »⁴¹

³⁸ Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, p.780.

³⁹ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p.31.

⁴⁰ « Militance ou engagement ? La politique d'Aragon dans ses Lettres Françaises pendant les années 60 », in *Itinéraires et Contacts de Cultures, volume 23-24, 1er et 2^e semestres 1997*, Paris, L'Harmattan, p.106.

⁴¹ Julien Benda, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1928, pp.62-63.

Il préférerait ainsi ceux-ci à Maurras, Barrès ou Péguy. Assurément. Mais dans la France occupée où le patrimoine culturel national était un enjeu, l'engagement des écrivains a été perçu aussi comme un impératif socio-politique. Car, de Barrès, dans sa rancœur contre l'Allemagne, on disait quand même qu'il est engagé, surtout dans le camp du Front populaire. Pour Sartre du reste:

*« en dehors même de ses sentiments de patriote, tout écrivain conscient de son métier trouve dans son activité littéraire elle-même, un devoir politique : il faut qu'il lutte pour délivrer son pays et ses compatriotes, pour leur rendre cette liberté qui, seule, rendra leur valeur à ses écrits ; il est un moment où la littérature elle-même exige le silence et le combat. »*⁴²

Il en est ainsi également quand la construction d'une société sans classe prime dans les textes, comme chez Malraux, de Beauvoir⁴³ ou Gorki. Car de toute évidence, toute militance est d'abord une forme d'engagement, (un engagement politique peut-on encore dire), fût-elle dans la ligne d'un parti ou pas. Et même si la littérature engagée n'est pas d'abord politique, elle peut le devenir par nécessité secondaire. Ainsi, ce passage dans le *Dictionnaire des intellectuels français* est édifiant: *« Quand un certain nombre de sommités du monde des lettres, des arts et des sciences ont pris parti pour Dreyfus, elles se sont engagées. Vingt ans plus tard, quand nombre d'entre elles ont pris parti pour la défense de l'Union soviétique, elles se sont elles aussi engagées. »*⁴⁴

Par ailleurs, d'une manière ou d'une autre, que l'écrivain nourrisse ou pas un projet explicite d'écriture engagée, en déformant ou en hiérarchisant, ne prend-il pas parti dans cet ordonnancement même ?

⁴² cité par Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Fayard, 1999, p.206. Par ailleurs, Claude Vaillancourt écrit : « Depuis Voltaire, en France et en Europe, écriture et politique n'avaient cessé d'aller de pair : Chateaubriand, Goethe, Byron, Stendhal, Madame de Staël, Benjamin Constant, George Sand et surtout Lamartine et Victor Hugo avaient mené parallèlement à leurs activités d'écrivain une carrière aux engagements divers les amenant à réfléchir sur le pouvoir et l'orientation politique à adopter. » ; in *Le Paradoxe de l'écrivain, le savoir et l'écriture*, Montréal, Triptyque, 2003, pp.111-112.

⁴³ On peut consulter avec intérêt la thèse Nouveau régime de Fatémeh Khan Mohamadi, *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*, sous la direction de Guy Borrelli, Université de Nancy 2, 2003.

⁴⁴ Jacques Julliard, Michel Winock et alii, *Dictionnaires des intellectuels français, les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Seuil, 1996, p.12.

En clair, on peut se convaincre que toute tentative de restriction inepte de la notion peut se heurter à sa plasticité dans les contextes de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre. C'est, nous semble-t-il, pourquoi, dans la pratique, la littérature engagée revêt une diversité de formes, des disparités quelquefois d'un genre ou d'une école à l'autre. Le théâtre, par le fait même de la représentation, devient au XXe siècle un outil de conscientisation des masses: ce fut le cas par exemple avec *Antigone* de Jean Anouilh ou *Les Mains sales* de Jean Paul Sartre. Toutefois, si, par une révolution du champ dramatique, le théâtre indexe et dénonce la dislocation d'un monde d'après-guerre, c'est bien le roman qui se prête le mieux à la critique et à la prescription; il se fait donc l'espace où la fiction et les personnages participent d'une démonstration ; autrement dit, le roman se révèle désormais comme un instrument au service d'une cause, qui déborde largement la pure littérature. On pourrait indiquer à titre d'exemple *La Condition humaine* de Malraux prônant l'action à tout prix, en réaction contre la triste condition humaine, ou *L'Etranger* d'Albert Camus mettant en scène Meursault. Benoît Denis écrit à ce propos:

« *Le roman à thèse prolonge donc, en les accentuant fortement les traits du grand réalisme du XIXe siècle, dont il utilise la prétention mimétique à des fins persuasives. Il s'agit d'un récit résolument non problématique qui vise à prescrire très rigoureusement le sens de la lecture: redondant et répétitif, il s'efforce d'évacuer toute forme d'ambiguïtés et de contradiction, et une voix narrative autoritaire lui impose une signification univoque et contraignante* »⁴⁵

Dans la presse écrite, des espaces communisants tels que *l'Humanité*, *Clarté*, *Monde*, *Ce Soir*, *Commune*,... serviront de tribune à l'expression des prises de position au profit des masses, comme on peut s'en apercevoir dans le programme du dernier :

« *Commune en face des confusions à travers lesquelles la culture présente marche au fascisme, proclame que la seule issue est dans la révolution prolétarienne.*

Commune engage la lutte contre les premières démarches du fascisme français, de droite ou de gauche ; contre les préparatifs idéologiques de la guerre impérialiste et de la lutte armée contre l'URSS.

⁴⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Sartre à Pascal*, op.cit, p.86.

Commune dénonce les éléments mortels de la culture et de toutes les propagandes bourgeoises. Commune fait connaître les éléments vivants d'une culture révolutionnaire qui se développe sur tous les plans et dont les efforts et les résultats ne sauraient être isolés de l'action du prolétariat révolutionnaire. »⁴⁶

Mais en poésie, les mouvements avant-gardistes, bien que favorables à la Grande Révolution, affichent une remarquable singularité, notamment dans le débat portant sur la problématique de la révolutionnarité littéraire, c'est-à-dire de la question des rapports de l'art au politique, dans l'autonomie du champ littéraire :

«[...] elle consiste à postuler,[rapporte Denis], une homologie structurale entre rupture esthétique et révolution politique. Pour l'artiste d'avant-garde [...], il y a en effet une homologie structurale entre sa position en littérature et celle du révolutionnaire en politique, l'un et l'autre se situant à la pointe extrême de ce qu'autorisent, en termes de possibles, leurs champs respectifs. L'avant-gardiste se perçoit donc comme « naturellement » révolutionnaire, sa volonté de rupture avec les formes artistiques antérieures (sur laquelle elle considère que le politique n'a strictement aucune prise) participant de cette subversion généralisée qui prélude à la révolution. »⁴⁷

Le surréalisme se réclame des mouvements avant-gardistes, qui se voulait à la fois le vecteur d'une révolution sociale et d'une révolution individuelle par la libération des énergies libidinales que les traditions et les conventions maintenaient enfermées ou poussaient au refoulement. Louis Aragon est surréaliste ; et pour lui tout comme pour l'ensemble du groupe, il faut dire non à la montée de la menace de guerre. A l'origine, rapporte Jean-Michel Péru, pour Aragon,

« le champ des activités littéraires est circonscrit, autonome, et c'est à partir des préoccupations propres aux écrivains que des avis politiques peuvent être obtenus. C'est au nom des valeurs littéraires que l'anti-fascisme - qui est pour lui la véritable pierre de touche, et non l'acceptation du marxisme - est possible et nécessaire, et ce, non pour se fondre dans le prolétariat, mais afin de lutter à ses côtés. »⁴⁸

⁴⁶ cité par Reynald Lahanque, op.cit., pp.182-183.

⁴⁷ op.cit., p24.

⁴⁸ art.cit., p.64.

On déduit de ces propos qu'à l'origine, c'est l'hostilité à la guerre, la réaction contre le projet sourd de dislocation du monde qui motivèrent l'adhésion d'Aragon au communisme. Mais en vérité, ce postulat d'une convergence inéluctable entre révolution artistique et révolution politique fondée sur des homologues structurales, est gros de tensions, d'ambiguïtés et d'intérêts chez Aragon.

2/ Aragon, le personnage

Ce sous-chapitre nous semble judicieux pour apprécier la dimension des ambiguïtés et du mentir-vrai chez Aragon.

2.1. La conversion

Jean-Pierre Morel⁴⁹ souligne que le grand débat entre les communistes et les artistes d'avant-garde reposait essentiellement sur la question de la compatibilité entre novation littéraire et révolution prolétarienne. Ce qui par la suite amena les uns à exiger des autres de se défaire de leurs pratiques constructiviste, moderniste ou formaliste qu'ils soupçonnaient d'élitisme et de bourgeoisie. Dès lors, Aragon va progressivement se détacher et se désolidariser du mouvement surréaliste sans véritablement le laisser percevoir d'abord, et s'éprendre désormais de l'idéologie communiste.

En effet, Sadoul et lui se rendent en novembre 1930 au Congrès de Kharkov dont l'objectif est de créer une organisation internationale d'écrivains obéissant à des mots d'ordre communistes. Pourtant, jusqu'au mois d'août, l'ordre du jour ne prévoyait véritablement aucun rapporteur français ; ils ne seront mentionnés pour la toute première fois qu'une semaine avant l'ouverture du congrès. Il l'admettra plus tard : « *D'une façon fortuite mis en rapport avec les organisateurs du Congrès de Kharkov, nous avons été invités à ce congrès. Nous n'étions mandatés par personne et nous n'avons pas été considérés comme tels. Nous avons été invités à titre purement consultatif, nous n'avons pas part aux votes* »⁵⁰

Mais dans ce contexte de suspicion des mouvements avant-gardistes, la présence des deux Français est mal reçue par une partie des congressistes qui les imaginent entretenir des liens

⁴⁹ Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1935.

avec les plus décadents peintres modernes, les trouvant dès lors distants des préoccupations de la classe ouvrière. Marcel Martinet par exemple leur reprochait dans une attaque violente leur rejet de toutes les valeurs : famille, humanité, amour, patrie, et de porter ainsi tort à la révolution qu'ils prétendaient servir.

Plus étonnant, bien que prétextant s'être rendus, Sadoul et lui, à Kharkov, dans l'unique souci de défendre le surréalisme, et surtout d'y faire connaître l'évolution en cours vers le Parti Communiste Français, ils reconnaissent avoir signé un mea culpa au nom du groupe :

« (...) *Nous croyons nécessaire de reconnaître certaines fautes, commises antérieurement par nous dans notre activité littéraire, fautes que nous nous engageons à ne pas répéter dans l'avenir* », ⁵¹ puisque « *Notre seul désir est de travailler de la façon la plus efficace suivant les directives du Parti à la discipline et au contrôle duquel nous nous engageons à soumettre notre activité littéraire* ». ⁵²

Mais selon Jean-Pierre Morel, il existe :

« *Une autre version publiée, en russe, en février 1932 par le secrétariat de l'Union Internationale. Inédit en français, ce texte (...), vaut d'être cité en détail : il suggère notamment que c'est au moment du Congrès (et non deux semaines après) que les surréalistes firent état de leur acceptation inconditionnelle de la plate-forme idéologique et politique de la Conférence de Kharkov et demandèrent à être pris comme membres de l'UIER. A la réunion de la commission française, qui soumit à une critique déterminée l'activité de ces camarades, les camarades Aragon et G. Sadoul reconnaissent l'entière justesse de cette critique, condamnèrent les fautes commises par eux dans le passé et promirent de ne pas les recommencer à l'avenir. Sur la base d'une déclaration autocritique rédigée par eux, ces camarades furent pris comme membres de l'UEIR.* » ⁵³

⁵⁰idem., p.361.

⁵¹idem., p.380.

⁵²Aragon et Georges Sadoul, « Lettre autocritique au secrétariat de l'Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires » cité in *Lire Aragon*, sous la direction de Mireille Hilsun, Carine Trévisan, Maryse Vassevière, Paris, Honoré Champion, 2000, p.295. On retrouve le texte dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome 1, 1922-1939*, Paris, Le terrain vague, 1980, p.226.

⁵³op.cit., p.382.

Il ressort de ce passage que c'est en toute responsabilité que les deux Français décidèrent unilatéralement d'engager leur groupe dans l'idéologie, au point de s'adapter déjà à la dénomination identitaire du Parti, « camarade ».

2.2. Démêlés avec les surréalistes

Quelles que soient les explications et/ou justifications qu'Aragon donne plus tard dans *L'œuvre poétique*,⁵⁴ trop de mystères enveloppent cette naissante reconversion. Car déjà en 1927, les surréalistes affichant la position de leur mouvement, disaient ne nullement croire à la possibilité d'existence d'une littérature ou d'un art exprimant exclusivement les aspirations de la classe ouvrière, et rejetaient toute subordination aux mots d'ordre d'un Parti politique. Pour Péret, le poète a une mission spécifique : « [II] lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire⁵⁵ .»

On en déduit que les surréalistes récusent le « principe de hiérarchisation externe ».⁵⁶ Pour eux, il ne peut être question de se démettre de sa souveraineté littéraire en appelant à une quelconque autorité politique. Car, cette soumission déborderait les principes d'un « appel au profane »⁵⁷.

Aragon persiste cependant ; et pour attester de son ralliement total à l'idéologie prolétarienne, il fait publier en juillet 1931 *Persécuté persécuteur*, un recueil poétique inspiré de son séjour en Russie, dans lequel se trouve « *Front rouge* », par l'édition française de *La*

⁵⁴ Aragon, *L'œuvre poétique, Tome V, 1930-1933*, Livre Club Diderot, 1975, pp.140-150.

⁵² cité par Philippe Forest, *Le Mouvement surréaliste, poésie, roman, théâtre*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, p. 136.

⁵⁶ Il est en vigueur dans le champ du pouvoir et aussi dans le champ économique. C'est le critère de la réussite mesurée à des indices de notoriété comme les décorations, puisque « l'hétéronomie advient en effet par la demande qui peut prendre la forme de la commande personnalisée formulée par un « patron », mécène ou client, ou de l'attente et de la sanction anonymes d'un marché. » Il s'oppose au « principe de hiérarchisation interne » ; voir Bourdieu, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, op.cit., p.7.

⁵⁷ « On peut dénommer « appel au profane » la démarche qui consiste à en appeler à une autorité extérieure au champ (et plus généralement à tout étranger au champ), autorité dont la légitimité est plus ou moins reconnue par certaines fractions du champ et dans certains états du champ, pour arbitrer certains conflits internes au champ.», idem., p. 48.

littérature de la Révolution mondiale, organe de l'Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires. Ce poème affichait sans ambages la propagande d'Aragon à la gloire du Guépéou, c'est-à-dire la police politique du régime soviétique, et conviait manifestement à la violence publique. On peut y lire :

« Sous la conduite du parti communiste

SFIC

vous attendez le doigt sur la gâchette

que ce ne soit plus moi qui vous crie

Feu

mais Lénine

le Lénine du juste moment

[...]

Il faut que l'univers entende

une voix hurler la gloire de la dialectique matérialiste

qui marche sur ses pieds sur ses millions de pieds

chaussés de bottes militaires

sur ses pieds magnifiques comme la violence

tendant sa multitude de bras armés

vers l'image du communisme vainqueur

Gloire à la dialectique matérialiste

et gloire à son incarnation

l'armée

rouge

Gloire à

l'armée

rouge »⁵⁸.

⁵⁸ Aragon, *L'oeuvre poétique, tome V, 1930-1933*, Livre Club Diderot, 1975, pp.162-170.

Le journal est saisi par la police, et Aragon inculpé pour propagande anarchiste le 16 janvier 1932, c'est-à-dire « *d'excitation de militaires à la désobéissance et provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste* »⁵⁹. Bien que désapprouvant ce texte parce qu'il relevait de la pure propagande, André Breton prendra cependant sa défense : d'abord en écrivant un tract qu'il fait signer par environ 300 intellectuels, mais aussi dans « Misère de la poésie ». Aragon approuve la protestation des intellectuels pour sa cause, mais dit dans l'*Humanité* du 10 mars 1932 se désolidariser du contenu du texte, en raison de ses attaques voilées contre le Parti communiste.

La goutte d'eau vient ainsi de faire déborder le vase. « *Si j'en avais le pouvoir, [s'écriera plus tard Breton], je voudrais qu'on fusille Aragon demain à l'aube* ». ⁶⁰ Officiellement cette fois, la rupture est totale et consacrée. D'un côté Aragon, que rejoignent Sadoul, Pierre Unik, et Maxime Alexandre ; de l'autre, Breton et les autres, intransigeants sur leurs positions :

« *En matière de création artistique, [estiment-ils] il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art.* »⁶¹

Mais pour témoigner plus encore de son ralliement à la cause communiste, Aragon publie en poésie *Hourra l'Oural* dont les quatre parties constitutives du recueil, notamment « *Le capital volant* », « *Magnitogorsk* », « *Lista* » et « *Nadiejdinsk* » célèbrent d'une manière ou d'une autre encore l'URSS. On peut s'en convaincre à travers les extraits suivants:

« *Gloire sur la terre et les terres
au soleil des jours bolcheviks*

⁵⁹ Pierre A.G. Astier, *Ecrivains français engagés, la génération de 1930*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1978, p.92.

⁶⁰ John H.B. Bennett, «Aragon et les surréalistes de Londres...et d'ailleurs pendant la deuxième guerre mondiale » in *Lire Aragon*, op.cit., p209.

⁶¹ André Breton, Léon Trotski, « Pour un art révolutionnaire indépendant », cité par Philippe Forest, *Le Mouvement surréaliste, poésie, roman, théâtre*, op.cit., p.65.

*Et gloire aux Bolcheviks »*⁶²

Plus loin :

« Un jour viendra sans doute

Et dans le ciel de six heures il y avait

Un grand écriteau rouge où l'on lisait

<p><i>Salut au Parti Bolchevik</i></p> <p>VKP</p> <p>(b)</p>
--

»

Ou mieux, le poème *L'Oural parle*.

Incontestablement, ces passages évoqués traduisent la résolution de l'écrivain, une allégeance manifestement irrévocable au Parti communiste dont il célèbre ici et les autorités, et le programme, et la méthode. En bref, tout y participe de la propagande. Par ailleurs, sa foi en l'URSS n'est aucunement entamée par la dénonciation de la dérive du communisme stalinien par Gide, qui, se ravisant quant à lui après ses neuf semaines de voyage en URSS, dit à propos du pays : « *et je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui, fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif (terrorisé), plus vassalisé* »⁶³ ; ni par le désenchantement de Victor Serge; il ne douta pas des Procès de Moscou,⁶⁴ procès

⁶² Louis Aragon, *Hourra l'Oural*, Editions Stock, 1998, in «*Hymne*» p.52.

⁶³ cité par Patrick Brunel, *La littérature française du XXes.*, Paris, Natan/Vuef, 2002, p.68.

⁶⁴ Le 23 septembre 1936, une série d'explosions secouent les mines de Kemerovo, en Sibérie occidentale. Cette affaire sert de prétexte à Staline pour réactiver sa campagne contre les cadres de l'industrie « déguisés en saboteurs » ; le 23 janvier 1937, suivront des procès où les accusés-vedettes de « cette parodie judiciaire » sont d'ex-trotskyistes (Piatakov, Radek, Sokolnikov, Serebriakov. Selon Werth, en deux ans la purge de

suivis d'exécutions immédiates, d'arrestations inexplicées à propos desquelles il écrira d'ailleurs dans *Commune* en mars 1937 : « *C'est pourquoi nous appellerons époque stalinienne l'époque où nous vivons, et assassins, félons et canailles, les hommes qui ont fait leur programme du meurtre projeté de Staline et du sabotage de la construction socialiste* ». ⁶⁵

C'est dire que la confiance d'Aragon dans le régime et dans Staline resta longtemps intacte. Corinne Grenouillet le pense aussi, qui écrit : « *Pour la cause de la littérature du pays qui a si longtemps incarné l'espoir révolutionnaire, le ton d'Aragon se fait professoral et ceci alors même que des séjours répétés en Union soviétique ont révélé à l'écrivain la gravité de la répression stalinienne* » ⁶⁶.

On peut dès lors mesurer combien le PC a séduit Aragon, au point de désavouer de la sorte Breton, celui-là avec qui il avait posé les fondements du surréalisme. Le reste du groupe le renie de son côté, dans *Paillasse* :

« *Décidés à poursuivre le mouvement dont le Manifeste du Surréalisme marque la naissance et le Second Manifeste un point de son évolution, plus que jamais nous nous opposons aux manœuvres déloyales des velléitaires confus et des arrivistes.*

Ceux qui, pour des raisons hypocrites, feignent tout à coup de se déclarer incapables de suivre le train d'enfer qui est le nôtre peuvent et doivent prendre congé.[...]. Débarrassé d'eux, le surréalisme peut enfin retrouver sa violence et poursuivre de toute sa vitalité son perpétuel renouvellement. » ⁶⁷

l'armée fait disparaître 75 des membres du Conseil militaire suprême, 35000 des 80000 officiers ; mais ce n'est pas tout : la répression frappe tout aussi des cadres politiques et économiques à tous les niveaux..., in Nicolas Werth, *Histoire de l'Union Soviétique, de Lénine à Staline, 1917-1953*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, chapitre II.

⁶⁵<http://gsadoul.free.fr/Varia-et-complements-biographie-de-Louis-Aragon.htm> du 16/03/04.

⁶⁶ Corinne Grenouillet, « Aragon, historien de la littérature : les Lettres françaises, 1953-1972 », in Mireille Hilsum, Carine Trévisan, Maryse Vassevière et alii, *Lire Aragon*, op.cit., p.336. Ce sont là autant de prises de positions ou de silence qui alimentent par ailleurs la haine des surréalistes de Londres à son endroit : voir à ce propos John H.B. Bennett, « Aragon et les surréalistes de Londres...et d'ailleurs pendant la deuxième guerre mondiale » idem., pp.209-220.

⁶⁷ José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome I, 1922-1939*, op.cit., pp.227-228.

2.3. Activités procommunistes

On sait qu'il faut une interminable énumération pour présenter les activités militantes d'Aragon. Yves Lavoine, rapporte Suzanne Ravis,⁶⁸ utilise quant à lui rien que pour la période 1933-1953 environ un millier d'attestations relevées dans la presse, du rôle public qu'il a joué. Nous en évoquerons quelques unes tout de même, notamment sur le plan journalistique ; car comme on s'imagine, l'activité journalistique lui fut une expérience nourrissante pour l'élaboration d'un art réaliste. En effet, il devient rédacteur à l'*Humanité*, devenue en 1921 organe officiel du Parti communiste français. A la fin de 1933, Aragon se retrouve, avec Paul Nizan, à *Commune*, revue de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R), dont il devient le secrétaire de rédaction, et où paraît un long texte à la gloire de l'URSS :

« L'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires de France salue le premier congrès de l'Association de tous les Ecrivains de l'Union soviétique. [...]

L'A.E.A.R. salue ce congrès, qui n'a pas seulement une signification immense dans l'oeuvre du prolétariat soviétique, bâtissant, avec le socialisme, la culture de l'avenir, mais qui a aussi une signification internationale profonde, et qui, par l'aide et l'exemple qu'il apportera dans le domaine de la création littéraire, même aux écrivains révolutionnaires du monde, illustre une fois de plus cette vérité, inutilement déniée par les aboyeurs anti-soviétiques de la bourgeoisie, que l'U.R.S.S. a été pendant près de 17 années, et demeure l'entraîneur de la révolution mondiale, et sa défense essentielle, dans tous les domaines, dans celui de la culture, par exemple, comme dans celui de la lutte contre la guerre impérialiste. »⁶⁹

Participant de manière active à la préparation du Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture qui a lieu à Paris du 21 au 25 juin 1935, Aragon entretiendra une scénographie du néo-converti à travers de nombreuses conférences, notamment « *Le*

⁶⁸ Suzanne Ravis, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Doctorat d'Etat sous la direction d'Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1991, p.365.

⁶⁹ Aragon, *L'œuvre poétique, tome VI, 1934-1935*, Livre Club Diderot, 1975, p.181. Entre autres, rappelons que L'AEAR considère comme son rôle essentiel d'entraîner tous les écrivains et artistes qui ont foi dans la destinée historique du prolétariat, tous les écrivains et les artistes qui se tournent vers l'Union soviétique comme vers le Prolétariat français dans le mouvement contre la guerre et le fascisme.

retour à la réalité », un discours prononcé à la fin de ce congrès ; mais il franchira aussi les frontières de la France avec « *Les écrivains dans les Soviets* », une conférence prononcée le 4 avril 1935 à la Maison des Tramwaymen à Bruxelles, le « *Message au Congrès des John Reed Clubs* » à New York fin avril 1935, « *Hugo réaliste* », discours prononcé le 5 juin 1933 à la Société allemande des Gens de Lettres, et surtout son mémorable « *Discours aux écrivains d'Angleterre* », prononcé devant plus de 2500 personnes, le 8 juin 1938 à Londres, à l'occasion d'une réunion organisée par la section anglaise de l'Association des Ecrivains pour la Défense de la Culture (A.I.E.D.C.) sur le thème « *Les écrivains se déclarent contre le fascisme* ». ⁷⁰ Pourtant en 1935, Aragon rédige et fait signer très largement un manifeste de protestation contre le soutien apporté par une soixantaine d'intellectuels fascistes, au nom de la défense de l'occident, à l'invasion de l'Ethiopie par l'armée mussolinienne ; à partir d'octobre 1936, à son retour d'URSS, il déploie une intense activité en faveur de l'Espagne républicaine, participant à l'acheminement des dons à Madrid et Valence, et surtout en 1938, quand il devint inévitable que cette république tomberait sous les coups des forces nationalistes de Franco soutenues par Mussolini et par l'Allemagne, parce que privée du soutien des démocraties européennes. En 1939, les réfugiés affluent à la frontière ; Aragon s'y rend le 2 février pour contribuer à organiser leur accueil.

Il devient Directeur du journal *Ce soir*, et y déploie une intense activité, notamment sa longue chronique, presque quotidienne, « *Un jour du Monde* ». Le journal est suspendu en Août 1939 pour un article défendant le pacte germano-soviétique ⁷¹ de non agression, qui pour beaucoup, était interprétable comme une trahison des communistes soviétiques et français censés faire désormais chemin avec les fascistes allemands. ⁷²

⁷⁰ Revue *Commune*, Numéro 57, mai, 1938.

⁷¹ Voici, résumée, l'histoire : durant le printemps et l'été 1939, la diplomatie soviétique tente de jouer sur deux tableaux : elle négocie avec la France et la Grande-Bretagne une alliance soviético-franco-britannique, tout en esquissant un rapprochement avec l'Allemagne. Par la suite, le gouvernement soviétique ajourne des négociations capitales avec les Occidentaux vu ses visées vers les Etats baltes ; au contraire les contacts se multiplient avec l'Allemagne, notamment avec l'élaboration d'un protocole secret dont les autorités soviétiques nient l'existence jusqu'en 1989 : il délimite les sphères d'influence des deux pays en Europe de l'Est : la Lituanie à l'Allemagne, l'Estonie, la Lettonie, la Finlande, la Bessarabie à l'URSS auxquels seront ajoutés, après l'offensive contre la Pologne, d'autres territoires ; le pacte est signé et rendu public le 24 août. Mais plus tard, la garantie donnée par l'Allemagne à la Roumanie, suite à l'annexion soviétique de territoires roumains, refroidit les relations entre Berlin et Moscou. Et Hitler lance une offensive contre L'URSS.

⁷² *Les Communistes* traite largement de la question.

Et quand la guerre éclate en mai 1940, il combat en première ligne de la Belgique jusqu'au sud d'Angoulême, en passant par Dunkerque, une conduite héroïque qui lui vaudra une nouvelle médaille militaire et la croix de guerre avec palme. Installé à Nice à partir de 1941 pour les besoins de la clandestinité, il entreprend avec Sadoul et Seghers les contacts pour un front de résistance.⁷³ Il met la poésie et la « contrebande » au service d'un engagement patriotique exemplaire. Il publie *Le Crève-cœur* (1939), *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Le Musée Grévin* (1943), et *La Diane Française* (1944). Après la Libération, Aragon poursuit son engagement politique comme communiste irrépressible. A la fin de 1950, il est nommé vice-président du jury du prix Staline. Par ailleurs, il mettra en place avec un groupe d'intellectuels tels Edouard Pignon, Danielle Casanova, Georges Politzer, mais aussi Jacques Decour et Jean Paulhan le projet d'édition des *Lettres françaises* dont il sera le Directeur de 1953 à 1972.

En 1954, Aragon devient membre du Comité Central du PCF. Aussi entretient-il une immense propagande sur les littératures soviétiques qu'il contribue énormément à faire connaître en France, notamment en parrainant une collection qui leur est consacrée chez Gallimard à partir de 1956. Il obtint le 11 novembre 1957 le Prix Lénine international pour le renforcement de la paix entre les peuples. Même si cette activité de promotion et de médiation culturelle ne se réduit pas à sa seule part de propagande prosoviétique, c'est ce qu'on en retient fondamentalement.

On s'en doute, une telle posture de magistère et de partialité ne peut par ailleurs que cristalliser des rejets. Aragon n'est donc pas unanimement applaudi. D'autres controverses, en dehors des mécontentements du camp surréaliste abondent, peut-être même plus corrosives : le parti pris de Malaquais à ce sujet est mémorable.⁷⁴

« *Il n'est pas facile d'être un intellectuel* », ⁷⁵ disait Sartre ! Que retenir donc de la notion de l'engagement pour conclure ? Nous nous fions à celui-là même qui en a fait son

⁷³ Nous reviendrons amplement sur cette phase de la résistance intellectuelle d'Aragon pour l'étude de *Servitude et grandeur des Français*.

⁷⁴ Jean Malaquais, « Le nommé Louis Aragon ou le patriote professionnel ». *Libération*, entre la mort d'Aragon et ses obsèques, le lundi 27 décembre 1982, lui consacra 16 pages. Ces extraits sont caractéristiques de l'hostilité partagée par certains.

⁷⁵ DVD, *Entretien et témoignages, Sartre, inédit*, Bibliothèque nationale de France, CBC Radio-Canada, Nouveau Monde Editions, 130mn.

cheval de bataille, Sartre. Dans l'entretien exclusif qu'il accorde en 1967 à la télévision canadienne,⁷⁶ Sartre se prononce clairement sur la question : l'intellectuel qu'on rencontre parmi « les techniciens » du savoir, notamment les médecins, les ingénieurs, les chercheurs, les écrivains, devient engagé quand « *l'exercice même de ce métier fait jaillir une contradiction entre les lois de ce travail et les lois-mêmes de la structure capitaliste.* » Autrement dit, lorsqu'il s'aperçoit que l'universalité qui sert de fondement à son travail n'existe plus comme une valeur dans le monde, dès qu'il découvre « *des classes opposées qui n'ont ni le même statut, ni la même nature, lorsqu'en lui s'opère ce conflit singulier, et qu'il dénonce cette double contradiction à la fois à l'intérieur de lui-même et à l'extérieur* », il est engagé.

Or avec le mot d'ordre de Staline, faire de l'écrivain un « ingénieur des âmes », une contradiction est à résoudre à l'intérieur d'Aragon lui-même en tant qu'ancien surréaliste (nous l'avons vu), mais aussi à l'extérieur de lui-même, puisqu'il faut satisfaire aux exigences du parti qui soupçonnait les caprices des avant-gardistes ; en somme, il s'agissait d'honorer ce nouveau rôle de « rééducation » à travers et par la littérature, rééducation du lecteur il est vrai, mais d'abord rééducation de soi-même pour être un bon rééducateur. Il faut donc à Aragon résoudre désormais, on peut le dire ainsi, une équation capitale : celle de l'intellectuel et de l'écrivain bourgeois qui entend devenir un révolutionnaire à part entière. « *Non !, Aragon n'est pas un écrivain engagé* », s'exclamait Jean Albertini.⁷⁷ Si, il l'est ; il l'est même curieusement. Et c'est l'étrangeté de son engagement que nous essaierons de déchiffrer.

⁷⁶ Resté jusqu'ici inédit en vidéo et jamais diffusé en France, lit-on au prière d'insérer du DVD.

⁷⁷ Jean Albertini, *Non, Aragon n'est pas un écrivain engagé*, Editions Paroles d'Aube, 1998.

3/ Le réalisme socialiste ?

3.1. Autour du concept

Notre propos, ici, n'est pas de reprendre l'odyssée qui a porté le réalisme socialiste. Il existe déjà des travaux respectables, des études consacrées, d'une grande richesse documentaire en ce sens, à savoir (pour ne citer que ceux-là) ceux de Régine Robin,⁷⁸ Jean-Pierre Morel,⁷⁹ Michel Aucouturier⁸⁰ et la belle thèse d'état de Reynald Lahanque⁸¹ qui met, entre autres, l'accent sur le fonctionnement et l'adoption de cette esthétique en France.

On le sait, en effet, la question du réalisme socialiste a suscité une impressionnante bibliographie, des conférences et débats. Dès lors, beaucoup de répétitions, d'omissions, voire de contradictions entachent quelquefois les comptes rendus et/ou travaux de synthèse. Car, loin du projet considérable d'impliquer l'art dans les transformations dont l'URSS était le champ depuis 1917, l'ensemble de ses énoncés, à y voir de près, ne composait pas une doxa très homogène. A ce sujet, Régine Robin notait:

« Nous savons peu de chose de cette littérature et nous répétons quelques vérités, beaucoup de demi vérités, un nombre effrayant de contrevérités. Vis-à-vis de cette culture, nous pratiquons un stalinisme, un zhdanovisme à l'envers: intolérance, violence verbale à la limite de l'invective, terre brûlée quand ce n'est pas le bûcher des livres, amalgame, mauvaise foi, refus, etc. »⁸²

C'est pourquoi pour mieux appréhender l'option pour cette convention esthétique, il nous paraît sensé de rappeler brièvement son contexte d'émergence, c'est-à-dire les processus de filiation qui ont conduit à l'adoption officielle de ce concept au premier Congrès des écrivains russes en 1934.

Si le réalisme socialiste est une esthétique fondamentalement prescriptive qui débouche sur des consignes de création artistique dans les années trente, à dire vrai, cette doctrine est

⁷⁸ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

⁷⁹ Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, op.cit.

⁸⁰ Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris, Collection, Que sais-je, 1998.

⁸¹ Reynald Lahanque, op.cit.

⁸² Régine Robin, op.cit., p.17.

l'héritière de positions anciennes qu'elle radicalise. Car, de « *successeurs directs en pères spirituels, d'héritiers linéaires en ancêtres, l'histoire littéraire se forge ainsi souvent des continuités mythiques, des filiations légendaires.* »⁸³ Il s'agit donc de pénétrer le complexe discursif qui a porté la notion, le chaudron où ont mûri les tensions qui vont conduire à l'adoption du concept :

« *En effet, comprendre l'obsession du réalisme, [précise Robin], c'est d'abord prendre à bras-le-corps le XIXe siècle russe, car la racine de cette esthétique, ce n'est pas Marx, c'est l'héritage de Belinskii et plus tard de ceux que la vulgate stalinienne a appelés les « démocrates révolutionnaires » : Dobroliubov, Chernyshevskii et Pisarev.* »⁸⁴

3.1.1. Le XIXe siècle, racine lointaine

Selon Régine Robin, l'essentiel de la polémique, historiquement, tient dans le mot d'ordre de l'art « *comme pensée par images* » lancé par Belinski (1811-1848). La reprise et l'interprétation de l'énoncé auraient prêté à confusion. Pour lui en tous cas, l'essentiel tient à la forme :

« *On a l'habitude de dire que la reproduction fidèle des sujets affreux (comme un meurtre, une exécution, etc.) sans art, ni pensée provoque le dégoût et non le plaisir. C'est plus qu'injuste, c'est faux ! Le spectacle d'un assassinat ou d'une exécution ne peut pas par lui-même procurer du plaisir, et dans l'œuvre d'un grand poète, le lecteur prend plaisir non à l'assassinat, non à l'exécution, mais à la maîtrise avec laquelle l'artiste les a représentés l'un ou l'autre ; il s'agit ici d'un plaisir esthétique, non d'un plaisir psychologique [...]* »⁸⁵

Mais pour N. Dobroliubov (1836-1861), même s'il faut concéder l'importance de la qualité artistique, l'esthétique du contenu prime toute réflexion sur la qualité artistique. Dobroliubov prône ainsi l'utilité sociale de la littérature. L'art ne peut se gaspiller, estime-t-il, l'écrivain est convoqué, voire condamné à l'utile :

⁸³ idem., p.108.

⁸⁴ idem., p.18.

⁸⁵ V. Belinskii, « Coup d'œil sur la littérature russe en 1847 », in *Essais critiques*, traduction française, Moscou, Les Editions du Progrès, 1976, p. 378, cité par Robin, idem., p.121.

« nous sommes en désaccord avec les partisans de ce qu'on appelle « l'art pour l'art » qui estiment que l'excellente représentation d'une feuille d'arbre a autant de valeur que par exemple l'excellente représentation d'un caractère humain. C'est peut-être juste, subjectivement parlant : la force proprement dite du talent peut être la même chez les deux artistes qui ne diffèrent que par le domaine de leur activité. Mais nous n'admettrons jamais que le poète qui gaspille son art à décrire parfaitement de petites feuilles ou de petits ruisseaux puisse avoir la même importance que celui qui, avec une égale vigueur de talent, sait représenter, disons, les phénomènes de la vie sociale. Nous voyons que pour la critique, pour la littérature, pour la société elle-même, il importe de savoir à quoi sert et par quoi s'exprime le talent de l'artiste, bien plus que de connaître son envergure, ses capacités abstraites, potentielles. »⁸⁶

Cet avis est totalement partagé par Plekhanov, mais surtout par Pisarev (1840-1868) ; le mot d'ordre de ce dernier est la « destruction de l'esthétique » qui selon lui, relève du gaspillage, de la jouissance instantanée, du divertissement, voire de l'instinct. A ce sujet, Pisarev écrit :

« Nos instincts, nos penchants inconscients [...] c'est cet héritage qui fait la force de nos notions esthétiques et en constitue la base [...] Si dans cette collision, c'est l'esprit lucide qui l'emporte, nous progressons vers une conception des choses plus raisonnable, donc plus utile à l'ensemble des hommes; si c'est le sentiment esthétique qui prend le dessus, nous rétrogradons vers le royaume de la routine, de l'impuissance mentale, du mal, des ténèbres. L'esthétique, l'inconscience, la routine, l'habitude sont des concepts absolument équivalents. Le réalisme, la conscience, l'analyse, la critique, le progrès mental sont d'autres concepts équivalents, diamétralement opposés aux premiers »⁸⁷

C'est sur les normes même de cette dimension utilitaire de l'art que Dostoïevski invite à se pencher, renvoyant dos à dos les deux tendances avant de proposer son point de vue :

⁸⁶ N. Dobroliubov, « Qu'est –ce que l'oblomovshchina ? » (*Chto takoe oblomovshchina*), in *Œuvres complètes, 1934-1939, t.II*, p.10, cité par Robin, idem., p.127.

⁸⁷ D. Pisarev, « Les Réalistes », in *Essais critiques, traduction française*, Moscou, Editions du Progrès, 1976, p.35.

« Nous avons dit que la question de l'art, à notre avis, n'a pas été posée comme elle le devait, de notre temps, qu'elle a passé aux extrêmes et s'est embrouillée par la suite du mutuel acharnement de deux partis. C'est ce que nous répétons encore à présent [...]

L'art est toujours moderne et réel, il n'en a jamais été autrement, et surtout l'art ne saurait exister autrement.

« *L'art doit être réaliste* » est un mot d'ordre sans objet, l'art dit toujours quelque chose du réel, et la prescription est toujours inefficace : « *l'art doit être utile* » est un mot d'ordre sans objet, l'art est toujours l'expression d'un besoin et répond toujours à un besoin. »⁸⁸

Fort de cette conviction, Dostoïevski se servira de l'image des bottes⁸⁹ dans une polémique contre Pushkin, faisant adopter à l'un de ses personnages, « Jeune plume », un programme comportant en son quatrième point : « *Jeune plume, vous devez désormais prendre pour règle qu'une paire de bottes a en tout cas plus de prix que Pushkin, vu qu'on peut fort bien se passer de Pushkin, tandis qu'on ne peut pas se passer de bottes, et que par conséquent, Pushkin n'est que luxe et fichaise. Compris[...]* »⁹⁰ On le voit, Dostoïevski se découvre ici et prend clairement position dans le champ littéraire.

En résumé, dès le XIX^e siècle s'affichent deux convictions littéraires diamétralement opposées au sein de la littérature russe. Pour les uns, le langage n'est qu'un simple outil de communication ; dès lors, le contenu de l'œuvre d'art doit primer sur sa forme. C'est la position de Pisarev, de Plekanov et plus tard de l'Association pan-russe des écrivains prolétariens. D'autre part, des critiques soutiennent la primauté de la représentation esthétique en toute chose, comme le revendiqueront plus tard les futuristes, les formalistes et leurs alliés. Pour Shklovski par exemple: « *l'art a toujours été indépendant de la vie, et sa couleur n'a jamais reflété la couleur du drapeau qui flotte sur la cité.* »⁹¹

⁸⁸ Regine Robin, op.cit., p.136.

⁸⁹ Par un article opposant Pushkin à Gogol', Pisarev s'était particulièrement acharné sur le premier, poète virtuose mais superficiel, lui préférant Gogol', le réaliste : « [...] j'aimerais mieux être un artisan bottier (sapozhnik) dit-il, ou un boulanger qu'un Raphaël ou un Grimm russe », cité par Robin, idem., p.141.

⁹⁰ idem., pp.141-142.

⁹¹ idem., p.230.

Au total, on s'aperçoit que la polémique au sein de la littérature russe du XIXe siècle s'entretient autour d'énoncés différents, mais surtout opposés sur l'esthétique et sur le réalisme utilitaire, énoncés qui vont, comme nous le disions, constituer la base discursive que viendra féconder à sa manière tout énoncé postérieur, dont la question du réalisme socialiste. En revanche, dans un contexte révolutionnaire où le pouvoir russe voulait donner un pli au peuple, le réalisme socialiste se fonde sur la primauté du contenu, en l'occurrence d'un contenu idéologique au service de la révolution prolétarienne.

3.1.2. Entre 1932 et 1934 : parachèvement et officialisation

3.1.2.1. Polémiques autour d'une date

Jean-Pierre Morel souligne que dès son arrivée à Paris le 7 décembre 1925, Lounatcharski avait déclaré à « L'Humanité que les « meilleurs représentants » de la littérature russe étaient alors « les artistes prolétariens », que l'on qualifie, ajoutait-il, de « réalistes sociaux » ». ⁹²

Le dernier groupe de mots de cet extrait, on s'en doute, fait allusion à la mention du réalisme socialiste. Mais au-delà de cette anticipation, dans l'ensemble, les contradictions à propos de la date exacte de la parution du mot se situent entre 1932 et 1934.

Ronald Hingley ⁹³ par exemple suggère que la plus ancienne trace de la notion date de 1932, tout comme Vittorio Strada ⁹⁴. De sources concordantes, ce serait Staline en personne qui aurait proposé le syntagme en octobre 1932. Dans ces conditions, on s'accorde à retenir que ce fut une prescription venant « d'en haut ».

Mais selon Chaké der Melkonian-Minassian, « 1934 est l'An I du Réalisme socialiste et de tout ce qu'il implique, bien que les coordonnées de ce tournant dans l'histoire de la

⁹² op.cit., p.126.

⁹³ Ronald Hingley, *Russian Writers and Soviet Society 1917-1978*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1979, p.198., cité par Franck Merger, op.cit., p.389.

⁹⁴ Vittorio Strada, « *Il primo congresso degli scrittori sovietici* » [1976], *Tradizione e rivoluzione nelle letterature russe*[1969], Turin, Einaudi, « Saggi », 1980, 406p. pp.143-192. Voir pp.170-171, idem.

littérature soviétique aient été fixées, comme nous l'avons vu, en 1932. »⁹⁵ Il en est de même pour Reynald Lahanque qui parle d'un « *mot d'ordre proclamé en 1934 sous la responsabilité de Staline en personne* »⁹⁶

Cependant beaucoup plus qu'en 1934, on s'accorde à retenir que c'est en 1932 que l'expression a été forgée pour la première fois. Pour Régine Robin d'ailleurs, le congrès devait se tenir en août 1933 et des meetings préliminaires avaient été tenus à Moscou et à Leningrad en particulier. Mais en « *octobre 1932, sous la pression en particulier de A. Serafimovich et de V. Ivanov, il fut décidé de différer le congrès d'un an, afin de prendre connaissance des littératures nationales, d'établir des échanges, d'accélérer et d'améliorer les traductions.* »⁹⁷ Mais une autre tendance indique, comme pour contrarier la paternité du syntagme par Staline, qu'il s'agit en fait d'une concertation entre gouvernants et gouvernés. A ce propos, Marc Slonime précise : « [...] *la conséquence la plus importante du tournant de 1932 fut la décision du Kremlin de formuler sa propre doctrine littéraire, en partie sur la suggestion de Gorki, en partie conformément aux vues de Staline et d'autres dirigeants communistes.* »⁹⁸ Après la dissolution de la R.A.P.P le 22 avril 1932⁹⁹ avec la mise sur pied d'un comité d'organisation, il a été projeté la création de l'Union des Ecrivains Soviétiques. Dès lors, les anciens dirigeants de la R.A.P.P auraient adressé une lettre demandant que l'héritage de celle-ci soit pris en compte au sein de la nouvelle Union, notamment son slogan. Le Bureau politique chargera une commission de cinq membres dont Staline, d'examiner les requêtes. Et au cours de la première quinzaine de mai, la Commission convoqua les signataires de la lettre pour une partie de discussion qui se solda par l'adoption de la méthode du réalisme socialiste. Quelques jours après cette réunion, Gronski expose les conclusions à une assemblée des cercles littéraires de Moscou et le 23 mai, il publie dans *Literatournaya Gazeta* un éditorial valant pour le compte rendu de l'assemblée, un texte où apparaît pour la toute première fois à l'écrit et pour le public l'expression de « réalisme socialiste » ; on peut y

⁹⁵ Chaké der Melkonian-Minassian, *Politiques littéraires en U.R.S.S. depuis les débuts à nos jours*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, « Textes et études slaves », 1978, 414p., p.115.

⁹⁶ Reynald Lahanque, « Aragon ou le réalisme au service de la révolution », in *Autrement dire*, n°1, 1984, p.17.

⁹⁷ op.cit., p.60.

⁹⁸ Marc Slonime, *Histoire de la littérature russe soviétique [Soviet Russian Literature. Writers and Problems 1917-1977, 1964-1977]*, trad, Lausanne, L'Age d'Homme, « Slavica », 1985, 366p, p.142. cité par Franck Merger, op.cit., p.391.

⁹⁹ Il s'agit de la résolution sur la refonte des organisations littéraires du 23 avril 1932 dont nous proposons le texte en annexe.

lire : « Notre demande fondamentale aux écrivains dit : Ecrivez la vérité, représentez notre réalité, dialectique de sa part, d'une manière véridique. C'est pourquoi, la méthode fondamentale de la littérature soviétique, c'est la méthode du réalisme socialiste »¹⁰⁰

Avec la R.A.P.P, disparaît également *La Littérature de la Révolution mondiale* qui en était le porte-parole à l'étranger, à laquelle succède *La Littérature Internationale*. Comme l'admet Robin:

« Il est donc faux de dire, nous l'avons assez montré et ressassé, que le réalisme socialiste arrive brutalement, imposé par le sommet à des écrivains réticents. De la révolution de 1917 à 1932/1934, ce que montre la scène littéraire et critique, dans son piétinement obsessionnel, dans sa réception des formules, c'est exactement le contraire. Emprise du sociologisme, répétons-le, déplacement des postulats de base de l'esthétique réaliste du XIXes., primat du contenu, [...], tout concourt au contraire à préparer le terrain du réalisme socialiste tel qu'il va être formulé à partir de 1932. »¹⁰¹

3.1.2.2. Traits dominants

Mais, trop d'imprécisions et de flou entourent la pratique de la notion à l'origine, formant ainsi une espèce de sociogramme qui fait suite à l'immense production discursive (400 articles de 1932 à 1934), des 288 mentions qui en ont été faites par 53 orateurs au cours des 26 sessions du Premier Congrès des écrivains en août 1934 ; Congrès qui consacra officiellement son adoption, auxquels s'ajoutent les nombreux congrès préparatoires que la notion a traversés.

A l'ouverture du Congrès, il y avait des affiches de Balzac et d'autres écrivains réalistes, collées au mur. En partie donc, le réalisme socialiste est redevable aux écoles réaliste et naturaliste du XIXe siècle. On se rappelle que Karl Marx, entre autres considérations, souhaitait que les écrivains, à l'instar de Balzac, reflètent dans les œuvres le mouvement social et économique. Or :

¹⁰⁰ Franck Merger, op.cit., p.392.

¹⁰¹ idem.p.239.

« (...) le roman réaliste, disait Suleiman, c'est le roman tel qu'il nous a été légué par le XIX^e siècle.: fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur. »¹⁰²

Il ressort que la dimension de transposition du monde réel est le principe fondamental du courant réaliste. Mais même s'il emprunte au Réalisme qui se propose de décrire la réalité telle qu'elle est, et dont la diégèse projette l'illusion référentielle, le réalisme socialiste quant à lui va un peu au-delà, s'entourant particulièrement d'une bannière fortement idéologique : la victoire du socialisme, la suppression de toutes formes d'exploitation de l'homme par l'homme en vue d'une humanité plus épanouie, plus prospère. Il s'agit alors du refus du réalisme photographique, au profit d'un réalisme dialectique, qui entrevoit un avenir de prospérité pour tous.

Il n'est donc plus question d'écrire simplement *Eugénie Grandet* à la Balzac, *Madame Bovary* à la Flaubert ou encore *Une Vie* à la Maupassant; il faut désormais bien plus, en allant sans doute au-delà de l'écrivain photographe. Boukharine à ce propos n'a de cesse de répéter de façon insistante que le réalisme socialiste doit se démarquer de la pratique de la photographie. Il faut donc une espèce de dépassement dialectique du naturalisme par le style et par l'idéologie. Pour Lunacharsky d'ailleurs, le nouveau réalisme (entendu socialiste) se distingue et s'oppose fort bien à l'ancien, qui, par absence de conviction s'est fait statique. C'est manifestement ce que résume ici Regine Robin, rapportant les convictions de Gorki: il s'agit de « donner à l'art une dimension militante et pédagogique. Il faut éduquer le peuple dans le sens de la reconstruction du socialisme ». ¹⁰³ Dans cette logique, le réalisme socialiste fonctionne comme l'adhésion à une pratique scripturale préoccupée par la mise en scène d'un héros positif, qui épouse la trajectoire d'un récit exemplaire, un récit acquis à la cause de la discipline idéologique de la Russie stalinienne.

Nous en avons le modèle parmi « les premiers classiques du réalisme socialiste »¹⁰⁴ dans *La Mère* de Gorki, généralement considéré comme parangon de l'esthétique et qui, comme le

¹⁰² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Puf écriture, Paris, 1983, p.21.

¹⁰³ op.cit.,p.91.

¹⁰⁴ Emmanuel Waegemans, *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.246.

souligne l'auteur, « *retrace la montée du socialisme révolutionnaire parmi les ouvriers d'une usine* »¹⁰⁵. Dans ce roman en effet, la mère Pélagie, une femme du peuple, est éveillée à la conscience de classe par son fils, Paul Vlassov, militant révolutionnaire, à travers les péripéties d'une grève insurrectionnelle. Pour un peu plus de justice et d'égalité sociales, cette pauvre veuve consacre le reste de sa vie à la lutte des travailleurs, partageant avec eux tous les supplices inhérents à l'acte de révolution : souffrance morale, dénuement, prises de risques, torture, milieu carcéral, tribunal, répressions... Les titres d'autres romans renvoient à la notion du travail ou de l'édification d'un monde nouveau par l'action : c'est le cas du *Ciment*¹⁰⁶ de Fedor Gladkov ou encore *Et l'acier fut trempé* de Nicolas Ostrovski,¹⁰⁷ dont l'intitulé métaphorique infère solidité d'une part, mais surtout forgeage de l'homme nouveau empli de bravoure et d'abnégation.

Au-delà donc de l'enthousiasme et des débats, les tenants réussissent à ériger un sens prédominant du réalisme socialiste. C'est en effet l'esthétique fondamentalement prescriptive qui débouche sur des consignes de création artistique. Aussi se fait-il irréductiblement politique. Zhdanov l'avoue d'ailleurs, écrivant :

« *Notre littérature soviétique ne craint pas d'être accusée d'être tendancieuse[...]. Oui, la littérature est tendancieuse, car il n'y a pas et il ne peut y avoir, à l'époque de la lutte des classes, de littérature qui ne soit tendancieuse, qui soit apolitique. Et je pense que chaque écrivain soviétique peut dire à n'importe quel bourgeois obtus, à n'importe quel philistin, à n'importe quel écrivain bourgeois qui lui parlerait du caractère tendancieux de notre littérature: " Oui, notre littérature soviétique est tendancieuse, et nous en sommes fiers, parce que notre tendance, c'est que nous voulons libérer les travailleurs et tous les hommes du joug de l'esclavage »*¹⁰⁸

On le voit, il s'agit d'une prescription de Parti dans le domaine de l'art, le projet littéraire proposant un message qui s'inscrit irréversiblement dans la logique de l'idéologie socialiste, visant à l'éducation et la conscientisation des masses, une pratique discursive imposée par l'Etat russe. Selon de nombreux discours, dont essentiellement ceux de Gorki, de

¹⁰⁵ Jean Pérus, Guy Verret, et alii, *Maxime Gorki, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2005, p.1653.

¹⁰⁶ Fedor Gladkov, *Le Ciment*, Paris, Julliard, 1970.

¹⁰⁷ Nicolas Ostrovski, *Et l'acier fut trempé*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1957.

¹⁰⁸ op.cit.,p.84.

Radek, de Jdanov et de Boukharine, l'œuvre doit faire prendre conscience à l'ouvrier de son appartenance au prolétariat, donc de l'existence de la lutte des classes qui le mènera au combat politique, entendu que le contenu de l'œuvre doit être conforme à l'idéologie prolétarienne, c'est-à-dire au marxisme-léninisme. On retiendra donc, selon la définition d'Aucouturier que :

*« Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologique des travailleurs dans l'esprit du socialisme. »*¹⁰⁹

Voilà donc à priori l'orientation dans laquelle *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale*, *Aurélien*... bref l'ensemble du cycle du *Monde réel* s'inscrit. Voilà l'option dont Aragon voulut désormais répondre, et dont devait se réclamer *Servitude et grandeur des Français*. En quoi ces textes respectent-ils donc des prescriptions de Parti ? Nous prospecterons d'abord, dans le chapitre suivant, la critique réaliste.

¹⁰⁹ Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris, Collection Que sais-je, 1998, p.4.

II/ Le réalisme critique comme procès de la classe bourgeoise

Il s'agit ici de s'intéresser au réalisme critique, c'est-à-dire à cette tendance des œuvres à « refléter les réalités de l'exploitation et de l'oppression propres aux sociétés de classes, dévoiler les contradictions d'une époque... »¹¹⁰ dans les romans du cycle. Car la satire contre la bourgeoisie s'inscrit bien dans le programme de dénonciation de l'idéologie marxiste, et procède du projet de transformation du monde.

Pour commencer, nous admettons, comme l'indique Jean V. Alter,¹¹¹ qu'il en est de la bourgeoisie comme des notions telles que la liberté, l'Homme ou le roman ; on les entend, mais on n'arrive souvent pas à les définir d'une manière qui satisfasse totalement chacun. On définit souvent le terme comme la classe dominante dans les sociétés où prévaut le mode de production capitaliste. Mais Georges Labica souligne par exemple l'inexactitude de vouloir ne retenir que le critère de la « possession », et de réduire la notion de capitaliste uniquement à l'industriel.¹¹²

Néanmoins, pour une large part, ce dernier siècle et demi durant, une réception assez conciliante se fait du mot. Car les fonctions de la bourgeoisie renvoient à différentes formes de capital : capital-argent, capital-marchandises, capital productif, ainsi qu'aux inégalités du développement de divers secteurs du capital productif. Le terme, dans le cadre de cette étude, renvoie donc aux commerçants, aux financiers, aux hommes d'affaires, aux bien-pensants. En effet, même si au Moyen-Age la satire des professions bourgeoises et de leurs ambitions politiques dominait, celle des mœurs s'installe progressivement au cours des siècles, à cause de la considérable part que la bourgeoisie prend dans la direction des affaires de l'Etat (comme à Sérianne par exemple dans *Les Beaux quartiers*), ses ambitions et ses réclamations de classe, son orgueil. Prenant de plus en plus conscience des inégalités sociales, les écrivains des XIVe et XVe siècles insistaient déjà davantage sur les problèmes politiques et sociaux dans la satire bourgeoise, comme cela se perpétuera plus tard après la révolution de

¹¹⁰ Reynald Lahanque, « Aragon, ou le réalisme au service de la révolution », in *Autrement dire*, n° 1, art.cit, p.16.

¹¹¹ Jean V. Alter, *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France, Moyen Age- XVIe siècle*, Genève, LBRAIRIE DROZ, 1966.

¹¹² Georges Labica, Gérard Bensussan, et alii, *Dictionnaire critique du marxisme*, 2^e édition refondue et augmentée, Paris, PUF, 1985, p.118.

1789. Comme l'indique Alter, cette mutation s'est effectuée à partir du moment où la classe bourgeoise a commencé par se constituer comme un groupe social puissant, composé essentiellement d'individus dont les occupations professionnelles révèlent d'une manière ou d'une autre leur appartenance à une classe. Et bien que le critère urbain compte à l'origine pour beaucoup dans les traits définitionnels de la bourgeoisie, nous ne retiendrons pas l'obligation de résider en ville dans notre corpus ; car depuis le XVI^e siècle déjà, des textes font état de marchands, d'usuriers ou de changeurs, etc., établis dans les villages comme c'est le cas à Sérianne dans *Les Beaux quartiers*. Nous essayerons donc de découvrir ici les stratégies de stigmatisation du bourgeois, simplement parce qu'entre autres raisons, la bourgeoisie représentait en général cette société qu'il s'agissait de faire exploser.

1/ L'esthétique de la suggestion

Dans *Les Cloches de Bâle*, *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, nous nous apercevons que la critique réaliste se donne beaucoup plus à lire entre les lignes, que dans *Les Beaux quartiers* où elle est manifeste par un procédé de confrontation à force véritablement illocutoire. Pour aborder l'esthétique de la suggestion, nous analyserons d'une part la comédie mondaine, d'autre part l'inhumanité du capitalisme.

1.1. La comédie mondaine

La comédie mondaine que l'on peut définir comme l'attachement et la course aux vanités se lit à travers la représentation des mœurs bourgeoises.

1.1.1. « Diane »

Dans *Les Cloches de Bâle*, c'est surtout dans « Diane » que la satire des mœurs bourgeoises est manifeste. Le chapitre V de cette première partie du roman suggère en miniature cette stigmatisation, notamment lors de la rencontre entre le petit Guy, (produit de

la classe bourgeoise), et un autre petit garçon, anonyme quant à lui parce que « *enfant du peuple* »¹¹³.

« *Car Guy serait un artiste. C'était un enfant assez joli, très gras avec les yeux noirs de sa mère, et les cheveux blonds. Ses joues rondes un peu molles, où la couleur se tenait toute aux pommettes, avaient l'air faites du porridge qu'on lui donnait le matin. Il sentait la confiture d'oranges. Il était généralement habillé avec de petits trois-pièces, la veste droite et le pantalon pris sous le genou, en velours noir ou marine, le gilet de satin blanc.* »¹¹⁴

Beaucoup d'indices témoignent ici de la douceur de vivre, notamment le registre alimentaire, l'ordre vestimentaire et la grâce physique. Cette vie duvetée s'entretient jusque dans les relations sociales, vu qu'on « *invitait bien de temps en temps Guy à des fêtes d'enfants chez des amis* »¹¹⁵. On conclut aisément que l'univers de Guy est celui d'une sécurité et d'un confort sociaux garantis, d'autant plus que tous les verbes du passage sont au mode passif ; ce qui suggère que l'on prend soin de Guy. Pendant ce temps, la seule allusion qui est faite à l'enfant du peuple, c'est qu'« *il poussait devant lui une de ces grandes corbeilles à pain dans lesquelles les boulangers font leurs livraisons. Vide, la corbeille. Le petit poussait assez vite devant lui.* »¹¹⁶ Le mode se fait actif, et avec lui le garçon anonyme qui travaille, mais qui travaille déjà comme dans des conditions à l'usine : beaucoup plus de rendement qu'il ne devrait, (entendu que la corbeille dont il vient de livrer tout le contenu relève plutôt des attributs de boulangers), mais surtout rendement évalué à la performance dans le temps, puisqu'il se dépêche sur le trajet-retour : le pointage ne vient peut-être que de commencer. On se souvient que Lénine, préoccupé, dénonçait très tôt que « *Le capitalisme, c'est la production marchande à son plus haut degré de développement, où la main d'œuvre elle-même devient marchandise.* »¹¹⁷ Aussi l'un des visiteurs de Mme Simonidzé racontera plus tard que lorsqu'il était enfant, le pâtissier Corbet à Paris le battait pour avoir flâné en revenant à la boutique ! Voilà pourquoi quand Guy heurta son engin, le petit lui administra

¹¹³ Aragon, *Les Cloches de Bâle*, Paris, Editions Denoël, 1934, p.84.

¹¹⁴ idem., p.81.

¹¹⁵ idem., p.83.

¹¹⁶ idem., p.84.

¹¹⁷ V. Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, Moscou, Editions en Langues Etrangères, p.69.

« un grand coup de pied dans le derrière »¹¹⁸ ; et le scripteur de commenter : « il venait de faire connaissance avec le prolétariat. »¹¹⁹

Mais au-delà de cette espèce de mise en abîme, c'est plutôt plus comme par une présentation orientée des mœurs bourgeoises que la satire s'opère. Que ce soient par leur portrait physique, leur habit, leur logis où leur mode de vie, tout participe du procès global des bien-pensants, à travers une mise à nu des rouages et réseaux qui relie le monde des affaires à celui de la politique, à travers le jeu de la « police politique » qui programme en tous points de vue le musellement du peuple.

Diane, divorcée à 19 ans, alliée à un bourgeois, se présente comme une aristocrate ; elle paraît souvent parée de diamants, de déshabillés en dentelle, de fourrure, de colliers d'émeraudes, de chemise de Grand Opéra, de kimono d'or de chez Liberty ; elle fait donner par ailleurs des cours de violon à son fils. Car Guy pouvait à l'occasion « *jouer une petite sonate sur son violon. Et généraux, chefs de service aux ministères, députés, diplomates, banquiers, brasseurs d'affaires, écoutaient dans le ravissement, le soir après dîner, le crin-crin pas trop laborieux du jeune Mozart, comme on l'appelait dans l'intimité. On applaudissait.* »¹²⁰

Diane habite dans un hôtel meublé de tapis persan, de pianos, et ne travaille pas. Sa vaisselle de toilette est en or, et elle est supposée se laver dans la porcelaine de son cabinet de toilette ; on compte trois pianos chez elle.

On retrouve ce même train de vie dans la jeunesse dorée de Madame Simonidzé, elle qui a connu beaucoup de chambres d'hôtel luxueuses, qui est mariée à un industriel, et qui a beaucoup voyagé en Europe. Car avant de venir s'établir à Paris, « *Mme Simonidzé avait été plus belle que ses filles. Interlaken, Baden-Baden, Nice, Florence l'avaient vue tour à tour, d'année en année dans un brouhaha de succès et de richesse [...] toute parée, avec ses épaules nues qui étaient son triomphe, pour ces fêtes mystérieuses dont les enfants rêvaient* »¹²¹

¹¹⁸ op.cit., p.85.

¹¹⁹ idem.

¹²⁰ idem., p.66.

¹²¹ idem., p.146.

Cette femme non plus n'exerce aucune activité professionnelle, et ne se « *levait souvent pas l'hiver jusqu'à la nuit, traînant au lit, dans sa chambre, lisant, lisant, lisant sans cesse, avec des bouts de cigarettes jetés partout dans la pièce, qu'elle fumait.* »¹²² Le trio que forment donc cette femme et ses deux filles sera par la suite stigmatisée pour son oisiveté et son option pour une existence de parasitisme, notamment par les générosités du père Simonidzé : « *Mme Simonidzé lisait et fumait. Hélène fumait sans lire. Catherine collait son nez aux vitres. Ni Hélène ni sa mère n'auraient jamais songé qu'elles pouvaient améliorer leur situation en travaillant. L'argent tombait du ciel par la poste, venait du lointain, du problématique M. Simonidzé, qui avait des puits de pétrole.* »¹²³

Nullement soucieuse de quelque occupation que ce soit donc, « *Mme Simonidzé, en peignoir, traînait chez elle à lire et à bayer.* » L'indice vestimentaire ici, le verbe « traîner » à l'imparfait duratif et les infinitifs « lire » et « bayer » concourent à afficher le désœuvrement de cette mère de famille, une attitude frisant le bovarysme. Elle fait donner elle aussi des cours de piano à sa fille aînée.

Par ailleurs, les démarches de conquête amoureuse de certains courtisans frisent la galanterie de salons : Monsieur Romanet par exemple ponctue ses visites de roses, et M. Gilson-Quesnel jouait le « *charmant hôte qui ne venait jamais [...] sans violettes ou sans muguet suivant les saisons* »¹²⁴. Aussi Mme de Nettencourt enrage-t-elle que sa fille l'appelle par le titre de mariage, préférant plutôt son prénom Christiane, pour faire jeune, paraître désirable.

De même, des discours des personnages relevant de cette classe sociale permettent de les démasquer. C'est le cas avec Mme de Nettencourt qui se plaît, toute la première partie du roman durant, à se ressouvenir, dans une oisiveté écoeurante, de ses succès dans le passé. La figuration de ce couple Nettencourt que les usuriers ont ruiné, et dans le salon de qui « *il y avait au mur trois photographies encadrées du château familial* »,¹²⁵ relève du ridicule.

En effet, M. et Mme de Nettencourt désirent vivre dans une relative opulence, mais aux frais de leur fille, cette fille dont ils ne se rapprochent ou ne s'éloignent souvent qu'en fonction de

¹²² idem., p.161.

¹²³ idem., p.164.

¹²⁴ idem., p.59.

¹²⁵ idem., p.60.

leurs intérêts. En fait, les Nettencourt « vendaient » leur fille au plus offrant, vivant des générosités de leur gendre de l'heure, tout comme Mme Josse, heureuse de la dot estimée à 150000 francs de sa fille. Par ailleurs, de longs passages laissent découvrir la vanité et les commérages de cette classe, notamment avec Mme de Versailles qu'on évoque parce qu'elle serait la maîtresse de M. du Val d'Amboise avec qui elle a eu Geneviève, une enfant hors foyer.

Le jeu est un autre témoignage d'oisiveté. On peut évoquer par exemple les parties de poker qui se tiennent tous les soirs rue d'Offemont, et dont les animateurs principaux sont « *Wisner, Dorsch, Robert, deux ou trois journalistes, Mrs Page, un cousin des Nettencourt, Emile Bruyère qui avait une assez haute position au ministère des Colonies, plusieurs ménages d'officiers, une princesse grecque, [...]* », ¹²⁶ avec Diane qui ne recevait plus guère dans la journée qu'en valenciennes, s'étant fait faire des déshabillés avec dentelles. Le sélectif des fréquentations dévoile ici cette formation de classe de distingués, facteur d'exclusion. Car

« À la pension Jonghens, il y avait des petites soirées où les Simonidzé, Mercurot, les pensionnaires se retrouvaient avec toute la famille Jonghens, un couple américain. On faisait salon, puis Hélène se mettait au piano. Elle chantait. Des demoiselles anglaises lui caressaient les bras et lui entouraient la taille : [...]. Solange Jonghens se laissait faire la cour par le mari américain, une espèce de brute avec le poil ras. » ¹²⁷

Des mots et expressions tels que « *pensionnaires* », « *faire salon* », « *piano* », « *se laisser faire la cour* » ... proposent une isotopie de l'insouciance. Ce sont en effet là autant d'habitudes de salon qui témoignent de cette douceur de vivre caractéristique des milieux bourgeois totalement à l'abri des usures du monde des travailleurs. Cette représentation est chaque fois subtilement empreinte d'une mise à l'index, comme à travers cette réflexion bien précoce pour le petit Guy de cinq ans, à propos du couple véreux les Münchbourg : cela, à notre sens, relève plutôt d'un investissement auctorial : « *Guy ne doutait pas un instant que les Münchbourg eussent été de ces criminels qui prennent rang dans les causes célèbres, et que pour cette fois seuls l'aveuglement de la police, et l'appui d'un sénateur impie qui avait fait jeter des religieuses hors de France, pouvaient avoir sauvés du banc d'infamie.* » ¹²⁸

¹²⁶ idem., p.75.

¹²⁷ idem., pp.183-184.

¹²⁸ idem., p.70.

A ces personnages s'ajoute le club des financiers constitué par M.Gilson-Quesnel, le gros fabricant de sucre protégé par la sphère gouvernementale avec qui il entretient des rapports de confiance dans les affaires, mais aussi Georges Brunelli, alias Brunel : aux dires de Mme de Nettencourt, ce dernier serait « *un self-made man, il faisait des affaires [...] il était colossalement, mais alors colossalement riche.[...] En Amérique, il y avait des exemples, en Amérique seulement.* »¹²⁹ Cette équipe communique parfaitement avec la première. En effet, « *Presque tous les soirs rue d'Offémont, Wisner, Dorsch, Robert, deux ou trois journalistes, Mrs Page, un cousin des Nettencourt, Emile Bruyère qui avait une assez haute position au ministère des Colonies, plusieurs ménages d'officiers, une princesse grecque, se rencontraient pour le poker.* »¹³⁰

C'est manifestement la même approche de dévoilement que nous avons dans *Les Voyageurs de l'impériale* et dans *Aurélien*.

1.1.2. Des Manescu au Paris bourgeois dans *Aurélien*

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la matérialisation de la classe bourgeoise se discerne surtout au moyen d'une longue digression sur les dames Manescu et Mme Seltsam, toutes pensionnaires de l'Etoile-famille.

Le quotidien de ces femmes (qui rappelle fort bien celui des Simonidzé et de Diane dans *Les Cloches de Bâle*) meuble tout le chapitre XX de la deuxième partie ; chapitre qui à force de s'attarder sur les banalités et la généalogie de ce foyer prédispose à l'ennui du lecteur. Oisives, amoureuses ou déçues par la vie, les Manescu se complaisent dans une existence complètement incompatible avec des préoccupations d'une classe ouvrière quelle qu'elle soit. Elvire par exemple, à vingt-cinq ans « *était divorcée et elle rêvait le doigt dans un livre qu'elle ne lisait pas. Elle rêvait le matin et elle rêvait le soir, elle rêvait, chassant comme des mouches ses deux sœurs cadettes, quand celles-ci jactaient et riaient (...)* »¹³¹ Dorothée quant à elle s'offre les textes de Marcel Prévost, un auteur qui à l'époque, précise Daniel Bournoux, était apprécié de nombreuses lectrices pour ces romans sentimentaux « *pimentés*

¹²⁹ idem., p.63.

¹³⁰ op.cit., p.75.

¹³¹ Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, 1972, p.565.

d'érotisme ». ¹³² Paulette « *traînassait agréablement à sa toilette [et] adorait sa chambre* ». ¹³³
Cet engourdissement contribue ainsi à l'indexation de cette douceur de vivre des classes bourgeoises.

Le petit Jeannot y trouvait son compte quant à lui :

« *Tous les jours, après le déjeuner, Jeannot montait chez les dames Manescù. Et s'il était en retard, Dorothee venait le chercher. Mme Manescù lui caressait la tête et lui offrait un bonbon de chocolat enveloppé dans du papier d'argent rouge à l'intérieur. Puis Elisabeth et Dorothee l'emmenaient dans la chambre voisine ou sur le balcon, et là commençaient les débauches. Des bonbons, des bonbons, de toutes les sortes. Des glacés aux fruits. Des durs à laisser fondre. Des croquants. Des pralinés. Des fourrés. Des à liqueur. Des bonbons, enfin, des bonbons sans fin.* » ¹³⁴

Le mode répétitif avec « *bonbon* », qui prend dans ce contexte pour synonyme « *débauche* » par la multiplicité de la nature des bonbons suggère le gâchis, l'excès, l'abondance, la démesure qui caractérisent la bourgeoisie.

Chez les Mercadier, Paulette entretient une curieuse, voire malade folie des grandeurs. A l'exposition par exemple, on la voit qui souhaitait, par pur prestige d'artifice, que les passants s'aperçoivent qu'elle était aux côtés de l'amiral Courtaut de la Pause ; cette attitude, on s'en doute, relève de la mythomanie, un culte de la représentation en public, pour se complaire dans l'artifice comme paradis. Cadette d'une famille de nobliaux ruinés, cette femme aspire toujours à cette noblesse pourtant en déliquescence. Tout sonne faux en elle, tellement elle imite; son amitié avec Denise par exemple se fonde sur le principe du reflet dont elle ne devient que la copie pâle. Pire, Paulette ne pardonne pas aux pauvres leur statut: d'ailleurs elle ne se pardonnera pas à elle-même de le devenir après la fugue de Mercadier. ¹³⁵

Chez Mme d'Ambérieux, le décor est assez suggestif :

« *Les trois pièces de l'appartement étaient-elles vraiment très grandes, Ursule vraiment très vieille sous son bonnet attaché sous le menton par une ganse blanche, c'est ce*

¹³² Daniel Bounoux, *Aragon, Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, 2000, p.1435.

¹³³ op.cit.,67.

¹³⁴ idem., p. 572.

¹³⁵ Nous reviendrons sur cet élément.

*que Pascal qui était tout petit et tout jeune croyait en tout cas. Il y avait constamment dans la cuisine des crèmes renversées, des quatre-quarts, des gâteaux aux amandes, qui se préparaient pour Calino. Cela sentait toujours un peu la mélasse et le caramel. Grand'mère achetait à l'autre bout de Paris, disait-elle, la seule farine blanche qu'on pût trouver dans la capitale où tout était falsifié, pourri. »*¹³⁶

Mégalomanie et abondance caractérisent également en premier cette demeure dont la maîtresse des lieux entretient des préjugés absurdes qu'elle considère comme du discernement : tout ne pouvait pas être « *falsifié* » et « *pourri* » à Paris.

C'est manifestement à ce type de décor que ressemble le château de Sainteville, espace des grandes vacances d'été ouvert sur une merveilleuse montagne dont « *les pièces étaient garnies de meubles lourds et luisants, où devaient dormir des secrets de famille. Bien qu'on n'en parlât point, on savait que toutes les tables, les bureaux, les armoires avaient des tiroirs secrets.* »¹³⁷ La tradition des bien-pensants est mise en relief ici. Pourtant, cet espace assurément « *sacralisé* » par son profil conservateur devient un cadre propice à des scènes d'infidélité.

D'un autre point de vue, Denise est représentative des indignités du milieu bourgeois : épouse de M. de Lassy de Lasalle, elle réussira à le faire tuer (et cela sans remords), dans un duel avec son amant, M. de Montbard. Pendant ce temps, Blanche quant à elle, épouse de l'industriel Pailleron, se récréait charnellement et sans vergogne avec Mercadier. Par ailleurs, beaucoup de facticités entourent les relations entre bourgeois, telles ce repas d'accueil offert entre Pailleron et Mercadier, l'hypocrisie entre le cocu et l'amant : dans ces conditions, cette figuration du personnage Pailleron correspond bien à cette facette de la critique anti-bourgeoise médiévale, qui suggère que « *Le héros bourgeois, [...] sera bafoué, cocu et content.* »¹³⁸ La rumeur dans le roman indique que Blanche prolonge plus tard ses moments de plaisirs avec l'ouvrier Boniface qui sauva la vie à sa fille Suzanne, quand celle-ci fit une fugue, ayant eu la confirmation de l'infidélité de sa mère dans la montagne, en écoutant aux portes l'entretien entre l'oncle de Sainteville et Mme d'Ambérieux.

¹³⁶ op.cit., p.55.

¹³⁷ idem., p.82.

¹³⁸ Alter, op.cit., p.120.

A la lecture du livre, on s'aperçoit par ailleurs que cette facilité d'existence construite et entretenue par Paulette, Denise, les Manescù,... qui n'exercent manifestement rien comme métier, n'est pourtant pas enviable, puisqu'elle conduit pour finir ou à la déprime, ou au suicide : Mme d'Ambérieux tire en partie sa crise de ses origines de femme de salon ; à un rien près, la Manescù manque son suicide assez bien planifié pourtant ; quant à Reine, à bout de souffle, certainement après les parties de passe-passe entre M. Heinrich et le fils de celui-ci, elle « *a cru devoir mettre fin à ses jours, sans expliquer la raison de son geste.* »¹³⁹ Mme Manescu est présentée après 1913 par une prolepse: « *On apprit par une carte postale de Roumanie[...] qu'au cours d'une révolte, les paysans de Mme Manescù lui avaient coupé les deux mains au ras des manches.* »¹⁴⁰ Au total, passivité, oisiveté, paraître et vanité sont les attributs de ce univers en vérité dysphorique.

Dans *Aurélien*, à part le quartier de Montmartre et le Moulin rouge, lieux de divertissements et de rencontres des artistes, ce sont les rues Raynouard et Belles-Feuilles, et l'île Saint-Louis qui représentent les quartiers riches de la capitale. Aurélien par exemple vit au cœur de Paris, entouré par la Seine, dans une garçonnière, au dernier étage d'un immeuble, et il a son couvert aux « Mariniers », un restaurant situé sur le Quai Bourbon ; Edmond Barbentane habitait avec sa femme « *rue Raynouard, deux étages d'une maison avec une terrasse. L'été ils étaient dans leur villa de Biarritz, (...)* »,¹⁴¹ et Mary de Perseval rue des Belles-Feuilles ; Rose Melrose a son institut près des Champs-Élysées...

Mais si le luxe pour Paul Denis ne nécessite pas un culte particulier, il n'en est pas de même pour Mary de Perseval, cette femme qui s'affiche souvent avec ses airs de bourgeoise impertinente. La soirée qu'elle a offerte en est une preuve, cette rencontre des bien-pensants où on évoque de grands auteurs, de grands milieux touristiques, où allusion est faite aux parfums, aux grandes dames, aux toilettes... En somme, rien qu'un tableau bourgeois, cette soirée où séduction et mondanité semblent de règle, à l'image de certaines soirées au Lulli's Club. C'est dans cette même logique de parade et d'extériorisation que s'inscrit par ailleurs le vernissage de Zamora où :

¹³⁹ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.735.

¹⁴⁰ *idem.*, p.565.

¹⁴¹ Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1966, p.38.

« défilai^{ent} sans fin les amis de Zamora, ses relations disparates, des jockeys célèbres, des duchesses, des littérateurs, des hommes riches et désœuvrés, des jolies femmes de toute espèce, des joueurs d'échecs, des connaissances faites en voyage, sur les transatlantiques, dans les hôtels, tout comme des amis de la famille de Zamora qui était une famille tout à fait assise dans le commerce international des grains, avec des cousins dans la haute Eglise d'Espagne.»¹⁴²

On le voit ici, la dimension aristocratique du cercle de Zamora se donne à lire à travers la gamme et la trempe des invités : « jockeys célèbres », « duchesses », « littérateurs », « des hommes riches et désœuvrés », « des jolies femmes », « des joueurs d'échec », des amitiés nées sur « les transatlantiques, dans les hôtels », et pour finir, par le statut de la famille de Zamora et ses relations privilégiées avec le clergé. En tout donc, les éléments constitutifs de l'empire des bien-pensants sont ostentatoires dans ce passage : que ce soit à travers les loisirs pratiqués, les titres, l'apparence physique, voire la nature des relations entretenues se révèlent les marques d'une classe dominante.

Une autre soirée fait écho au vernissage de Zamora, la Folie Valmondois, c'est-à-dire la fête donnée par ce duc, à Paris :

« Depuis trois mois qu'on ne parlait que de cette soirée à Paris, qui aurait voulu manquer la fête du duc de Valmondois ? Sa maison, sa folie comme il disait, était assez voisine de celle de Coty à Louveciennes. Il l'avait entièrement masquée de panneaux d'or, et avait fait peindre les sphinx de l'escalier avec de la poudre de cuivre. L'intérieur était encore plus fantastique. La cohue était à son comble vers minuit. Qu'est-ce qu'il y avait comme bijoux ! [...] On disait que tout ce luxe faisait gronder les gens, [...]»¹⁴³

A la différence de la gamme des invités dans l'extrait précédent, c'est le déploiement de la démesure et de l'ostentatoire qui accompagnent cette « folie » qui participe à notre sens de la critique réaliste : campagne publicitaire (on en parlait depuis trois mois), mais aussi matériaux enjoliveurs éloquents : la maison est entièrement masquée de « panneaux d'or » et les sphinx de la poudre de cuivre. Par ailleurs, les marques de l'interrogation et de l'exclamation participent chacune de ce projet de dénonciation. Puisqu'« En général, [écrit Alter] les manifestations concrètes de la grossièreté [bourgeoise] se réduisent au manque de mesure

¹⁴² idem., p.240.

¹⁴³ idem., p.556.

*déployé dans les fonctions les plus banales, quotidiennes, identiques pour tous : le boire et le manger. Le bourgeois aime donc les plaisirs de table. »*¹⁴⁴

Nous observons, d'un autre point de vue, que ce monde bourgeois est tapissé de plaisirs, d'infidélités, de promenades vespérales dans Paris, de fréquentations de bar et de restaurants,... à l'occasion desquels les uns et les autres entretiennent le paraître, dans toute insouciance d'inégalités sociales ; à la manière de cette apparition de Mme de Nettencourt, distinguée par son fétichisme vestimentaire et accessoires inhérents: « *Elle est en blanc avec des bijoux rouges, qui saignent à ses poignets, à son cou, sur son cœur. Et une grande botte de roses dans les bras. Parce que, à chaque instant du monde, quelqu'un lui donne des roses. Elle est ce qu'il y a de plus cher et de plus insolent à Paris.* »¹⁴⁵

Ici, la métaphore dans « *saignent* » renvoyant aux nombreux bijoux qui pendent aux poignets, au cou et sur le cœur de Diane, et les comparatifs absolus dans « *de plus cher et de plus insolent* » concourent à mettre en relief l'excès, la démesure et, peut-être, l'extravagance et la vanité de l'accoutrement. Des traits qui correspondent parfaitement au mode de vie bourgeois, dont J. Bouillon propose certains traits :

*« Le souci de paraître règle la vie quotidienne [bourgeoise]. L'habillement devient un investissement social : col empesé, chapeau obligatoire pour les deux sexes, châles de vrai ou faux cachemire. Le logement est l'objet de tous les soins. [...] On raffole des peluches, des lourdes tentures et des sombres tapisseries. L'argenterie, inséparable de l'ameublement, se fait ostentatoire. »*¹⁴⁶

Par ailleurs, même s'il est fait mention des déconvenues que traverse le foyer des Morel qui aura bien battu de l'aile avant de s'essouffler littéralement, beaucoup d'éléments concourent à saper la figuration des couples bourgeois: le couple Ambérieux, par exemple, est significativement ébranlé ; le Docteur Decoeur est soucieux, avec une Rose Melrose assez éparpillée en amour, lui qui pourtant aura « *tout quitté pour elle* »¹⁴⁷ quand en retour, cette ancienne Amélie Rosier s'offre plutôt d'intenses parties de plaisirs avec Edmond. D'ailleurs

¹⁴⁴ op.cit., p.124.

¹⁴⁵ op.cit., p.343.

¹⁴⁶ J. Bouillon et alii, *Le XIXe siècle et ses racines*, Paris, Bordas, 1981, p.154.

¹⁴⁷ op.cit., p.116.

tout son envers est mis en relief au chapitre III pendant l'entretien qu'Aurélien eut avec le docteur Decoeur .

Chez les Barbentane, c'est la sécurité financière qui sous-tend le foyer ; sans quoi, comme par réplique aux frasques d'Edmond, Blanchette flirte de son côté avec Aurélien et se fait frivole surtout avec Adrien Arnaud. Mary de Perseval, quant à elle, trompe Denis avec Aurélien, un Denis qui à son tour la trompe trois mois durant avec Bérénice. Chez le ministre Barbentane, la femme ressentait sa vie de couple comme « *trente années de ménage et de haine* »¹⁴⁸ .

A l'analyse, on est convaincu que cette présentation, mieux cette peinture des milieux bourgeois du début à la fin du roman relève d'un réquisitoire, d'autant qu'on y rencontre une autre couche sociale dont le quotidien est comme largement antithétique.

1.2. L' « inhumanité » du capitalisme

1.2.1. Des Cloches de Bâle aux Voyageurs de l'impériale

La figuration du peuple dans les textes permet de mesurer les travers du système capitaliste. En effet, à l'opposé de la comédie mondaine dans laquelle se plaisent les bourgeois, le peuple étouffe, parce qu'il fait l'objet d'une exploitation impitoyable.

Dans le premier roman par exemple, Brunel est un usurier très connu à Saumur ; ses entretiens avec le Général Dorsch, puis avec Wisner par la suite permettent de démasquer le réseau auquel ils appartiennent. En effet, exaspéré qu'on lui reproche son indiscretion dans le suicide de Sabran, Brunel demande à savoir, ironique, si son activité d'usurier était différente de celles de ses collègues qui achètent :

« des mines de perlinpinpin ou des usines de mords-moi-le-doigt, ou des actions de Monte-Carlo spéculant sur le trente-et-quarante qui est responsable d'une centaine de suicides par saison, ou des emprunts russes qui vivent du knout et de la De Beers qui fait ouvrir le ventre des nègres pour y chercher les diamants qu'on ne trouve pas dans le caca, ou de Schneider[...] ou des valeurs anglaises qui vivent du trafic de l'opium, ou, tenez , des parts

¹⁴⁸ idem., p.155.

de l'affaire Wisner, [...] qui a le record de la mortalité pour l'Europe dans ses ateliers d'automobiles, et qui y introduit déjà des méthodes américaines pour faire mieux ? »¹⁴⁹

Ce discours cynique de l'intérieur du camp des exploiters présente le capitalisme comme un moloch, propose une vision pessimiste d'un monde outrancièrement déshumanisé. Les allusions à Wisner, on le voit dans ce passage, témoignent que ce personnage n'est pas moins usurier à sa façon, lui qui est lié à toutes les actrices de Paris. Fabricant d'autos ayant, comme il le dit, transformé l'industrie automobile française, ce personnage coopérant fortement avec le pouvoir en place¹⁵⁰ gère des intérêts dans les Balkans, au Maroc, en Serbie,¹⁵¹ etc. Prêteur d'argent, il est disposé à fournir à la compagnie des transports en commun des nouveaux autobus rapidement transformables en cas de guerre, pour le transport des troupes. Ce sont donc là des personnages que rien ne relie fondamentalement en dehors des intérêts financiers ; une faune qui a bonne conscience à l'abri de la loi, comme le confesse Brunel au Colonel Dorsch :

« Pourquoi ne pas l'avouer ? Il n'y a là rien qui me choque. En quoi est-il mieux d'être la bête qui a des parasites, que le parasite sur le dos du bétail ? Pour moi, je pense tout au contraire que c'est là ce qui s'appelle la civilisation. [...] Le parasitisme est une forme supérieure de la sociabilité, et l'avenir est au parasitisme, le tout est d'en inventer sans cesse des modalités nouvelles ! Je bois au parasitisme, et vous me rendrez bien raison ! »¹⁵²

La charge rhétorique dans ce passage avec ce ton de cynisme affiche tout simplement le principe d'exploitation et de culte du profit qui définissent les relations entre financiers et prolétaires. On se rappelle qu'au XIII^e siècle déjà, la satire anti-bourgeoise s'est enrichie de nouveaux thèmes professionnels dont le marchand, les changeurs, mais surtout les usuriers. Par cette mort de Sabran donc, on s'aperçoit que l'usure inique se dévoile comme une manifestation de vice, rien que par le fait de l'exercer : « *Dirigée contre les bourgeois,*

¹⁴⁹ op.cit., pp.120-121. Cette partie soulignée est en italique dans le texte.

¹⁵⁰ Nous y reviendrons amplement dans la partie « L'instrumentalisation de l'Histoire. »

¹⁵¹ idem.

¹⁵² op.cit., p.122.

usuriers ou changeurs [écrivait Altier], la satire de l'usure [...] met en cause le principe même de leur activité. [...] « Usure est as bourgeois amie »¹⁵³!

En dépit de toutes ces impostures à la thésaurisation, cet univers des financiers est par moments troublé par des événements tragiques, dans son environnement immédiat ou dans le rang de ses collaborateurs, notamment les cas de suicide. On peut évoquer ceux de Pierre de Sabran et de Blaise Jonghens, mais aussi la fin mystérieuse du couple Lefrançois-Heuzé. On comprend donc que bien qu'appartenant d'une manière ou d'une autre à cette famille de bien-pensants, Mme Simonidzé la renie par moments, elle qui (après et malgré tout), « *aurait aimé vivre, auprès de ces nations primitives qui ne connaissent pas l'horreur des machines, l'exploitation, le règne sanglant des bourgeois.* »¹⁵⁴ Ce règne sanglant qui se perpétue avec la complicité des acteurs de la foi.

C'est pourquoi, à la mort du petit horloger Joseph - qui ne croyait d'ailleurs pas à la religion, et n'allait pas à l'église -, la mère préféra recevoir dans la chambre mortuaire voisins, amis, et même des inconnus, plutôt que M. le curé de Cluses qu'elle expulsa littéralement un balai de branchages à la main, en hurlant : « *Mais tout de même, quand on est mort, nous qui nous échinons toute la vie pour eux, ils n'ont qu'à nous foutre la paix, Sainte Vierge ! Car, ils ne peuvent plus rien sur les morts !* »¹⁵⁵ La religion qui devait apaiser les affligés, devient ici une source d'exaspération, de frustration et de douleur, comme le ressent Catherine ouvrant la porte de la maison : « *elle se trouva en face d'un prêtre, revêtu de ses ornements, et flanqué d'un mioche sournois en surplis qui agitait une sonnette. Elle se retourna vers la chambre, la gorge sèche, révoltée de ce qu'elle allait voir, prête à fuir devant la religion, bien plus que devant la mort : « le curé ! » dit-elle.* »¹⁵⁶ L'évocation des objets de culte présentés ici de manière burlesque témoigne d'une hostilité résolue à la religion, donc aux silences des églises.

Pour analyser la représentation du peuple dans *Les Cloches de Bâle* donc, nous nous intéresserons au traitement des personnages de Joseph, de sa mère, et de la vieille femme

¹⁵³ Alter, op.cit., p.44.

¹⁵⁴ op.cit., p.153.

¹⁵⁵ idem., p.211.

¹⁵⁶ idem., p.210. Il en est de même avec l'abbé Petitjeannin dans *Les Beaux quartiers*, vu la complicité qu'il entretient avec la sous-préfecture, même quand des projets contrarient les intérêts des fidèles dont il a à charge les âmes. Le curé est donc curieusement complice d'un système social mafieux, puisqu'à l'analyse,

anonyme que la Mercedès de Wisner broya. Nous reviendrons sur celui de Victor dans le chapitre consacré au processus du bildungsroman.

C'est au cours de la répression ouvrière de Cluses que le jeune ouvrier Joseph fut fauché. Le misérable logis qui accueille la dépouille du garçon, cette « *maison pauvre de village, avec des murs en torchis et plus de place pour les bêtes que pour les gens* »¹⁵⁷ n'a rien de commun avec la chapelle funéraire dans une chambre d'un appartement bourgeois, comme le remarque Catherine. En effet, c'est par une topographie¹⁵⁸ à des fins persuasives, que cet espace mortuaire de circonstance, où on veilla le petit ouvrier mort le marteau à la main, est présenté. Les détails qui accompagnent la présentation du cadavre procèdent du pathos,¹⁵⁹ en cela que le portrait suscite une certaine compassion entretenue dans un réalisme de l'effroi :

« *Les bras nus, les manches roulées au-dessus des coudes, s'étaient crispés dans un geste de défense tardif. Les paumes vers les meurtriers, et le visage renversé complétait ce geste par une expression hagarde de protestation contre la mort, la bouche et les yeux ouverts. Deux balles l'avaient frappé : une dans la poitrine, qui avait ensanglanté la chemise, l'autre dans le cou où béait une plaie horrible.* »¹⁶⁰

Cette mort tragique dénonce totalement un ordre social. Car le détail apparemment dérisoire des « *manches retroussées* », de « *geste de défense tardif* » et de « *paumes vers les meurtriers* » semble pourtant bien traduire le refus de la mort, l'ardent désir de vivre, si misérablement soit-il, comme en rend si bien compte le groupe de mots « *expression hagarde de protestation* ». Mais Joseph meurt, victime innocente d'un ordre dont il connaît à peine le fonctionnement, ainsi que le suggèrent les conditions dans lesquelles il trépassa: « *Du hangar où il réparait une roue, un grand garçon dégingandé, qui n'avait pas vingt ans, était surgi voir ce qui se passait, et ses yeux ronds se refermèrent sur la mort quand une balle venue de*

la religion est présentée comme l'auxiliaire du pouvoir et de l'oppression d'un régime de négociants en place.

¹⁵⁷ idem., p.207.

¹⁵⁸ En rhétorique, « la topographie est une description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. », Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p.422.

¹⁵⁹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.

¹⁶⁰ op.cit., p.205.

*la fenêtre, avant qu'il ait rien pu comprendre, l'atteignit en pleine poitrine. Et il tomba en avant. Il tenait encore son marteau. »*¹⁶¹

Le contenu de ce passage dénonce le sacrifice de l'innocent, quand il présente le jeune âge, la fragilité, voire la naïveté du garçon face à la violence d'une mort que la férocité d'un ordre social lui impose, alors qu'« *il tenait encore son marteau* », preuve qu'il voulait pourtant continuer de vivre du travail de ses mains.

Les éléments de victimisation s'accroissent par la suite avec la mère de l'ouvrier qui accourt, une femme anonyme parce que femme du peuple, et dont le portrait est plus que bouleversant :

*« Elle n'avait pas quarante ans, cette femme maigre, dont la peau était tannée et ridée, sans suc, retirée sur elle-même, de telle sorte que l'œil noir et profond avait l'air enfoncé dans le squelette. Cinq grossesses, le travail, l'avaient efflanquée et dans sa jupe noire, nu-tête, sachant déjà le drame, écartant les assistants, pour avancer tout droit d'une foulée puissante, jusqu'à son petit, mort, ce n'était déjà plus une femme, mais un cri qu'on attendait, et elle arriva devant le corps, et elle le reconnut longuement, et le cri ne sortit pas. »*¹⁶²

Le parallèle établi entre l'âge de la femme et l'intensité des épreuves déjà connues relève d'une stratégie de dénonciation. En effet, le parcours de cette femme issue d'une famille misérable de douze enfants « *qui couchaient dans une pièce où l'hiver on rentrait les moutons* »,¹⁶³ fonctionne comme le témoignage des rudes conditions d'existence du peuple. C'est au moyen d'une analepse¹⁶⁴ externe que le lecteur est instruit de sa condition sociale : fille de paysan, vivant « *d'un lopin de terre âcre, peu fertile* »,¹⁶⁵ elle devient veuve en perdant son mari, un maçon mort en tombant d'un échafaudage cinq ans auparavant, « *tué sur le coup* » ; le récit indique qu'on ne sait plus rien de ses autres enfants, et ses frères sont tous morts, exceptée une sœur qu'elle a vue il y a dix ans. On conçoit que le supplice de cette

¹⁶¹ idem., p.195.

¹⁶² idem., p.206

¹⁶³ idem., p.208.

¹⁶⁴ Anachronie par rétrospection constituant « par rapport au récit dans lequel elle s'insère -sur lequel elle se greffe- un récit temporellement second », Genette, *Figures III*, op.cit., p.90.

¹⁶⁵ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.207.

dame est insoutenable quand précisément, Joseph, sa seule et dernière raison de survie, se trouve fauché de la sorte la veille même de ses noces avec une ouvrière en horlogerie :

« *Quand il avait été accepté à l'école d'horlogerie, elle [la mère] avait pensé qu'elle pourrait un jour ne plus rien faire que coudre, et la lessive peut-être. Il était promis à une fille de Bonneville, une ouvrière en horlogerie aussi, elle ne savait pas ce qui se passait, elle était allée à Annecy et ne reviendrait que le lendemain. C'était pour des papiers pour le mariage.* »¹⁶⁶

On peut dès lors évaluer toute la désolation et les meurtrissures dans l'âme de cette femme autour de qui déjà, peut-on s'en douter, la mort n'était plus une question de métaphysique mais une réalité qui se vivait au quotidien, certainement plus dans le corps que dans l'âme. C'est pourquoi elle « *pleurait en silence, à gros ruisseaux. Son visage était pareil au champ sec et cent fois retourné qu'elle avait cultivé toute sa vie. L'eau y coulant n'entrait pas, n'apaisait rien.* »¹⁶⁷

Au total, *Les Cloches de Bâle* donne à lire entre les lignes un bras de fer ; car c'est cette bourgeoisie qui muselle le peuple, qui l'étouffe, lui laissant à peine la possibilité de jouir du pain quotidien, à l'image de cette vieille femme que la Mercedes de Wisner « renverse », « *le bassin broyé, et une fracture du crâne [...] La masse du corps écroulée dans la boue de la grande rue, incapable de se redresser, atteinte au ventre, rest[ant]t là sous les jupes pauvres, qui se trémoussaient sur de pitoyables cuisses de vieille, plissées, maculées de sang et de terre,...* »¹⁶⁸ ; la pauvre femme meurt, pointant vers le ciel l'essentiel du contenu du sac à main qu'elle portait, articulant ce slogan pour la vie, « *Le pain* » ! L'investissement du scripteur dans la relation de cette scène hautement symbolique à l'image de celle de Joseph - qui à notre avis participe de la stratégie argumentative-, se décèle à travers les adjectifs axiologiques évaluatifs¹⁶⁹ « *broyé, écroulée, pauvres, pitoyables* ». Il se poursuit dans l'annonce de la mort de la femme, après cette phase de son agonie :

¹⁶⁶ idem., p.208.

¹⁶⁷ idem., p.209.

¹⁶⁸ idem., p.340.

« Elle mourut.

Et pas simplement, comme la volaille écrasée, dont les plumes inondent la route, et puis qui casse d'une fois son cou maigre. Non. D'une façon atroce, dramatique, inattendue.

*Elle n'avait dans tout ça pas lâché un sac à provisions en toile cirée noire, avec des brisures jaunâtres, où il y avait un pain. »*¹⁷⁰

On le voit, tout comme avec Joseph, la protestation contre la mort, c'est-à-dire le droit à la vie est l'essentiel de ce que manifeste le peuple. Car Wisner n'est pas seulement le fabricant des autos-taxis en grève, c'est aussi le fournisseur des autos de la police, c'est l'industriel influent à New York, à Bakou, au Maroc, l'homme qui recrute des jaunes et collabore cyniquement avec Fiancette pour briser le mouvement de grève. Le narrateur active alors sa fonction idéologique, commentant : ce sont « *les mêmes financiers à Levallois, comme à Hambourg ou à Casablanca, comme à Bakou, [qui] décidaient et du pain quotidien de Bachereau ou de Victor, et de la guerre et de la paix, suivant que leurs cartels d'intérêts arrivaient ou n'arrivaient pas à composition.* »¹⁷¹

C'est au vu donc de ce rapport d'exploitation et d'injustice qu'à bout de souffle, le peuple qui accuse au quotidien la misère, donne de la voix par les protestations ouvrières. Dans le *Monde réel*, Aragon ne se limite pas à narrer une seule grève qui serait le support plus ou moins épisodique de la fiction ; on y rencontre plutôt plusieurs cas de grève, dont certaines participent éloquemment du projet esthétique.

Mis à part quelques cas furtivement évoqués dans le roman, notamment la grève simulée pendant la représentation théâtrale au cercle catholique de la rue Vaneau (p.173), celle de 1865 que le Baron Débauche avait réprimée, avec la traduction du Comité de grève devant les tribunaux (p.309), la grève signe visiblement la narration par deux mentions majeures.

Il y a d'abord la révolte de ce groupe singulier sur lequel débouche le voyage romantique de Jean et Catherine, les ouvriers de l'industrie horlogère de Cluses. Un peu

¹⁶⁹ Ce sont ceux qui sont empreints de subjectivité et qui traduisent en fait les « *les marques d'une présence indirecte* » de l'auteur d'un livre : voir Karl Cogard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, pp.236-237.

¹⁷⁰ op.cit.,340.

¹⁷¹ idem., p.334.

comme on le verra, avec un autre exemple dans *Les Beaux Quartiers*, on lit dans cette marche de travailleurs lésés, un esprit de solidarité profonde par les quantificateurs « *une bonne part* », « *les vieux* », « *les jeunes* », « *certains* ». C'était donc majoritairement

« *des ouvriers horlogers de Cluses : pour une bonne part d'origine paysanne, ils avaient cette robustesse qu'on rencontre par toute la campagne de Savoie, mais affinée par une ou deux générations occupées au patient ajustage des roues et des ressorts. Les jeunes, dans le grand soleil de juillet, en bras de chemise, hâlés, les cheveux noirs, se tenant par les bras, les uns avec leur compagne, [...] ; les vieux avec le tablier de cuir et la casquette, certains la visière de travail...* »¹⁷²

Cette révolte sera réprimée dans le sang et la mort par la force dominante, générant dès lors une atmosphère de guerre civile. A la base, deux mois de ce qui ressemble ici à une grève politique,¹⁷³ précédée de défilés, de manifestations et de meetings, étendue à toutes les usines de Cluses. C'est par une analepse couvrant presque tout le chapitre XI de la deuxième partie qu'on est informé des motifs de cette confrontation. Pour l'histoire, retenons que pour des élections municipales en 1904, le syndicat des ouvriers avait constitué, en dépit de multiples pressions, une liste opposée à celle sur laquelle figurait le fils du patron. Après le succès de la liste patronale, sept ouvriers syndiqués sont renvoyés ; dès lors, les travailleurs réclament la réintégration des sept ouvriers qui furent licenciés parce que supposés simplement « *réfractaires* » aux principes de campagne électorale du patron de la Fabrique d'Horlogerie. Dans leur motion, ils exigeaient par ailleurs la reconnaissance des droits politiques des travailleurs. C'est au cours de cette tension et suite à la fusillade dans le rang des travailleurs qui voulaient incendier la fabrique, que Joseph est mortellement atteint.

En dehors du débrayage de Cluses, il est ensuite question de la grande grève des chauffeurs de taxi de Paris qui enchâsse toutes les autres. Elle est d'envergure supérieure comme en témoigne la fonction mnémotechnique qu'entretient la répétition dans « *malgré la grève*, » p.102, « *pendant les grèves* », p.107, « *cinq mois de grève* », p.140, « *à partir du mardi 28 novembre la grève éclata* », p.314, « *la grève des taxis qui continuait* », p.357,

¹⁷² idem., pp.192-193.

¹⁷³ Une grève politique, c'est une « grève de protestation contre l'orientation politique ou économique-politique du gouvernement, à laquelle le salarié participe en sa double qualité de travailleur et de citoyen. », in Bernard Edelman citant Hélène Sinay in « Le Syndicalisme et ses armes », in *Revue Agone, Histoire, Politique et Sociologie*, N° 33, 2005, Marseille, 2005, p.39.

« plus de deux mois », p.363, « en attendant la grève continuait », p.365, « près de quatre-vingt dix jours », « cent huit jours de grève », p.380, « quatre mois de grève », p.380 qui ponctuent le roman.¹⁷⁴ Plus tôt dans le livre, on en a écho tout juste aux chapitres VI et VII de la première partie, quand le lieutenant Desgouttes-Valèze souhaitait se rendre en taxi chez les Mercurot. Dans ce cas également, c'est au moyen d'une analepse, notamment tout le chapitre VI de la troisième partie, que les motifs de la protestations sont donnés. L'une des raisons de ce soulèvement, c'est que les patrons des travailleurs voulaient se soustraire à la loi des retraites ouvrières qui venait d'être votée ; ils souhaitaient réussir à faire établir par le Conseil Municipal la taxe de cent sous sur le benzol, afin de contraindre les chauffeurs à lui préférer l'essence dont ils ont la distribution à charge par la Standard Oil. En contrepartie, les ouvriers exigeaient une augmentation de la retenue qu'ils gardaient sur leur recette journalière : de 27,50%, les travailleurs souhaitaient qu'elle passe à 33%.¹⁷⁵ Bien organisée par le Syndicat des ouvriers, c'est une grève de longue haleine, d'opiniâtreté et d'abnégation, tel que cela se lit en certains de ses meneurs. Pendant le mouvement, on découvre Victor et Bachereau :

« C'est alors qu' [on] aperçut Bachereau.

*Sur le mur du garage, à cheval, le poing levé, la casquette en bataille, il parlait à ceux qui étaient à l'intérieur. A travers les boulevards on l'entendait crier. Il avait profité du désarroi de la police qui n'avait laissé personne à la porte du garage. Victor était en bas du mur, il avait dû lui faire la courte échelle. Le poing, en haut, brandi, scandait les phrases : ça ne dura pas longtemps. La police revenait. Bachereau que Victor tirait par un pied sauta en bas. Les deux hommes détalèrent comme des dératés.»*¹⁷⁶

On le voit, en dépit des forces de l'ordre, ces deux ouvriers tiennent à mobiliser les leurs afin que le mouvement de grève ne faiblisse pas. Pour Bachereau, anarchiste d'allure, il faut, au regard de la pénible situation socio-politique qui accable les masses populaires, beaucoup plus qu'une grève jusque-là simplement limitée aux chauffeurs de taxi :

¹⁷⁴ Dans le souci de la coordination de la fresque, elle est évoquée dans les romans suivants.

¹⁷⁵ La deuxième moitié du XIXe siècle préparait déjà le champ aux réclamations ouvrières, notamment avec la création de la Première Internationale Ouvrière en 1864, la conquête progressive des droits comme la liberté de réunion en 1881, le droit d'association qui accorda aux syndicats une légalité jusqu'alors non reconnue. J. Bouillon et alii, *Le XIXe siècle et ses racines*, op.cit., p.129.

¹⁷⁶ op.cit., p.320.

« C'est pourri, disait-il, leur politique. N'en faut pas ! Toute la politique, c'est des histoires de bourgeois et de traîtres. Tenez Briand : la crapule des crapules. Quoi, c'était hier leur grand homme aux socialistes ! Comme Millerand, comme Viviani. Nous, on ne connaît qu'un boulot : nos revendications, l'action syndicale. Ah ! si les prolos pouvaient se mettre ça dans la tête ! Un mouvement comme le nôtre, évidemment c'est pas mal joli, mais est-ce que ça devrait rester comme ça en famille ? Faudrait que les transports s'en mettent. Plus de trams, plus de métro. C'est alors que Paris serait à croquer ! Et puis, là-dessus, tous les autres... La grève générale ! »¹⁷⁷

Le choix du registre et du code dans ce discours incitatif ne nous paraît pas gratuit. Au Congrès des écrivains de Moscou en 1934, avec Malraux, on revint sur la tentative d'inscrire fortement la langue du peuple dans les fictions. Ainsi, Meizoz écrit :

« En oralisant la voix narrative [les écrivains] donnent fictivement la parole à un homme du « peuple » lui conférant de facto une position de sujet parlant dans le roman. S'incrument alors dans la voix du récitant des marques langagières (argot, dialectes, etc.) condamnées par le bien-écrire. Cette curieuse irruption tend à faire circuler la voix dite vulgaire dans le discours distingué de la Littérature. »¹⁷⁸

C'est cette langue du peuple que Bachereau sollicite à maintes reprises pour la cause du peuple, qu'on retrouve dans son discours à travers termes grossiers, diminutifs, exclamations, style oral, bref des détachements syntaxiques et lexicaux comme par préciosité à rebours.

Si on se réfère aux travaux d'Austin qui relèvent trois catégories d'actes usuelles de l'énonciation,¹⁷⁹ on admet que plus qu'un simple acte illocutoire, c'est d'un acte perlocutoire que se réclame le discours de Bachereau. Alors que les résultats de ces mouvements de

¹⁷⁷ idem., pp.329-330.

¹⁷⁸ Jérôme Meizoz, « « La Langue peuple » dans le roman français », in *Revue Hermès 42 Peuple, populaire, populisme*, Paris, CNRS Editions, 2005, p.104. C'est nous qui soulignons, le mot étant en italique dans le texte.

¹⁷⁹ Il se résume dans sa neuvième conférence comme suit « Nous avons reconnu, en premier lieu, l'ensemble de ce que nous faisons en disant quelque chose, et nous l'avons nommé acte locutoire. Nous entendons par là, sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification - au sens traditionnel du terme. Nous avons avancé, en second lieu, que nous produisons aussi des actes illocutoires : informer, commander, avertir, entreprendre, etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle. Enfin, nous avons défini les actes perlocutoires - actes que nous provoquons ou accomplissons par le fait de dire quelque chose. Exemples : convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur. », in *Quand dire, c'est faire*, Traduction, G. Lane, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 119. C'est nous qui soulignons, ces mots étant en italique.

revendication restent mitigés, ce personnage brûle qu'on les amplifie afin que d'une manière ou d'une autre, les travailleurs de tous bords, réunis sous une même bannière, programment la chute de l'employeur. On situe donc son propos dans la troisième catégorie. C'est pourquoi il ajoute :

« Non mais, pigez un peu : rien que ce qu'on a vu les derniers temps comme grèves... Les cheminots, les inscrits maritimes, et même les histoires de Champagne, des trucs comme dans le bâtiment il y a deux ans... Et puis pour Ferrer en octobre. Vous imaginez que tout ça se goupille à la fois ? [...] On était des cons, on resterait des cons. »¹⁸⁰

C'est aussi pourquoi entre autres désaccords, Bachereau n'approuve pas du tout la méthode pacifiste de Fiancette, qui s'opposait aux actes de vandalisme auxquels se prêtaient certains grévistes ; il s'empoigna avec Victor à ce propos :

« Oui, ton Fiancette, criait Bachereau, je n'en voudrais pas pour marcher dedans ! Encore un dégueulasse qui fera son chemin comme les autres ! Qu'est-ce qu'il a à dire, d'abord, si on bouzille des tacots ? Si on l'avait écouté, on serait même pas en grève... Oui, oui, le soir qu'on a décidé la bagarre à la Bourse, il a dit qu'il s'en lavait les mains ! »¹⁸¹

Au-delà de cette mimèse d'une harangue d'atelier ou de café, il faut percevoir la profondeur d'une exaspération qui prédispose la victime à ne plus faire, en quoi que ce soit, confiance à l'autorité patronale. C'est donc un appel au ralliement ; car comme l'indique Reboul, un autre procédé de ralliement « à la fois poétique et métalinguistique, tient au jargon [...] Ce n'est plus alors le message qui rallie, mais le code ».¹⁸² A notre avis, c'est à juste titre que Sadoul pouvait écrire que *Les Cloches de Bâle* est « un roman qui peint à travers les individus leurs classes, à travers l'action, la lutte de ces classes, et qui fait ainsi entrevoir, par la peinture de la réalité d'hier, la réalité de demain. »¹⁸³ On en déduit donc que le projet d'édification sociale est enclenché. Il va se poursuivre dans les romans suivants.

Tout comme dans *Les Cloches de Bâle*, on rencontre des indices ou « symptômes » d'inégalités et d'injustices sociales dans *Les Voyageurs de l'impériale*.

¹⁸⁰op.cit., p.330.

¹⁸¹ idem.

¹⁸² Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p.90.

En effet, s'il est vrai qu'au chapitre XXV de la première partie la discussion entre Pierre et Ernest Pailleron porte totalement sur la complexité des rapports sociaux, cet ancien ouvrier devenu bourgeois se prononce sur le cas atypique de son parcours, tout comme Angelo, complètement éméché, qui laisse échapper quelques épisodes douloureux de sa vie d'ouvrier au cours de la partie de jeu avec Pierre. Est également assez allusive, la révolte des paysans de Mme Manescù en Roumanie, ces travailleurs qui avaient fondamentalement faim. On pourrait évoquer de même les ouvriers du voisinage des Hirondelles, notamment Mme Buzelin, M. Caudron le façonnier sur métal, M. Dumesnil travaillant la perle avec son épouse pour les couronnes mortuaires. Autre témoignage de fracture sociale, la cohabitation entre le château de Sainteville et le village voisin Buloz ; car dans ce dernier cas, en dehors de quelques fréquentations d'enfants et de domestiques, la cloison est bien étanche entre les deux espaces.

Néanmoins, certaines situations rappellent beaucoup plus significativement les fissures sociales. Pour aborder cette étude de la peinture sociale dans *Les Voyageurs de l'impériale*, nous les prenons en compte. On pourrait s'intéresser à trois exemples symboliques : les cas Méré et Francesca, et la description des « grands boulevards », notamment les environs du Bébé Cadum et le Strasbourg-Sébastos.

A leur première rencontre déjà, Francesca expliquait à Mercadier que c'est à cause de la pauvreté que les enfants de Venise mendiaient dans la rue, au point de s'en prendre à tout étranger arrivant dans la ville. Mais quand ils se rendent chez elle, plus que la parole, c'est le regard qui instruit sur la misère quotidienne de la famille de la jeune fille :

« La pièce d'en dessous était éclairée d'une pauvre chandelle. C'était une grande pièce avec de profonds coins d'ombre. Autour de la chandelle, il y avait une femme et un homme. L'homme, les bras nus, avec des muscles usés, pliait des brins d'osier. Il avait un maillot de marin rayé, et la tête chauve. « Padre... », souffla Francesca. La femme, la mère, lourde, enflée, les cheveux défaits, devait coudre ou faire quelque ouvrage semblable, qu'on comprenait mal. Toute la pièce était encombrée de linges de couleur, lamentables, sur des ficelles tendues, qui la cloisonnaient aux yeux de Pierre. Il aperçut tout de même un lit de fer,

¹⁸³ Georges Sadoul, « *Les Cloches de Bâle.-Aragon*, Denoël et Steele, éditeurs », *Commune*, n°17, janvier, 1935, cité par Franck Merger, op.cit., pp.500-503.

*un seul dans un coin, et à terre des paillasses, et sur les paillasses des enfants demi-nus, sales, qui se chamaillaient. »*¹⁸⁴

Le regard descripteur expose ici d'emblée, par cet espace topique, le rang social de la famille de la jeune fille à travers ce moins que modeste cadre de vie. Cela se mesure à l'éclairage du logis, par l'ameublement, mais surtout par les fonctions des géniteurs qu'on devine entre les lignes : ouvrier pour le père tel que le suggèrent son occupation de l'heure (« *pliait des brins d'osier* »), son vêtement (« *maillot de marin rayé* ») et l'allusion à son physique de travailleur dans « *bras nus* » et « *muscles usés* » ; ménagère manifestement martyrisée dans le portrait pour la mère, comme en témoignent les qualificatifs « *lourde, enflée, les cheveux défaits* », et l'occupation de l'instant. Ce tableau de la demeure de cette innocente peut bien être lu comme la preuve des inégalités sociales. Le décor distille comme la quintessence de la misère du peuple. Le logis ne fait pas qu'expliquer Francesca, il la représente dans la hiérarchie sociale ; il en est à la fois la métonymie et la métaphore. Même Pierre le ressent, en dehors des sentiments de désir qu'il nourrit à l'endroit de Francesca :

*« L'extrême pauvreté de tout ceci, le sentiment d'oppression qui en montait, affecta Mercadier. Quoi, c'était donc là qu'elle avait vécu, qu'elle avait grandi, Francesca, c'était là qu'elle rentrait encore chaque soir ! Une odeur aigre mêlée d'un relent de cuisine pauvre et d'urine. Allait-il l'y laisser ? Allait-il l'abandonner à cette atroce misère ! »*¹⁸⁵

En vérité, la demeure de Francesca est à l'image de tout Murano, cette île de fortune autour des fabriques à Venise : « *Pour Murano, c'est un lieu sinistre. [...] Rien de plus délabré, de plus vulnérable, de plus lépreux que Murano. A la pitié des murs s'ajoute la misère humaine, la dégradation du travail, la phtisie universelle, la déchéance des enfants, l'exsangue d'une race épuisée par le soufflage.* »¹⁸⁶

Aussi, aux chapitres XX et XXI se glissent à travers les réflexions apparemment naïves du petit Jeannot, le statut d'un serviteur, à travers le commentaire pertinent que l'enfant propose à l'observation des mains de domestiques, un commentaire rempli de réalisme. Elles

¹⁸⁴ op.cit., p.391.

¹⁸⁵ idem., pp.391-392.

¹⁸⁶ idem., p.386.

« sont autrement fortes, épaisses et dures que[celles des gens de sa classe, estime l'enfant]. Les mains du domestique-homme, par exemple. Des grandes mains, presque plates en dedans, on dirait du bois, et puis non, ce n'est pas ça du tout. Avec des tas de petites lignes, comme des crevasses, aux plis. Et puis toujours des écorchures, des cicatrices. Le dos de la main, tout poilu, rouge, comme sec. Les ongles... Ah ça, les ongles ne ressemblent pas aux longs beaux ongles de Papa, toujours coupés en amande, et blancs, un peu jaunes parfois. Non, c'étaient des ongles mal équarris, tout en largeur, au ras du doigt avec un cerne noir [...], désagréable à regarder. »¹⁸⁷

Dans son approche sociocritique des personnages, Henri Mitterand indique que la plupart des énoncés relatifs à ceux-ci peuvent se réduire à une forme canonique¹⁸⁸ qui associe trois éléments :

- la désignation du personnage (ici le collectif anonyme « domestiques »)
- la désignation du support de la caractérisation (mains et ongles)
- le variant de caractérisation (mal équarris, avec un cerne noir, désagréable à regarder).

Le critique en déduit que dans les rapports entre personnages, une opposition de signifiés devient « *une opposition signifiante à un second palier de la signification* ». Nous pensons que dans *Les Voyageurs de l'impériale*, ce second palier de la signification participe de la stigmatisation. Ainsi, l'opposition des mains et des ongles du domestique à celles de son patron (opposition sémantique) traduit du même coup les inégalités sociales d'autant plus que les vecteurs de cette comparaison sont les indices de corrosion générés par l'exposition du corps de l'ouvrier aux travaux raboteux et dégradants. Ce sont là de petites suggestions qui, bien que noyées dans les 745 pages de volume du roman, fonctionnent comme des indices de désolation.

Nous en avons l'écho chez Eugène Méré, ouvrier en chaussure au chômage, qui fait de petits travaux pour survivre, et dont la femme travaille comme lingère au bordel les Hironnelles : il le prend si mal, blessé dans son amour propre, qu'il va se battre contre Frédéric. En somme, l'évocation de leurs piètres conditions de vie s'inscrit dans la lignée d'une littérature populiste et dénonciatrice. En effet, c'est chez cet ouvrier dont la demeure

¹⁸⁷ idem., p.591.

¹⁸⁸ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Puf écriture, 1980, pp. 62-63. Il précise que Roland Barthes parle quant à lui de « matrice signifiante ».

affiche en tout le spectre de la misère qu'on retrouve certaines valeurs de la classe ouvrière. Car même si c'est par l'entremise de Tavernier, le tenancier du bordel, qu'il obtient de l'emploi dans une usine de chaussures, Eugène y ressent de la fierté, de la plénitude : « *Je travaille. C'était à ne pas y croire. Il pouvait regarder Emilie [sa femme] en face. Il nourrissait ses gosses. Pas richement. Mais il les nourrissait. Le dimanche, on allait à Clamart ou à Vincennes.* »¹⁸⁹ Mieux, Eugène Méré se syndique, en dépit des risques de renvoi et de licenciement que cette résolution garantissait. C'est à travers l'épisode de sa rencontre inopinée avec un « camarade » conducteur de taxi et ancien acteur de la grève des taxis de 1911, que les convictions de cet ouvrier se révèlent au chapitre XXXIX de la dernière partie du roman. Dans son compte rendu enthousiaste au chauffeur, l'ouvrier rappelle les menaces de son employeur : « *Si vous aviez été syndiqué, jamais, jamais, je ne vous aurais recommandé, on a sa conscience on a sa conscience, on a beau être ci et ça, les syndicats faudrait les couper en petits morceaux (...)* »¹⁹⁰

Pourtant, Eugène, content de lui-même et de son jeu, se jouera de cette équipe d'employeurs véreux :

« *Quand je me suis présenté à l'usine, avec la recommandation du tôlier, on m'a interrogé, un bonhomme, puis un autre bonhomme, puis un troisième. Et ces messieurs ne rataient pas la question : Etes-vous syndiqué ? Puisque je l'ai dit, que non... Non ? C'est bien vrai ? Je ne sais pas ce qu'ils avaient tous à vouloir que je sois syndiqué... Et des discours. Contre les syndicats. Moi, je leur disais, j'ai jamais bien compris à quoi ça sert, les syndicats... Alors ils m'ont expliqué... Sous aucun prétexte, qu'ils disaient, ils ne m'embaucheraient si j'étais syndiqué... Alors comme je n'étais pas syndiqué, ils m'ont embauché. Et puis moi, comme je les avais écoutés, toutes les horreurs qu'ils disaient des syndicats, des criminels, et ci et ça... ça m'avait plu ce qu'ils en disaient... alors quand j'ai été embauché, j'ai demandé à un copain... Et voilà... »¹⁹¹!*

C'était sa carte de la C.G.T. qu'il montrait ainsi à son interlocuteur. Ce passage est pour nous d'un double intérêt : d'une part, il reflète l'épouvantail que le syndicalisme représente pour les dominants, (et donc son capital social) d'où l'hostilité que ceux-ci nourrissent à son endroit ;

¹⁸⁹ op.cit., p.684.

¹⁹⁰ idem., p.686.

¹⁹¹ idem.

d'autre part, il suggère le défi périlleux que l'ouvrier, fragile dans sa position, entreprend comme dans un round où il brave et contrarie le patronat. Le roman suggère que dans ce combat à armes inégales, le camp des nantis est à l'image d'une machine qui broie le peuple.

Dès lors, la narration débouche soudain sur le spectacle sombre des « grands boulevards », comme un espace où s'inscrivent deux mondes antithétiques, celui des ouvriers et celui de la pègre capitaliste. Et quand on se rappelle la dextérité d'Aragon à décrire la ville de Paris,¹⁹² on se convainc de la pertinence du parallélisme établi avec les grands boulevards. En effet,

« *A l'ombre des fantômes du Grand Siècle, s'éclaire ainsi bien avant la tombée de la nuit une série de cafés violents et blafards où la plus belle sélection de requins du monde traîne ses costumes clairs, ses souliers éclatants, ses muscles de luxe, ses chapeaux mous particuliers. Ainsi la ville voit pulluler ces athlètes dans les alvéoles mêmes de sa tuberculose. Grands microbes sains faits pour le large, à côté desquels dépérit un honnête peuple pâle...* »¹⁹³

Au-delà de la conception décorative du langage figuré, indique Henri Mitterand, il faut discerner l'« *extension idéologique et poétique de l'aire d'emploi et de signification des figures. [...] [car] la figure ne s'en prête que mieux à l'expression de l'idéologie, qui est, rappelons-le, un des pans constitutifs de l'imaginaire du sujet parlant.* »¹⁹⁴ Dès lors, la charge rhétorique dans ce fragment de texte où métaphore filée (de l'arrogant, mais surtout infâme prestige des mondains), périphrase ironique (dans *athlètes*), et oxymore (*grands microbes sains*) pourfendent incontestablement la classe dominante, participe de la visée argumentative. On comprend en effet que la principale victime du malaise social, ce ne sont pas les « *grands microbes sains* », mais plutôt ce peuple de travailleurs qui croupit sous le fardeau des inégalités et des injustices sociales maculant tout Paris. On peut donc rapprocher ce symbole du parasite de celui auquel Brunel recourt dans *Les Cloches de Bâle*. Mais dans *Les Voyageurs de l'impériale*, cette alliance poético-idéologique se poursuit.

¹⁹² On peut lire avec intérêt le poème « Paris vingt ans après » dans *Le Roman inachevé*, Paris Gallimard, 1966, pp. 159-164.

¹⁹³ op.cit., pp.708-709.

¹⁹⁴ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, op.cit., pp.232-233.

C'est en effet au moyen d'une série de métaphores fortement suggestives que le narrateur peint la bipolarité de la cité. Le chapitre XLIV de cette deuxième partie du roman¹⁹⁵ commence par le substantif « fange » qui renvoie à l'idée de la boue : « *tomb[ant] du ciel* », elle se fait donc accablante ; et puisqu'elle « *baigne les maisons noircies aux sueurs de souffre* », elle est envahissante comme une malédiction, tel que le suggère cette isotopie du dégoûtant qui se déploie en partie par l'évocation à la fois de « *fange, noircies, graillon, déchets, boue* », mais surtout par la convergence de deux facteurs, les portraits et le paysage extérieur. On y lit : « *Les hommes-sand-wiches avec leurs vêtements rouges pas à la taille passent comme des reproches entre des caracos de vieilles et le lamentable trompe-l'œil des satins usés sur les croupes battues par des sacs à main qui s'éraillent. De petits pardessus ajustés à prétention se hâtent, trop beige pour la saison.* »¹⁹⁶

Dans cette dernière phrase du passage, par la métonymie du contenant pour le contenu, l'état des vêtements suggère le décalage entre la condition sociale des êtres et leurs aspirations; aussi suggère-t-elle tout le principe de réduction de l'humain à l'objet, sa chosification, voire son animalisation, et cela, pour de simples questions de conservation. Ici en effet, décor, costume, et personnages se fondent dans le même tableau de misère. Ces portraits où il est question de « *pieds besogneux des passants* », de « *maladies honteuses* », d'« *hommes-sand-wiches* », de « *gaillards louches* », et de « *visages plâtrés* » témoignent du mal de vivre. D'un autre point de vue, c'est par des métaphores reflétant l'idée de tristesse et de mélancolie que se matérialise ce temps d'automne avec « *fange, graillon de l'automne, lueurs mauves, acné du soir, monde transi,* ». Un temps d'automne particulièrement pénible, une espèce de malaise diffus auquel l'aspect physique des passants semble faire écho. A ce niveau, l'ensemble du texte tisse les motifs du moisi, du tragique corrosif..., un réseau lexical de la dégénérescence. Même la technique de présentation des deux portes de Saint-Martin et de Saint-Denis distille l'idée du mélancolique : « *Deux fantômes de pierre enfumée [...] Des pieds d'éléphants sculptés.[...] Telles qu'elles sont, ces portes mettent du vague à l'âme à tout le quartier. Tout d'abord parce qu'elles renforcent l'ombre autour d'elles. Et puis pour ces soudains bas-reliefs, chargés du souvenir incompréhensible de guerres oubliées...* »¹⁹⁷

¹⁹⁵On trouve une belle explication de texte d'Alain Trouvé à ce propos sur <http://www.univ-reims.fr/Labos/CRLELI/Articles/prelude2.htm> du 27/06/05.

¹⁹⁶ idem., p.707.

¹⁹⁷ idem., p.708.

Toute cette pause débouche sur un parti pris de l'auteur, l'intrusion de la voix auctoriale qui ennoblit les marginalisés et indexe les dominateurs : « *Dans les petits bars qui les entourent se touchent et se mêlent deux mondes que les passants distinguent mal. Ceux que la vie attache ici comme les époux Méré à côté des Hirondelles, et la racaille qui fleurit comme les moules où il y a de l'ordure.* »¹⁹⁸

Cette « racaille », c'est bien cette coalition de la pègre incarnée par Frédéric et M. Morero qui combinent avec Jules Tavernier, la représentation politico-industrielle à travers Brécy et l'équipe de l'espionnage dirigée par Heinrich von Goetz, Karl, Werner et Reine.

1.2.2. Des ressouvenirs dans Aurélien

L'esthétique de la suggestion ici est vécue sur un autre plan, pour des raisons que nous évoquerons dans le chapitre « Chronique d'un essoufflement annoncé » ; c'est ce qui nous autorise d'ailleurs à parler de ressouvenirs, car la question dans ce roman, en terme de critique réaliste, ne semble plus être une préoccupation majeure. Cependant, comme le livre est inscrit dans la fresque, on y revient par endroits. Mais où et comment ?

Contrairement aux deux premiers romans dans l'ordre de notre étude, on n'assiste plus intensément à cette espèce de domination et de soumission entre classes, car la représentation du peuple est quasi absente, omission faite de la femme de chambre d'Aurélien, Mme Duvigne, de l'ouvrier Riquet ou des garçons des quartiers populeux. L'espace topique est plutôt occupé par la classe bourgeoise. La suggestion d'une véritable fracture sociale ne semble donc pas aussi perceptible dans *Aurélien* à la manière de ce qu'on peut observer dans *Les Cloches de Bâle* ou *Les Voyageurs de l'impériale*. Cependant, des indices existent, qui témoignent, à y voir de près, d'une certaine stigmatisation indirecte déjà connue dans les deux romans sus-cités.

Ainsi, un regard descripteur à visée illocutoire est porté sur des aspects intrigants de Paris, à l'image de cette présentation où la nature extérieure et le décor urbain se confondent pour traduire une réalité unique, les inégalités sociales : « *Il tombait une neige fondue sur le pavé gras et sale. Aurélien arrêta sa voiture en haut de la rue Oberkampf, presque aux boulevards extérieurs. Cette partie de Paris avec son petit négoce délabré, la tristesse des*

¹⁹⁸ idem., p.708. C'est nous qui soulignons, le mot étant en italique dans le texte.

étalages, les maisons lépreuses, déshonorées par des réclames si vieilles qu'on ne les voit plus, est un serrement de coeur [...] »¹⁹⁹

On s'aperçoit que les adjectifs qualificatifs sont axiologiques évaluatifs ; par ailleurs la fonction d'attribut qu'assure la dernière expression de l'extrait trahit l'hétérogénéité énonciative, donc une espèce de pathos auquel le narrateur espère l'adhésion du narrataire.

S'en suit une comparaison avec le monde des bien-pensants, les « *quartiers de l'ouest, du cœur élégant de la capitale* »²⁰⁰ qui participe d'une esthétique de stigmatisation certaine. Car cette partie de Paris

« n'a pas le romantisme du marais, les souvenirs historiques du quartier Saint-Honoré, le lyrisme de la place des Victoires. Il n'y a rien pour y sauver la rêverie. Rien n'est ici le monument de quelque chose : pourtant il a dû s'y passer des événements dans les convulsions de la ville et de l'histoire. Mais, comme on ne se souvient que de ce qui est arrivé aux grandes familles ces rues populaires n'ont rien gardé pour la légende. Ou si elles portent un secret, c'est bien enfoui, bien perdu. Enfin, c'est à d'autres gens que cela fait battre le cœur. »²⁰¹

Deux isotopies se distinguent dans cet extrait. D'une part, un effet de discrimination entre les deux couches sociales qui met en relief une partie de l'apanage des milieux riches dont les sphères pauvres sont « frustrées » ; d'autre part, une séquence d'ironie sur des fondements d'injustice et d'exclusion sociales, qui ici, relèvent de la présence du scripteur, notamment à travers le déictique conclusif « *enfin* ». Le projet de stigmatisation s'achève dans l'établissement de cette douloureuse harmonie entre le décor extérieur et l'aspect physique de la jeunesse de ce quartier populeux, cette jeunesse qui sort des ateliers et des usines, mais qui est heureuse de la force de ses bras, en dépit des marques du travail d'usure :

« des garçons solides, turbulents, rigoleurs, des petits, des gros des grands. Les cheveux mouillés qui retombaient dans les yeux. [...] Visage de la santé, plaisamment vulgaire, encore peu marqués par la vie. Les dents souvent gâtées pourtant, et des cicatrices

¹⁹⁹ Aurélien, op.cit.,pp.178-179. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁰ idem., p.179.

²⁰¹ idem., p.179.

*au bras, aux mains, des doigts manquants ou privés d'une phalange. Le détail touchait à la misère, mais au coup d'œil d'ensemble on ne voyait que la force et l'agilité. »*²⁰²

Il ressort de ce passage un paradoxe saisissant : c'est l'enthousiasme d'un groupe social innocent, surtout dynamique, mais qui est consumé, d'une manière ou d'une autre, au poison du travail d'usine ; un groupe irréversiblement entamé par le processus de mutilations caractéristique des fabriques, dont rendent compte les groupes de mots : « *dents gâtées* », « *cicatrices au bras* », « *des doigts manquants ou privés d'une phalange* », par opposition aux adjectifs évaluatifs axiologiques « *solides* » « *turbulents* » « *rigoleurs* » « *vulgaire* ». Une réalité d'existence, où le corps devient le lieu d'inscription de la corrosion du système social : corps mutilé, entamé, mortifié. Cette figuration des jeunes, icône symbolique du peuple, est bien à l'opposé du modèle de vie quotidiennement douillet d'Aurélien. C'est ce que rappellera Riquet au petit bourgeois qui dit vivre de ses rentes : « *Mais alors explique un peu... Tu ne fais rien, rien du tout toute la journée ?... Vrai ?... A quoi alors tu passes ton temps ? Moi, je ne pourrais pas. J'ai été chômeur ... Il faut de la santé pour être chômeur toute la vie ...* »²⁰³

La dernière proposition de ce passage, (Aurélien ne l'aura peut-être pas compris), est un démasquage, de la raillerie.

A cela s'ajoutent les intérêts capitalistes de l'après première guerre, que nous découvrons lors de l'entretien Adrien-Edmond, à l'ancienne Immobilière du Maroc transformée en Immobilière-Taxis, notamment les rivalités avec le clan Palmède qui serait en train de racheter en sous-main près des portes de Paris des postes d'essence ; cet épisode semble en fait la suite des tensions à propos de la gestion de l'essence dont nous nous sommes aperçus dans *Les Cloches de Bâle*. On pourrait évoquer également le montage financier autour des produits Melrose qui, manifestement, se solde par un échec. Mais comme nous le soulignons, la question de la fracture sociale ne semble pas aller au-delà.

On s'aperçoit d'ailleurs que bien que le roman se déploie sur l'ensemble des deux grandes Guerres, les intérêts égoïstes qui ont porté le conflit dans les premiers romans semblent passer ici en second plan, perdre de leur « importance », être émoussés. Quand Bérénice demanda par exemple à Aurélien de lui parler de la guerre, peiné, il répond : « *je n'aime pas en parler ... tout lui est bon pour revenir... Il ne faut pas lui donner l'occasion de*

²⁰² idem., p.180.

²⁰³ idem., p.186.

*me poursuivre, à cette vieille maîtresse. Elle me fait horreur... Moi-même, parfois... Quand je regarde mes mains et que je pense à ce qu'elles ont pu faire... ces mains-là... »*²⁰⁴.

La première grande guerre fonctionne donc comme un souvenir douloureux, un cauchemar redouté dont certaines des conséquences expliquent en partie quand même le retard d'Arnaud qui s'en serait mieux tiré socialement sans elle ; c'est encore de ses conséquences que M. Morel devint manchot en octobre 1918. C'est pourquoi le souvenir de la première guerre fonctionne constamment comme un traumatisme pour Aurélien. « *Il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre. Elle l'avait pris avant qu'il eût vécu. [...] La guerre l'avait enlevé à la caserne et le rendait à la vie après ces années interminables dans le provisoire[...] Il ne s'en était jamais remis. Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie. Il continuait l'au jour le jour d'alors . »*²⁰⁵

Pour lui en effet, plus rien ne peut expliquer l'idée de guerre qui paraît totalement absurde ; car ni les drapeaux, ni les « victoires » n'ont leur raison d'être en ce sens qu'ils expriment tous l'échec de l'Homme. On le voit, même s'il est encore question de l'action du groupe Palmède dans le consortium, ou des ambitions capitalistes autour des produits Melrose, l'essentiel de la diégèse ne repose plus sur des noeuds politico-financiers, en dépit du fait qu'Edmond demeure « *avec ses taxis, ses maisons, la Bourse, les caoutchoucs, le pétrole, enfin tout* ». Y auront disparu en effet les ardeurs capitalistes de Quesnel, de Joris de Houten ou de Wisner qui en fait, servaient de fondements à l'exploitation du peuple. On peut se convaincre que l'inscription de ces personnages relève plutôt beaucoup plus du souci de consolider les liens et les liants de la fresque.

Au total, même si une lecture attentive d'*Aurélien* peut débusquer les traces des inégalités sociales, on est de toute façon bien loin de la réception qu'impose *Les Beaux Quartiers*.

²⁰⁴ idem., p.256.

²⁰⁵ idem., p.29.

2/ Chassé-croisé dans *Les Beaux quartiers*

La particularité des *Beaux quartiers* en terme de critique réaliste, à la différence des autres romans, tient dans le fait que les inégalités de classes sociales sont alternativement suggérées, par des effets de confrontation, afin de mieux faire ressortir les fractures d'une part à travers la représentation spatiale, d'autre part, par des procédés de dénonciation subtils tels que le style indirect libre et l'ironie.

2.1. Les topographies symboliques

Dans le discours, et *a fortiori* dans le discours littéraire, écrit Denis Bertrand, tout se tient. Le critique précise qu'on ne peut sans dommage extraire localement un « thème », qu'on ne peut davantage en isoler une partie pour l'examiner sans envisager du même coup les relations qui l'insèrent dans l'économie d'ensemble. En un mot, on doit penser aussi la question de l'espace, ou plus précisément de la « spatialisation » dans une conception globale et intégratrice de la signification discursive.²⁰⁶ Nous voulons conclure que la représentation de l'espace est symbolique dans *Les Beaux quartiers*.

D'abord lorsqu'on s'intéresse au titre du roman, on s'aperçoit qu'il a une fonction métalinguistique,²⁰⁷ c'est-à-dire celle permettant une catégorisation du type de rapport entre titre et texte. Ici, le titre est forcément sarcastique, accusateur et ironique en ce sens qu'il fonctionne comme un programme narratif annoncé, mais un programme qui à la lecture du livre se révèle l'exploration panoramique d'univers sociaux sur fond de dévoilement critique et de satire, et cela tant à Sérianne qu'à Paris. Représentant les fonctions de la description A. Baron, dans *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* écrivait :

« La première loi à observer, c'est de ne jamais décrire pour décrire, mais pour ajouter soit à l'intérêt du récit, soit à la puissance des poèmes. N'oubliez pas que la description est un moyen et non un but [...] Si le sujet est vaste, préférer en général l'opposition des contrastes aux rapprochements des harmonies, les masses aux détails, et

²⁰⁶ Denis Bertrand, *L'Espace et le sens, Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, p.17.

²⁰⁷ Voir Josep Besa Camprubi, *Les fonctions du titre*, Limoges, Nouveaux Actes Sémiotiques, Pulim, 2002.

*même où les détails sont de mise, se restreindre à ceux qui ont un intérêt assez tranché pour frapper l'esprit. »*²⁰⁸

C'est dire donc que l'esthétique de la description participe de la suggestion de sens, collabore au projet littéraire. Dans *Les Beaux quartiers*, la figuration de l'espace permet de rendre compte de l'univers hallucinant dans lequel les laisser-pour compte végètent.

La première partie du roman présente Sérianne, « *une petite ville française* ». Comme on le sait, la classe bourgeoise est hétérogène en ce sens que si on y note les négociants, le rentier, les banquiers, les propriétaires des grands magasins, il existe aussi ceux de petits magasins ou d'une banque provinciale. Et dans l'inventaire social de la ville, du chapitre II au chapitre VIII, on s'aperçoit comme d'une technique de mise en exergue des scandales, des caprices, et de l'applatissage de cette petite bourgeoisie de Sérianne représentée par les familles Mestrance (tenant le marché de couronnes mortuaires), Arnaud (propriétaire des Nouvelles Galeries, grand magasin de la place du marché), Loménie de Méjouis (propriétaire terrien), Emile Barrel (propriétaire de l'usine de chocolat « La Savoyarde »), Barbentane (maire de Sérianne visant la députation), et de Respelière (percepteur et ancien sous-officier de coloniale). De cette présentation se dégage une topographie assez symbolique : « hauts quartiers » # « bas quartiers » ; il se distingue donc d'une part les nantis, c'est-à-dire la classe bourgeoise ; d'autre part, les démunis, le faubourg avec l'usine et le relent du chocolat, « ... *le vrai Sérianne en ruines, lamentable, et sale, et abandonné, avec ses pavés disjoints, le sable encore marqué des rigoles d'hiver, ses murs tombants, ses tuiles cassées, des ordures en plein milieu des rues, ses toits crevés, sa misère.* »²⁰⁹ L'accumulation et le polysyndéton dans ce passage concourent à afficher la désolation et la réalité manifestement insupportables de cet espace. En effet, les qualificatifs « *lamentable, sale, abandonné, tombants* », les groupes de mots « *tuiles cassées* », « *toits crevés* », tous coiffés par le substantif « *misère* » traduisent éloquemment l'affliction qui habite les occupants de cet univers essentiellement dysphorique.²¹⁰

²⁰⁸ Cité par Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette livre, 1993, p.20.

²⁰⁹ Louis Aragon, *Les Beaux quartiers*, Paris, Denoël, 1936, p.239.

²¹⁰ A propos de la figuration du peuple dans la fiction, voir Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Puf, 1990, 264p. Il est vrai que la notion de peuple peut être ouverte à beaucoup de projets idéologiques ; ne parle-t-on pas en politique aussi de « Peuple élu », « Peuple citoyen », « Notre peuple », ... ? Mais au-delà de tout le débat terminologique qui accompagne la réception du terme, en ce qui nous concerne ici, il s'agit d'une représentation du peuple s'inscrivant dans une démarche argumentative, le peuple dans la tradition linguistique de « classes inférieures ». On peut consulter aussi

A l'opposé, les hauts quartiers, en contraste avec la misère et les odeurs des quartiers pauvres acquièrent toutes les caractéristiques imaginaires d'un espace dominant. Conformément donc à la tradition du récit réaliste, nous découvrons là la reprise de procédés littéraires dont l'objectif est de provoquer des « effets de réel », c'est-à-dire des effets pouvant susciter chez le lecteur l'assimilation de l'univers du roman au monde réel que l'on rencontre par exemple chez Balzac et Zola, pour opérer en lui l'« illusion référentielle ». Ce tableau traduit a priori une fissure sociale dont les conséquences sont inévitablement l'exploitation de la seconde classe par la première. En effet, pendant que les ouvriers « *s'entassaient dans les cahutes* »²¹¹, il y a des « *propriétés, aux murs bas, avec leurs jardins où des dames font la sieste, en matinée de toile imprimée, [...]* »²¹², « *malgré l'aléa, et la rareté des épidémies dans la ville haute. Ce n'était pas ainsi dans les bas quartiers, où on mourait comme des mouches.* »²¹³

Dans les deux dernières parties du livre, la satire se poursuit : à Paris, la stratification sociale opposant les bourgeois capitalistes à la classe ouvrière et au peuple en général est encore plus manifeste, comme c'est le cas dans ce passage de la présentation des beaux quartiers, appellation ironique, dès le premier chapitre de la deuxième partie du livre :

« Les beaux quartiers ... Ils sont comme une échappée au mauvais rêve dans la pince noire de l'industrie. De tous côtés, ils confinent à ces régions implacables du travail dont les fumées déshonorent leurs perspectives, rabattues quand le vent s'y met sur leurs demeures aux teintes fragiles. Ici sommeillent de grandes ambitions, de hautes pensées, des mélancolies pleines de grâce. Ces fenêtres plongent dans les rêveries très pures, des méditations utopiques où plane la bonté. Que d'images idylliques dans ces têtes privilégiées, dans les petits salons de panne rose où les livres décorent la vie, devant les coiffeuses éclairées de flacons, de

Idelette Muzart-Fonseca Dos Santos qui partage que ce sont « les habitants d'un même pays qui composent une nation, une multitude de gens(une foule) et la partie la plus pauvre d'une nation, « par opposition à ceux qui sont nobles, riches, éclairés » », idem., pp.33-34

²¹¹ op.cit., p.64.

²¹² idem.

²¹³ idem., p.59.

brosses et de petits objets de métal, sur les prie-Dieu des chambres, dans les grands lits pleins de rumeurs parmi la fraîcheur des oreillers! »²¹⁴

A cette étape de la description, s'affiche tout le luxe caractéristique des habitations bourgeoises dont rien que l'apparence dénote l'aisance. Car les figures spatiales ici représentent un vecteur essentiel de production de réel ; on voit dans cet étalage ostentatoire de biens et objets luxueux, un contraste intensifié par le symbolisme des objets, des marques de quiétude, et d'une abondance matérielle superfétatoire. En témoignent les épithètes ironiques « *grandes* », « *hautes* », « *pures* ». Car,

« Dans ces parages de l'aisance, on voudrait tant que tout fût pour le mieux dans le meilleur des mondes. On rêve d'oublier, on rêve d'aimer, on rêve de vivre, on rêve de dispensaires, et d'œuvres où sourit l'ange de la charité. L'existence est un opéra dans la manière ancienne, avec ses ouvertures ses ensembles ses grands airs, et l'ivresse des violons. Les beaux quartiers! »²¹⁵

Il se dégage ici l'insouciance et la dimension onirique qui enveloppent l'univers des bien-pensants. Comme on s'en aperçoit, le monde des beaux quartiers baigne dans une atmosphère de pureté factrice, de douceur de vivre en vérité empreinte de souillure morale. C'est ce que souligne cet investissement du scripteur à peindre les espaces de plaisirs des sociétés dites modernes :

« [...] dans ce domaine des théâtres et des cafés, des boîtes de nuit et des bordels qui grimpent les pentes de Montmartre avec des bouffées de musique et des tamponnements de taxis [...] De grosses dames impudiques se plient dans la pâleur des tangos, tournent dans la valse qui emportent des Sud-Américains couleur de cigare. Un carnaval de hideurs, de défaites physiques, tragédies du temps, entoure les êtres féeriques de cet Eldorado moderne. Il rôde un air de la décomposition. »²¹⁶

La fréquence des axiologiques et le ton de procès qui parcourent ce discours se mesurent même par le contraste établi avec les quartiers pauvres. Tout autour de ces *Beaux quartiers* en effet, au Nord, à l'Est, et au Sud geint un autre Paris :

²¹⁴ idem., p.264.

²¹⁵ idem.

²¹⁶ idem., pp.264-265.

« *Paris commence et dort, pesamment, écrasé, sans rêves, à perte de vue, Paris, chair vannée, maisons, hommes sans toits, bicoques fortifications, zone, Paris, Paris qui se poursuit dans la suie et le bric-à-brac, dans le désordre pauvre des faubourgs, des chantiers, des usines, de Paris qui s'effile dans sa banlieue interminable, où les édifices espacés surgissent des débris d'un monde de palissades et de démolitions, Paris qui fait autour de lui-même de grands moulinets blancs de routes, qui s'étire à travers des cités de sueur, vers une campagne pelée, comme un souvenir de bonheur.* »²¹⁷

Dans cet autre Paris, celui de la misère, on ne rêve pas donc : le dire descripteur révèle crûment les façades réelles de la capitale, le Paris populaire où la survie relève du sport au quotidien, où l'avenir est opaque, et l'existence pénible; Paris, conséquence d'une société industrielle étouffant l'ouvrier. Produit de l'exode rural, ce dernier se confine dans les quartiers mal aménagés, souvent malsains, témoignages d'une pauvreté urbaine féroce qui ne semble consumer que lui et les siens. Paris synonyme de banlieues, sans-abris, quartiers sensibles dont l'occupant attitré est la classe ouvrière. Par comparaison aux beaux quartiers, il est question d'une topographie de deux mondes diamétralement opposés.

Ce parallélisme qui se dégage donc de ces deux milieux d'existence affiche radicalement les particularités sociales caractéristiques des deux mondes, à l'image du tableau de Sérienne. Contrairement aux violons et à la douceur des oreillers, se distingue plutôt la pauvreté des faubourgs. « *Avec la plume de l'écrivain, embusqué derrière un livre, ou derrière quelque drame, on peut encore faire de la besogne, effrayer les heureux, relever des blessés, tenir la barricade* », écrivait Vallès à Arnould ;²¹⁸ c'est manifestement à ce projet qu'adhèrent les topographies dans ce roman. C'est pourquoi dans *Les Beaux quartiers*, les clivages entre riches et pauvres, entre ouvriers et industriels sont plus que suggestifs. L'espace fonctionne donc comme un vecteur discursif, en ce sens qu'il participe de la dénonciation.

²¹⁷ idem., pp.265-266.

²¹⁸Jacques Migozzi, *L'écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque*, op.cit. p.14.

2.2. Voies et voix de la satire anti-bourgeoise

Dans *Les Beaux quartiers*, au-delà des topographies symboliques, on découvre une rhétorique du rabaissement de la classe dominante. Trois instruments se prêtent particulièrement à cette démarche de stigmatisation.

De la littérature de l'Antiquité à Flaubert et Zola en passant par les textes médiévaux et La Fontaine, on admet que le discours indirect libre est redoutable en matière de satire²¹⁹. Par définition, Michèle Biraud et Sylvie Mellet le présentent comme: « *l'ensemble des faits d'hétérogénéité énonciative où il y a mise en rapport d'un discours citant (celui du locuteur) avec un discours cité (celui d'un énonciateur) repris littéralement ou en substance, et où le discours citant environne le discours cité sans que ce dernier soit ni enchâssé ni introduit, fût-ce par un verbe déclaratif en incise* »²²⁰.

A ce procédé littéraire s'ajoutent la verve satirique de l'ironie,²²¹ et des effets de narration. Nous évoquerons quelques exemples pour indiquer ces tournures de dénonciation où le discours indirect libre, sur fond d'ironie, permet de vilipender la mauvaise foi de la classe bourgeoise qui se fait bonne conscience, de démasquer l'égoïsme et l'hypocrisie des nantis.

On a vu que les premiers chapitres du livre proposent un inventaire de la petite ville de Sérianne. A l'analyse, tous les foyers bourgeois y sont en échec : Madame Mestrance essaie de sauver son ménage pendant que son époux lui, se délecte dans l'infidélité ; il fait constamment l'amour aux domestiques : Victorine surtout, mais Angélique aussi. Ce qui instaure une atmosphère de triste oisiveté dans le foyer Mestrance, quand Madame dut se résigner à prendre une bonne, préférant ainsi être trompée à domicile pour éviter que Monsieur fréquente « Le Panier-Fleuri », c'est-à-dire le bordel:

²¹⁹ Même si on découvre cette nuance ailleurs : « Diachroniquement, tout d'abord, il est convenu de dire que les problèmes d'enchevêtrement des instances narratives et les complexités afférant au statut des énoncés n'émergent qu'au XIXe siècle avec le roman et la naissance du style indirect libre. Le reste, c'est-à-dire la littérature qui précède, n'était qu'une ébauche maladroite. », in *Langage n° 73, Les Plans d'Énonciation*, revue trimestrielle, mars 1984, p.5.

²²⁰ Sylvie Mellet, Marcel Vuillaume et alii, *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2000, p.9. On peut, pour toute fin utile, consulter aussi l'article de Marcelle Vuillaume, « La signalisation du style indirect libre », pp.107-128.

²²¹ Car « L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible », rappelle D.C. Muecke, « Analyses de l'ironie », in *Poétique n°36*, novembre 1978, Paris, Seuil, p.479. Précisons qu'on la rencontre sous plusieurs formes dans *Les Beaux quartiers* : l'ironie situationnelle, l'ironie verbale (surtout), l'ironie citationnelle.

« Alors, à quoi bon s'échiner ? C'est ainsi qu'Angélique avait été engagée. Une dépense, évidemment, mais ça ne se compare pas avec le « Panier Fleuri » ! Madame se leva à neuf heures comme une princesse, et même elle exigea que la bonne lui montât son déjeuner au lit. Pour M. Eugène, eh bien, mieux valait encore qu'il fit ça à la maison ! Donc il descendait le matin, dès l'ouverture de la boutique, et il surveillait Angélique, parce que, n'est-ce pas, la rigolade, c'est une chose, mais le travail en est une autre [...] M. Eugène entraînait Angélique dans le coin pour profiter du temps... »²²²

Si dans *Les Cloches de Bâle* Diane s'opposa au programme sexuel de la nurse de Guy et du valet de pied, de transformer sa demeure en « une maison de mauvaise vie »,²²³ ici, c'est Monsieur le maître du logis qui assume le rôle de maître de séance. Du fait de ses escapades, M. de Loménie quant à lui a d'autres enfants « non déclarés » dans le quartier; chez les Respellière, c'est l'épouse qui est assez entreprenante, avec à son compte un nombre impressionnant d'amants ; les foyers Barbentane et Barrel quant à eux sont éprouvés, parce que les intérêts politiques du premier, et capitalistes du second supplantent les questions d'équilibre conjugal. La narration suggère ainsi qu'en dépit du culte de l'argent qui régit leur quotidien, la sphère bourgeoise est en crise, et non attrayante. On pourrait en déduire que c'est seulement de l'extérieur que la vie des riches bourgeois semble enviable. Autrement, des Mestrance aux Loménie de Méjouis, des Barbentane aux Barrel... on peut estimer que les façades d'aisance masquent la laideur morale de la classe bourgeoise. Car même à Paris, c'est du bordel que Quesnel tire sa femme. En outre, il propose à Edmond le ménage à trois pour pouvoir conserver Carlotta. Ce dernier cas de figure répond parfaitement à ce tableau burlesque qui caractérisait en partie la satire anti-bourgeoise au Moyen Age, celui en effet où « dupe ou conscient [le héros bourgeois] trompé passait ridicule. Le héros bourgeois, marchand de préférence, est représenté presque toujours en puissance de femme : il sera bafoué, cocu et content. Ce qui indique bien qu'il s'agit là d'une forme de la satire anti-bourgeoise. »²²⁴

Quesnel invite donc chez lui Edmond et lui dit :

²²² op.cit., p.63.

²²³ op.cit., p.69.

²²⁴ Alter, op.cit., p.120.

« Il faut que ce que je ne puis pas faire, un autre le fasse. Il faut qu'un homme sache se faire aimer d'elle et vous pouvez être cet homme, et c'est pourquoi je vous ai fait venir ici... Ne m'interrompez pas. Il faut que vous voyiez, dans ce vieil homme qui vous parle et que vous faites souffrir, non pas un ennemi, mais un allié. Il faut que vous regardiez ce vieil homme non pas avec mépris, mais avec amitié. Il faut que vous trouviez en lui le soutien sans lequel vous la perdrez, soyez-en sûr... »²²⁵

L'ironie participe généralement, on le sait, des stratégies d'un discours critique, en tant qu'« expression d'une agressivité, mais d'une agressivité détournée ou atténuée dans la mesure où l'ironie manifeste toujours sa composante ludique (...) »²²⁶ Mais dans cette situation-ci, c'est à la fois le ridicule et le caractère avilissant de la démarche du négociant qui sont affichés : le « puissant » Quesnel, même pour partager l'intimité de l'ancienne prostituée, est obligé de négocier avec le jeune étudiant. Le compromis devient inévitable quand l'industriel poursuit:

« Abandonnez, dit-il, votre médecine. Je vous trouverai dans mes affaires une situation qui vous fera l'égal de cette Carlotta riche, adulée, fantasque, auprès de laquelle je garderai ma place de barbon trompé. Nous aurons nos jours, nos heures. Le monde n'en saura rien, car il nous stigmatiserait tous les deux, vous et moi, pour un tel accord.[...] Il ne comprendrait pas que, sans moi, vous ne pourriez garder Carlotta, comme je la perdrais irrémédiablement sans vous. »²²⁷

Compromis pathétique qui dévoile du même coup l'atmosphère clownesque de la situation. Mettant l'accent sur la dimension sémantico-pragmatique de l'ironie, Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne que de toutes façons, « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose. »²²⁸ Dans ces conditions, à Paris comme à Sérénade, la notion de valeur change ironiquement de camp : les hauts et beaux quartiers ne le sont que de nom ; ils sont plutôt bas et laids, à l'image du groupe Pro Patria dont l'apparente ambition que véhicule le nom, contraste avec

²²⁵ op.cit., p.605.

²²⁶ Groupe μ, « Ironique et iconique », in *Poétique* n°36, novembre 1978, p.442.

²²⁷ op.cit., p.606.

²²⁸ « L'ironie comme trope », in *Poétique* n°41, février 1980, p.119.

ses activités et la prédilection de ses adhérents pour le bordel de la ville. A l'opposé, les quartiers pauvres sont moralement riches et solidaires.

Pour définir le prolétariat, Von Stein écrit : « *La masse se regroupe autour des principes qui servent délibérément ses revendications et la classe pauvre, laborieuse et souffrante se transforme en une unité puissante, négatrice de tout et menaçante : le prolétariat.* »²²⁹ Les manifestations des ouvriers qui rompent symboliquement la soirée de la victoire de Barbentane aux élections, à l'occasion de la mort du terrassier tué par un membre du « Pro Patria », en est une illustration. Ce mouvement de protestation témoigne éloquemment des injustices sociales entretenues dans la petite ville. En effet, pendant que la fête avait cours, on les voit venir, parés de ce qui leur reste d'unique et d'intrinsèque, leur dignité, comme le suggère le passage suivant :

« *C'est alors qu'on perçut, venant des bas quartiers, une espèce de rumeur, et comme l'haleine d'une foule. Cela grondait. Cela sortait on ne sait d'où, du ventre peut-être, comme un borborygme inattendu dans la fête. On ne l'avait pas d'abord saisi à cause des musiques, de la gaîté, des plaisanteries, des lumières et des balançoires. Tout continuait d'ailleurs comme quelques minutes auparavant. Mais un peu partout des gens s'étaient mis à écouter, à écouter croître cette marée comme un secret de la terre.* »²³⁰

Des indices assez suggestifs apparaissent dans cet extrait, dans l'opposition qui se donne à lire entre l'ambiance d'insouciance de la soirée dont rendent compte « *gaîté* » « *plaisanteries* », et « *balançoires* », et le rugissement progressif de la foule anonyme dont l'humeur est de toute une autre nature. Car

« *Cela s'enflait sans se préciser jusqu'au moment où la masse même des rieurs, des joueurs, se sentit comme figée face à face avec une autre masse qui suintait des rues et des pavés, qui semblait sortir des maisons, une foule sérieuse et compacte, qui n'avait ni confetti, ni serpentins, ni armes, ni drapeaux. Car on eût préféré n'importe quoi à ce silence, à ces*

²²⁹ in Georges Labica, Gérard Bensussan et alii, *Dictionnaire critique du marxisme*, op.cit., p.924.

²³⁰ op.cit, p.242.

*épaules serrées, à ces poings de lutteurs, à ces visages où se peignaient l'indignation et l'horreur. »*²³¹

L'apparition de la foule semble hypnotiser les fêtards. Anodine au départ, elle s'impose progressivement ; cette figuration mérite qu'on s'y attarde :

*« Il semblait que tout ce qu'on oubliait toujours, pensant à Sérianne, tout ce qui n'y était ni boutiquier, ni rentier, ni prêtre, ni propriétaire, tout ce qui n'était ni Mme Serbolet, ni M. Arnaud, ni MMmes Cotin, ni les Barrel, tout ce qui faisait dans la vie de Sérianne la trame habituelle, et plus jamais remarquée de cette vie, était monté là dans un sentiment incompréhensible, dont échappait le motif. »*²³²

Le mot de négation « *ni* » ne traduit pas seulement une absence, mais il fonctionne comme un facteur d'exclusion et de stratification sociales. Ces manifestants sont exclusivement des ouvriers, le peuple réel donc, celui du travail, à ne confondre en rien, comme le souligne le narrateur, aux capitalistes de la petite ville. Ce face à face éloquent, cette sorte de recours à l'art de Zola pour faire se mouvoir la foule comme dans *Germinal*,²³³ fonctionne comme la célébration de la dignité du peuple, du peuple laborieux mais exploité, du peuple serviteur bafoué et méprisé. C'est pourquoi, beaucoup plus qu'à la manière de la solidarité des grévistes de Cluses dans *Les Cloches de Bâle*, toutes les composantes de la classe ouvrière grondent à l'unisson, protestent contre un ordre social qui les martyrise impunément. Dans les rangs alors, on lit un profond esprit de solidarité face à cette communauté de destin, à travers une accumulation babélique conférant à la foule de ces anonymes la grandeur épique d'un actant collectif :

« Il y avait là ceux qui cassent les pierres sur les routes, ceux qui déchargent les légumes, ceux qui rendent les quartiers de viande aux boucheries, ceux qui mènent dans la nuit et le matin des charrettes chargées d'oignons et de fruits mûrs, ceux qui montent sur les toits comme des acrobates,[...] ceux qui suspendent les fils télégraphiques, les ravaudeurs des choses vulgaires, ceux qui crèvent la terre pour y enfouir l'eau et l'électricité, ceux qui soignent la peau monstrueuse des routes, ceux qui vident les poubelles et ceux qui promènent

²³¹ idem.

²³² idem.

²³³ Dans sa thèse, Franck Merger a consacré tout un sous-chapitre intitulé « La place de Zola » dans la prose d'Aragon, pour indiquer l'influence de Zola sur la fiction aragonienne.

dans la nuit nauséabonde les énormes tinettes ou la pompe qui souffle à la canule des maisons, ceux qui cousent, accroupis, le cuir ou la laine,[...] »

L'anaphore avec « *ceux qui* »²³⁴ participent de l'héroïsation de la classe des travailleurs, d'autant que les verbes d'action dont elle est le sujet suggèrent la rudesse des tâches qu'on ne peut envisager si on n'est pas fort, brave, et digne. C'est là une approche qui préfigure la désignation du prolétariat comme peuple laborieux et exploité. A l'analyse en effet, on est instruit de l'âpreté du travail ouvrier ; en témoigne l'accumulation de verbes forcément modalisateurs²³⁵, dans « *casser les pierres, décharger les légumes, crever la terre, vider les*

²³⁴Nous pouvons activer une interlecture avec ce texte de Prévert :

« ceux qui écaillent le poisson

ceux qui mangent la mauvaise viande

ceux qui fabriquent les épingles à cheveux

ceux qui soufflent vides les bouteilles que d'autres boiront pleines

ceux qui coupent le pain avec leur couteau

ceux qui passent leur vacances dans les usines

ceux qui ne savent pas ce qu'il faut dire

ceux qui traient les vaches et ne boivent pas le lait

ceux qu'on endort pas chez le dentiste

ceux qui crachent leurs poumons dans le métro

ceux qui fabriquent dans les caves les stylos avec lesquels d'autres écriront en plein air que tout va pour le mieux [...]

ceux qui l'hiver se chauffent dans les Eglises...

ceux qui vieillissent plus vite que les autres

[...] » Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1972, pp 17-18

²³⁵ « La modalisation est un lieu important de la subjectivité en ce qu'elle indique le degré d'adhésion du locuteur à l'égard du contenu de son discours, qui peut être vu comme vrai, faux, ou incertain, et donc plus ou moins assumé. », in Karl Cogard, op.cit. p.238. Kerbrat quant à elle réserve le terme « aux seuls procédés signifiants qui signalent le degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés - c'est-à-dire par exemple à certains faits intonatifs ou typographiques (tels que les guillemets distanciateurs), aux tournures attributives du type « il est vrai (vraisemblable, douteux, certain, incontestable, etc.) que », aux verbes que nous avons considérés comme « évaluatifs sur l'axe d'opposition vrai/ faux/incertain », et aux adverbes fort nombreux qui leur font pendant. », *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1997, pp.118-119.

poubelles, cousent accroupis, bâtissent, qui défont, qui plient du fer ». Ce n'est pas tout ; le passage se complète par les effets de dégradations physiques subies. Il y avait en effet

« ceux dont les mains sont pleines d'échardes, ceux dont les yeux sont blessés perpétuellement par les feux des forges, ceux dont les bras et la nuque se déformèrent sous les charges pesantes[...] des hommes et des femmes qui savent ce que c'est que la faim, aux dents mal tenues, à la force qui fait contraste avec le rapide vieillissement, des jeunes qui n'ont pas le temps de remarquer leur jeunesse, les ouvriers de la fabrique, les femmes de la manutention, des cheminots, des carriers de par derrière la ville, des charroyeurs, des journaliers de la campagne, des hommes qui se louent, qui se vendent, qui se tuent, ... »²³⁶

On souligne d'une part la charge sémantique et l'effet de gradation ascendante en rapport au sacrifice sans limite dans *« qui se louent, qui se vendent, qui se tuent »* ; les marques de l'aliénation progressive par le travail d'usure sont signées dans *« mains pleines d'échardes », « dents mal tenues », « rapide vieillissement », « yeux blessés », « feux de forge », « fronts marqués... »*. Plus prégnante est la description plus loin. Il y avait

« des hommes de toutes les tailles et de tous les horizons, sans ordre, les petits et les gros, les grands et les maigres, des Provençaux et d'autres venus de loin, métissés de tous les coins de la France, de tous les hasards du travail, comme les cahots de rue, et des Italiens rageurs et noirs, et des Luxembourgeois tombés là Dieu sait comme, des Suisses, des fronts marqués, et de jeunes yeux révoltés, et des poitrines puissantes, et des bras de tombeurs, des bras presque uniformément musclés, en dépit de l'âge, de la jeunesse de la vieillesse, des bras énormes, des poings disproportionnés (...)²³⁷ »

La focalisation sur les bras des travailleurs que propose la répétition dans *« bras de tombeurs, bras de musclés, bras énormes »* d'abord, puis les qualificatifs dans *« poings disproportionnés et poitrines puissantes »* témoignent de la force musculaire du peuple au service du labeur de fabrique, ses potentialités physiques qui, tout en lui permettant d'affronter les tâches, sont d'autre part l'expression de la pénible condition ouvrière. Ces marques sur le corps synthétisent et révèlent éloquemment la férocité de la condition ouvrière.

²³⁶ op.cit., p.242-243.

²³⁷ op.cit., p.242-243.

Hommes, femmes, jeunes, vieux, charroyeurs, journaliers, cheminots, petits et grands, gros et maigres, Provençaux, Italiens, Luxembourgeois, et Suisses combattent donc dignement pour la même cause. La lutte ici prend une dimension asexuée, et déborde les frontières, invitant du coup à l'héroïsation du peuple. C'est du moins ce qui transparaît de cette incursion du narrateur dans ce propos : « *Il y avait là tous ceux sans qui les autres, ceux qui les regardaient venir, seraient morts de faim au milieu d'un univers sauvage, nus, et dans leurs excréments. Et ceux qui les regardaient venir n'avaient jamais été plus laids, plus peureux, et plus drôles. Drôles comme des puces savantes qui regardaient des chiens.* »²³⁸

Au total, il se donne à lire, au-delà de cette sortie populaire, une héroïsation du peuple que concourent à afficher sa grandeur, son statut majestueux, sa fierté et sa bravoure, en cela que c'est du travail de ses mains, de la force de ses bras, de la sueur de son front et de sa vaillance que vit la lâche classe bourgeoise parasite (comme le souligne la métaphore du parasite dans la dernière phrase du passage), tant la mise en scène présente ce face à face comme un procès.

Cette héroïsation fonctionne aussi comme une désacralisation sarcastique des bien-pensants, notamment dans le parallèle suggestif que le scripteur établit : d'une part le peuple, actant collectif que la nature et le mouvement élèvent au rang d'assistant social universel; d'autre part les bien-pensants démasqués, comme en rendent par exemple si bien compte la proposition « *... seraient morts de faim au milieu d'un univers sauvage, nus, et dans leurs excréments* », mais aussi les comparatifs dans « *plus laids, plus peureux, plus drôles* ». C'est là une stigmatisation qui peut se résumer dans cette formule de Saint-Just : « *Les malheureux sont la puissance de la terre.* »²³⁹ A l'évidence, on s'aperçoit de l'investissement du scripteur dans la satire, c'est-à-dire des marques d'hétérogénéité énonciative²⁴⁰ qui encadrent ici l'énoncé. Par ailleurs, la manifestation ouvrière tient ses fondements de deux crimes : la mort de l'ouvrier Justin, et dans une certaine mesure celle de la bonne Angélique qui se pend par désespoir ; Angélique dont le cadavre devient un témoignage de l'oppression d'un système social implacable, elle qui chez les Mestrel, on s'en souvient, dormait dans la boutique sur une paille.

²³⁸ idem., pp 242-243.

²³⁹ Nous empruntons la phrase citée par André Akoun dans « Le peuple des philosophes », in *Hermès* 42, op.cit.p.27.

²⁴⁰ Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p.127.

Dans l'ensemble, peut-on dire, la satire sociale est manifeste dans un ton d'ironie fortement décapante qui entremêle souvent les effets du discours indirect libre. Dans l'extrait suivant par exemple, le ton qui enveloppe la description participe d'un procès subtil de la mauvaise conscience des bien-pensants par les deux procédés de la critique indirecte dénonçant la fausseté et l'illégalité des mœurs bourgeoises, quand on se réfère aux fondements (exploitation des plus pauvres) de leur douceur de vivre :

« Sur l'autre rive débutent les beaux quartiers. Ouest paisible, coupé d'arbres, aux édifices bien peignés et clairs dont les volets de fer laissent passer à leurs fentes supérieures la joie et la chaleur, la sécurité, la richesse. Oh, c'est ici que les tapis sont épais, et que de petites filles pieds nus courent dans de longues chemises de nuit parce qu'elles ne veulent pas dormir : la vie est si douce et il y aura du monde ce soir à en juger par le linge sorti, par le service de cristal sur une desserte. Les beaux quartiers... »²⁴¹

Mais à Paris, au-delà de cette bipolarisation de l'espace géographique, on rencontre de grands industriels qui occupent la scène de la finance internationale, dont dépend le cours des sociétés. Déjà pendant la grève à la chocolaterie Barrel à Sérissime, le narrateur suggérait, par ironie citationnelle, la mauvaise foi du chocolatier pour tenir la concurrence contre ses rivaux suisses :

« Un seul moyen, baisser le salaire des ouvriers. Remarquez que c'était leur intérêt, naturellement pas immédiat, mais est-ce que c'était l'intérêt immédiat d'Emile Barrel quand il déboursait le prix des jolis vêtements de la clinique ? On ne peut pas toujours avoir un point de vue immédiat. Il faut bien penser à l'avenir. Donc les ouvriers devaient comprendre que leur véritable intérêt était la prospérité de l'usine ».²⁴²

Les marques de potentat « *il faut* », « *devaient* », « *un seul moyen* » trahissent bien l'étrange générosité du chocolatier. Dans la logique du système capitaliste, ce raisonnement de la nécessité relève plutôt d'une philosophie mercantiliste : en fait, Emile Barrel décida de baisser de 15% le salaire des ouvriers afin de résister aux concurrents suisses.

Mais à la manière d'une intertextualité interne, on en arrive à la grève des taxis dans la deuxième partie du roman. Les propos de l'industriel Quesnel, au cours de la réunion du

²⁴¹ op., cit.263.

²⁴² idem., p.77.

cartel, en vue du musellement du mouvement de révolte des ouvriers grévistes traduisent le bras de fer existant, mais surtout la résolution des pouvoirs capitalistes à asservir et exploiter le peuple. Ici, le narrateur se sert du personnage de Quesnel -qui s'en prenait vivement à la législation sociale- pour afficher, à un degré plus élevé, le cynisme de la pensée capitaliste. Après avoir rappelé l'opportunité du regroupement des industriels, et clamé l'urgence d'étouffer toute aspiration à un quelconque mieux-être du prolétariat, Quesnel conclut son discours en ces termes :

*« L'heure est venue où l'industrie, pour vivre, doit être placée au-dessus de la loi.[...] Messieurs, l'industrie, je le répète, doit se placer au-dessus de la loi, parce qu'elle est la réalité du pays, et comme, en face des féodalités, les forces vives de notre bourgeoisie ont su jadis imposer leurs volontés et détruire les lois anciennes, nous devons aujourd'hui, en face des nouvelles féodalités, syndicales et étatiques savoir élever une forteresse du haut de laquelle nous ferons table rase de toute cette législation réactionnaire basée sur le droit à la faiblesse, à la paresse et à la misère, sur ces utopies à la Jean-Jacques qui ne sont que l'aspect philosophico-légal du sabotage ... »*²⁴³

On le voit, aucune parenthèse de solidarité ni de philanthropie ne ponctue ces propos de négociant. Quand on se réfère à la charge humaniste des théories de Rousseau, on comprend qu'il soit mis en cause dans ce discours de la domination durable de l'homme par l'homme, qui s'appuie sur une fausse légitimité. Le scripteur s'inscrit donc dans cette satire des financiers, en traduisant le projet de société qui tarade l'esprit des industriels, leur désir d'étouffer chez les ouvriers toute intelligence collective, d'enrayer chez eux toute puissance d'auto-épanouissement. Car cette accumulation des modalités dans ce discours oscillant entre paternalisme et répression des velléités révolutionnaires ne réserve au peuple que celle du /devoir-faire /. Il s'agit plutôt là d'un projet de musellement et de désagrégation du corps social entretenu par cette rapacité des négociants, c'est-à-dire, comme les nomme Vinet, ceux qui « *vivent du sang et de la chair de l'ouvrier* ». ²⁴⁴

Ce tour d'horizon fait, on se rappelle que le projet de la dialectique matérialiste n'est pas de s'arrêter à la critique réaliste ; il s'agit bien de la transcender pour transformer le monde dans le sens de la révolution prolétarienne. Comment cette autre dimension

²⁴³ idem., pp.270-271.

²⁴⁴ idem.cit., p.187.

idéologique se déploie-t-elle dans les romans ? Nous le vérifions à travers le processus du bildungsroman.

III/ Le bildungsroman, comme modèle d'interpellation du lecteur

Avec les travaux de Suleiman, le bildungsroman est présenté comme l'un des modèles structuraux narratifs appropriés au roman à thèse. Le terme, faut-il le rappeler, s'emploie « pour désigner un type d'histoire qui met l'accent sur la formation ou l'« éducation-de-soi » du héros [...] »²⁴⁵ Nous trouvons qu'il fonctionne ici comme un modèle heuristique auquel le lecteur est invité par procuration.

Il est préférable de lire *Les Beaux quartiers* avant *Les Cloches de Bâle* pour mieux appréhender le programme narratif du cycle, conseillait Jean Albertini.²⁴⁶ Nous trouvons ce conseil particulièrement valable pour l'appréhension du processus du bildungsroman et le sous-titre « L'instrumentalisation de l'Histoire » dans le *Monde réel*. C'est pourquoi nous partirons du cas d'Armand dans *Les Beaux quartiers* avant les exemples dans *Les Cloches de Bâle*.

1/ Le parcours exemplum d'Armand

Le parcours exemplum d'Armand se mesure surtout à l'opposé de son frère Edmond. En effet à Paris, avec l'entrée en scène de Carlotta, symbole de la « femme fatale de l'œuvre surréaliste »,²⁴⁷ cette ensorceleuse qui d'un regard emprisonne l'homme et le domine, et autour de qui se cristallisent les amours, l'intrigue se complexifie. Entraîné par Carlotta en effet, Edmond découvre l'univers de la haute bourgeoisie, le luxe outrancier. Pendant ce temps, rompant avec ses origines bourgeoises, Armand fait son chemin dans un Paris autre que celui d'Edmond, poursuit une espèce d'initiation dans le Paris des sans abri, l'autre Paris de la faim et des misères, avant de trouver sa route, la cause ouvrière. C'est alors que la

²⁴⁵ op.cit., p.81. Il ajoute que le terme a été rendu courant en 1870 par Wilhelm Dilthey, dans *sa Vie de Schleiermacher* ; il aurait été cependant déjà proposé par le critique littéraire Karl von Morgenstern en 1810.

²⁴⁶ Jean Albertini, *Non, Aragon n'est pas un écrivain engagé*, op.cit., p.146.

²⁴⁷ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p.180.

question du bildungsroman se donne véritablement à lire, légitimant ce résumé au prière d'insérer du livre : « *Ce roman est l'histoire de deux frères, Edmond et Armand Barbentane. Le premier devra sa fortune à l'abandon qu'un homme riche lui fait de sa maîtresse. Armand, lui, abandonnant les siens, est devenu ouvrier dans une usine de Levallois-Perret : son avenir s'en trouvera changé. [...]* »

Nous aborderons le parcours exemplum en deux phases : ce qu'il convient d'appeler l'initiation, et la phase d'illumination.

1.1. L'esthétisation de l'initiation

Nous entendons l'initiation ici comme le parcours de la révélation par l'épreuve, en vue de la formation qui permet d'accéder à la connaissance, donc à un nouveau statut. C'est un rite de passage qui symbolise la naissance d'un être nouveau. Ainsi, souffrances diverses, tortures, tatouages, scarifications ou mutilations peuvent se prêter à vocation formatrice. En l'empruntant, ce terme consacré généralement aux rites nous intéresse pour marquer les stigmates du parcours assez démonstratif de ce personnage. Car, ainsi que le précise Régine Robin, dans le roman d'apprentissage,

« le héros évolue de l'ignorance du vrai et de la passivité vers une connaissance du vrai, de soi et vers l'action. [...] Sur son chemin, surmontant un certain nombre d'épreuves, le sujet doit rencontrer la Vérité (adhérer à une doctrine) et c'est cette connaissance du vrai qui le transforme et lui permet d'agir. La quête du héros est une quête de certitude, et le passage de l'ignorance à la vérité prennent la forme d'un « scénario initiatique » »²⁴⁸.

1.1.1. De Sérienne à Paris

S'il est vrai que les préoccupations du père Barbentane étaient plutôt de marquer politiquement des points, celles de la mère se résumaient essentiellement à orienter Armand vers l'apostolat ; ce qui du reste, convenait fort bien à l'idéal de l'enfant qui entendait ainsi à sa manière soulager les blessures d'une mère rongée par une vie conjugale continuellement

²⁴⁸ op.cit., p.276.

insupportable, du fait de l'intolérance de Barbentane. L'enfant s'investit alors dans la foi jusqu'à la mortification:

« Lourdes fut longtemps ce qu'Armand imagina de plus beau sur la terre, avec sa Vierge au manteau bleu. Il s'échappait se prosterner sur les prie-Dieu de paille, en se penchant si fort, qu'il s'arrêtait la respiration. Il se faisait, à dire des Ave Maria, les ongles enfoncés dans la chair, de véritables plaies derrière les oreilles, parce que là, ça ne se voit pas. Il se mordait les gencives jusqu'au sang. Il offrait ses souffrances à Jésus, et il imaginait sans cesse des mortifications nouvelles. Ses prières du soir et du matin s'enrichissaient de litanies à devenir kilométriques. Il se privait de dessert. »²⁴⁹

Cette perméabilité à la foi dispose du coup Armand pendant longtemps à une soumission et une dépendance parentales, en dépit des rancœurs qu'il nourrissait légitimement contre un père qui rendait constamment sa mère malheureuse.

Mais petit à petit, une métamorphose s'opère en l'adolescent. En effet, les différents entretiens qu'il eut avec le wattman, le forgeron Avril chez qui il s'aperçut en partie du sens du travail, le candidat socialiste Vinet qui l'éveille quelque peu aux projets socialistes, et sa découverte des injustices sociales dont la domestique Angélique est victime entament quelque peu l'apathie du petit bourgeois. Dès lors, il s'intéresse à des journaux dont la devise est la cause du peuple, notamment *La Bataille syndicaliste* et *l'Humanité*²⁵⁰ : « Il devait filer à la gare en cachette pour lire ses journaux. En chemin il les jetait après en avoir fait une boule. »²⁵¹ C'est donc par sa propre résolution qu'Armand se forme au contact de cette presse dont il prend d'ailleurs la précaution de dissimuler les traces, afin de ne pas éveiller le soupçon dans son environnement hostile : ni le père qui visait sa réélection et la députation à long terme, ni la mère qui le voulait prêtre et non syndicaliste ne comprendraient en effet cette précocité pour la cause populaire. C'est pourquoi son « *enfance partagée entre l'école et la rêvasserie se poursuivait, suivant les règles bourgeoises, au-delà des conditions physiques de l'enfance. Il avait honte de sa dépendance par rapport au docteur Barbentane, et à madame*

²⁴⁹ op.cit., p.108.

²⁵⁰ Le premier est un organe quotidien de la C.G.T., créé le 17 octobre 1911 à l'initiative de Léon Jouhaux et de l'Etat-major du Syndicat ; il opta pour une position pacifiste en 1914. Le second est le journal socialiste fondé par Jaurès, où Aragon travailla comme journaliste ...

²⁵¹ op.cit., p.176. Rappelons que dans *La Mère*, Paul Vlassov lit des livres interdits « parce qu'ils disent la vérité sur [leur] vie d'ouvriers... », op.cit., p.20.

*sa mère, née Rinaldi. En même temps, il redoutait sa libération et la nécessité de gagner sa vie, de travailler. »*²⁵²

A Aix, il rencontre Yvonne, l'ancienne domestique qui avait fui l'industrie des sardines, et qui a échoué à l'internat du lycée. Avec cette fille du peuple, Armand s'instruit à nouveau sur les classes sociales, même si ses relations avec Yvonne sont par ailleurs sexuelles. Car c'est avec cette jeune fille que le petit bourgeois d'origine commence par combattre des complexes, puis sa condition sociale qu'il considère désormais comme un état de disgrâce :

*« C'était drôle, mais dans la compagnie d'Yvonne, il perdait cette terreur qu'on lui avait insufflée toute l'enfance, la terreur de se déclasser. Sûr que dans les premiers temps il avait eu envers elle tous les abjects sentiments des fils de bourgeois qui prennent une maîtresse dans le peuple. D'une façon sommaire sans doute, faute de réflexion. Ça lui revenait maintenant, et il rougissait. Il avait appris sans trop savoir comment qu'il avait affaire à un être humain. »*²⁵³

On relève deux phases symboliques dans cet extrait : d'abord Armand se dévêt des préjugés que ses origines avaient entretenus en lui en matière de classes sociales ; ensuite, il se sent socialement aussi solidaire de « l'ennemi » d'hier qu'il s'en veut de l'avoir ainsi longtemps imaginé : Armand vient de rompre en partie avec ses origines bourgeoises.

La scène d'adieu familial, après son renvoi du lycée, est forte en tension après la gifle qu'il reçoit d'un père dépité par l'étrange insolence d'un fils qui cette fois-ci étale avec affectation, sous ses yeux, *L'Humanité*, et qui d'un seul coup annonce qu'il renonce (et irrévocablement) et à l'apostolat, et à l'école :

« Le docteur hurla : « Hors d'ici ! Chenapan ! Chenapan ! »

Le chien gueulait à l'unisson. La mère était apparue devant la porte. Son chapelet était simplement énorme. C'est celui-là même qu'elle avait apporté dix ou douze ans plus tôt de Fourvières, en même temps qu'un petit en améthystes pour Armand.

²⁵² idem., p.319.

²⁵³ idem., p.385.

*Armand se retrouva dans la nuit avec son manteau, son chapeau mou, et un vieux rasoir qu'il avait été prendre dans sa chambre. Il lui restait en poche dix francs, et on était au mois de mai. [...] Il entra enfin dans l'aventure. »*²⁵⁴

Ce passage est d'un double intérêt pour la visée argumentative du récit exemplum. En effet, il présente le néophyte séparé de sa famille, comme dans les processus initiatiques ; futur héros, dépouillé du vieil homme, celui-ci se lance à la quête de sa liberté, non plus taillée sur mesure de l'autorité parentale et religieuse, mais celle dont le prix à payer sera bien cher, quand on sait qu'à cet instant toute sa fortune se résume à un manteau, un chapeau, un vieux rasoir, et dix francs en poche. Exclu du lycée, renvoyé du cadre familial, Armand se soustrait ainsi du même coup à la famille où l'autorité paternelle se fondait en droit, et s'arrache à l'enfermement psychologique de la religion que sa mère lui proposait : il vient ainsi de faire totalement le deuil de ses origines bourgeoises. C'est dans ces conditions qu'il débarque à Paris.

1.1.2. Les confidences étranges de la capitale

Sans vouloir verser dans une phénoménologie des rituels initiatiques, il faut admettre la dimension symbolique²⁵⁵ du parcours d'Armand. Car du Paris nocturne où il plonge comme dans la « Nuit cosmique » du processus initiatique au Pré Saint-Gervais, le personnage devient comme régénéré, né à nouveau. « *Errer dans Paris ! Adorable existence !* »,²⁵⁶ s'exclamait Balzac que Paris nocturne attirait. Mais ce n'est pas cette capitale des enthousiasmes qu'Armand découvre dans *Les Beaux quartiers*. L'adolescent plonge plutôt dans le Paris populaire, ténébreux et laborieux, une plongée à la fois diurne et nocturne, une sorte de descente aux enfers à la manière d'un rituel d'initiation où les différentes facettes de la vie du faubourg se révèlent à lui. Par révélations, la capitale livre au héros positif ses plaies qu'il devra essayer de panser, dans ce projet de transformation du monde.

²⁵⁴ idem., p.387.

²⁵⁵ Un message est, entre autres dit symbolique, écrit Pottier « si, par delà son sens manifeste, il est censé renvoyer à un sens latent auquel il est possible d'accéder au moyen d'une opération de décryptage. », in Richard Pottier, *Anthropologie du mythe*, Paris, Editions Kimé, 1994, p.24.

²⁵⁶ François Bott, *Dieu prenait-il du café ? , portraits littéraires du XIXe siècle*, Paris, Le cherche midi, 2002, p.56.

Mais, pour l'instant, Armand est d'une manière ou d'une autre insuffisamment mûr pour porter le projet d'édification d'une société libérée de l'exploitation de l'homme par l'homme ; il lui faut donc apprendre. On sait généralement que dans les fictions romanesques, l'esthétique de la rue permet de mettre à nu les symptômes dont souffre la société. Comme l'écrit Cosset, « *La rue, espace-témoin du malaise, de la tension sociale est aussi l'espace décharge où échouent les épaves, les rebuts de la société. La rue est un lieu de perdition qui confirme les échecs de l'institution sociale. Les relents d'alcool, la prostitution, la délinquance (...)* »²⁵⁷

Dès lors, Armand est jeté dans la rue qui, dans le roman, se propose comme un programme d'enseignement dont chaque épisode fortifie le héros sur le parcours initiatique : « *Paris nocturne s'ouvrait au provincial comme la main d'un inconnu. [...]. L'agitation du samedi soir dans ce quartier des écoles l'ahurissait à la fois et le décevait.* »²⁵⁸ Déception, désillusion et même dégoût progressif gagnent alors le jeune provincial dans cet espace énoncé de Paris, qui subit ici comme une anthropomorphisation, en ce sens qu'il participe du schéma initiatique pour l'édification du néophyte.

Par ailleurs la violence des scènes de rafle de la police la nuit, la férocité des travaux de nuit à l'exemple du cas de la rue Rivoli où des « *mandarines s'empilaient dans un gaz blafard [sont édifiantes.] Une espèce de murmure hurlé emplissait le fond sombre des rues gonflées de travail, l'appel continu des travailleurs les uns vers les autres, les jurons, les cris de ceux qui poussaient sur des diables des ballots monstrueux dans les pieds pressés des passants .* »²⁵⁹

Les expulsions qu'il vécut d'un banc public à l'autre, une nuit passée sous le Pont-Neuf²⁶⁰ du côté de la Samaritaine, une autre où il rencontra la putain Carmen qui manque de le déniaiser l'instruisent à nouveau sur les dures conditions d'existence des pauvres qui, en règle générale, sont contraints à l'exercice de métiers avilissants. Armand découvre donc cette autre nuit de la capitale « *la nuit déchirée, la nuit à l'odeur fade des viandes, la nuit où des chevaux*

²⁵⁷ Evelyne Cosset, *Les Quatre évangiles d'Emile Zola, Espace, temps, personnages*, Genève, LIBRAIRIE DROZ S.A., 1990, pp.16-17.

²⁵⁸ op.cit., p.409.

²⁵⁹ idem., p.411.

²⁶⁰ Le Pont Neuf devient le thème, le référent symbolique dans le premier poème dans *Le Roman inachevé*, op.cit., pp.15-17.

hennissaient entre des taxis et des charrettes à bras, la nuit monstrueuse et sale. »²⁶¹ Les attributs du signifiant « nuit » à travers cette répétition révèlent fort bien l'atmosphère corrosive qui l'enveloppe et la détermine, et qui fait d'elle la cave à épreuves.

A cela s'ajoutent la torture de la faim, le rabrouement essuyé presque partout où il alla chercher de l'emploi. Car, « *La deuxième nuit fut plus dure que la première ; et le mercredi se passa mal. Pas de portières, le rabrouement partout où il allait mendier un emploi ; à ces pancartes d'embauche, par-ci par-là, correspondaient toujours des exigences d'une qualification quelconque.* »²⁶²

On le voit, l'aventure se vit péniblement, et commence par peser sur les épaules d'Armand. La fonction expressive que dégage ce passage truffé des déictiques « je » et « et puis » traduit toute l'exaspération qui le consumait quand il retourna confier à Edmond : « *Voilà, j'ai cherché du travail. Tout le jour. J'ai marché par la ville. J'avais regardé les petites annonces ... J'ai été jusqu'à La Villette, du côté de la Trinité aussi, et puis aux Ternes, et puis... Et puis je n'ai rien trouvé.* »²⁶³

Mais la faim, elle, le trouve partout, le tenaille, le ronge, comme le chapitre XXXVIII de la deuxième partie persiste à le répéter : « *La faim devenait épouvantable après deux jours de sous-alimentation. Ça commençait à faire du brouillard dans la tête. Ça commençait aussi à devenir une idée fixe.* »²⁶⁴ Les effets physiologiques de cette faim grandissante sont par la suite plus ostentatoires et plus désagréables au point de relever du martyre :

« *Une faim noire. La bouche qui sèche, puis salive, puis sèche. L'eau des fontaines ne trompait plus rien. Les jambes molles. Le truc des portières ne marchait plus, mais alors, là, plus du tout. Mendier ? Près d'une gargote, dans l'île Saint-Louis, il resta longtemps à humer l'odeur des graisses et des sauces. [...] Il avait des mouches devant les yeux, et des points d'or. La crampe gastrique s'accroissait.* »²⁶⁵

²⁶¹ op.cit.,p.415.

²⁶² idem., p.488.

²⁶³ idem., p.470.

²⁶⁴ idem., p.489.

²⁶⁵ idem., pp.490-491.

C'est pourquoi au chapitre XXII, on le retrouve défait, méconnaissable du coup pour Adrien : « *Un jeune homme brun, maigre, aux vêtements fripés, la chemise sale, une barbe d'au moins dix jours et un air d'épuisement. Adrien mit un instant à le reconnaître, tant ce misérable avait l'air de ne lui tendre la main que pour mendier : nom de Dieu, c'était Armand Barbentane !* »²⁶⁶

Ce portrait cumule à lui seul les effets du « bizutage » que la rue administra au jeune héros. La profonde défiguration dont la stupéfaction d'Adrien témoigne, est le résultat d'un double dénuement : l'indigence dont les vêtements sont le reflet, mais surtout l'épuisement physique que le personnage ne peut plus contenir parce qu'il devient insupportable.

Quand on doit ajouter à ce délabrement physique le supplice qui rongea le personnage pendant les trois moments de faiblesse où il dut recourir à l'aide d'Edmond et à l'enveloppe financière de son père, puis observer une halte à l'église à Saint-Germain-l'Auxerrois, on peut dire que cette expérience du dénuement et les déplacements d'Armand désormais semblable à un enfant de la rue livré à lui-même, relèvent d'une errance picaresque. Car ainsi que le souligne Louis Baladier, « *La thématique picaresque est organisée autour des topiques de la faim et de l'argent, la faim, figure de la nécessité et manifestation brute de la dérégulation sociale, et l'argent qui corrige la nécessité et régule les structures sociales.* »²⁶⁷ A cette station, le jeune provincial peut comprendre et observer, non loin de la porte du Pré Saint-Germain ce « *Paris [qui] mourait par une province calme et pauvre, coupée de terrains vagues qui déjà faisaient pressentir la zone où, au pied des maisons inégales et noircies, des êtres sombres cardaient des matelas sur des constructions de rouille, auprès d'une implorante charrette à bras.* »²⁶⁸ Car beaucoup plus qu'avec Avril le forgeron, le socialiste Vinet, et les domestiques Angélique et Yvonne, Armand vient de prendre en profondeur la mesure des inégalités de classes.

²⁶⁶ idem., p.614.

²⁶⁷ Louis Baladier, *Le Récit, panorama et repères*, Paris, E.S.T.H., 1991, p.138. Même si le mot prend quelquefois d'autres nuances, le picaresque est quand même un genre littéraire né en Espagne au XVI^e siècle, qui raconte la vie d'un héros populaire, le picaro, aux prises avec toutes sortes de difficultés et de péripéties. On peut consulter avec intérêt Bidy Cyprien Bodo, *Le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française*, Université de Limoges, sous la direction de Monsieur le professeur Michel Beniamino, 2005.

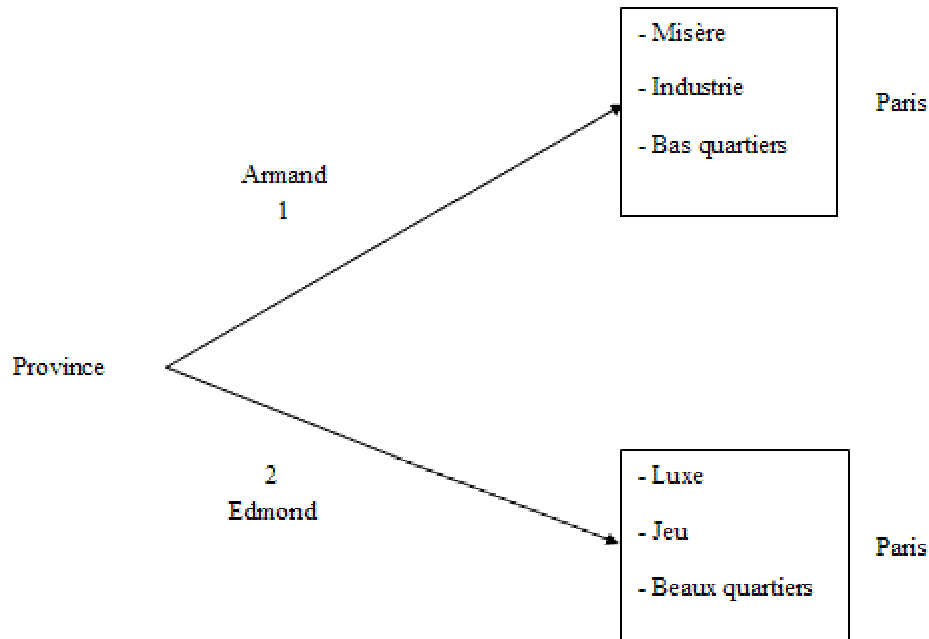
²⁶⁸ op.cit., p.428.

Or, pendant ce temps, Edmond lui se complaît dans l'univers des luxes bourgeois ; on voit par exemple qu'Armand ne participe pas du tout aux intrigues du Passage-club, titre toponyme du chapitre où l'espace même est l'enjeu du récit, notamment avec les rapports du monde des jeux et celui des finances mystérieuses, des hommes serviteurs de l'argent.

Au total, on s'aperçoit que l'espace Paris n'a pas la même signification pour les deux frères. Pour Edmond, il fonctionne à la manière des schémas balzaciens : en quittant Sérianne pour Paris, Edmond s'accommode de la capitale en s'accrochant aux bras de Carlotta. Mais ce dont il ne semble pas être conscient, c'est de la férocité de cette classe bourgeoise qui broie tout sur son passage : mort d'Angélique et du terrassier, crime sur Mme Beurdeley, assassinat de Colombin, égarement de Jacqueline Barrel et de Respillière, suicide de Charles Leroy, sacrifice du bébé de Jeanne Cartuywels...

A l'opposé, pour Armand, Paris fonctionne comme le chronotope²⁶⁹ matriciel qui le transmue par une nouvelle naissance, en ce sens qu'il se prête au programme narratif dans le processus de l'initiation du héros. On pourrait matérialiser ce parallélisme des trajectoires par le graphique suivant.

²⁶⁹ « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret.[...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 237-238.



Ainsi, comme un initié, Armand « *passé d'un monde à un autre et subit de ce fait une transformation ; il change de niveau, il devient différent.* »²⁷⁰

Mais ce n'est pas tout ; dans un processus initiatique, ce thème de la faim qui ponctue la deuxième partie du roman va au-delà de la dimension physiologique pour se vêtir d'une portée symbolique : c'est la boulimie de la connaissance, la soif qui mène le héros à la source du savoir, c'est-à-dire de l'histoire de la classe ouvrière. S'il est vrai qu'il vient de prendre la mesure des inégalités et injustices sociales, il lui reste à connaître en profondeur l'histoire de la classe ouvrière. Voilà pourquoi dans son errance, Armand se retrouve au bout de la rue Lafayette, où il redécouvre *La Bataille Syndicaliste* qui lui éclaire les propos entendus la veille, au quartier du Croissant,²⁷¹ où il fut fortuitement témoin d'une discussion entre Mathieu et son interlocuteur sur la nécessité ou l'absurdité de la Loi des Trois Ans. Redoutant en effet que la cérémonie annuelle du Mur des Fédérés ne fût utilisée par les socialistes contre les Trois ans, Klotz l'avait interdite au Père-Lachaise, puis autorisée hors de la ville, au Pré Saint-Gervais. Alors, Armand s'y rendit, vers deux heures.

²⁷⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont/Jupiter, 1992, p.521.

²⁷¹ Comme par coïncidence ce sera au café du même nom que l'homme qui s'oppose à « La loi des Trois ans » sera assassiné !

1.2. Le meeting du Pré Saint-Gervais

Armand assiste donc à la manifestation socialiste du Pré Saint-Gervais, c'est-à-dire le meeting de Jaurès. Là en effet, le Parti Socialiste avait convoqué le peuple à protester contre la loi militaire des Trois ans. Et si au départ il ne connaissait ni l'Internationale, ni l'hymne au 17^e de Montéhus, il sera initié par son voisin, un vieil ouvrier, qui lui explique le spectacle présent et « la légende d'hier ». En effet, à la question naïve mais sincère « *qu'est-ce que c'est qu'ils chantent ?* » d'Armand, cet

« ébéniste du quartier Saint-Fargeau expliqua le sens profond de la chanson à son jeune ignorant de voisin. Dans la bousculade, la presse, la chaleur, le coude à coude d'une humanité pauvre et robuste, étrangère à cet Armand plein de rêves, échappé de la Provence et des souvenirs des troubadours, le vieil ouvrier disait la légende d'hier, l'histoire, simple comme l'Epinal, de la révolte de soldats qui n'ont pas voulu tirer sur le peuple, il chantonnait en parlant les mots directs et romantiques de l'hymne, il disait le nom des gens, les dates, les villes. Il racontait l'incendie de la préfecture... les troupes campées dans les rues... les soldats.[...] « C'est, dit-il, qu'à nous, c'est ça notre histoire... » »²⁷²

Par la suite, Armand découvre Vaillant le Communard, Jaurès... Dès lors, l'expression « *l'ignorant Armand* » devient moins fréquente dans le texte, vu que suivront les discours de Renaudel, de Brustlein, délégué du Parti Socialiste de Suisse, de Berne, conseiller féodal de la République helvétique, de Dumoulin... C'est alors que l'émotion gagne le nouveau recrue, et qu'il communique avec cette foule particulière:

« Armand, dans la foule où l'on chante, écoute les mots mélodieux. Il ne peut détacher ses yeux de la petite communiant. Il est emporté par une force qu'il ne juge pas. Il est au sommet de quelque chose, dont il n'a point connu la base, parce qu'il n'y a plus de temps, en ces jours de folie, à ceux du toit pour étudier la cave. Et si cent cinquante mille hommes le croient à ce point, Armand va-t-il en douter, dont le cœur bat avec le cœur de la foule ? »²⁷³

L'hyperbate dans la dernière phrase de ce passage souligne à nouveau l'extase qui gagne le jeune homme dans ce transport qu'il vit avec et dans la foule des travailleurs. C'est pourquoi il reprend d'abord en chœur le slogan « *A bas les Trois Ans !* », qui dans le contexte du

²⁷² op.cit., pp.435-436.

²⁷³ idem., p.441.

meeting assume comme une fonction phatique, parce qu'il « *résume à merveille la grande volonté pacifique du peuple de France, et son désir fou de vivre, et de vaincre ses maîtres, les faiseurs de tempêtes (...)* », ²⁷⁴ puis chante, bien que ne la connaissant pas véritablement, la chanson chargée de légende, l'hymne au 17^e. Le sentiment de la faim s'évapore donc ; il fait place à un vide que comble cette fraternité subite avec la classe des travailleurs dans cette marche du personnage vers Jaurès. Le tribun symbolise ici la source d'illumination, comme dans les contes de fée.

L'effet de communion se poursuit surtout avec la fascination que le personnage de Jaurès ²⁷⁵ exerce sur lui. Un petit relevé témoignerait mieux de ce phénomène de captation. A ce propos, on peut lire : « *Armand fixe Jaurès [...] il ne voit que Jaurès* » (p.438) ; « *Mais un halètement profond, une parée amène les yeux d'Armand sur Jaurès, sur Jaurès qui va parler* » (p.439) ; « *la voix profonde et chaude [de Jaurès] où Armand retrouve le vin de son Midi chanteur, s'élève avec une netteté surprenante* » (p.440).

Au total, Armand sort du meeting du Pré Saint-Gervais nourri de cette dimension historique et idéologique qui lui manquait. Dans ces conditions, on peut dire que le Pré Saint-Gervais est aussi un espace anthropomorphisé, car il n'existait et n'existe aux yeux d'Armand qu'en rapport avec ce nom entendu, Jaurès ; Jaurès au contact de qui il se forge, définitivement. Le contact avec Jaurès transfigure donc Armand, et radicalise les vellétés qui germaient en lui. Après avoir touché du doigt les misères de Paris, et participé au grand meeting qui ici fonctionne comme un contact initiatique avec le peuple et Jaurès, il lui reste, pour finir, l'engagement intérieur, c'est-à-dire la conscience individuelle, cette transformation qui s'opère à l'intérieur de l'initié lui-même.

²⁷⁴ idem., p.442.

²⁷⁵ Nous reviendrons sur le symbolisme et la figuration de ce personnage juste après, dans « L'instrumentalisation de l'Histoire ».

1.3. La phase de l'illumination

L'effet de conscience jaillit par la suite quand Armand médite comme un psaume, dans le journal, cette phrase de Jaurès déçu, après le vote de la Loi des Trois Ans :

« Alors la France finit là... Et si Jaurès a montré de ce geste ardent ce qui était à la gauche de cette frontière de l'opprobre, si Jaurès a voulu appeler ceci la France, et non cela, alors pour Armand, tout à coup tout s'éclaire, et change, et lui aussi quand il va passer le seuil de la Maison des syndicats, que surveillent les flics patronaux, il pourra dire: Alors la France finit là... et il sera lui, dans la France, dans cette chose meurtrie immense, et palpitante, comme un cœur, et qu'il reprend le droit d'appeler de son nom véritable, la France, trop souvent confondue avec cette forteresse vraiment étrangère qui la domine, la forteresse des beaux quartiers où Armand a erré comme un meurt-la-faim, où règnent les usurpateurs, où le mensonge est maître, et se pare des couleurs des anciens gueux, de ceux qui prirent la Bastille, pour couvrir le jeu des Banques internationales et des parricides d'hier réinstallés dans la maison française, ceux de Coblenze et ceux de Versailles, à la veille de Charleroi comme à la veille de Sedan.. »²⁷⁶

La charge historique de ce passage, où sont comparés des espaces symboliques dans le passé, débouche manifestement sur une prise de conscience où le jeune homme réalise la profondeur du geste de Jaurès, notamment à travers l'exclamation indignée du socialiste à la Chambre. Car, Armand réalise par cette démarcation les séparations de classes. De toutes façons, la résolution intérieure est vécue suite à la lecture de cet article de journal dont le contenu décida Armand, comme par revanche, à rallier la cause des travailleurs. S'il est vrai qu'il vient de trouver un emploi après un mois et demi d'errance, c'est bien cette phrase de Jaurès qui sonne au plus profond de lui et l'amène à s'apercevoir de l'impureté de ce nouveau gagne-pain qui contrarie la grève. Du coup, Armand s'éveille, se dépouille du vêtement de briseur de grève pour se rallier plutôt à la cause des grévistes, transcendant ainsi même l'angoisse du retour à la rue, celle de la faim et de la mendicité : il trouve la morale prolétarienne.

Ainsi, bien que la ville fonctionne comme le symbole de l'âge capitaliste, elle n'a pas pu corrompre Armand. C'est pour cette raison que, bien que dominant largement la dernière

²⁷⁶ op.cit., p.623.

partie du roman, ce n'est pas le feuilleton policier du Passage-club qui clôture le livre, mais plutôt ce qu'il convient d'appeler la renaissance d'Armand. Dans un schéma initiatique, cette dernière étape est ce que Mircea Eliade nomme le « *chaos psychique* », c'est-à-dire « *le signe que l'homme profane est en train de se « dissoudre » et qu'une nouvelle personnalité est sur le point de naître.* »²⁷⁷ Armand vient ainsi de mourir à la vie profane. Dès lors, on peut estimer que le schéma initiatique Souffrances-mort-résurrection (re-naissance) est ici accompli. L'initié atteint à la maturation spirituelle. Le héros positif, c'est le cas de le dire, parvient ainsi à la fin du processus de purification intérieure par l'adhésion à l'idéologie marxiste. Car, il « *sut qu'il est maintenant un homme, et qu'il a dépouillé la tutelle des ténèbres.[...] il entre à la Maison des Syndicats, il demande le Comité de Grève. [...] Armand s'avance vers eux et il leur dit : « voilà, camarades, je ne veux plus être un jaune, je suis venu à vous...* »²⁷⁸ Pourtant, Armand « *avait été élevé, comme tous ses pareils, dans l'horreur chrétienne du travail* »²⁷⁹ ; et naguère, à Sérianne, il « *détestait la ville basse, le faubourg, avec l'usine* »²⁸⁰ Conformément donc aux prescriptions du réalisme socialiste, le héros positif réussit à atteindre la Maison des Syndicats, le surdestinataire,²⁸¹ c'est-à-dire la représentation de « *l'archétype du groupe auquel on appartient ou auquel on rêve d'appartenir* », et cela, en dépit des nombreux enfermements et obstacles qui jonchaient la route de l'initiation et de la formation. A ces rappels, on peut mesurer l'ampleur de sa renaissance.

Le graphique suivant permet de visualiser les différentes stations du parcours du héros.

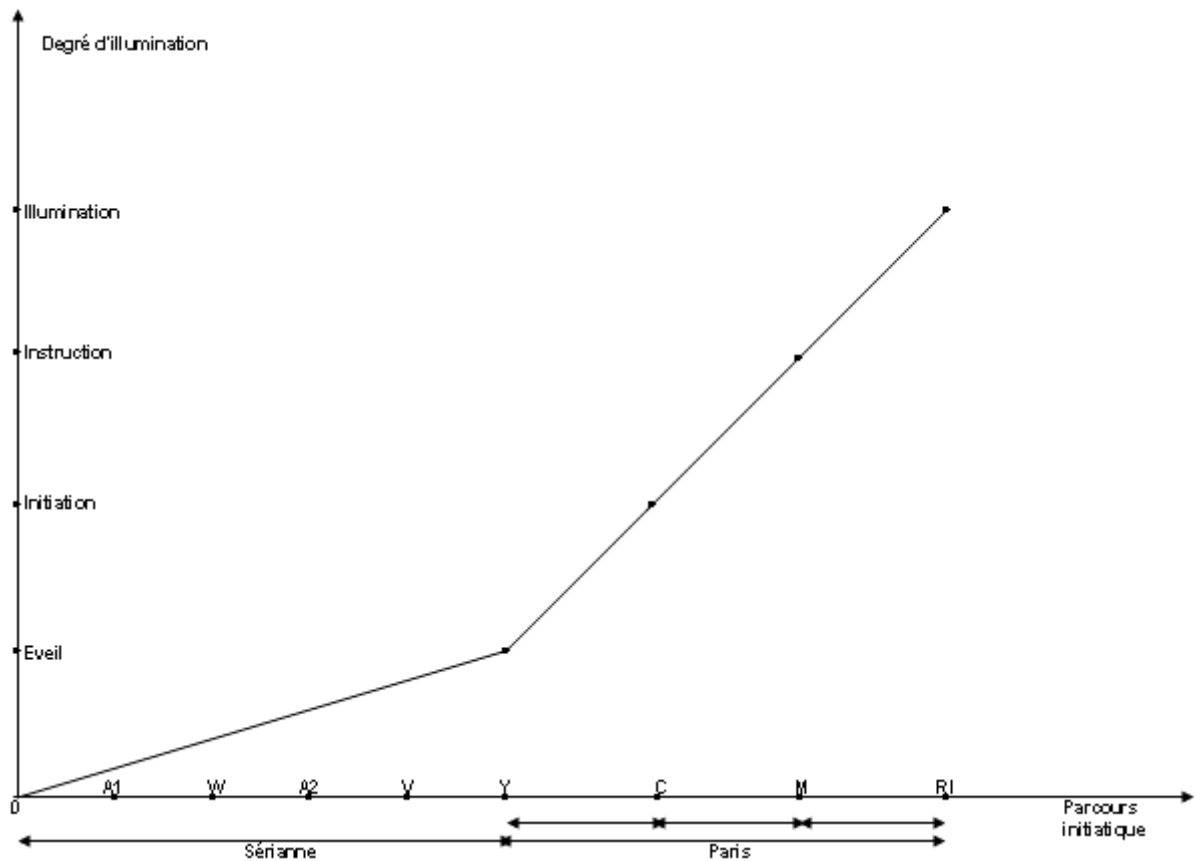
²⁷⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.166.

²⁷⁸ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.624.

²⁷⁹ op.cit., p.319.

²⁸⁰ idem., p.113.

²⁸¹ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p.80.



Légendes

A1 =Avril

W =Le wattman

A2 =Angélique

V= Vinet

Y= Yvonne

C=Confidences

M=Meeting

RI=Renaissance intérieure

Sur l'axe des abscisses, nous multiplions par deux l'unité de progression à Sérienne pour Paris, où le héros progresse significativement vers la connaissance ; sur l'axe des ordonnées, nous considérons 2 cm par étape d'élévation spirituelle.

En cela, le bildungsroman qui fonctionne dans le roman comme une sorte de macrostructure sémantique est accompli, ainsi que concourent à le suggérer à la fois l'explicit,²⁸² et cette inscription manifeste de la présence du scripteur que trahit le couronnement du roman par son lieu d'achèvement : « *terminé, y lit-on, le 10 juin 1936, à bord du "Félix Dzerjinski"* ». Car, le « Félix Dzerjinski », on le sait, est le bateau soviétique qui menait Aragon à Leningrad. Rappelons que Félix Edmundovitch Dzerjinski, membre du gouvernement après la Révolution russe de 1917, fut nommé par Lénine responsable de la Tcheka,²⁸³ la police politique qui devient en 1922 le Guépéou. C'est là un hommage et un symbole d'allégeance. Il n'est donc pas arbitraire de penser que *Les Beaux quartiers* est un plaidoyer pour le réalisme socialiste.

2/ Le modèle de Victor dans *Les Cloches de Bâle*

Même si le récit ne consacre que quelques pages à sa formation réduite aux proportions d'une parenthèse, la particularité ici, c'est que la figuration de Victor se prête à l'illustration du deuxième vecteur nodal de la monologie du roman réaliste. Il postule que

« *La transmission des compétences prime sur l'action aveugle. Ce qui intéresse le sujet, ce n'est pas la manipulation des autres, ne serait-ce qu'une manipulation implicite par le savoir et le savoir-faire, mais la transmission d'un savoir, de façon à ce que les autres soient capables de faire ce qu'il fait, et deviennent autonomes. Cette transmission du savoir institue un contrat symétrique, dans la mesure où elle n'est pas l'inscription de simples rapports de pouvoir, mais stratégie didactique, pédagogique, cognitive.* »²⁸⁴

Ceci suppose qu'après être « initié », le héros-positif aide à l'initiation où à l'éveil d'un autre néophyte. Nous verrons donc les étapes de l'affranchissement de Victor et son rôle de mentor.

²⁸² C'est la situation narrative finale d'un récit : voir Bertrand Gervais, *Récits et actions pour une théorie de la lecture*, Québec, Les Editions du Préambule, 1990, p.375.

²⁸³ Pendant le « Communisme de guerre », entendu « ensemble des mesures extraordinaires, souvent largement improvisées, prises par le régime bolchevique -de l'été 1918 au printemps 1921- pour faire face à la guerre civile », elle était la principale arme de répression. Dès décembre 1918, suite aux attentats du 30 août contre Ouritski, chef de la Tcheka de Petrograd, et Lénine, elle déclencha une répression ineffable : selon certains historiens dont R. Conquest et R. Leggett, le nombre des victimes s'élèverait à 140000, entre 1918 et 1922 ; in Nicolas Werth, *Histoire de l'Union Soviétique, de Lénine à Staline, 1917-1953*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp.16-21.

²⁸⁴ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste*, op.cit., pp.289-290.

2.1. L'auto-affranchissement

Par un développement moindre peut-être, on retrouve le bildungsroman dans l'analepse externe qui rapporte le passé de Victor dans *Les Cloches de Bâle*, à la différence que ce personnage-ci est originellement prolétaire. Le père, mort aux mines de la Loire, la mère travaillant à la blanchisserie, le petit garçon fut très tôt mis en apprentissage chez un charron de la rue des Pannoyaux, à dix ans. Mais à vrai dire, « *En fait d'apprentissage, il eut surtout à laver le plancher et les voitures, à faire les courses, donner un coup de main au ménage du patron, vider les ordures, porter l'eau. Il faisait douze, treize heures, mais aussi il était nourri. Il ne regrettait pas l'école, d'ailleurs, où il avait été jusqu'à onze ans.* »²⁸⁵

Fils de mineur, Victor est issu d'une souche véritablement prolétarienne. En effet il se devait, à treize ans, d'être « *grand et fort pour son âge* »²⁸⁶ pour travailler quinze à seize heures par jour. C'est ainsi qu'il trouva du travail chez un camionneur des Halles par l'entremise de la cousine Adèle. Ici, en plus du lavage de voitures, Victor apprit à soigner les chevaux, et même à conduire. Alors, « *En 1901, on lui confia une bagnole. Il allait dans la nuit chercher des légumes dans les épandages d'Argenteuil ou dans la banlieue sud, et il revenait, au petit pas exténué des deux bêtes, ramenant son butin aux Halles, où il le déchargeait sur le carreau. Il dormait ensuite jusqu'à midi, mais l'après-midi il devait être à la boutique* ».²⁸⁷

Il exerce ce « métier » de treize à dix-huit ans. Renvoyé par la suite pour s'être battu avec le fils du patron qui voulait lui coller des heures supplémentaires, il fera le débardeur aux Halles, passera par chez un équarrisseur qui à son tour le renverra pour une réponse « inadéquate » ; mais il finira par être embauché dans un garage à Saint-Cloud, non pas, comme en s'en doute, mécanicien, mais « *pour faire le gros ouvrage* »²⁸⁸. Seulement, le garçon avait cette fois-ci son idée dans sa tête : « *Il lavait les voitures, mais il se les faisait expliquer. Il apprit même à conduire. Il eut son permis juste avant de partir au régiment.* »²⁸⁹ On peut estimer qu'à ce niveau, Victor est relativement armé pour gagner sa vie par le travail de ses mains. Mais cela ne suffit pas dans un programme de transformation du monde. Dès lors, le détour par le 17^e

²⁸⁵ op.cit., p.296.

²⁸⁶ idem.

²⁸⁷ idem.

²⁸⁸ idem.,p.297.

d'infanterie, dont il faut souligner ici la force emblématique puisqu'il est repris dans la séquence du Pré Saint-Gervais, se propose comme un authentique chronotope : c'est le temps où le néophyte retourne à ses racines.

En effet, après sa formation au moule de la misère sociale mais toujours avec un mental de fierté dans le travail, l'adolescent passera par le 17^e d'infanterie à Béziers à l'heure des mutineries où il :

*« découvrit cette solidarité des travailleurs qui transforma pour lui totalement le sens même du travail. La légende de son père et des batailles des mineurs prit soudain à ses yeux un sens qu'elle n'avait jamais eu quand on la lui contait dans son enfance. Il s'instruisit de l'histoire du mouvement ouvrier. A la caserne, on lisait en cachette les journaux socialistes. »*²⁹⁰

La caserne militaire devient donc l'espace d'acclimatation et d'illumination qui transforme en profondeur la psychologie de Victor, et lui permet de percevoir son identité véritable. Il en ressort métamorphosé, comme *« un véritable militant de sa classe »*.²⁹¹ C'est pourquoi revenu à la vie civile comme chauffeur de taxi à la Compagnie Générale à Paris, Victor entre aussitôt au Parti socialiste, et prend sa carte de syndicat. Le portrait final qui est donné de lui suggère les épisodes d'un long processus d'initiation dont il porte les empreintes, mais qui font de lui un homme armé pour les épreuves de l'existence:

« Ce n'était pas ce qu'on appelle un joli garçon, Victor. Un grand type carré avec les traits marqués, qui auraient été réguliers, sans la bouche qui gâtait tout, trop mince, et très large. Blond comme les Jonghens, un Flamand aussi. Mais quelle distance d'eux à lui ! Celle de deux classes. Ni le regard du financier ni celui du catholique. Habitué à regarder la vie en face, un regard de boxeur. Déjà, à vingt-six ans, le cou se marquait, tanné, rougi vers la

²⁸⁹ idem.

²⁹⁰ idem. Soulignons que le facteur de l'instruction est toujours capital dans les processus d'initiation du héros positif. Croyant au progrès et à la perfection de la classe ouvrière, Victor Hugo écrit « Que cette classe, si noble et si utile, évite ce qui abrutit et cherche ce qui agrandit [...] Qu'elle lise et qu'elle étudie aux heures de loisir, qu'elle développe son intelligence[...] Le jour où le peuple sera intelligent, alors seulement il sera souverain. », cité par René Garguilo, « Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne », *Romantisme*, n° 39, *Poésie et Société*, 1983, Paris, CDU-SEDES, p.70.

²⁹¹ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.298.

*nuque. Il y avait dans le fond du teint ce coup de feu du grand air qui vient du travail et qui ne se confond pas avec le hâlage raisonné des sports. »*²⁹²

On le voit, le portrait de l'ouvrier martyr du travail se lit dans ce passage, comme l'attestent les marques de fatigue et d'usure dans « *traits marqués* », « *cou tanné* », « *dans le teint ce coup de feu du grand air* », mais aussi l'expression de la vaillance dans le combat avec ce « *regard de boxeur* ». C'est du moins ce qui ressort de la comparaison établie dans le passage entre les Jonghens sur le plan financier d'une part, et du point de vue de la religiosité qui les caractérise d'autre part : « *Mais quelle distance d'eux à lui ! Celle de deux classes. Ni le regard du financier ni celui du catholique.* »

Dans un sous-chapitre de son ouvrage sur « *L'espace du corps* », Florence Pavary écrit : « *La peau et la chair sont des canaux privilégiés d'interpénétration des corps, par lesquels transitent les messages émis par l'espace extérieur. Elles seront donc aussi les lieux où s'inscrivent les blessures infligées par le monde.* »²⁹³ Dans cet extrait en somme, le cou le teint et le regard du personnage s'assimilent à des indices marqueurs, mieux, à des témoignages d'un passé de combat, de l'appartenance à une classe sociale bien éloignée des salons des Nettencourt. C'est du moins ce qui se dégage dans ce commentaire auctorial sur l'âge manifestement précoce du jeune homme (déjà à 26 ans) pour affronter autant d'épreuves. C'est pourtant ce capital acquis qu'il met au service de l'illumination de Catherine.

2.2. Le rôle de mentor

C'est quand il rencontre Catherine qu'on découvre le militantisme de Victor. Résolu dans le combat pour le triomphe du socialisme, Victor ne tolère pas par exemple au couple Lafargue son suicide qu'il considère comme de la lâcheté, ainsi qu'il l'explique à Catherine qui tentait de prendre la défense du couple :

« Qu'est-ce que vous me chantez là ? Enlever à la Révolution des forces, parce qu'on craint la maladie, ou l'âge, ou n'importe quoi, un préjugé que j'ai contre ? Un préjugé de classe, oui, et de ma classe, de celle qui va à la bagarre, et qui ne veut pas laisser distraire

²⁹² idem., p.299.

²⁹³ Florence Pavary, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.250.

*des combattants. Le suicide, c'est renâcler devant l'obstacle. Qu'est-ce que craint tant un prolétaire, c'est-à-dire un militant de sa classe, pour qu'il veuille contre lui-même, c'est-à-dire contre un morceau de sa classe, donner raison à l'adversaire, à la bourgeoisie, en se supprimant ? Ce sont les bourgeois qui se tuent. »*²⁹⁴

Dès lors, Victor figure comme le guide qui mènerait Catherine à la lumière, en la conduisant à la Maison Syndicale, en la forgeant par des parties de discussions, et en l'éveillant au sens du travail,²⁹⁵ le travail qui détermine et explique du même coup les raisons de la révolution prolétarienne. C'est pourquoi

*« Vers midi généralement, Victor venait la prendre pour déjeuner. Ils mangeaient dans un petit café à côté de la maison syndicale, sur le marbre d'une table longue, où familièrement des copains et des inconnus venaient s'asseoir près d'eux.[...] Après ça, elle avait eu deux longues heures à bavarder avec Victor. C'était drôle tout de même, comme il avait répondu d'elle auprès des autres. »*²⁹⁶

Et même après leur séparation et l'échec de la grève, il ne manquait de lui envoyer des lettres (à Berck tout comme à Londres), pour la tenir informée sur la suite des événements comme pour maintenir constamment cette femme au contact des ouvriers. La preuve est qu'elle sombra complètement, quand le contact finit par être rompu entre eux: *« Tout lui était égal maintenant que rien ne la rapprochait plus de Victor. »*²⁹⁷ On peut alors s'intéresser à ce qu'elle devient, en évaluant le parcours qu'elle observe.

²⁹⁴ op.cit.,p.300.

²⁹⁵ Nous reviendrons sur cet aspect beaucoup plus en profondeur dans « Le bildungsroman féministe. »

²⁹⁶ op.cit, pp.316-317.

²⁹⁷ idem., p.412.

3/ Le bildungsroman féministe²⁹⁸

L'importance du trait sémantique de la sexualité, écrit Hamon,²⁹⁹ se remarque généralement à la fréquence des actions qui le mettent en scène dans le texte. Le critique propose alors, pour convaincre, quatre modes privilégiés d'inscription d'un effet-personnage : participer à des actes, à des paroles, à des actes de paroles ou à des paroles d'actes. Ce sont ces facteurs qui nous autorisent à penser, à la lecture des *Cloches de Bâle*, que les personnages principaux autour de qui les intrigues se nouent sont des femmes.³⁰⁰ Et c'est de caractère de femme justement qu'il est question dans les parties composantes du livre.

3.1. De Diane à Catherine

Diane, fille d'une famille noble en ruine, affiche le portrait d'une femme pathétique. Issue de cette petite bourgeoisie, elle échoue dans le roman à tout point de vue. Abandonnée par son premier mari, elle a à charge l'éducation d'un enfant. Sans conviction particulière, Diane mène une vie de dépendance financière vis-à-vis de la gent masculine ; elle ne semble entretenir aucun sens de dignité dans ses relations intimes, d'autant plus que les nombreux partenaires qu'elle connaît ne sont pas toujours élus, voulus, de M. Romanet à Wisner, en passant par Gilson-Quesnel, Brunel, Milan,...

Femme soumise, Diane finit par être comme un jouet sexuel que se partagent les usuriers Brunel et Wisner, comme l'indique ce commentaire du narrateur, après que Brunel, son ex-époux, propose à Wisner de la prendre en compromis pour la bonne marche de leurs affaires : « *Sans plaisanterie, reprit Brunel, avec Diane, tu gardes Nettencourt, la rue d'Offémont, les bijoux et quelques broutilles... [...] Il n'avait pas l'intention d'épouser Diane. Combien d'années qu'il couchait avec elle ? ça vous vieillit.* »³⁰¹ Mais Diane est également une femme malheureuse au foyer avec Brunel, car « *il lui donne des soucis. Elle s'en fait. Avec toutes ces*

²⁹⁸ Rappelons que la pratique est nouvelle en littérature française. Car le modèle *bildung* est masculin. La question du *Bildung* féminin est un sujet récent soulevé selon Souleiman par la critique féministe américaine ; op.cit., p.82.

²⁹⁹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, p.188.

³⁰⁰ Une étude de l'iconographie sur la première de couverture (de l'édition à laquelle renvoient nos références) suggère tant par le maquillage, les bracelets, les bagues, la robe, le regard,... une femme de caractère, consciente de ce qu'elle fait.

³⁰¹ op.cit., pp.133-134.

actrices qu'il a à voir dans son métier. Il reste dehors très tard parfois. Oh les actrices ! Diane ne peut pas entendre parler des actrices. »³⁰² Pourtant, Brunel se servira d'elle pour couvrir ses intérêts dans l'histoire du suicide de Sabran. Et ses parents se jouent manifestement d'elle. Dans un processus de bildungsroman donc, Diane symbolise l'étape de l'aveuglement, et de l'apathie.

Si par ailleurs d'autres personnages féminins telles que Mme de Nettencourt, Mme Simonidzé, Mme Josse ou Mme de Lérins que de nombreuses histoires d'héritage avaient brouillée avec ses sœurs et cousins sont aussi oisifs que Diane, simplement figuratifs comme Mme Blin, il n'en est pas de même de Catherine Simonidzé. Et c'est avec ce personnage que se découvre une large part de la dimension féministe des *Cloches de Bâle*. Pour s'en apercevoir, nous nous intéresserons à deux étapes de sa vie : l'enfance et la jeunesse.

3.1.1. L'enfance

C'est par un récit analeptique qu'on découvre le passé de Catherine. En effet, le dîner où sont réunis les Mercurot, Fernand Desgoutte-Valèze et l'héroïne elle-même au premier chapitre qui porte son nom se prend en 1912, année où Catherine a vingt-six ans. Le début du chapitre suivant propose un autre retour en 1900, aux quatorze ans de la petite fille, quand les Simonidzé déménagent dans la rue Blaise-Desgoffe. Suit une partie d'enchâssement, la longue analepse sur l'enfance de Catherine qui s'achève au début du chapitre XX de Victor, quand, à nouveau, il est question du dîner chez les Mercurot en 1912. C'est dans ce chapitre qu'on la suit jusqu'à l'automne 1913.

L'intérêt de cette longue analepse à laquelle nous faisons allusion réside dans le fait qu'elle anticipe sur les traits dominants du caractère du personnage. On y découvre entre autres que Catherine est d'une manière ou d'une autre nourrie aux tendances anarchisantes de sa mère, notamment dans les chapitres II et III. Car Mme Simonidzé lit et se passionne de littérature anarchisante : elle lit Ibsen, Schwob, Mirbeau, récite la ballade à l'anarchie de Tailhade, reçoit des visites d'anarchistes comme ce personnage anonyme que Catherine, la petite fille, admire.

³⁰² op.cit., p.79.

Mais en dehors de cette influence maternelle, on note déjà chez l'enfant des tendances révolutionnaires : son affection pour Sakasoff, un anarchiste dont elle « *parle avec des yeux brillants* », ³⁰³ son appel à l'écrasement du Tsar, une précoce révolte contre la condition féminine, mais surtout cette attraction qu'exerce sur elle, déjà à six ans, la photo du terroriste Grigori. Par ailleurs, après une enfance où la vie de la petite fille se déroulait au gré des multiples déplacements de la mère, (leur arrivée à Paris est suivie de plusieurs changements d'hôtel et de pensions), l'adolescente recherche de la compagnie dans une amitié choisie avec Tseretelli :

« Dans tout cela, Catherine se sentait affreusement déplacée et malheureuse. L'appartement était petit, il n'y avait pas une pièce où se retirer quand Hélène traînait chez elle à lire et à bayer. Catherine sortait par agacement, et pour laisser la place à ces gens qui n'étaient pas venus pour elle. Elle s'était fait à quinze ans un ami parmi les exilés de sa mère. Un certain Tseretelli, qui était placier en robinets, un vrai révolutionnaire celui-là, [...]. » ³⁰⁴

Aussi la petite se fait-elle raconter très souvent la mort d'Alexandre II, et opère dans ses relations « *un choix assez uniforme de jeunes hommes [...]* qu'elle avait eus toute seule, *au-delà de sa mère* », autant de contacts qui raffermissent en elle cette espèce d'« *anarchie enfantine* » ³⁰⁵. Car pour Catherine, « *la Bourse, le bordel et le tzar n'étaient qu'une seule réalité à détruire.* » ³⁰⁶ On le voit, ces convictions de la petite fille sont largement inconnues de Diane.

3.1.2. La jeune fille

Les chapitres VI et VII proposent les étapes suivantes du parcours à travers l'expérience du syndicalisme chrétien au cercle catholique de la rue Vaneau où Catherine se rend avec Jonghens. Mais c'est aux chapitres X et XIII qu'elle découvre véritablement la grève ouvrière à Cluses, une expérience capitale dans son initiation, car bien plus loin dans le roman, le narrateur reviendra sur « cette leçon initiale » : « *Ici plus que jamais elle retrouvait*

³⁰³ idem., p.144.

³⁰⁴ idem., p.166. C'est nous qui soulignons.

³⁰⁵ idem., p.168.

³⁰⁶ idem., p.180.

*la leçon initiale de Cluses. Partout le prolétariat était à l'image de ce grand enfant qu'elle avait vu tomber. »*³⁰⁷

Du chapitre XV au chapitre XVIII de cette deuxième partie, Catherine fréquente le milieu anarchiste : elle lit régulièrement le journal *L'Anarchie*, se rend au meeting à la salle de Commerce, rencontre et fréquente Libertad le Directeur du journal ;³⁰⁸ par la suite, elle rencontre Victor qui l'accueille et lui fait découvrir le cercle du prolétariat marxiste. Dès lors, Catherine assiste à l'enterrement des Lafargue pendant lequel elle écoute le discours de Kollontaï. Mais beaucoup plus que par son chemin vers le socialisme, ce sont les convictions anarcho-féministes de cette héroïne qui accrochent. On se rappelle que pour remonter le moral à Judith, la mère de Marie-Jeanne expliquait :

*« Vous êtes déjà grande, et la vie (soupir) est telle qu'elle est. Il faut supporter beaucoup, comprendre, surtout comprendre ! et pardonner. Nous autres femmes, c'est peut-être ce qui fait notre grandeur, ou tout au moins notre sagesse. Mais cependant exposées que nous sommes à toutes sortes de danger, dont le moindre n'est pas l'opinion qu'on se fait trop vite de nous, nous ne devons donner prise ni à la médisance ni à la sévérité. »*³⁰⁹

Ce sont là des propos complètement contraires aux convictions de Catherine qui rêve d'une société où le potentat mâle s'efface au profit d'un consensus social vécu, comme simplement allant de soi. Soustraite à la brutalité d'un père pétrolier à Bakou par l'entreprise de sa mère, l'option féministe du personnage se manifeste en deux principaux volets : d'une part une remise en cause complète du diktat du mâle, d'autre part une résolution à la désacralisation et la chosification de l'homme sur le plan sexuel.

En ce qui concerne le premier volet, Catherine s'oppose à l'idée du mariage, à la vie de femme de foyer, l'expression « mère de famille » lui répugne. Diffus pendant son enfance, ces sentiments vont mûrir progressivement en elle. A ce propos, le style indirect libre suggère ses certitudes. Car :

« La situation des femmes dans la société, voilà ce qui révoltait surtout Catherine. L'exemple de sa mère, cette déchéance sensible, dont elle avait devant elle le spectacle, ces

³⁰⁷ idem., p.410.

³⁰⁸ Nous reviendrons sur l'influence de ce milieu sur la jeune fille dans la partie « Le statut de l'anarchie ».

³⁰⁹ op.cit., p.57.

*vies finies à l'âge où l'homme est à son apogée, l'absurde jugement social qui ferme aux femmes dont la vie n'est pas régulière, tant de possibilités que Catherine n'enviait pas, mais qui étaient pour elle comme ces robes atroces et chères aux étalages, dont on se demande quel corps dément va s'en vêtir et qui pourtant vous font sentir votre pauvreté. »*³¹⁰

La jeune fille est donc complètement hostile aux différents enfermements que la société administre à la gent féminine, à l'arbitraire social qui est source de frustrations et d'injustice ; c'est pourquoi très tôt, la figure du tsar qui maintenait en Russie le sevrage des femmes suscite la révolte et la haine du personnage. Pour Catherine, elle est immonde, cette tradition de « *femmes, vieilles avant l'âge, accablées de gosses, dans les rues, faisant la grande affaire de chercher la mangeaille de leurs hommes qu'elles prépareront à ceux-ci retour du travail ou du zinc. Des femmes battues, déflorées.* »³¹¹ C'est donc une pathétique et insupportable représentation de la condition des femmes des milieux populaires qui ronge le personnage, et nourrit son hostilité à l'homme. On le voit, les qualificatifs axiologiques « *vieilles, accablées, battues, déflorées* » dépouillent en tout la femme de son prestige comme si, soumise à la gent masculine, elle devient frelatée, un pâle reflet d'elle-même, une épave.

C'est pourquoi de tout le texte de la chanson des têtes blanches que composa Ouên-kium lorsque le poète Siang-ju la quitta pour une autre femme, et que lui dédia à elle son amoureux Devèze dans le Bois de Boulogne, Catherine ne retient au passage qu'un seul vers : « *Vous êtes tristes, vous êtes tristes, jeunes filles qui vous mariez !* »³¹² La répétition en début de l'extrait participe forcément d'une entreprise de dissuasion, d'une campagne de sabotage du mariage. Cela suffit pour que Catherine stigmatise irréversiblement la fidélité des femmes qui pour elle est une honte, un marché. Alors à chaque demande en mariage qui lui est faite, Catherine réplique par un non irrévocable.

Par ailleurs, pleine de charme, cette « *beauté scandaleuse* »³¹³ impose, ne serait-ce qu'en amour, ses principes et ses choix aux hommes. Car Catherine, déjà « *à dix-sept ans, se mettait tout le fard qu'elle pouvait, parce que c'était afficher sa liberté et son dédain des hommes, et*

³¹⁰ idem., p.178.

³¹¹ idem., p.179.

³¹² idem., p.181.

³¹³ idem., p.141.

*les provoquer, et rentrer dans cette atmosphère romantique où les femmes de demain retrouvent le souvenir des héroïnes antiques, de Théroigne de Méricourt. »*³¹⁴

Dès lors, le plaisir sexuel ne s'impose pas à elle comme c'est le cas avec Diane. Elle s'insurge d'ailleurs contre les propos insinuant que Diane n'est pas sérieuse parce qu'elle couche avec Wisner : « *Et alors ? voilà bien des propos d'hommes ! Wisner, lui, est-il moins intéressant parce qu'il a couché avec Mme Brunel ? Monstrueuse inégalité ! Tenez, on voit bien que vous n'êtes que des soudards !* »³¹⁵ On le voit, ce personnage est fondamentalement contre cette tradition qui consacre la domination de l'homme sur la femme, une domination, estime-t-elle, exclusivement fondée sur l'arbitraire. C'est pourquoi, commente le narrateur, : « *elle aurait voulu dominer les hommes, et non pas que leurs épaules retinssent ses yeux, leur aisance. Elle aurait voulu se comporter avec les hommes comme il est entendu qu'un homme se comporte avec les femmes. Un homme n'est pas défini par les femmes avec lesquelles il a couché.* »³¹⁶

Ainsi, une réelle métamorphose s'opère chez la jeune fille, qui par un passé récent, s'en était voulu « *d'avoir fui les mains gauches de [Régis] égarées dans ses jupes.* »³¹⁷ Désormais, c'est plutôt elle qui prend du plaisir quand elle le veut, où elle le veut, et avec qui elle le souhaite. Si avec Diane la formule « *Je-couche-avec-qui-je-veux !* »³¹⁸ n'est pas résolument vécue, c'est tout le contraire avec Catherine: « *Alors tout d'un coup ça la prenait comme une fièvre. Elle se mettait à regarder un homme, le premier qui lui plaisait. Elle était belle, Catherine.* »³¹⁹ Alors Catherine embrasse Régis ; elle embrasse aussi soudainement Devèze au Bois de Boulogne parce qu'elle « *vit bien dans les yeux de l'apprenti diplomate cette lueur du désir qu'elle avait une sorte de fureur d'allumer. Tant pis pour les passants !* »³²⁰ C'est ainsi qu'elle décida de coucher avec Jean Thiébault qu'elle obligea à prendre des vacances afin de réaliser son fantasme à loisir ; c'est également en toute désinvolture qu'elle « goûte » à Devèze dont elle s'éloigne après, qu'elle s'épanouit avec le lieutenant Desgouttes Valèze, et qu'elle possède Garry Lytton en Angleterre... Des liaisons

³¹⁴ idem., p.180.

³¹⁵ idem., pp.142-143. C'est nous qui soulignons, le mot étant en italique dans le texte.

³¹⁶ idem.,p.178.

³¹⁷ idem., p.170.

³¹⁸ idem., p.60.

³¹⁹ idem., p.244.

³²⁰ idem., p.181.

ébauchées, mais des liaisons rompues aussi, sans lendemain, car pour Catherine, tous ces hommes n'arrivaient qu'à la faire crier, jamais à l'attendrir. Ainsi, elle ne s'attache à rien longtemps. Et même quand le diagnostic de la tuberculose qu'elle contracta indiqua sa fin prochaine, Catherine programma en retour les deux ans qui lui restaient, selon les médecins, comme des heures de revanche à prendre, de sales moments à faire passer aux hommes :

*« Oui, [lit-on à ce propos], elle était anarchiste, parce que toute autorité tout gouvernement, tout droit, tout état, c'était toujours le pouvoir de l'homme sur la femme. Deux ans devant elle ! Deux ans qu'elle occuperait à dominer les hommes, à infliger un démenti de chaque instant à la loi masculine... Elle aurait des amants tant et plus. Ce n'était pas la mort qui pouvait la dégoûter de la vie. Et chaque minute de ces deux ans-là serait un défi à l'ordre qu'ont inventé les hommes. »*³²¹

On le voit, la rancœur de cette femme contre le statut social de l'homme est sans limite. On y ressent ce désir de décomposition du mythe de l'éternel féminin comme dans *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Catherine s'obstine et reste intraitable dans son projet de désacralisation de la gent masculine. Pour elle en effet, la révolution devrait être la place enfin faite à la femme ; et les premières mesures en ce sens, pense-t-elle, seraient l'abolition du mariage, le droit de vote aux femmes, la légalisation de l'avortement. On se rappelle avec quel dévouement elle organisa l'avortement de Judith Romanet.

Dès lors, plutôt que ce soit Jaurès comme dans le cas d'Armand, c'est Alexandra Kollontaï,³²² qui séduit Catherine à l'enterrement des Lafargue :

« Mais Catherine revint de Sibérie parce que maintenant c'était Kollontaï qui parlait.

*Ce qu'elle disait, Catherine n'y prêta pas attention. [...] Les femmes socialistes de Russie... Au-delà des mots, ce fut l'instant le plus émouvant de la journée pour Catherine. Les femmes socialistes de la Russie... Ces mots étaient pour elle un alcool véritable. Ce n'était pas un rêve, il y avait là une femme qui parlait en leur nom .»*³²³

³²¹ idem., p.257.

³²² Cette militante russe qui signa plusieurs ouvrages traitant de la sexualité et de l'émancipation féminine.

³²³ op.cit., p.327-328.

Jaurès quant à lui ne reçoit plus la clameur publique qui annonçait son apparition, on s'en souvient, dans *Les Beaux quartiers* au Pré-Saint-Gervais ; il s'agit plutôt ici d'une entrée sur scène terne : « *un homme gros, pathétique et barbu venait d'apparaître. Catherine, sans qu'on lui dît son nom, ne pouvait s'y tromper : trop d'images avaient popularisé l'apparence de Jaurès. Elle, par avance, lui était hostile. Par principe* ». ³²⁴ En effet, que Catherine, par principe, lui soit hostile, soit ; mais pourquoi Jaurès doit-il paraître pathétique ? à cause du deuil ? Non, il en a certainement vu d'autres ! Par ailleurs, dans cette situation d'énonciation, les qualificatifs « *gros, pathétique et barbu* » qui suggèrent le portrait du personnage ne sont en rien laudatifs, surtout quand on se souvient que Libertad le traitait de buse. Et à Bâle, il paraîtra distrait, voire étourdi, au point qu'il manque de justesse de se faire cogner dans le trafic : « *M Jaurès étant fort occupé à regarder de vieilles maisons, sans prendre le soin de monter sur le trottoir- d'être à portée de la main quand une auto qui passait faillit le renverser. Je le saisis par le bras, et le tirai en arrière.* » ³²⁵ Ce n'est que dans l'épilogue, plus tard, que son prestige est véritablement rétabli.

S'il est vrai donc, que concomitamment, on lit le parcours initiatique du personnage (issue d'une petite bourgeoisie, elle sympathise avec les milieux anarchistes tant à Paris qu'à Berck, découvre le monde des travailleurs et s'instruit du prolétariat), Catherine en ressort plus anarcho-féministe que socialiste, car elle sort de cette enfance sans presque rien connaître de

« *l'enfance ouvrière, différente de celle qu'elle avait eue, comme le cauchemar d'un sommeil calme ; dans son monde, l'être humain rarement avant vingt ans acquérait ce sentiment de responsabilité qui fait l'adulte ; tandis que, garçons ou filles, dans le monde ouvrier la vie, à proprement parler l'enfer, commence bien avant l'achèvement de la croissance, avant même la puberté. Cela creusait encore entre Catherine et eux un fossé de différences.* » ³²⁶

Il est judicieux, voire impératif de préciser cette dimension du texte parce qu'elle explique par la suite pourquoi le relais, dans le processus du bildungsroman, passera à Clara. Pour y parvenir, nous nous intéresserons aux quatre phases marquantes du parcours de

³²⁴ idem., p.324.

³²⁵ idem., p.421.

³²⁶ idem., p.302.

Catherine : son enfance, Cluses, *L'Anarchie*, et la Maison du Syndicat, afin de nuancer certains commentaires qui semblent lire dans Catherine l'exemple d'un bildungsroman autonome.

Dans le premier cas, on s'était aperçu que la petite fille entretenait déjà une espèce d'anarchie enfantine, qui semble de toute évidence loin des préoccupations ouvrières : c'était plutôt ses empressements féministes qui en sont les fondements.

Mais Cluses, par contre, est effectivement le point de départ de ce chemin vers l'initiation ouvrière, comme en témoigne ce commentaire, à sa sortie de la case mortuaire où reposait le corps du petit ouvrier : « *Elle va vers la campagne, vers la solitude où retrouver ce calme qui ne sera jamais plus l'insouciance antérieure.* »³²⁷ L'insouciance intérieure dont il est question ici, c'est bien celle de ne s'être jusque-là pas véritablement aperçue des inégalités sociales. Deux passages dans le texte reviennent sur cette prise de conscience du personnage : chez Bataille, après que le couple l'a sauvée du Bois de Boulogne,³²⁸ puis, quand elle visita le Pays Noir, où elle vit de plus près encore la misère, cet espace où elle « *suivit une campagne de meetings. Ici plus que jamais elle retrouvait la leçon initiale, celle de Cluses. Partout le prolétariat était à l'image de ce grand enfant qu'elle avait vu tomber.* »³²⁹

Dans le troisième cas, il y a d'abord le meeting où Libertad la fascine, puis les soirées de *L'anarchie*. Ici, même si elle n'approuve pas la position de Libertad sur le machinisme, on voit que Catherine partage des points de vue avec le groupe, notamment la sociologie de Libertad dans sa négation des classes. Contrairement à la conception socialiste qui coupe le monde en deux avec d'un côté les exploités, de l'autre les exploités, (une conception qui l'irritait) pour le directeur du journal, il « *y a deux classes, ceux qui travaillent à la destruction du mécanisme social, ceux qui travaillent à sa construction. Par conséquent, on trouve des ouvriers et des bourgeois dans les deux classes.* »³³⁰ Ensuite, Catherine partage certaines des diatribes de Libertad contre les socialistes, dont Jaurès qu'il traitait de buse, et

³²⁷ idem., p.212.

³²⁸ « Le souvenir de Cluses hantait étrangement cette nuit, (...) », idem., p.259.

³²⁹ idem., p.410.

³³⁰ idem., p.234.

qu'elle n'aimait pas du tout, tout comme le mépris des revendications immédiates : « *On était pour la Révolution, et non pas pour la journée de huit heures.* »³³¹

Mais pour finir, on s'aperçoit que Catherine n'en sort pas véritablement illuminée, et manque de communier avec La Maison des Syndicats. Car, même dans le monde ouvrier, elle demeure ulcérée par la condition faite aux femmes. On peut ainsi comprendre pourquoi elle approuvait Martha de ne s'être pas mariée, et de braver le qu'en-dira-t-on.

Contrairement donc à Corinne Grenouillet qui pense qu'Aragon choisit « *de faire de son personnage une femme libre de ses actes pour mieux mettre en valeur son éveil à la cause socialiste* »,³³² nous nous apercevons plutôt de l'immaturation du personnage à assimiler la doxa socialiste. Car, après quinze jours de travail au comité de grève avec les travailleurs, quinze jours pendant lesquels classement de fiches, demandes de secours, et différents rapports furent ses occupations principales, le milieu parut pénible et impraticable à la nouvelle secrétaire bénévole. Ce commentaire du narrateur sur ses maladroitures est à cet titre édifiant :

« *Cela, se masquant derrière des difficultés de langage, de vocabulaire, en imposait à Catherine pour une infériorité de leur part. Elle ne voyait pas que, bien souvent, tout était à l'inverse : c'était elle qui avait encore à discuter ce qui n'était en réalité que vestiges d'un autre siècle, et c'est peu dire, d'un autre monde. Et ils n'avaient pas des heures non plus à donner aux arguties, ils avaient leurs problèmes à eux, autrement pressants et immédiats.* »³³³

Il se dégage de cet extrait comme une sourde incompatibilité entre cette femme et la doxa du monde ouvrier ; ce qui est antithétique, si l'on se trouvait dans la logique d'un récit exemplum dont la finalité est de « dicter » l'adhésion à la masse ouvrière.

D'autre part, Franck Merger, nous semble-t-il, ne va pas loin, qui, se fondant sur des principes canons de la poétique du bildungsroman tel que suggérés par François Jost, en arrive à écrire dans sa thèse qu'en « *bon personnage de « Bildungsroman », Catherine fait l'expérience du monde et profite de ses leçons ; elle profite aussi des leçons que d'autres*

³³¹ idem., p.235.

³³² « Catherine ou le féminisme, roman. La représentation de la question féminine dans *Les Cloches de Bâle* d'Aragon », in *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet*, N° 8, 2002

³³³ op.cit., p.302.

*personnages lui donnent. »*³³⁴ Il conclut dès lors que : « *Le « Bildungsroman de Catherine a cette valeur d' « exemplum », et c'est sa valeur exemplaire, précisément, qui lui confère un effet pédagogique sur le lecteur. Le parcours de Catherine est proposé au lecteur comme généralisable -c'est celui de tout un groupe humain-, et comme imitable -c'est celui que peut suivre le lecteur. »*³³⁵

Or, nous l'avons vu (et nous y reviendrons dans le sous-chapitre « Le statut de l'anarchie »), les élans à l'anarchisme de Catherine ne l'éloignent-elle pas des prescriptions du marxisme ? Dans ces conditions, il est difficile de la recevoir comme l'exemple « *que peut suivre le lecteur* », c'est-à-dire par exemple un ouvrier, quand on sait par ailleurs qu'en dépit de tout, Catherine demeure économiquement dépendante.

Comme on peut s'en apercevoir, l'oisiveté de Catherine l'éloigne du modèle de l'exemplum dans ce contexte de projet de transformation du monde ; en effet, dans la tâche quotidienne des travailleurs, le personnage lit plutôt un « *esclavage amoureux de sa chaîne, de son boulot !* », et Victor tente vainement de la persuader :

« On ne se battait pas pour supprimer le travail, mais pour supprimer l'oisiveté. On voulait ne pas se tuer au travail. On ne voulait pas ne pas travailler. D'ailleurs là n'était pas l'affaire. Mais le travail, c'était cela qui séparait Catherine des ouvriers et des ouvrières. Tant qu'elle n'aurait pas accepté sa part de travail commun, elle ne pouvait qu'être une étrangère dans ce monde où chacun gagne sa vie.[...] »

*Oui, Catherine aurait dû travailler. Faire comme les autres. Ou bien, fallait pas se plaindre de ne pas se sentir comme les autres. Qu'est-ce qu'elle chantait, Catherine, de l'exploitation des femmes ? Ce n'était pas du tout le moyen de se libérer pour les femmes, que de ne rien faire. C'était comme ça qu'elles étaient à la merci des hommes. Une idée bourgeoise ça. Toutes les femmes devaient travailler. Gagner elles-mêmes leur vie, et non pas dépendre d'un homme. »*³³⁶.

On le voit, l'amélioration des conditions de travail (et non la suppression) pour laquelle Victor plaide, est un facteur capital inconnu de la jeune fille : les chèques de Bakou empêchent bien

³³⁴ Franck Merger, op.cit., p.305.

³³⁵ idem., p.310.

³³⁶ op.cit., p.383.

de comprendre ce à quoi adhère spontanément un ouvrier fils d'ouvrier tué aux mines de la Loire comme Victor. Or, dans son discours au Congrès, Gorki insistait sur le nouveau rôle qui doit être désormais celui de la femme, clamant : « *La littérature devrait s'efforcer de dépeindre le travail et la mentalité de la femme de façon à ce que cette dernière fût considérée autrement qu'elle ne l'est du point de vue petit-bourgeois, point de vue empruntée aux coqs.* »³³⁷ C'est plutôt à notre sens la paraphrase de ce discours qu'on observe chez Victor, tout stupéfait, face à l'absurdité évidente du combat que mènerait Catherine si elle renonce au travail. Catherine n'observe donc en rien le deuxième vecteur nodal de la monologie, qui suppose la transmission d'un savoir de sorte que les autres soient à même de faire comme elle pour gagner leur autonomie. Elle n'a jamais rien appris ; elle ne peut donc rien transmettre pour rendre quelqu'un d'autre autonome, puis qu'elle ne l'est déjà pas elle-même.

A ceci s'ajoutent, d'autre part, les ambiguïtés du personnage et certaines de ses contradictions qu'accompagne par endroits la fonction testimoniale. Bien que méprisant par exemple l'usurier Brunelli, Catherine sortait avec lui : « *Elle se reprochait parfois d'être là, en décolleté, avec ce bandit en smoking, dans une loge de Picadilly. Elle revoyait le sud de Londres, au-delà de la Tamise, où elle avait été le jour même. Mais qu'y faire ? Elle aimait, à la fois, et haïssait le luxe. Elle voulait certains soirs oublier la misère. Son socialisme n'était pas encore de très bon teint.* »³³⁸

La dernière phrase du texte, qui ne crédite pas le personnage, relève bien de la voix auctoriale qui montre que Catherine n'est plus l'héroïne positive. D'ailleurs, le chapitre V de la troisième partie révoquant toute compatibilité avec la classe ouvrière, révèle tout le fossé qui existe entre ce personnage et la classe ouvrière : « *Elle n'avait jamais pu, dans ses accès de curiosité passagère, s'attacher aux questions vitales d'une classe dont elle ne connaissait pas les réelles conditions de vie. Les débats autour desquels se jouait l'histoire, les luttes par exemple des réformistes, des anarcho-syndicalistes et des guesdistes en France, lui étaient lettre close.* »³³⁹

³³⁷ Cité par Franck Merger, op.cit., p.413.

³³⁸ op.cit., p.411.

³³⁹ idem., p.303.

Dans *L'Effet-personnage* du roman, Vincent Jouve écrit : « *L'interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur. L'herméneutique suppose la prise en compte de l'idéologique : il faut savoir quel est le marquage idéologique du personnage pour le situer à sa place dans le système du roman.* »³⁴⁰

C'est dire donc que la compétence d'un personnage n'est dans ce cas valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit. Comparativement à Armand, on est convaincu d'être loin du compte ici. Car dans *Les Cloches de Bâle*, on débouche sur une « *saisie du personnage* »³⁴¹ de Catherine qui ne comble pas, à cette étape, toutes les attentes d'un processus initiatique. C'est pourquoi ce ne sont ni les ambiguïtés ou indécisions qui caractérisent ce personnage, ni ses penchants à l'anarcho-féminisme qui clôturent le roman. Mais plutôt l'appendice sur Clara Zetkin, qui achève la démonstration pour la cause féministe ; car la célébration de la femme ne se fait ici que dans le contexte de l'idéologie. On comprend pourquoi le bildungsroman de Victor, qui en vérité est le plus accompli, se trouve du coup enchâssé par cette démonstration dont les animateurs sont à notre sens trois personnages féminins : Diane, Catherine et Clara, l'une suppléant les faiblesses des autres.

Dès lors, nous préférons parler, en ce qui nous concerne, plutôt d'un bildungsroman féministe. Le procédé de relais va en effet de l'aveuglement de Diane qui au départ donne une image réelle de la femme politiquement inculte, socialement soumise et financièrement dépendante, aux sursauts (louables il est vrai) de Catherine, puis à l'illumination chez l'Allemande Clara qui, corrigeant le féminisme anarchiste de Catherine, réclame la véritable dignité féminine, à la manière des femmes pendant leur soutien aux ouvriers pendant la grève de Cluses.

Ainsi, en dépit du fait que sur bien des plans Catherine observe les traits du processus (notamment le détachement de son origine bourgeoise, ses contacts avec les mouvements de grève, la découverte du monde ouvrier), essoufflée, elle manque de porter le flambeau de l'illumination à terme, et se trouve comme relayée par et dans le discours d'avenir de Zetkin. Car malgré Victor qui l'éveille à la conscience, Catherine trébuche. Le scripteur ironise d'ailleurs et dénonce l'incompétence de Catherine, indiquant clairement qu'elle ne peut incarner le héros-positif.

³⁴⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p101.

³⁴¹ idem., p.56. C'est la « façon dont le lecteur appréhende le personnage à l'intérieur de l'univers narratif. »

« (...) mais je ne puis plus parler de Catherine. Hésitante, vacillante Catherine, comme elle s'approche lentement de la lumière ! Nous sommes pourtant déjà à la fin de l'année 12, et déjà toute une humanité existe de laquelle les Catherine Simonidzé ne font qu'entrevoir les ombres au travers d'un écran. Clara Zetkin a dépassé la cinquantaine, voyons donc. Je prends Clara Zetkin comme un exemple, mais tout me ramènerait invinciblement à elle. »³⁴²

On voit aussi que les composantes du peuple ne la comprennent pas : Victor lui reproche de ne pas travailler, Mélanie la domestique de Berck, malgré sa jovialité, est tout de même choquée, car Mademoiselle « fait des saletés partout, avec ses crédieu de mégots » ;³⁴³ Soudy quant à lui la trouve trop fragile pour combattre.

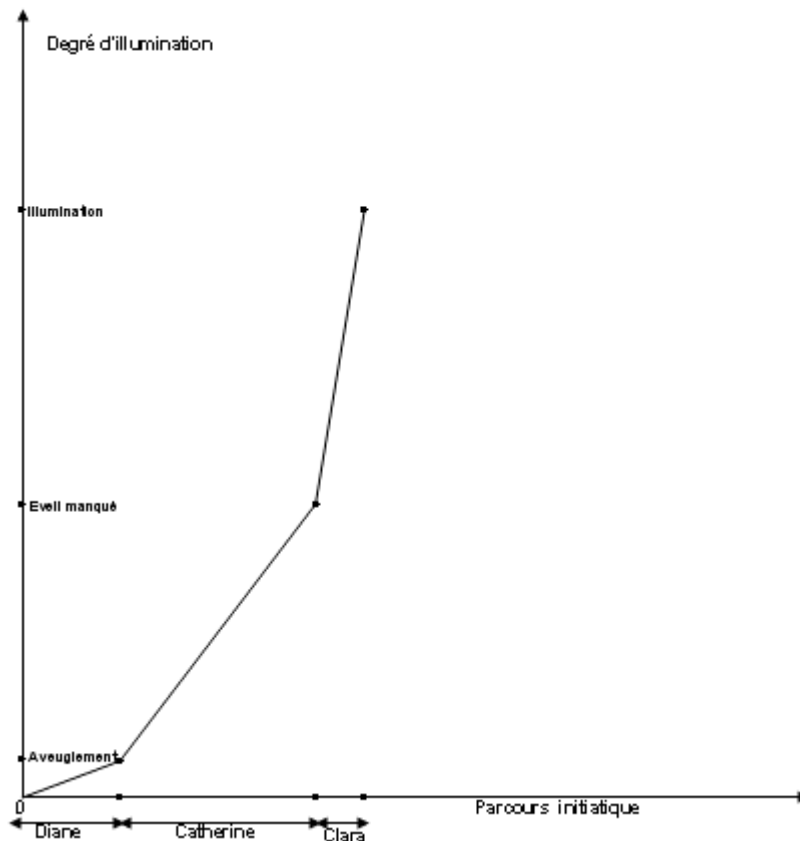
Nous pouvons matérialiser ce parcours en relais par le graphique ci-après. Afin de tendre vers la fidélité au récit, nous considérons :

-sur l'axe des abscisses, Clara = $\frac{1}{2}$ Diane ; et Diane = $\frac{1}{2}$ Catherine

-sur l'axe des ordonnées, $\frac{1}{2}$ cm pour « aveuglement », 3,5 cm pour « éveil manqué », et 4 cm pour « illumination »

³⁴² op.cit., p.425.

³⁴³ idem., p.278.



Comme particularité de cette courbe, on observe que bien que n'ayant occupé qu'un petit espace diégétique, c'est avec Clara Zetkin que le pic vers l'illumination est net et subit, qui traduit du même coup la fonction de colmatage et de bouclage de l'épilogue. Bien que plus long que chez les autres, on le voit, le parcours de Catherine est inachevé. Contrairement donc aux *Beaux quartiers* où le néophyte fait progressivement son chemin vers la Lumière, dans *Les Cloches de Bâle*, on découvre que le processus procède comme par « redressements » : Catherine corrige le mauvais départ de Diane, et elle est à son tour « relayée » par Clara.

3.2. De Catherine à Clara

« Clara Zetkin est alors une sorte de monument, figure emblématique de la révolution que tout militant étranger qui passe par Moscou ou Berlin tente de venir voir », rapporte Gilbert Badia ;³⁴⁴ ses obsèques furent grandioses, en ce sens que Staline lui-même et

³⁴⁴ Gilbert Badia, *Clara Zetkin, féministe sans frontières*, Les Editions ouvrières, coll. « La part des hommes », 1993, 336p. p.314. Corinne Grenouillet rajoute que c'est grâce à ses luttes que les femmes allemandes

Molotov portèrent sur leurs épaules son cercueil, et elle fut enterrée contre le mur du Kremlin, parmi les dirigeants communistes les plus célèbres. On comprend dès lors que la figuration de ce personnage dans *Les Cloches de Bâle* est fortement à visée argumentative.

Le projet même de revenir sur ce discours de Zetkin participe de l'option féministe du roman, d'autant que le narrateur-auteur précise qu'aucune mention n'en a été faite dans *L'Humanité*. Avec la fonction testimoniale³⁴⁵ qui indique que le scripteur préfère Zetkin à Catherine, nous avons donc dans *Les Cloches de Bâle*, comme une consécration du personnage : « *Elle est la femme de demain, ou mieux, osons le dire : elle est la femme d'aujourd'hui. L'égale. Celle vers qui tend tout ce livre, celle en qui le problème social de la femme est résolu et dépassé.* »³⁴⁶

En vérité, c'est avec ce personnage qu'Aragon s'investit sans détour dans la démonstration de son projet esthétique. D'une part en construisant un *ethos préalable*³⁴⁷ assez laudatif de l'oratrice, un portrait doublé d'une prolepse externe³⁴⁸ où il continue de célébrer la femme : « *L'auteur de ce livre a vu vingt ans plus tard Clara Zetkin [...] alors encore elle avait ces yeux démesurés et magnifiques, les yeux de toute l'Allemagne ouvrière, bleus et mobiles, comme des eaux profondes traversées par des courants. Cela tenait des mers phosphorescentes, et de l'aïeul légendaire, du vieux Rhin allemand.* »³⁴⁹

Les effets de comparaison dans ce passage participent de la célébration du personnage. Par ailleurs, le symbolisme des yeux magnifiés ici n'est-il pas à la mesure du rôle d'éclaireur, et donc de guide qu'ils assument, notamment avec toutes les allusions qu'il en fait aux deux dernières pages de ce chapitre II ? A preuve, une autre prolepse externe projetée, par un anachronisme et un télescopage temporel étranges, sur l'espion Brunelli découvrant dans le développement des clichés qu'il venait de faire de Zetkin l'après midi dans la rue

obtinrent le droit de vote en 1918. Le journal féministe (*Die Gleichheit*) qu'elle dirigea de 1892 à 1917 eut jusqu'à 124000 abonnés. Op.cit.

³⁴⁵ Celle qui « rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel », in Genette, *Figures III*, op.cit., p.262.

³⁴⁶ op.cit., p.437.

³⁴⁷ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op .cit., pp.81-83.

³⁴⁸ Une anachronie par anticipation qui annonce des événements par rapport au temps de la diégèse, voir Genette, *Figures III*, op.cit., pp.106-107.

« le regard, les yeux clairs de Clara.

*Qu'y lit-il ? Les prisons des années de la guerre ou cette heure éclatante où la vieille femme surgit, malgré toute la police française, en plein Congrès de Tours en 1921, et y porte la parole de feu d'où naît le parti communiste français ? »*³⁵⁰

On était pourtant au Congrès de 1912 ! Après donc cet éthos préalable, c'est la force illocutoire qu'Aragon cherche à construire autour d'un discours dont, comme il le déplore dans le roman et semble le lui reprocher, *L'Humanité* ne fait aucun cas :

« Dans le numéro de *L'Humanité* qui rend compte du congrès de Bâle, il est un discours dont pas une phrase n'a été rapportée. La mention du fait que ce discours a été prononcé y a même été omise. La présence au congrès de l'orateur n'est pas signalée dans ce journal. D'après *L'Humanité* du lendemain, impossible de soupçonner même la présence à Bâle de la militante allemande Clara Zetkin, qui y prit la parole au nom de toutes les femmes socialistes. »³⁵¹

C'est donc dans un projet de restitution et de reconstitution de l'Histoire, que s'inscrit ce retour au discours de Zetkin dans *Les Cloches de Bâle*. On sait que la fonction descriptive du titre ne prend de sens véritablement qu'avec le gros plan que l'épilogue propose sur le Congrès de Bâle, un congrès à vocation essentiellement pacifiste :

« La foule immense entourait ce serpent de trente mille têtes. Des gens étaient venus du pays de Bade, d'Alsace-Lorraine, de la Suisse entière. Le cortège était compact, on s'y sentait les épaules. Des bannières et des banderoles partout. Au rouge des drapeaux se mêlait tout un parterre de couleurs, ornements, costumes. [...] Des enfants en blanc avec de courtes tuniques agitaient des palmes sur lesquelles il était écrit en lettres d'or qu'il est plus glorieux de sécher les larmes que de répandre des torrents de sang. »³⁵²

C'est justement avec ce cri de paix inscrit sur ces banderoles que se confond le discours de Zetkin. A Bâle en effet, elle prend la parole au nom de toutes les femmes socialistes.

³⁴⁹ op.cit., pp.423-424.

³⁵⁰ idem., p.424.

³⁵¹ idem., p.436.

³⁵² idem., pp.428-429.

« Si nous, les mères, nous inspirions à nos enfants la haine la plus profonde de la guerre, si nous implantions en eux dès leur plus tendre jeunesse le sentiment, la conscience de la fraternité socialiste, alors le temps viendrait où à l'heure du danger le plus pressant il n'y aurait pas sur terre de pouvoir capable d'arracher cet idéal de leurs cœurs.[...] »

« Si nous, les femmes et les mères, nous nous élevons contre les massacres, ce n'est pas que, dans notre égoïsme et notre faiblesse, nous soyons incapables de grands sacrifices pour de grands objets, pour un grand idéal ; nous avons passé par la dure école de la vie dans la société capitaliste, et à cette école nous sommes devenues des combattantes... Aussi pouvons-nous affronter notre propre combat et tomber s'il en est besoin pour la cause de la liberté... »³⁵³

Ce discours laisse transparaître deux moments forts : d'abord que le devenir d'un enfant, et par suite celui de l'humanité tout entière, dépendent de l'éducation que lui imprime la mère ; ensuite, que le recours à la paix, qu'implorent les femmes, ne relève pas du défaitisme. Bien au contraire : c'est leur perspicacité qui les y conforte, car la victoire et le prestige prochains du socialisme y ont leur fondement.

L'anaphore avec « *si nous* » qui renvoie à la gent féminine souligne en fait leur engagement au projet de transformation du monde à la fois par une forte implication dans l'éducation, mais aussi l'opiniâtreté dans l'abnégation. Son discours affiche un si ostentatoire but illocutoire qu'il prend à la fin, peut-on dire, des formes de sentence ou de prophétie. C'est aussi pourquoi l'auteur consacre ses convictions, qui manifestement proposent la solution aux problèmes fondamentaux que le livre posait, notamment celui du capitalisme, de la femme, et de la guerre surtout :

« C'est précisément parce que la victoire future du socialisme se prépare dans le combat contre la guerre, s'écrie-t-elle, que nous autres femmes, nous renforçons ce combat. Moins encore que pour les ouvriers, les états nationaux peuvent être pour nous une patrie véritable. Nous devons nous-mêmes créer cette patrie dans la société socialiste qui seule garantit les conditions de la complète émancipation humaine. »³⁵⁴

³⁵³ idem., pp.436-437.

³⁵⁴ idem., pp.437-438.

A cela s'ajoutent la fonction testimoniale, mais surtout un commentaire auctorial relevant ici explicitement d'une fonction idéologique qui intègre Zetkin aux origines de la classe ouvrière, et en fait le porte-parole :

« Elle parle comme une femme dont l'esprit s'est formé dans ces conditions de l'oppression, au milieu de sa classe opprimée. Elle n'est pas une exception. Ce qu'elle dit vaut parce que des milliers, des millions de femmes le disent avec elle. Elle s'est formée comme elles non pas dans le calme de l'étude et de la richesse, mais dans les combats de la misère et de l'exploitation. Elle est simplement à un haut degré d'achèvement le nouveau type de femme qui n'a plus rien à voir avec cette poupée, dont l'asservissement, la prostitution et l'oisiveté ont fait la base des chansons et des poèmes à travers toutes les sociétés humaines, jusqu'aujourd'hui. »³⁵⁵

Les niveaux de comparaison dans cet extrait, les parallèles entre « nouveau type de femme » et « asservissement, poupée et oisiveté » traduisent à merveille la rupture de l'espèce de cette femme avec les traditions féminisantes, justifiant du coup son ascension à « un haut degré d'achèvement ».

Ce fragment est tout imprégné du « romantisme révolutionnaire »³⁵⁶ que les promoteurs du réalisme socialiste autorisent pour raffermir la visée argumentative. Pour Corinne Grenouillet, l'épilogue « fonctionne donc comme affirmation ostentatoire, voire naïve de la thèse idéologique du roman. »³⁵⁷ Vu sous cet angle, le monologisme de la thèse se confirme dans toute sa splendeur, en ce sens que la croisade pour la paix et pour le socialisme se fondent en une seule et même campagne, le capitalisme s'y trouvant assimilable à l'idée de guerre, et le socialisme au symbole de la paix. Dès lors, on peut se convaincre que le roman a répondu aux attentes de la III^e Internationale. Sadoul, à raison, pouvait donc écrire : « *Les Cloches de Bâle* sont dans la littérature française, l'une des premières œuvres à laquelle le terme de « réalisme socialiste » pourra s'appliquer. Et, dans ce sens, ce livre n'est pas seulement un

³⁵⁵ idem., p.437.

³⁵⁶ Comme le définit Suzanne Ravis, « Dans son principe, le romantisme révolutionnaire subordonne la représentation du présent à l'image de l'avenir qu'il désire faire triompher. » in *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Doctorat d'Etat sous la direction d'Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1991, p.375.

³⁵⁷ « Les Cloches de Bâle d'Aragon : le roman à thèse, interprète de l'Histoire et la question de la "polyphonie" », Communication au séminaire « L'écrivain et l'Histoire », <http://perso.Wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/1920-1930/Balecorinne.htm> du 07/03/05.

livre décisif dans l'œuvre d'Aragon, il est aussi une date de notre histoire littéraire. »³⁵⁸ Mais au-delà de cette histoire littéraire dont parle Sadoul, il y a un autre jeu que l'écrivain joue avec l'Histoire.

IV/ L'instrumentalisation de l'Histoire ou la scénographie auctoriale

Claude-Edmonde Magny écrit :

« Je ne sais guère que deux œuvres romanesques contemporaines qui soient vraiment historiques dans leur essence même [...] : c'est la grande trilogie américaine de John Dos Passos, U.S.A., et d'autre part les deux volumes d'Aragon, Les Cloches de Bâle et Les Beaux quartiers. C'est que toutes deux sont plus l'histoire d'une époque, d'un continent à un certain moment, d'un groupe d'individus, que le roman d'un être particulier [...] »³⁵⁹

Nous vérifierons les rapports des deux derniers livres à l'Histoire, auxquels s'ajoutera « le problème Mercadier ».

1/ Avec Jaurès

La thèse centrale d'Aragon, on le sait, c'est qu'on n'atteint véritablement le réalisme socialiste que par la voie nationale. Pour lui en effet, le réalisme socialiste exige de connaître la réalité française pour la transformer.³⁶⁰ Dès lors, on rencontre beaucoup d'allusions à des événements historiques en France dans ses textes, qui autorisent à penser que l'écrivain puise des éléments dans la réalité historique de son temps dont il construit une réalité fictionnelle. L'inscription de l'Histoire dans *Les Beaux quartiers* saute à l'œil à la lecture du livre. Quand on se souvient des remous de la vie politique française de la Belle Epoque, on retrouve des correspondances dans le roman, un tableau assez représentatif de la France politique et sociale

³⁵⁸ Aragon, *L'Oeuvre poétique, tome VI, 1934-1935*, Livre Club Diderot, 1975, p.464.

³⁵⁹ Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p.259 ; c'est nous qui soulignons, les mots étant en italique dans le texte.

³⁶⁰ Louis Aragon, *L'œuvre poétique, tome VII*, p.423-439.

du début du XXe siècle, mais aussi des mafieux intérêts politiques à la veille du premier grand conflit.

Ce n'est cependant pas à un catalogue des événements historiques dans le livre que nous voulons procéder ; nous souhaitons plutôt partir de cette évidence des marques de l'Histoire dans le roman, pour nous intéresser à la figuration du personnage historique Jaurès. Il est vrai qu' « *en aucun cas, [écrit Paul Veyne], ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement ni entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces.* »³⁶¹ Mais, au-delà de l'aspect documentaire, il faut reconnaître, comme l'admet Suzanne Ravis-Françon,³⁶² qu'Aragon opère dans le texte « un travail de stylisation », construit avec art un tel gauchissement que les traces de l'Histoire subissent un commentaire organisé à des fins militantes.

Dans le roman, certes, le personnage de Jaurès figure comme l'incarnation de la lutte socialiste, le héros charismatique plébiscité. Cette situation mérite qu'on s'y attarde, parce qu'elle trahit un aspect du jeu du scripteur. En effet, si le Pré-Saint-Gervais de la fiction correspond sous bien des aspects au Pré-Saint-Gervais de l'Histoire, évoquant même la photographie du poing levé de Jaurès qui avait été reprise par de nombreux journaux à l'époque, il est tout aussi vrai que le scripteur construit un tel prestige populaire du personnage que celui-ci cristallise du coup à lui tout seul toutes les aspirations du peuple :

« [...] la foule, cent cinquante mille hommes amassés et tassés déjà autour des tribunes, surmontés des pancartes des syndicats, des métiers, des groupes, des partis, des espoirs [...] une rumeur et une poussée qui firent osciller avec des cris la craquante masse lyrique au cri centuplé de : hou, hou, les Trois Ans ! révélèrent à l'autre bout de l'espace l'arrivée d'un chef aimé, d'un héros. Jaurès, Jaurès ! Le nom se propageait, enflait, mourait, pour renaître, comme le blanc frisson d'un champ de blé [...] emporté par la foule dans une espèce d'élan qui le plaçait au sommet de l'histoire... »³⁶³

³⁶¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p.14. Le mot souligné est en italique dans le texte.

³⁶² Suzanne Ravis-Françon, « Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle et Les Beaux quartiers* », in *Recherches croisées N° 2, Aragon / Elsa Triolet*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles lettres, Paris, 1989, p.114 .

³⁶³ op.cit, p.436.

Gradation et comparaison se prêtent ici à une entrée en scène glorieuse. Dès lors, l'épisode du meeting concourt de bout en bout à faire du tribun un héros épique, tant le charisme que lui taille le récit est énorme : « *Toute la France ici palpite, ses casernes du Nord et de l'Est, et celles du Midi, de Paris, les ports, les arsenaux. Jaurès est un instant la voix de la jeunesse armée. A ses poings brandis brillent les fusils qui, demain, ne partiront pas contre nos frères d'Allemagne.* »³⁶⁴

Même le temps atmosphérique est mis à contribution pour célébrer le succès du meeting, particulièrement par la subjectivation entretenue dans les syntagmes nominaux inférant le beau temps estival aux chapitres XXVIII et XXIX: « *Il fait beau, beau à ne pas croire* », (p.431); le discours de Jaurès se lève « *dans la chaleur prodigieuse de ce mai 1913* » (p.440); « *un peuple joyeux, étonné de la chaleur* » (p.428); « *toute la lumière de l'été* » (p.429).

Mais plus saisissantes et plus suggestives sont l'interprétation et l'orientation révolutionnaires que le scripteur donne de ses pensées. L'évocation par exemple de *L'Armée Nouvelle*, qui par ailleurs, est le titre de l'ouvrage publié par Jaurès et où est défendu l'idée du peuple en armes en situation de légitime défense, s'inscrit dans une logique de visée argumentative. « *Le texte peut toutefois orienter de façon décisive l'identité intertextuelle des figures qu'il met en scène* », écrit Jouve dans *L'Effet-personnage*.³⁶⁵ C'est ce à quoi on assiste dans *Les Beaux quartiers*. En effet, l'appel à la paix de Jaurès dans le contexte d'avant-guerre glisse dans le roman vers une prophétie militante de la victoire du prolétariat (entendu comme force motrice du développement social), sur le capitalisme. Dans cette perspective, il se dresse aux chapitres XXVIII et XXIX de la deuxième partie du livre un impressionnant inventaire de figures marquantes des mouvements ouvriers ou syndicaux favorables au peuple révolutionnaire, et dont les mémoires semblent célébrées ici. Nous citerons certaines d'entre elles, qui nous paraissent assez éloquentes. Il s'agit d'abord de quatre héros de la Commune : Eugène Varlin, secrétaire de la Section Française de la Ière Internationale qui fut fusillé par les Versaillais, le peintre Gustave Courbet, Président de la Commission des Beaux-arts de la Commune, condamné à six mois de prison et amendé pour simple suspicion, Gustave Flourens, lui aussi membre de la Commune, fusillé par les Versaillais, et Louis Charles Delescluze, journaliste et homme politique, membre également de la Commune, qui trouva la mort sur les barricades

³⁶⁴ idem., p.440.

³⁶⁵ op.cit., p49.

pendant La Semaine Sanglante ; puis des militants syndicalistes et socialistes tels Albert Henri Bourderon, ouvrier tonnelier, le citoyen Georges Dumoulin, mineur, Zéphirin Camélinat, ouvrier qui participa même à la fondation de la Ière Internationale, Arthur J.H. Groussier ; mais aussi deux femmes militantes féministes et socialistes, notamment Louise Saumoneau, qui fonda en janvier 1913 le groupe des femmes socialistes du Parti Socialiste, et Maria Vérone.

On peut évoquer également, au chapitre XXVI, (toujours dans cette deuxième partie du roman), deux vers extraits de la cinquième strophe de L'Internationale, qui devient en 1900, comme le précise Daniel Bournoux,³⁶⁶ l'hymne des Partis Socialistes, et resta l'hymne officiel de l'Union Soviétique jusqu'en 1941. A nouveau, au chapitre XXVIII, on assiste à l'entonnement du chant, porté par des voix de jeunes gens avant le grand meeting

« Salut, salut à vous,

Braves soldats du

dix-

sept

*iè-me...Salut... »*³⁶⁷

qui n'est en fait que la chanson commémorant la mutinerie des soldats du 17è régiment d'infanterie (celui-là même auquel appartient Victor) qui s'opposèrent à la répression des viticulteurs dans le midi de la France ; des paroles dues à Gaston Brunswick dit Montéhus, un véritable chanteur engagé qui montait sur scène en tenue d'ouvrier. De même, on signalera toute l'anticipation sur le temps de l'Histoire.

En effet, le roman rapporte essentiellement des événements de 1913 ; mais à ce passé du meeting du Pré-Saint-Gervais se mêle un présent du temps de l'écrivain (les années trente notamment) qui trahit l'investissement du scripteur à travers le décalage de la narration. On s'aperçoit dès lors que la narration installe un double registre : d'une part, le récit rétrospectif

³⁶⁶Daniel Bournoux, Aragon, *Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, 2000, p.1350.

³⁶⁷ Louis Aragon, *Les Beaux quartiers*, op.cit. p.430.

des évènements, de l'autre, la conscience critique du scripteur, d'où ce chevauchement temporel entre le temps de la diégèse et celui de l'écrivain. Car Armand, qui assiste au meeting, et dont il est rapporté les pensées, peut-il par anticipation évoquer l'année 1917 des grandes mutineries dans l'armée française tant sur le front occidental, c'est-à-dire le Chemin des Dames, que sur le front oriental après la désastreuse expédition de Salonique ?³⁶⁸ Comment ce jeune personnage de 17 ans peut-il déjà être conscient du symbolisme socio-politique de Karl Liebknecht, cofondateur de la Ligue spartakiste et du Parti Communiste allemand, assassiné pour sa participation à l'insurrection spartakiste de 1919, de celui des mutins de Kiel en 1918, ou des figures emblématiques du peuple tel que le métallo Vorochilov ou le Brésilien Luis Carlos Prestes ? Comment donc Armand peut-il être, rien qu'à 17ans, armé de cette culture politique de Gauche, permettant de se remémorer toute une lignée de figures ayant marqué la tradition révolutionnaire en France comme le Général Kléber, le communard Flourens, et a fortiori comment pourrait-il pressentir l'héroïsme du soldat révolutionnaire Galant fusillé en 1930, et surtout d'André Marty, principal organisateur des mutineries de la Mer noire en 1919 ?

Ces traces de l'Histoire sont incontestablement des marques d'allusion à un avenir par rapport au temps de la fiction, des prolepses externes donc qui trahissent ici les pensées du militant qui se fait romancier, des indications qu'il assume totalement, puisque par allusion proleptique, même la mort de Jaurès est évoquée : « *Dans l'emphase provençale retentit quelque chose de l'accent de Liebknecht qui mourra comme Jaurès, assassiné. [Jaurès] pressent la grande armée rouge des peuples qui se donneront la main et fusilleront leurs maîtres. Il pressent l'Octobre qu'il ne verra point, (...)* »³⁶⁹ D'ailleurs, il arrive que les marques de la présence soient sans équivoque dans le texte, notamment à travers les manifestations de la fonction testimoniale dans certains passages du roman, singulièrement dans deux phrases pour le compte de cette rubrique. Ce sont d'abord : « *Oui, Jaurès, comme toi, nous ne sommes pas contre toutes les armées, fils et frères de Kléber, de Flourens, de Galan, de Marty !* »³⁷⁰ Le pronom personnel « nous » se réclame ici bien de la filiation à une conscience collective ; il révèle le témoignage d'une implication révolutionnaire dans la lutte

³⁶⁸ idem., p.440.

³⁶⁹ idem.

³⁷⁰ idem., p.441. Précisons qu'on retrouve une glorification de Kléber dans *La Diane française*, notamment dans le poème « Chanson de l'Université de Strasbourg », in *La Diane française, suivi de En étrange dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers, 2006, pp. 61-63.

sociale. Il s'agit d'une profession de foi. Car, « nous » n'est pas ici, à proprement parler, un pluriel ; il s'agit plutôt d'un « je » étendu (Je + d'autres = Je + tous les communistes), c'est-à-dire un ensemble de sujets qui assument collectivement une même énonciation. L'embrayage « nous » regroupe donc ici le narrateur, Armand, et les travailleurs en une entité unique.³⁷¹ D'un autre point de vue, il accuse les personnages de la classe opposée, comme par exemple Etienne, ministre de la guerre et des Trois ans, mais surtout Klotz : « *Klotz, passé des Finances à l'Intérieur, Klotz, l'homme de confiance du tzar, Klotz, l'honnête, Klotz, le républicain, Klotz, qui devait mourir après qu'on eut tué quelques millions d'hommes, couvert par ses pareils pour de faux chèques émis, Klotz avait défendu au peuple de Paris de chanter l'Internationale au Père-Lachaise, (...)* »³⁷².

L'anaphorisation du nom de Klotz fonctionne ici totalement comme un instrument de mise à l'index et donc de charge, voire de procès. L'implication du scripteur dans la dénonciation est plus manifeste dans ce discours revanchard où certains revers de l'autorité sont soulignés :

« *De Klotz, qui avait cru pouvoir interdire aux héritiers de Varlin, de Courbet, de Flourens, d'aller au Père-Lachaise où l'on pleure en chantant, devant le mur sacré, le mur du courage aux bras nus, qui rappelle le fol héroïsme des jours noirs, et de Delescluze qui mourut avec un chapeau haut de forme, et l'idéal ancien des travailleurs, de ceux qui croyaient que le sang des maîtres vaut le sang des esclaves, et qui ne savaient pas encore que, pour un ouvrier qui tombe de l'échafaudage des jours, il faut demander toute la terre, et le sang pauvre des banquiers.* »³⁷³

L'ironie, entre autres, est une méthode de critique indirecte par laquelle on suggère la fausseté du prédicat en le présentant de sorte qu'il se réfute dans le contexte. Klotz ici n'est donc en rien « honnête » ; on s'aperçoit que le scripteur fait allusion au scandale qui l'avait éclaboussé en 1928 pour l'émission de chèques sans provision.

Par ailleurs dans le commentaire qui accompagne la phrase « *Alors la France finit là* » de Jaurès, le scripteur évoque l'insouciance de la pègre internationale représentée par Houten, Wisner, Barrel etc., en rapport avec des renvois à un passé historique chargé de sens à travers

³⁷¹ D'ailleurs, Reboul retient au nombre des « cinq traits de l'idéologie » qu'elle est « *une pensée collective* » ; elle est par ailleurs « *partisane, dissimulatrice, rationnelle, et au service du pouvoir.* », in *Langage et idéologie*, op.cit., pp.21-25.

³⁷² op.cit., p.431.

³⁷³ idem., pp.430-431.

les symbolismes de Coblenche³⁷⁴, de Versailles,³⁷⁵ de Sedan et de Charleroi, par opposition au supplice de la classe ouvrière de Sérienne. Et alors qu'en Histoire le geste de Jaurès à l'Assemblée consistait à protester contre la position de Barthou- « *M. Jaurès, montrant le centre, la droite et quelques bancs à gauche...* », rapporte le Journal officiel³⁷⁶-contre le vote de la Loi des Trois Ans, dans *Les Beaux quartiers*, il est autrement interprété :

« *Alors la France finit là...Et Armand prend le geste de Jaurès dans le couchant quelque part, vers la porte Champerret, et ce geste sépare des beaux quartiers, propres, entretenus, pleins de monuments splendides et de grands rêves, ces enfers fumants de cheminées qui font la couronne de Paris et se prolongent dans la capitale par des taches noires des taudis, dans les arrondissements pauvres. Et Armand dans ces vèpres d'aujourd'hui où la France vient d'être livrée une fois de plus aux spéculateurs de la mort, où dans Levallois une petite grève de détail est domptée, Armand comprend enfin ce que c'est vraiment que la France, et ce qu'a voulu dire Jaurès, et ce que ce sera que le combat de l'avenir, pour une France forte, libre, heureuse.* »³⁷⁷

A l'analyse, on s'aperçoit d'une part de l'exploitation tendancieuse que le scripteur fait du geste de Jaurès qui prête ici un sens explicitement politique à la topographie symbolique du roman. Elle permet en effet, dans ce face à face oppositif, cette forme de parallèle établi (beaux quartiers propres, entretenus, pleins de monuments différents, et donc couronne de Paris qui se démarquent des taudis, arrondissements pauvres, et donc de la grève), d'indexer la mauvaise conscience de la haute bourgeoisie. D'autre part, on découvre à la fin de cet extrait que le scripteur fait sienne tout bonnement une formule de Thorez, ce mot d'ordre formulé au Congrès de Villeurbanne en janvier 1936, et qu'on retrouve dans le programme du Parti Communiste pour les élections législatives d'avril-mai 1936 : « *Pour une France libre, forte et heureuse!* » Nous avons donc là un contenu proleptique de l'énoncé qui s'étend jusque en 1936, obligeant à une lecture pluritemporelle du livre, qui convoque passé, présent, et

³⁷² En 1782, lieu de ralliement des émigrés français.

³⁷⁵ Occupé en 1870 par les Prussiens, l'empire allemand fut proclamé dans la Galerie des Glaces en 1871 et le gouvernement de Thiers s'y établit pendant la Commune. En ce qui concerne Sedan, la capitulation de l'armée française fut signée au château de Bellevue. Plus tard, les forces ennemies monteront sur Paris qui est investi le 18 septembre.

³⁷⁶ Daniel Bournoux, *Œuvres complètes II*, op.cit., p. 1359.

³⁷⁷ *Les Beaux quartiers*, op.cit., pp.623-624.

futur. Il s'affiche ici donc un télescopage temporel qui amalgame les deux avant-guerres, celle de 1914-1918, réelle dans le temps de la diégèse, et celle de 1939-1945 qui hante le scripteur. Nous pensons que cette suggestion correspond fort bien au rêve du scripteur déjà dans « *Le retour à la réalité* » où il procède à une alchimie, fondant l'Histoire nationale dans les idéaux de l'idéologie marxiste :

*« Quand l'Hercule populaire soulève la dalle de marbre rose sous laquelle ses maîtres cherchent à la dissimuler, quand la classe ouvrière fait au milieu du bordel impérial sa formidable entrée dans l'histoire, les nuées qui couvraient la réalité sociale se dissipent, et le héros cesse d'être Rolla, Charlemagne ou le Cid Campeador, il devient l'ouvrier de Belleville, la ménagère de la Jatte qui tire le canon sur les Versaillais, et avec la Commune triomphe dans la littérature française la tendance au réalisme qui dès l'Empire avait suscité Manet et Courbet, Zola et Vallès. »*³⁷⁸

Le recours aux « légendes » s'achève dans une communion dans l'évocation d'esprits français distinctifs. De toute évidence donc, la figuration de Jaurès s'inscrit moins dans une simple démarche d'historien ; elle se réclame plutôt d'un insistant enjeu de militance. Car Aragon charge le personnage de l'analyse politique communiste des années 30 selon laquelle, il est désormais impérieux que le peuple, à la manière de celui qui a grondé à la soirée de fête de Sérianne, de celui du Pré-Saint-Gervais, ou de celui des ouvriers dans *Les Cloches de Bâle*, prenne le pouvoir, que « *l'armée du peuple [soit] faite pour abattre l'armée des puissants.* »³⁷⁹ Nous y trouvons l'écho d'un cri antérieurement poussé dans « *Front rouge* » :

*« J'assiste à l'écrasement d'un monde hors d'usage
J'assiste avec enivrement au pilonnage des bourgeois
Y a-t-il jamais eu plus belle chasse que celle que l'on donne
à cette vermine qui se tapit dans tous les recoins des villes
Je chante la domination violente du Proletariat sur la
bourgeoisie
pour l'anéantissement de cette bourgeoisie*

³⁷⁸ Cité par Reynald Lahanque, « Aragon, ou le réalisme au service de la révolution », art.cit., p.32.

³⁷⁹ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.440.

pour l'anéantissement total de cette bourgeoisie ». ³⁸⁰

Ce rapport établi nous autorise à lire, dès lors, une sorte de polyphonie dans *Les Beaux quartiers*. On s'aperçoit en effet que l'auteur « *se réalise dans le narrateur, dans son discours, dans son langage (qui sont, à des degrés plus ou moins grands, objectivés, montrés)* », notamment avec cette double dimension d'un texte à la fois narratif et doctrinaire, c'est-à-dire qui exploite la fiction à des fins de démonstration idéologique. Maurice Rieunau partage à ce propos nos convictions, lui qui souligne qu'en fait dans ce roman, « [...] *on voit le glissement idéologique : d'un rassemblement pacifiste avant tout, dominé par la figure de Jaurès, apôtre de la paix, Aragon [...] tire l'idée du combat armé qu'aura à soutenir le prolétariat pour vaincre le capitalisme.* » ³⁸¹

Lu sous cet angle, c'est-à-dire comme un programme de propagande idéologique, *Les Beaux quartiers* est un véritable roman du réalisme socialiste.

2/ De Lénine au Congrès de Bâle

On sait que beaucoup d'événements historiques colorent *Les Cloches de Bâle*, notamment l'anarchisme intellectuel de la fin du XIXe siècle, l'attentat contre le Tsar, l'attentat de Vaillant à la Chambre des députés le 9 décembre 1893, la bande à Bonnot, la grève de Cluses, ³⁸² Libertad, ... Mais c'est surtout aux rapports entre *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme* de Lénine et le Congrès de Bâle que nous souhaitons nous intéresser. Car ainsi que le suggère Merger, le livre du Russe ³⁸³ semble avoir particulièrement marqué Aragon.

Il est connu que le développement prodigieux de l'industrie, et le processus extraordinairement rapide de la production dans des entreprises toujours plus grandes caractérisent principalement le capitalisme. Dans sa « *Préface aux éditions française et*

³⁸⁰ op.cit., pp. 164-165.

³⁸¹ Maurice Rieunau, *Guerre et révolution dans le roman français, 1919-1939*, Klincksieck, 1974, p.410.

³⁸² Suzanne Ravis revient d'ailleurs, dans sa thèse, sur les échos de cet événement dans le roman ; elle se prononce par ailleurs largement sur « Le devenir du documentaire dans l'évocation du mouvement anarchiste ». Nous passons volontiers sous silence ces aspects en renvoyant à ses travaux. (Chapitre II de la quatrième partie.), op.cit.

³⁸³ V. Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, op.cit.

allemandes », Lénine écrit : « Dans ce livre il est prouvé que la guerre de 1914-1918 a été des deux côtés une guerre impérialiste (c'est-à-dire une guerre de conquête, de pillage, de brigandage), une guerre pour le partage du monde, pour la distribution et la redistribution des colonies, des « zones d'influence » du capital financier, etc. »³⁸⁴

C'est pourquoi parmi ses « résultats principaux de l'histoire des monopoles », Lénine en indique au point trois : « Essor de la fin du XIXe siècle et crise de 1900-1903 : les cartels deviennent une des bases de la vie économique tout entière. Le capitalisme s'est transformé en impérialisme. »³⁸⁵ Et citant Jeidels, Lénine écrit :

« Le marché mondial du pétrole, écrit en 1905 Jeidels, est encore aujourd'hui partagé entre deux grands groupes financiers : la Standard Oil C° de Rockefeller et les maîtres du pétrole russe de Bakou, Rothschild et Nobel. Les deux groupes sont étroitement liés. Mais depuis plusieurs années, leur monopole est menacé par cinq ennemis »,³⁸⁶ parmi lesquels les sources de pétrole en Roumanie et en Autriche.

Dès lors, Lénine montre que le débat du XXe siècle se caractérise par l'essor d'un capitalisme de type nouveau, qui se construit sur les ruines de l'ancien capitalisme, reposant quant à lui sur le libre échange. Cette fois, il est beaucoup plus question de naissance des monopoles, car parmi les caractéristiques du nouveau capitalisme, il y a le partage du monde par et selon les intérêts des plus forts. Dans le livre, Lénine évoque, entre autres exemples, le cas d'alliance des deux grands groupes financiers, Standard Oil de Rockefeller et « les maîtres du pétrole russe de Bakou », Rotshchild et Nobel, et ce qu'il appelle « la comédie du pétrole », cette guerre économique et financière entre la Compagnie de Rockefeller et la Deutsche Ba

« D'une part, le trust du pétrole Rockefeller, voulant tout avoir, fonda en Hollande même une société filiale ; il se mit à accaparer les sources pétrolifères des Indes néerlandaises, cherchant ainsi à atteindre son ennemi principal, le trust hollando-britannique la Shell. De leur côté, la Deutsche Bank et autres banques berlinoises cherchèrent à « garder » la Roumanie et à l'associer à la Russie contre Rockefeller. Ce dernier disposait de capitaux infiniment supérieurs et d'une excellente organisation pour le transport du pétrole et sa livraison aux consommateurs. La lutte devait se terminer, et elle se termina en 1907 par la

³⁸⁴ idem., p.6.

³⁸⁵ idem., p.22.

³⁸⁶ idem., p.79.

défaite totale de la Deutsche Bank, qui se trouva placée dans l'alternative de liquider ses « intérêts de pétrole » en perdant des millions, ou de se soumettre. Elle adopta ce dernier parti ; elle conclut avec « le trust du pétrole » un contrat fort désavantageux pour la Deutsche Bank, par lequel cette dernière s'engageait à « ne rien entreprendre qui pût nuire aux intérêts américains ». ³⁸⁷

Ainsi, d'une manière irréversible, le capitalisme à l'échelle mondiale a conduit au colonialisme ; aussi dans ces conditions, seule la possession des colonies accorde au monopole des garanties totales de succès contre les aléas de la concurrence avec ses rivaux et adversaires. C'est pourquoi dans *Les Cloches de Bâle*,

« Au fur et à mesure que la Compagnie se développait, qu'elle amassait un capital grandissant, non seulement du fait d'émissions d'actions nouvelles, mais aussi d'une thésaurisation des bénéfices, qui en faisait un placement de grand avenir, Joseph Quesnel travaillait à étendre le réseau des liaisons de la Compagnie avec de nombreuses autres affaires. Il savait, dans des filiales créées pour l'exploitation des terrains, de petites industries alimentaires en province, des organisations de transports en commun dans les campagnes, etc., s'attacher des personnes utiles, participant déjà à de grandes entreprises, en les faisant pénétrer dans les conseils d'administration au-dessus desquels la vieille maison étendait son empire. » ³⁸⁸

On retrouve donc beaucoup de résonances du livre de Lénine dans le roman, notamment dans le chapitre « Victor ». Mais au-delà des effets d'interlecture, le scripteur insiste sur la complicité entre négociants et pouvoirs politiques, pour expliquer les fondements réels des conflits à grande échelle ; ce que Bachereau traduit dans son parler comme suit : « (...) le gouvernement, le commerce et les compagnies, c'est le cul et la chemise. » ³⁸⁹ Le scripteur part donc de données réelles du passé pour espérer agir dans le présent de l'auteur.

Au chapitre VI de « Victor » par exemple, le narrateur revient sur l'histoire du consortium. C'est pourquoi il est aussi évoqué le cas du Baron Débauche qui reçoit son titre de l'Empereur en 1866, dans le marché de transport passé avec la ville de Paris, fondant par la suite la Compagnie Générale des Fiacres de Louage dont Joseph Quesnel prend plus tard les

³⁸⁷ idem., p.80.

³⁸⁸ op.cit., p.309.

³⁸⁹ idem., p.331.

directions: administrateur habile d'une grande richesse foncière et immobilière, fort de ses relations avec la préfecture de Police, Quesnel se révèle un fin stratège capitaliste. Convaincu que les groupements de monopoles capitalistes se partagent d'abord le marché intérieur pour s'assurer de la quasi-totalité de sa production avant de s'ouvrir à l'extérieur, il réussira à tisser un impressionnant réseau capitaliste en passant un autre accord plus tard avec la Standart Oil ³⁹⁰ : c'est le traité d'importation des pétroles roumain et russe et l'organisation de leurs débouchés, rivalisant ainsi avec les offres américaines.

On retrouve ainsi dans le conseil d'administration de Wisner, le grand sucrier Gilson-Quesnel, neveu du vieux Joseph Quesnel et diverses personnalités, d'anciens ambassadeurs aux ministres qui figurent aussi dans l'Immobilière Quesnel qui régnait sur le quartier des Invalides, dans la Compagnie des terrains du XVIIIe. Est également membre de ce cercle mafieux, Doumer, une figure politique qui incarne les relations entre des milieux politiques et le monde des affaires, mais surtout Joris de Houten, le trafiquant de stupéfiants, fait pourtant chevalier de la Légion d'honneur le 14 juillet. Ce personnage servait d'intermédiaire entre des banques étrangères et des particuliers qui cherchaient des capitaux pour des entreprises. Il faisait toutes sortes d'affaires : exportation, importation. Il entretient de solides relations avec Clemenceau au point que celui-ci le tire d'affaire quand il fut suspecté de meurtre. Après qu'on a manqué de prouver sa culpabilité dans le suicide du couple Lefrançois-Heuzé, l'arme du discours indirect libre permet de dénoncer cette complicité :

« D'ailleurs tout allait pour le mieux : avec Joris de Houten, tout s'était expliqué. Un imbécile de juge d'instruction. Un inspecteur de police qui avait voulu faire du zèle. Joris avait été trouver Clemenceau, qui le connaissait bien, qui savait quels services en certaine occasion le Hollandais avait rendus à la cause française, et Clemenceau était intervenu auprès du garde des Sceaux. »³⁹¹.

C'est donc là une représentation de l'Etat usurier dont la classe dominante se sert pour couvrir ses affaires. Clemenceau couvre le trafiquant. En outre, Wisner avait des intérêts dans les Balkans, des mines en Serbie, ancienne colonie allemande qui repasse progressivement sous

³⁹⁰ « Le fameux trust du pétrole aux Etats-Unis (la Standart Oil Company) a été fondé en 1900. « Son capital s'élevait à 150 millions de dollars. Il fut émis pour 100 millions de dollars d'actions ordinaires et pour 106 millions d'actions privilégiées. Ces dernières reçurent des dividendes de 1900 à 1907 : 48, 48, 45, 44, 36, 40, 40, 40%, soit au total 367 millions de dollars. De 1882 à 1907 inclus, sur 889 millions de dollars de bénéfices nets, 606 millions furent distribués en dividendes et le reste versé au fonds de réserve. » Lénine, op.cit., p23.

³⁹¹ op.cit., pp.320-321.

l'influence française, et avait orgueil à dire « *Moi, c'est aux rois, que je prête de l'argent...* »³⁹²

Il ressort de ces propos donc que pour accroître leurs intérêts, les négociants poussent et étendent loin les frontières de leur empire financier, allant ainsi implanter des affaires dans les pays coloniaux ou protégés : on peut citer le Maroc où les capitalistes français se heurtent aux ambitions des capitalistes allemands, la Serbie, le Congo, la Russie, et l'Extrême-Orient. Et pour maintenir longtemps le taux de ces intérêts, il leur faut la couverture des Etats. On peut donc comprendre pourquoi

*« Les thèses qui s'affrontent au Parlement, en réalité, résument [les intérêts de la France], groupés les uns avec la majorité, les autres avec la minorité. D'un côté nous avons des financiers qui ont misé sur l'exploitation du Congo, de l'autre un véritable consortium de financement du Maroc, qui ne pouvait engager de grosses opérations qu'autant qu'il était sûr d'y avoir les mains libres. »*³⁹³

C'est dans cette même logique qu'au cours de l'entretien entre Brunel et Wisner, celui-ci rappelle à son coéquipier les principes fonctionnels de leur cercle : « *Quand je dis la France, c'est une façon de parler très simple, pour dire nous, un certain groupe d'intérêts communs* », avant de lui reprocher son manque de tact dans l'affaire Sabran : « *Moi, dans mon jeu, les Sabran par centaines sont les pions d'une partie autrement intéressante, et s'il s'en casse en route, eh bien, au moins, ce n'est pas pour rien ! Mort au champ d'honneur, c'est plus reluisant que le suicide ! Il en reste une belle et bonne colonie, des mines, des cultures, des villes, des ports, des routes, des voies ferrées.* »³⁹⁴

On peut, de ces propos, évaluer le cynisme qui caractérise le tandem capitalistes-Etat usurier. Par ailleurs, l'entrevue entre Brunel et Dorsch après le suicide de Sabran n'est pas moins édifiant. Se disculpant, Brunel révèle du même coup l'envers des machinations. En effet il se demande, ironique et revancharde, s'il existe une réelle différence entre son activité d'usurier à lui, et celles cyniquement dites de « rentier » de ses autres collègues qui achètent des mines de perlinpinpin ou des actions de Monte-Carlo responsable d'une centaine de suicides par saisons, « *ou de la De Beers qui fait ouvrir le ventre des nègres pour y chercher les diamants*

³⁹² idem., p.92.

³⁹³ idem., p.333.

³⁹⁴ idem., p.135.

qu'on ne trouve pas dans le caca [...] ou des parts de l'affaire Wisner, [...] qui a le record de la mortalité pour l'Europe dans ses ateliers d'automobiles ». ³⁹⁵ Il poursuit, demandant ce qu'il était plus dangereux, entre prêter à Sabran qui se suicide, et « aux Turcs pour massacrer les Grecs, ou aux Anglais pour mettre de l'Hindou en compote, ou aux Français, n'oublions pas les Français ! pour se payer des vestes en peau de Marocain ? » ³⁹⁶ Il ajoute pour finir : « Je n'avais pas à me forcer pour inventer des histoires sur la cruauté française au Maroc. Il me suffisait de répéter ce que j'ai entendu raconter par un aide de camp du général Lyautey, il y a seulement quelques semaines, sans embellir. » ³⁹⁷

Dans ces conditions, on se convainc que *Les Cloches de Bâle* fonctionne comme l'illustration de cette conclusion à laquelle Lénine parvient dans son livre : « Monopoles, oligarchie, tendances à la domination au lieu de tendances à la liberté, exploitation d'un nombre croissant de nations petites ou faibles par une poignée de nations riches ou puissantes, tout cela a donné naissance aux traits distinctifs de l'impérialisme qui le font caractériser comme un capitalisme parasitaire ou pourrissant. » ³⁹⁸

Comme nous le disions, ce sont ces différentes machinations, et ce principe-culte des intérêts qui expliquent l'imminence de la grande guerre. Car déjà :

« A travers tout le ciel d'Europe, et là-bas dans l'Amérique lointaine, il s'amasse des nuages obscurs, chargés de l'électricité des guerres. Les peuples les voient s'amonceler, mais à la fois leur ombre cache leur origine. Les Wisner, les Rockefeller, les de Wendel, les Finaly, les Krupp, les Poutilov, les Morgan, les Joseph Quesnel s'agitent dans un monde supérieur, fermé aux foules, où se joue le destin des foules. Des chiffres s'inscrivent à des tableaux noirs. » ³⁹⁹

Or, *Les Cloches de Bâle* doit son titre au Congrès de la IIe Internationale, réuni à Bâle en 1912 pour faire face à la menace de guerre. Par le titre du roman donc, il est question d'un congrès pacifiste en vue d'éviter la guerre. C'est donc contre ceux-là que Jaurès parle, dans cette église où se regroupe habituellement la bourgeoisie orgueilleuse, « Jaurès parle des

³⁹⁵ idem., p.121.

³⁹⁶ idem.

³⁹⁷ idem., p.421.

³⁹⁸ op.cit., p.143.

³⁹⁹ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.435.

*cloches de Bâle : «... les cloches dont le chant faisait appel à l'universelle conscience... »*⁴⁰⁰
C'est pourquoi « *Des enfants en blanc avec de courtes tuniques agitaient des palmes sur lesquelles il était écrit en lettres d'or qu'il est plus glorieux de sécher les larmes que de répandre des torrents de sang.* »⁴⁰¹ Mais plus que les enfants, il y avait

*« La foule immense [qui]entourait ce serpent de trente mille têtes. Des gens étaient venus du pays de Bade, d'Alsace-Lorraine, de la Suisse entière. Le cortège était compact, on s'y sentait les épaules. Des bannières et des banderoles partout. Au rouge des drapeaux se mêlait tout un parterre de couleurs, ornements, costumes. Douze fanfares jouaient des airs qui se chassaient l'un l'autre, du Ranz des Vaches à l'Internationale. Là-dessus, sans arrêt déferlait le refrain des cloches.»*⁴⁰²

Brunel cependant ne croit pas aux mouvements pacifistes. Au fond de lui, l'usurier, l'intime de Wisner, le prêteur sur gages de tant de ministres ou de généraux n'avait que mépris de ces manifestations pacifistes qu'il tenait pour du décor : la guerre et la paix, était-il convaincu, se décidaient ailleurs. Même le narrateur paraît perplexe quant à l'aboutissement de cette rencontre loin de laquelle les grandes décisions se prennent :

*« Pourtant dans cette fête, où s'élève un double parfum d'encens et de pourriture, présages des terribles charniers du Masurenland ou de Verdun, je ne ris pas du geste des enfants qui sèment des fleurs. Que seront-ils un jour, ces jeunes coryphées de 1912 ? Leurs mains apprendront à tenir des fusils. Il jetteront un jour des fleurs meurtrières, des grenades, avec ces mêmes mains. »*⁴⁰³

C'est fort de cette inquiétude que le chapitre IV de l'épilogue procède à un télescopage temporel par prolepse extradiégétique pour imaginer les désastres de 1918, où le narrateur-auteur plonge dans ses souvenirs de guerre, lorsqu'il évoque ce Badois, c'est-à-dire

« ce gosse de la classe 19 à côté d'Oulchy-la-Ville, je crois bien, [précise-t-il] le 2 août 1918. Les canons français avaient inondé le plateau de nouveaux gaz asphyxiants dont nous ignorions les effets, et quand ce garçon de dix-neuf ans, perdu, aveuglé, arriva sur nous qui

⁴⁰⁰ idem., p.434.

⁴⁰¹ idem., p.429.

⁴⁰² idem., p.428.

⁴⁰³ idem., p.432.

*étions à l'abri du talus de la route, les mains lancées en avant, je vis qu'il avait quelque chose d'anormal au visage.[...] Quand sa main redescendit, elle tenait une chose sanglante, innommable : son nez ».*⁴⁰⁴

Il ajoute :

*« Je n'ai jamais depuis ce temps tout à fait perdu l'odeur de la gangrène, qui n'est pas absolument la même sur la charogne de l'homme et sur celle du cheval. Je la ressens parfois en rêve. Cela me réveille. Je suis dans un lit. Il n'y a pas de cadavre à côté. Je souris dans la nuit avec une expression obtuse et reposée. Allons, cela reviendra peut-être, mais on n'y est pas encore. Nous étions à Bâle, je crois bien. »*⁴⁰⁵

Le récit s'élançe dès lors dans une espèce de méditation sur fond d'angoisse qui colle fort parfaitement à l'imminence d'une seconde grande guerre. Le scripteur prend sans gant ici tout à son compte, pour inscrire son discours dans la diégèse. Par suite, le récit se coule dans un lyrique jeu de mots d'homonymie et/ou d'homophonie où « *bal, balle et Bâle* »⁴⁰⁶ fusent du texte comme des balles sur le champ de bataille de ses souvenirs, avec les maux qu'elles laissèrent dans son âme :

*« Tout ce qu'elles ont carillonné dans leur vie de cloches, ces cloches, repasse à présent sous ces voûtes avec la chantante emphase de Jaurès. Repasse avec le charme qu'il sait donner aux mots. Ce sont tous les maux de l'humanité, faussement conjurés par les religions et leurs rites. C'est l'espoir de la révolution qui monte à travers le discours qui s'emballe. Bal des mots, balle des sons. Les idées sont comme des chansons dans la cathédrale de Bâle. »*⁴⁰⁷

Dans *Langage et idéologie*, Reboul écrit que pour une visée argumentative efficace, l'idéologie « *retrouve la fonction primordiale de la rhétorique (...)* ».⁴⁰⁸ Alors Jaurès incarne vraiment la lutte contre la guerre, à travers cette phrase qui est sacralisée dans le texte par une

⁴⁰⁴ idem., p.433.

⁴⁰⁵ idem.

⁴⁰⁶ Pour Jacques Gaucheron, « La fin des *Cloches de Bâle* est de l'ordre du poème, de l'hymne. Par faiblesse romanesque ou par retour en force de la poésie dans le tissu romanesque, c'est comme on le voudra. », « *Les Cloches de Bâle*, C'est là que tout a commencé ... », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier-février 1989, p.110.

⁴⁰⁷ op.cit., p.434.

triple mention: « *J'appelle les vivants, je pleure les morts et je brise les foudres !* »⁴⁰⁹ Le tribun incarnera la lutte contre la guerre jusqu'à sa perte. C'est ce que la dernière prolepse du récit inscrit, car « *les mots qu'il prononce aujourd'hui retentiront jusqu'au fond d'une étude de l'école Stanislas, où le pion Villain en recueille déjà l'écho avec haine [...], ces mots éveillent comme une nécessité de l'assassinat.* »⁴¹⁰

Effectivement, le 31 juillet 1914, au café du Croissant, rue Montmartre à Paris, un certain Raoul Villain abat Jaurès à coups de revolver.

3/ Le problème Mercadier

3.1. Le contexte

C'est un fait que depuis très longtemps, des liens relient la littérature à la guerre. Ainsi que le rappelle Luc Rassin, des liens très antiques relient ces deux concepts, de l'épopée homérique au XXe siècle particulièrement ébranlé par les tragédies de 1914-1918 et de 1939-1945.⁴¹¹ Mais si dans la chanson de geste, les troubadours célébraient quasiment les héros de guerre, il n'en est pas de même dans la plupart des fictions au vingtième siècle ; celles-ci lui étaient plutôt particulièrement hostiles.

L'instrumentalisation de l'Histoire dans *Les Voyageurs de l'impériale* s'inscrit dans cette logique. On sait que le roman couvre vingt-cinq ans, s'étendant de 1889 à 1914. Ainsi, on y retrouve des allusions à l'Histoire déjà vues dans les deux premiers romans, telles la crise de Fachoda (c'est-à-dire le recul de la France devant les Anglais au Soudan) faisant planer la menace d'une guerre franco-britannique, la Crise Marocaine de 1911, c'est-à-dire l'incident d'Agadir, les guerres balkaniques, les incidents franco-allemands en Alsace-Lorraine, la préparation de la loi militaire des Trois ans, et les convoitises européennes en Afrique australe autour du territoire du Transvaal, ... :

« Dans ces trente dernières années, le sang avait coulé plus d'une fois des coronas du Nord aux arsenaux méditerranéens. On avait risqué dans des conjurations troubles aux

⁴⁰⁸ op.cit., p. 120.

⁴⁰⁹ op.cit., pp.434-435.

⁴¹⁰ idem., p.434.

⁴¹¹ Luc Rassin, *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.11.

drapeaux disparates, cachant mal des intérêts privés.[...]. Là-dessus, la guerre qui soufflait toujours quelque part dans le monde parut prochaine et menaçante... L'épreuve de Fachoda fit frissonner la France. [...] Une littérature de violence qui joignit des hommes peu faits pour s'entendre trouva encore son aliment dans la guerre du Transvaal où nos voisins n'avaient pas le beau rôle. Des augures fameux déclaraient que le nouveau siècle serait celui de la guerre franco-anglaise. On avait pour soi les Russes, mais que ferait Guillaume II ? »⁴¹²

Si donc ces incidents internationaux sont évoqués sobrement, c'est quand même le grondement et l'imminence, voire le déclenchement de la Grande guerre que reflète l'œuvre. C'est cette angoisse du conflit que Pascal ressent au chapitre XXXVIII de la seconde partie : *« Pour écarter quelle idée obsédante ? [...] Cette année-là, un zeppelin s'était égaré à Lunéville, des touristes allemands avaient été bousculés à Nancy ; en Alsace, des voyageurs français. Et puis après ? Personne ne veut la guerre. Si ça devenait sérieux... Personne ne veut la guerre. »*⁴¹³

Nous n'allons donc plus revenir sur les incidents mentionnés dans les romans précédents, mais nous nous intéresserons par contre au traitement du personnage principal de l'œuvre, Pierre Mercadier ; d'une part, par rapport à cette imminence de la guerre qui finira par éclater dans le roman, d'autre part, au regard de la question juive. Car, s'il est une préoccupation réaliste que de parler à cette époque de l'Affaire Dreyfus, c'est plutôt l'option du personnage qui est, à notre sens, exploitée tendancieusement dans le roman.

La question juive marque l'ensemble du roman à la fois par les charges et agressions au lycée de Mercadier, mais aussi par le parti pris des collègues de Meyer. Plutôt qu'une simple allusion donc, la question juive y tient une place remarquable, bien que focalisée essentiellement sur le professeur Meyer.

En ce qui concerne l'histoire de la condamnation même de Dreyfus, plutôt que les faits, ce sont les conséquences sociales qui sont exprimées. D'abord le narrateur dénonce la facticité du procès par l'histoire de fausse signature, mais surtout le climat de suspicions sociales conséquent :

⁴¹² op.cit., p.460.

⁴¹³ idem., p.679.

« Sur l'affaire même, la bisbille se mit : les uns voulaient ne voir en Dreyfus qu'un cas entre autres de l'injustice sociale et l'utiliser aux fins générales du socialisme, les autres qui suivaient Jaurès disaient qu'on allait tout gâcher et qu'il fallait s'en tenir à l'Affaire même, à la procédure irrégulière, à l'arbitraire des tribunaux militaires, à l'innocence du capitaine. »⁴¹⁴

Chez certains, l'antisémitisme est beaucoup plus poussé, plus radical. Le discours de Gaëtan à ce propos est hallucinant en sa charge :

« Je vous assure, ce n'est pas pour dire, mais au fond, je comprends l'antisémitisme... Les Juifs sont affreux. Arrogants avec ça. Ils ont envahi la banque, l'université. On les rencontre partout. Aucun sens de la discrétion. On dirait qu'il veulent faire triompher partout le Talmud. La forme de Juif que je déteste la plus, c'est l'intellectuel. Ces prophètes ! L'affaire Dreyfus en a fait sortir de tous les coins. Ils font la leçon à tout le monde. Ils ont oublié les siècles de servitude, ce sont les nouveaux riches de la liberté. Ils sont là, moralisant, oubliant qu'ils sont des étrangers... Quand on est chez les gens, on ne leur dit pas que leur mère a un bouton sur le nez ! Aucun tact. Au lieu de prendre les choses comme elles sont, la tradition... Le passé... Non. Ils veulent tout régenter, tout réformer. »⁴¹⁵

Plutôt qu'à un stéréotype,⁴¹⁶ c'est à la matérialisation d'un préjugé que nous avons affaire chez ce personnage en qui semblent se confondre xénophobie, orgueil, malveillance, complexe, rancœur. Et manifestement, l'hostilité que véhicule cette invective⁴¹⁷ est partagée dans la ville lorraine, car « Dans la ville on n'aime pas les Juifs. Il n'y a, Dieu merci ! pas beaucoup. La famille du boucher. Deux tailleurs. Enfin pas grand'chose. »⁴¹⁸

⁴¹⁴ idem., p.462.

⁴¹⁵ idem., p.311.

⁴¹⁶ A propos de ces concepts voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot in *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, pp.34-35 : pendant que « le stéréotype apparaît comme une simple croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres », le préjugé quant à lui « désigne l'attitude adoptée envers les membres du groupe en question », « une attitude envers les membres d'un groupe extérieur où les tendances à l'évaluation négative prédominent. »

⁴¹⁷ Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p., 61.

⁴¹⁸ op.cit.p.103. Bernstein précise que les Juifs « sont exclus de toute fonction leur permettant d'exercer autorité et influence (fonctions électives, fonction publique, cinéma, théâtre, radio, enseignement) et voient leur accès à l'université et aux professions libérales limité par un numerus clausus. » p.323. « Un recensement des Juifs est ordonné et, en 1942, on décide d'apposer la mention « Juif » sur la carte d'identité, toutes mesures qui faciliteront plus tard leur arrestation et leur déportation. »p.323. D'ailleurs à partir de mars 1942, Darquier de

Dans le second cas, l'antisémitisme est vécu, tangible, surtout au lycée, où enseignants et écoliers en souffrent. C'est le cas de Georges Meyer, désappointé à la fin: « *Georges Meyer ne se distinguait en rien des autres passagers de la France. Il avait ressenti soudainement la pression de cette vague mystérieuse de l'antisémitisme, parce qu'il se trouvait qu'il était Juif. Il en avait été surpris, épouvanté. Cela contredisait tout ce qu'il pensait de la justice et du bien.* »⁴¹⁹ On pouvait y entendre par ailleurs les « *cris : Mort aux Juifs ! Mort aux Juifs !* », « *Alboche ! Juif ! Mort aux Juifs !* »⁴²⁰

L'hostilité est plus fragrante avec les élèves juifs : « *Le souffre-douleur était le fils du grand boucher de la rue Neuve [...] : le seul Juif de la ville, et s'appeler Dreyfus. Ce qu'on l'embêtait avec ça !* »⁴²¹

Voilà donc le temps de l'histoire dans *Les Voyageurs de l'impériale*. La logique de l'engagement invite dans ces conditions le héros à jouer un rôle ; car, dans ses multiples conférences qu'il tenait dans les années trente, Aragon indiquait la conduite politique que les intellectuels devraient avoir contre la montée du fascisme et la menace de la guerre, notamment une prise de position politique directe et franche. Mais c'est là un impératif auquel Mercadier semble se soustraire, ses convictions relevant bien d'un autre ordre.

3.2. Ses convictions

« *Moi, - dit Pierre, - je ne fais pas de politique. Un homme est un homme et un pianiste est un pianiste.* »⁴²²

Nous nous intéresserons d'abord à ses convictions politiques, ensuite à sa position dans le débat de l'antisémitisme.

Pellepoix, antisémite frénétique, impose une radicalisation de la politique antisémite ; in Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XXe siècle II, 1930-1945*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991,

⁴¹⁹ idem., p.463.

⁴²⁰ idem., p.342. Cet antisémitisme ambiant rappelle dans une certaine mesure la haine entretenue contre les Juifs à un moment de l'histoire en France. En effet, les 16 et 17 juillet 1942, précise Berstein, a lieu la « rafle du Vel' d'Hiv » : la police française arrête 13000 Juifs qui seront parqués au vélodrome d'Hiver avant d'être conduits au camp de Drancy, puis livrés aux Allemands, dont la plupart ne reviendront pas, morts de faim ou d'épuisement, assassinés dans les chambres à gaz, leurs corps brûlés dans les fours crématoires...op.cit., p.341.

⁴²¹ idem., p.334.

⁴²²op.cit., p.103.

Au cours d'une de ses causeries avec Blaise -qui lui expliquait la nécessité du devoir de conscience qui devrait lui peser quand les uns sont massacrés par les autres-, Mercadier répond, étrange : « *Oh ! moi, ce n'est pas cela qui me gêne !* »⁴²³

On se souvient de l'hallucination qui gagna Blaise aussitôt ; il fut scandalisé par cette froideur de cœur de son beau-frère qu'il trouva sur le coup plus que décevant. Mercadier n'est donc curieusement pas hostile à la guerre. Pour lui, elle relève d'une simple question de temps. Meyer non plus ne le comprendra pas, quand il l'entend dire, stupéfait : « *Je vous souhaite que la guerre ne soit pas encore pour ce coup, et qu'elle ait lieu avant que vos fils aient grandi... Moi je suis hors d'affaire : j'aurai juste traversé ce monde entre deux massacres. Serviteur. Bien heureux de ne pas m'en être mêlé.* »⁴²⁴

Plus que dans le premier cas, c'est le désengagement du personnage qui est ici saisissant, mais aussi l'enthousiasme ou le plaisir éventuel qu'il pourrait cruellement en tirer.

Par rapport à la question juive, on peut dire que beaucoup d'indices appellent à l'engagement tels que Castro⁴²⁵ le révèle à Mercadier à travers le trafic de la fausse signature, mais des considérations morales surtout, pour son unique et véritable amitié avec son collègue Meyer. Mais à part cette amitié avec Meyer, en dépit de l'opinion publique, Mercadier se refuse à tout engagement autrement significatif. A Monseigneur qui paraissait peiné par la question juive, non seulement Mercadier déclare qu'il n'aimerait pas que sa fille se marie à un Juif, mais il répond :

« *Peuh, moi, à vous dire vrai, je suis persuadé de son innocence, et il m'est arrivé plus d'une fois d'en discuter avec ma belle-mère. Mais au fond... Je ne suis pas Juif, cela ne me concerne pas. L'esprit de contradiction qu'on a en famille, on ne le pousserait pas jusqu'au martyre. Et si l'armée, le gouvernement, la sûreté de la France sont intéressés à ce que M.*

⁴²³ idem., p.284.

⁴²⁴ idem., p.496.

⁴²⁵ Castro lui fait savoir la supercherie sur le bordereau ; en effet, le commandant français Marie Charles Walsin-Esterhazy, officier de l'Armée française et agent de renseignement pour le compte de l'ambassade allemande à Paris, est le véritable auteur de la trahison dont on accuse le capitaine Dreyfus. Voir Hervé Bismuth, « L'économie du « politique » », in *Huit études sur Les Voyageurs de l'impériale*, Louis Aragon, Paris, Editions du Temps, 2001.

*Dreyfus vive à l'ombre, je n'aurais pas l'insolence d'y opposer ma mince jugeote et les renseignements de quatre-vingt-dixième main qui sont les miens... »*⁴²⁶

Dès lors, Mercadier s'en prend à tous ceux qui ont un avis contraire au sien. Il s'affronte à ce sujet à Mme d'Ambérieux. Et quand ses collègues eurent besoin de sa signature pour la déclaration collective contre l'antisémitisme, voici ce qu'il leur rétorque : « *qu'est-ce que c'est que ce cartel, ce syndicat que vous voulez former ?* »

A Paris, il est prêt de dissuader Castro qui voulait révéler la vérité à propos du mensonge sur le bordereau, c'est-à-dire la question de la fausse signature. Aussi abandonne-t-il le petit Dreyfus terrorisé et réfugié dans sa classe à cause de la méchanceté de ses camarades du lycée, car « *Pierre referma la porte sur lui* », après l'avoir trouvé « *laid et lamentable* ». ⁴²⁷

Enfin, exaspéré par la question, il s'emporte, trouvant que ce n'était pas un sujet de conversation : « *Qu'ils me fichent la paix ! Je suis un individu. Tout cela ne me concerne pas. Moi d'abord. Que chacun s'aide !* » ⁴²⁸

Par ailleurs, certaines réflexions de Mercadier semblent bien curieuses : on le voit par exemple nourrir du mépris à l'endroit du peuple, comme cela ressort de l'entretien qu'il a avec Reine, au chapitre VI de Monte-Carlo ; c'est ce que traduit ici le style indirect libre : « *Pierre en oublia ce qu'il allait dire des ouvriers, de la menace croissante des ouvriers contre la véritable liberté, avec leurs syndicats, leurs grèves, leurs prétentions toujours nouvelles.* » ⁴²⁹

A l'évidence, cette analyse sociologique discrédite fortement la personnalité de Mercadier d'autant que comme Diane dans *Les Cloches de Bâle*, il ignore s'il y a grève ou pas. On sait en effet qu'à part son intérêt pour les cours de la Bourse, il ne lit pas les journaux. Et l'énumération dans cette phrase fonctionne à la manière d'une désolidarisation d'avec le mouvement ouvrier dans ses fondements mêmes. Outre les signifiants « *syndicats* » et « *grèves* » qui déterminent la classe ouvrière, l'adossement de l'adverbe « *toujours* » et de l'adjectif qualificatif « *nouvelles* » est indéniablement accusateur, en ce sens qu'ils participent

⁴²⁶ op.cit., p.294.

⁴²⁷ idem., p.365.

⁴²⁸ idem., p.295.

⁴²⁹ idem., p.443.

du procès de réclamations manifestement interminables. Au total, rompant avec la figure obligée du héros positif, Mercadier apparaît comme une persona non grata dans le roman.

Des études telles celles de Luc Vigier,⁴³⁰ de Nathalie Piégay-Gros,⁴³¹ et de Reynald Lahanque suggèrent une certaine condamnation de « *l'individualisme forcené* »⁴³² (on rencontre d'ailleurs l'expression trois fois dans le roman) du personnage. Quand on sait que c'est la biographie du « héros », saisie dans ses moments révélateurs qui constitue l'action principale du roman, comment cette condamnation se vérifie-t-elle avec le parcours du personnage dans le roman ? Comment donc ce parcours semble-t-il se prêter à une démonstration idéologique ? Nous allons dégager et évaluer les étapes du parcours (géographique, social, voire mental) erratique de Mercadier, pour porter au jour l'architecture de ce roman déceptif qui parie sur l'anti-exemplarité. Car parmi les cinq vecteurs nodaux de la monologie nécessaires et suffisants pour inscrire un texte romanesque comme réaliste socialiste, le dernier postule que

« L'être social prime l'être psychologique.

*C'est une donnée fondamentale du contrat social, un vouloir du sujet qui, contre vents et marées, ne se laissera pas fléchir par les péripéties de l'être psychologique. Le contrat le lie au groupe, et c'est par le groupe qu'il va affirmer son identité, ses valeurs, voire se transformer. »*⁴³³

Mais il en est autrement de Mercadier.

⁴³⁰ <http://perso.wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/Monde%20reel/Voyageurs/humour.htm> du 29/04/04 « C'est que le roman entend montrer les conséquences désastreuses, à l'échelle collective, de "l'individualisme forcené" »

⁴³¹ Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Editions BELIN, 2001, notamment au chapitre VI.

⁴³² On rencontre l'expression trois fois dans le récit, aux pages 191,330,744.

⁴³³ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, op.cit., p.290. Rappelons brièvement que le premier suggère « comme postulat de base une relation égalitaire entre actants », le deuxième, que « les romans du réalisme socialiste se présentent d'abord comme une quête du savoir-faire » ; le troisième indique que les personnages, dans l'ensemble doivent prendre « conscience de leur compétence, afin de pouvoir agir dans la clarté et l'efficacité », le quatrième, que la « tâche à accomplir est clairement définie ».

3.3. Son parcours

3.3.1. De « Fin de siècle » à « Deux mesures pour rien »

La première partie du roman se subdivise en deux fractions : d'une part « *Fin de Siècle* », qui présente Mercadier dans sa famille, mais qui s'achève par la partie d'infidélité avec Blanche au Château Sainteville. Et la deuxième, « *Deux mesures pour rien* », est consacrée à la séquence de l'aventure.

Au début du livre, par une analepse externe au commencement du chapitre II, le personnage est présenté à l'exposition, à 33 ans. La suite du récit précise qu'il est fils d'un magistrat. Son travail le promène de lycée en lycée, d'une petite ville de province à l'autre, avec le rang de professeur d'histoire. Comme passion, il écrit sur l'histoire de l'Écossais Law qui inventa le papier-monnaie.

*« Pierre Mercadier, l'unique universitaire de la famille, enseignait l'histoire dans les lycées de province, et valait un peu mieux que son métier errant. Ses travaux sur l'Angleterre au XVIIe siècle lui avaient fait une réputation qui passait les frontières. Il avait eu un prix international pour une étude sur Charles Ier. [...] Né en 1856, il avait passé son enfance dans le temps de l'Empire libéral. Fils de magistrat, élevé dans la certitude de la pérennité du régime, il avait vu tourner les choses sur un accident de chemin de fer où son père avait trouvé la mort. Sa mère s'était remariée à un petit industriel voltairien et frondeur (...) »*⁴³⁴

Le narrateur rapporte que les Mercadier sortent d'une vieille famille de robe, mais que les hommes s'enfuient le plus souvent par la marine ou par l'armée. Ainsi il y aurait des branches collatérales fixées aux colonies. Des cousins à Paris, et d'autres à Nantes. Ils se sont généralement démembrés et disputés pour des lopins de terre. Cette précision du narrateur n'est pas, on le voit bien, de nature à créditer les origines du personnage. On y pressent des tendances à l'égoïsme, des dispositions à des boulimies matérialistes. D'ailleurs, Mercadier s'emploie essentiellement à se détacher des siens. Le chapitre II de la première partie s'attarde suffisamment sur les scènes de ménage de ce foyer. Plus loin, on y lit :

« [...] les années d'incompréhension mutuelle, les scènes qu'on avait eues... Un monde d'arrière-pensées sortait des pleurs comme une île surgissant de la mer. On mesurait cette

⁴³⁴ op.cit., pp.42-43.

haine froide et profonde, mûrie dans le silence quotidien. Les deux époux, épouvantés, découvraient en eux l'étendue d'un mal ignoré, l'échafaudage patient des rancunes, les mille faits inconsciemment mais minutieusement notés par chacun, la tristesse conjugale dissimulée par la politesse et l'habitude. Ils s'arrêtaient un instant, comme deux lutteurs au bruit du gong, et ils pantelaient sur les derniers coups qu'ils s'étaient portés, navrés, éperdus. »⁴³⁵

Tout dans cet extrait participe à suggérer l'absence d'une vie conjugale harmonieuse, et le bonheur de vivre à deux. Il n'y a que la résignation mutuelle qui permet de supporter le calvaire au foyer. Mercadier ne s'emploiera d'ailleurs pas à améliorer cette situation ; bien au contraire, nerveux de tempérament, il se complaît dans deux habitudes boudées pourtant par son épouse : le jeu et l'infidélité conjugale.

En ce qui concerne ce dernier volet, ponctuelle au chapitre XXXI, l'infidélité est librement vécue par la suite. Dès qu'il mesure l'intensité du plaisir qu'il prend avec Mme Pailleron, tel que l'ensemble du chapitre XXXII en rend compte dans la première partie, Mercadier ne recule devant aucun interdit pour débaucher la jeune bourgeoise dans la montagne comme à domicile, c'est-à-dire à la fois dans le bois comme à l'intérieur même du château de la famille de sa femme :

« Dans le grand lit à colonnes, les couvertures rejetées parce qu'il faisait chaud, un drap de fil usé sur leurs jambes, dans la lumière des volets croisés, ils étaient étendus l'un contre l'autre, nus et lassés, sans façon, sans désir, et ils parlaient comme dans ces rêves où l'on s'enfonçait avec le monde à travers un nuage de coton.

Si ses seins n'étaient plus très jeunes, à trente-quatre ans, Blanche avait cette nacrure de la peau que Pierre aimait, parce qu'elle le changeait du teint mat de Paulette ; [...] Les vêtements sur les sièges, maladroits et figés, avaient l'air des témoins gênés d'une histoire d'un autre temps. »⁴³⁶

Les différents orages qu'elle suscita secouèrent le couple et le menèrent à jouer du paraître, à faire douloureusement semblant. Le drame conjugal se vit jusque dans le lit, comme on peut s'en apercevoir à plusieurs reprises pendant leurs vacances à Sainteville : « *Les deux êtres, aussi écartés que possible, qui les peuplaient, entendaient chacun la respiration retenue de*

⁴³⁵ idem., p.203.

⁴³⁶ idem., pp.208-209.

l'autre. Très vite, celle de la femme prit un caractère absurdement régulier. Lui savait qu'elle feignait de dormir. Il n'osait bouger, dans la peur qu'elle se méprît, et mortellement blessé de cette seule pensée. Il l'aurait tuée, [...]. Il la haïssait, (...) »⁴³⁷

Si dans cet extrait l'hostilité est contenue, il arrive que les conjoints affichent le climat morose qui dévaste leur couple. Par exemple

« Toute la nuit, ils avaient combattu. Ils avaient arpenté la chambre comme des damnés, parlé, parlé sans fin, et lorsque la voix de l'un s'élevait, avec tout le grief du cœur, l'autre faisait : chut ! et montrait la nuit alentour, l'épaisseur de la maison pleine de respirations dormantes, d'êtres prêts à interpréter les cris, les exclamations, les soupirs mêlés à l'immobilité singulière des arbres au-dehors, à la chaleur que ne calmait pas l'ombre.

Les reproches, les injures, les larmes... »⁴³⁸

Des indices de désolation jalonnent cet énoncé, tels que la comparaison dans « *comme des damnés* », et le tragique de la scène de dissimulation où les conjoints se relaient pour empêcher que résonnent dans le silence de la nuit « *grief du cœur, cris, exclamations, et soupirs mêlés* ». Dès lors, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, tout concourt à dénoncer ce personnage, comme par une véritable leçon d'inexemplarité.

S'il est vrai par ailleurs que Pierre est acceptable dans sa profession - le professorat dont il se convainc constamment pourtant de l'ingratitude-, il s'en détache quand même progressivement, et l'abandonne pour finir. Même ses rapports avec l'argent⁴³⁹ qu'il considérait comme le facteur essentiel de la liberté, sont des entreprises en échec, en dépit du « soutien » de son agent de change, Castro. En effet, même si ce « *respect de l'argent qui pénétrait le jeune professeur ne l'induisait aucunement à faire de l'argent le pivot de sa vie, [...], il avait la Bourse. Diverses Bourses d'ailleurs.* »⁴⁴⁰ L'on se souvient que parmi les raisons pour lesquelles il en veut au clergé, il y a l'argent. Car pour Mercadier, si la France s'est appauvrie, c'est en partie parce que la fausse morale du prélat voulait qu'on lise dans

⁴³⁷ idem., pp.165-166.

⁴³⁸ idem., p.201.

⁴³⁹ Un culte qu'il a hérité d'une mère mercantiliste, elle qui craignait et aimait l'argent à la fois, et qui considérait un héritage comme le plus grand bonheur, et la dépense comme le plus grand danger.

⁴⁴⁰ op.cit., p.58.

l'argent un principe de perdution. Dès lors, il s'investit dans la Bourse, avec cette passion bourgeoise pour l'argent :

*« Vingt mille francs de plus ou de moins. Pourtant de l'argent de plus, c'est peut-être la liberté. Qu'y avait-il d'autre de sûr au monde ? Est-ce que ce refrain de l'argent ne scandait pas les années ? Est-ce que l'argent n'était pas la seule chose qui ne décût point ? Il fallait de l'argent pour transformer la vie, se débarrasser de tout ce qui encombre une vie, pour être son maître, finir, disparaître, ah, ailleurs ! »*⁴⁴¹

Une place de choix est donc accordée à l'argent dont les pouvoirs paraissent ici considérables : c'est un véritable gage, un facteur de libération sociale. Cest pour cette raison qu'entre autres prélèvements, *« Cent mille francs, par petits paquets, passèrent ainsi du portefeuille des Mercadier aux bureaux de MM. de Lesseps »*⁴⁴² pour acheter du Panama.

En vue d'une liberté totale, Mercadier souhaite rompre avec tout devoir, toute servitude, tout attachement. Ainsi fort de sa petite fortune, et face aux difficultés conjugales, il opte pour l'aventure.

3.3.2. La séquence de l'aventure

Au vu des scènes de plus en plus insupportables de sa vie de couple et l'échec de son histoire d'amour avec Blanche, Mercadier va à l'aventure où il espère trouver la liberté. Désormais en effet, le monde conjugal se révèle comme un système oppressif et carcéral dont il voudra se soustraire par l'aventure. Après l'enterrement de Marie, Mercadier se rend à Paris où il racle le reste de sa fortune. Ainsi, on peut considérer Paris comme le point de départ de l'aventure. De là, il se rend à Venise, la première étape de son itinéraire d'« homme libre ». Contrairement aux vacances à Sainteville, le récit ne s'étend pas longtemps sur l'aventure de Mercadier, à part Venise et Monte-Carlo où il s'amouracha respectivement de Francesca et de Reine.

A Venise, en dépit de la cinquantaine qu'il approche, Mercadier s'éprend de la petite Francesca, seize ans à peine, avec qui il aura des parties de promenades en gondoles. Les quatre premiers chapitres sont consacrés à une partie de romantisme qui était proche d'être

⁴⁴¹ idem., p.287.

⁴⁴² idem., p.62.

consommée, quand il se retrouva dans de sales draps, parce que surpris par le frère de l'adolescente. Par la suite, c'est par de petites allusions qu'il est question des villes qu'il traverse : il transite par Padoue, puis arrive à Vérone où il se décide de retourner au jeu, sa passion, avant de partir pour Milan, « où il s'enivra tout un mois de musique ». ⁴⁴³ Plus tard, il s'inscrit au casino à Monte-carlo où il débarque, et s'enlise dans le jeu .

Vu sous cet angle du promeneur qui multiplie la découverte d'espaces de liberté, on pourrait parler de la séquence faste de l'aventure. Mais cela durera-t-il longtemps ? L'Italie avait déjà été un espace visité par Diane et Quesnel en tant qu'espace euphorique dans *Les Cloches de Bâle* ; on se souvient que Mme de Nettencourt ne s'empêchait pas de montrer à ses amies les cartes postales de Vicence, de Vérone et de Venise. ⁴⁴⁴ Mais il n'en sera pas le cas, pour longtemps, avec Mercadier : ni la compagnie de Hugh Walter Traveyan, encore moins celle de Rose ne l'enlèveront à sa solitude. Car à y voir de près, l'option du personnage pour l'aventure, afin d'échapper à ce qu'il considère comme un étouffement social, se mue en une partie de solitude pénible à porter. C'est ce dont s'aperçoit Reine à Monte-Carlo, qui l'interroge, entreprenante : « Vous me permettez de violer votre solitude ? Nous ne nous connaissons pas...mais nous méprisons la même chose : ça ! ⁴⁴⁵ » Et sur l'insistance de celle-ci, il avoue : « Si, [...] Je suis un homme seul... » ⁴⁴⁶

C'est dire que l'isolement du personnage était tel qu'on s'en apercevait d'emblée. Cette perspicacité de Reine se trouve corroborée par ce commentaire du narrateur :

« Dans l'hôtel vide où il avait une chambre immense et basse, Pierre Mercadier au milieu des domestiques chuchotants fait l'épreuve d'une chose étrange et forte comme l'hiver vénitien : sa lune de miel avec sa solitude.[...] L'épreuve de la solitude. Toute sa vie, Pierre a cru être seul, et il l'était vraiment. Seul comme personne au milieu du monde. Sans amis, sans but. A la façon d'un explorateur tombé chez des sauvages dont il ne parle pas le langage. Il n'avait jamais été de la tribu, bien qu'il en copiât fidèlement les rites observés. » ⁴⁴⁷

⁴⁴³ idem., p.410.

⁴⁴⁴ Aussi Vérone et Vicence sont-elles particulièrement célébrées dans le poème élogieux « Italia Mea » dans *Le Roman inachevé*, op.cit., pp.135-137.

⁴⁴⁵ op.cit., p.425.

⁴⁴⁶ idem., p.428.

⁴⁴⁷ idem., p.373-374.

On s'aperçoit du jeu suggestif entre les quantificateurs « *vide* » et « *immense* », tout comme le malaisé humour dans « *sa lune de miel avec sa solitude* ». Bref, toutes les images dans cet extrait, des comparaisons à la métaphore filée, témoignent de l'exclusivité de la solitude d'un homme pourtant marié, celle d'un chef de famille. A l'analyse, l'espérance de l'épanouissement dont il rêvait en s'éloignant des siens tourne en une peine morale plus profonde, plus envahissante, plus rongante. Car

*« il avait beau voir en ce monde étrange et luxueux d'une beauté défunte le jardin de sa propre sensibilité, Mercadier commençait à ressentir sa solitude comme un alcool trop fort et plein d'analogie avec cette grappa brutale qu'on boit en Italie, et qui est sans nuance pour un Français, fait au cognac. »*⁴⁴⁸

Il s'enfuit alors en Egypte. Le récit ne rapporte pas cet évanouissement dans le lointain.

3.3.3. La poétique du retour ou la déchéance de Mercadier

Après donc la longue ellipse, (l'aventure dura dix ans) Meyer rencontre Mercadier à Paris, au Parc Monceau, misérable : « *Misérable, mais misérable. Je me demande même s'il a du pain pour lui* », rapporte le Juif.⁴⁴⁹ La répétition du qualificatif suggère l'état hallucinant dans lequel le Juif retrouva son ancien collègue du lycée. Mais, c'est surtout au bordel les Hirondelles qui lui paraîtra un cadre de soulagement avec Lulu et consorts, que Mercadier médite sur son parcours, tel que le révèle cet aveu à Dora : « *Mais, moi, moi ! l'individu... l'homme... j'aurais voulu mordre, et aimer, et me soûler, et tuer, et prendre. L'individu... A toutes les religions mortes se substituait la religion de l'individu. Et voilà, même pour cette religion, je n'ai plus la foi, j'ai perdu la foi...* »⁴⁵⁰

S'il est vrai que les infinitifs de cet extrait (mordre, aimer, soûler, tuer, prendre) infèrent une caricature d'amoralisme prédateur, ces propos suggèrent aussi, d'une manière ou d'une autre, le deuil de la religion de l'individualisme. Né dans le roman, il y grandit, s'y épanouit il est vrai, mais finit par s'assoupir, notamment en son adepte le plus représentatif, Mercadier :

⁴⁴⁸ idem., p.407.

⁴⁴⁹ idem., p.477.

⁴⁵⁰ idem., p.695.

« *J'ai eu dix ans de vie à moi tout seul. C'est beaucoup. Dix ans de liberté. C'est-à-dire dix ans d'argent...[...] J'ai eu dix ans, je ne les regrette pas. Puis j'ai crevé la faim... fait des petits métiers médiocres... mauvais expédients !* », ⁴⁵¹ confie-t-il à Bellemine.

C'est alors que le personnage retourne, comme par ironie du sort, à tout ce à quoi il renonçait. D'abord à ce professorat qu'il avait abandonné et où il trouvait toujours qu'il manquait de repère. Chez Meyer en effet, le professorat qu'il pensait avoir tué en lui ressuscite ; désormais sans ressources, il se résigne à l'amitié de la vieille Meyer qui le rebutait pourtant, une relation nouée ainsi par lâcheté en face des adversités de la vie solitaire.

Ensuite, Mercadier retourne à sa famille, par le biais de son petit-fils. On se souvient que si Blaise s'était éloigné des siens, c'était bien par conviction : au moins celle selon laquelle chaque être construit son bonheur avec un minimum de conscience, comme il l'explique au professeur : « *ce qui est le chien, c'est cette ombre qui vous suit partout, cette espèce de conscience sociale qui vous mord le cœur quand on massacre les Arméniens, que la troupe tire sur les mineurs, ou que dans une petite ville de province on vous passe à tabac les Juifs sans trop savoir pourquoi...* » ⁴⁵²

Mais Mercadier quant à lui, retourne symboliquement à sa famille en établissant dans une discrétion entretenue, (comme par lâcheté) le contact avec son petit fils, cela au prix plus tard du renvoi de la domestique qui servait de complice. En bref, Pierre Mercadier retourne à tous ses vomissements.

On se rappelle qu'il clamait ne jamais faire de la politique ; mais la situation de paralysie dans laquelle il reconsidère le concept de politique est pathétique :

« *Paralysé, presque incapable de bouger les jambes, qui sont sans force, et de tourner sa tête, sa bouche de travers, la barbe qui a poussé, sale, avec à la lèvre la bave et la langue comme gonflée qui se prend dans les dents lorsqu'elle veut parler... C'est un tragique guignol démantibulé où les rouages ne se commandent plus les uns les autres, où tout joue séparément, quand cela joue encore...* » ⁴⁵³

⁴⁵¹ idem., p.485.

⁴⁵² idem., p.284.

⁴⁵³ idem., p.703.

Dans cette posture, Mercadier est réduit à la perclusion la plus inimaginable, une dépendance totale puisqu'il perd jusqu'au contrôle de lui-même. L'expression « *tragique guignol* » reflète l'épave humaine qu'il devient. Au chapitre L, la déchéance est totale : « *L'homme, tapi, dans son lit, qui a perdu le contrôle de ses sphincters, et qui aggrave de son urine et de ses excréments les ulcérations de ses fesses et de son dos, suit d'un regard rusé et terrorisé les recouplements de ces formes qui s'interposent entre lui et la lumière.* »⁴⁵⁴ Les signifiants « *urine, excréments, sphincters et fesses* », dans cette posture de grabataire, exposent toute la décrépitude morale et physique à laquelle se résume le parcours du professeur d'histoire, notamment avec l'étranglement de l'hernie qu'il redoutait pourtant pour avoir été témoin du cas d'un de ses copains. Plus loin, au dernier chapitre du roman, la description relève de la putridité:

« L'odeur autour de lui s'était modifiée. Il fallut brûler un carnet entier de papier d'Arménie. Pierre respirait bizarrement, et son visage fonçait.[...] »

*Le lendemain l'odeur était devenue telle qu[e Dora] le démaillota et vit son ventre. La hernie du professeur s'était étranglée, et avec une rapidité déconcertante, elle s'était sphacélée. Le sac avait crevé, déversant les matières. Mercadier sans connaissance baignait dans une horreur sans nom. »*⁴⁵⁵

Ce fragment textuel dégage un véritable champ sémantique de la dégénérescence. Et bien qu'il ait longtemps combattu l'idée de politique, c'est pourtant le seul mot que Mercadier avait aux lèvres pendant sa pathétique agonie, à la grande surprise de Dora. D'abord en s'intéressant aux problèmes de son temps :

*« Comme on arrivait en septembre, il tint de drôles de propos, qui parurent à Dora un signe de plus de cette déchéance. Lui qui se faisait une gloire de ne pas lire les journaux, il se mit à parler des choses qu'on y trouvait. Il fallait donc qu'il les lût, maintenant. Et des choses incompréhensibles. Par exemple de la venue à Paris d'un homme politique turc pour demander de l'argent au Quai d'Orsay.[...] Il disait que si on faisait la bêtise de ne pas donner d'argent à ce Turc, les Allemands en profiteraient. »*⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ idem., p.739.

⁴⁵⁵ idem., p.741.

⁴⁵⁶ idem., p.690.

Ce « détail » est très emblématique. Pierre l'historien qui ignorait Fachoda, qui entretenait un grand éloignement des problèmes de son temps, qui au cours d'une discussion avec Madame D'Ambérieux affirme ne jamais parler politique, en arrive même à prévenir des inconduites politiques. Car qu'il nous souvienne, « *Pierre Mercadier aimait mieux entendre parler de diarrhée verte que d'élections présidentielles.* »⁴⁵⁷ C'est pourtant dans cette agonie émouvante que, pire qu'avec la diarrhée, avec son hernie étranglée et des abcès crevés, il retourne, impotent, au concept de politique, qui pour lui transcende désormais tout:

*« Il ne parlait plus, et le médecin le lui dit : il ne parlerait plus. Un son, informe d'abord, toujours le même, était tout ce qu'il trouvait pour tout désigner, pour tout dire, demander le bassin, le mange-mange, se plaindre, se fâcher... ça essayait d'avoir trois syllabes, ça mit du temps à former un mot...[...] Alors, il répétait le mot en essayant d'avancer le menton comme une protestation faible... Il n'y avait pas à dire, il disait : « Po-li-ti-que... » Si c'est pas drôle ! Politique... le seul mot qui lui restât. »*⁴⁵⁸

Plus qu'une simple évocation, le mot devient tout son langage, et puisque le langage reflète généralement la pensée, toute sa pensée peut-on dire.

« « *Politique...* »

C'est devenu si habituel qu'on ne l'entend plus, ce mot-là, qui peut être tout ce qu'on veut, une prière, une réponse, un reproche, une câlinerie, un mensonge. Cela a fini par devenir tout un langage (...) »⁴⁵⁹

Jacqueline Lévi-Valensi se demandait quelle interprétation il fallait avoir de ce retour de Mercadier au soir de son agonie au mot « politique ».⁴⁶⁰ Nous pensons, pour notre part, que cette poétique du retour est le principal point nodal de la visée argumentative du récit. Car cette fois, le substantif « *horreur* » par lequel le roman s'ouvre à l'Exposition, sans une logique manifeste, renvoie plutôt à Pierre. Il s'agit de l'horreur de se soustraire à la politique, l'horreur d'entretenir le culte de l'individualisme. C'est pourquoi impotent et perclus, le supposé héros du roman meurt piteusement à Garches. On peut conclure, dès lors, que le

⁴⁵⁷ idem., p.553.

⁴⁵⁸ idem., pp.705-706.

⁴⁵⁹ idem., p.724.

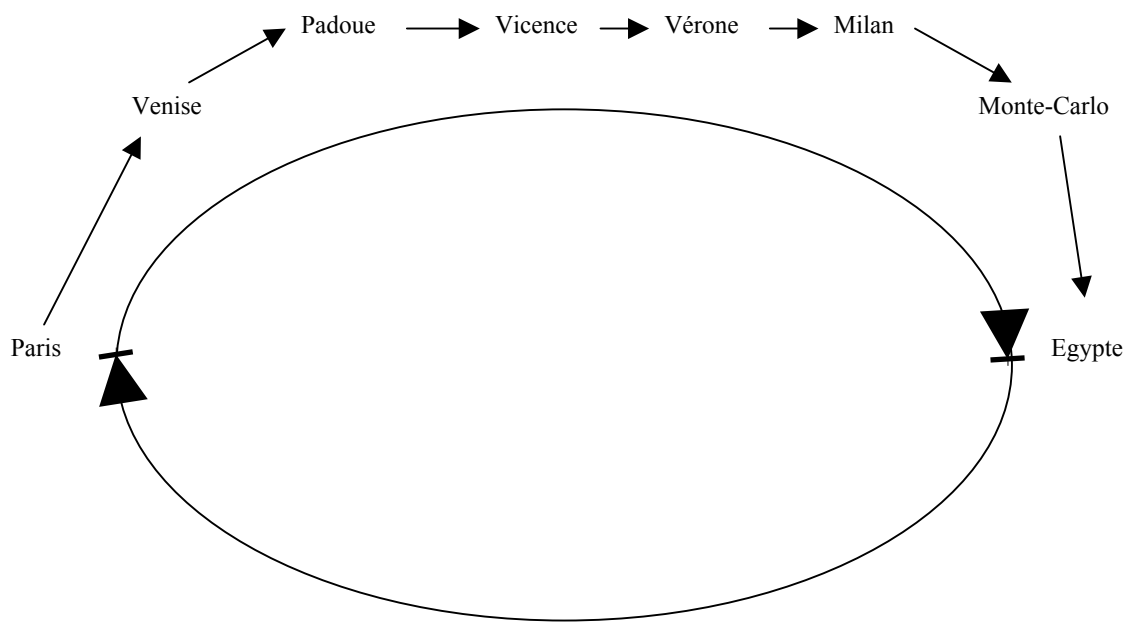
⁴⁶⁰ Jacqueline Lévi-Valensi, *Aragon, romancier, d'Anicet à Aurélien*, Paris, Sedes, 1989, p.163.

parcours de Mercadier aura été le vécu d'un long processus d'échec(s), d'abandon(s), d'inachèvement, d'inaccomplissement, de dégénérescence...

On peut imaginer, à y voir de près, le déroulement d'un schéma narratif plus ou moins classique. Mis à part les problèmes du couple Mercadier, on peut supposer une certaine harmonie de départ symbolisée par le quotidien d'une famille ; l'élément modificateur sera l'infidélité avec Blanche ; cette harmonie rompue, il se produit une disjonction spatiale : Mercadier « le héros » part pour un ailleurs. Mais il n'accomplit presque aucune performance dans cette quête du bonheur.

En effet, si on suppose que selon le modèle narratif, pour une qualification du héros la séquence qui s'intercale entre son départ et l'affrontement de l'épreuve principale est programmée à le fortifier, « *c'est-à-dire à lui ajouter des qualités dont il était dépourvu et qui le rendront capable de surmonter l'épreuve* », ⁴⁶¹ on s'aperçoit qu'il n'en est rien dans le cas de Mercadier : avant comme après, le personnage demeure le même, passif, démissionnaire. Et chaque fois qu'il trouve les espaces étouffants, plutôt que de les affronter, il préfère s'en aller : on le vérifie sur les plans conjugal, politique, et professionnel ; avec Blanche, à Venise, avec Reine, avec Meyer, pour échouer aux Hirondelles qu'il quitte aussi pour Garches ; Garches qu'il quittera définitivement dans la mort. Le déplacement du personnage décrit à la fin deux demi-cercles qui expliquent qu'il revient à la case départ, mais encore plus malheureux qu'il n'en était parti : départ euphorique de Paris avec beaucoup d'argent, mais retour piteux à Paris où Meyer ne le reconnaît pas.

⁴⁶¹ A.J. Greimas, *Du Sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p.224.



Au terme de cette espèce de macro éthopée,⁴⁶² nous nous apercevons que Mercadier heurte la quintessence même du concept de héros. Dès lors, la question du héros véritable dans le roman se pose. Car, quelle que soit la complexité de l'intrigue, « *le héros va rencontrer des obstacles gigantesques et des problèmes dans sa vie privée, la fin ne peut être qu'une célébration, ou un triomphe différé.* »⁴⁶³

Dans ces conditions, Mercadier ne peut être considéré comme le héros du roman. Manquent en lui des valeurs et du charisme ; un statut que semblent lui ravir deux autres personnages Meyer et/ou Pascal.

⁴⁶² « L'éthopée est une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif », Fontanier, *Les Figures du discours*, op.cit., p. 427.

⁴⁶³ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, op.cit., p.283.

3.4. Le statut du héros

3.4.1. Pascal comme modèle ?

Parmi les remarques qu'il faisait à Aragon dans une de ses lettres, à propos des *Voyageurs de l'impériale*, J. Paulhan disait :

« (...) dès le chap.3 je suis un peu gêné par l'importance que prend Pascal. Je suppose qu'elle s'explique par le rôle qu'il aura à jouer dans la 2eme Partie. Autant nous avons trop vite le sentiment que nous « tenons » Pierre, autant nous demeurons, devant Pascal, en attente. (Si c'est vrai, ne faudrait-il pas supprimer, en revue, quelques-uns des passages où il paraît ?) »⁴⁶⁴.

Il est donc évident qu'à la lecture du roman, on ne peut douter de l'intérêt qui est porté progressivement sur Pascal. Mais nous n'allons pas nous suffire d'une affirmation. Comment donc Pascal marque-t-il l'histoire dans le roman ?

Si « dès le chapitre 3 » il n'était question, peut-on dire, que de l'enfance naïve d'un jeune vacancier bourgeois à Sainteville, la figuration du personnage par la suite relève à l'analyse d'un projet scriptural, celui du récit exemplaire:

« Rien ne rappelle plus en cet homme jeune et pâle aux vêtements recherchés l'enfant de jadis qui courait en haut de la montagne pour y voir « l'autre côté des choses », si ce n'est ce feu dans ses yeux foncés, et une certaine passion dans la voix, quand il parle de détails sans importance. »⁴⁶⁵ C'est par ces mots que commence l'analepse interne qui renseigne sur le parcours suggestif de Pascal au chapitre XXIII. Après le départ de son père, le récit analeptique s'efforce de traduire la métamorphose du personnage qui, au regard des nouvelles conditions d'existence précaires, découvre le monde réel. Car

« Il n'y eut plus jamais de vacances, de paradis au bout de l'an, de montagne mystérieuse et pleine de framboises, il n'y eut plus de panoramas où rêver sur le destin devant des chapeaux de Napoléon posés entre les glaciers et le soleil ; il n'y eut plus que Paris terne et misérable, et le petit appartement de deux pièces, une entrée et une cuisine, dans le bout de

⁴⁶⁴ Bernard Leuilliot, *Aragon, Correspondance Générale, Aragon-Paulhan-Triolet*, « Le temps traversé », Paris, Gallimard, 1994 p.57, lettre du mari 5 décembre 1939.

⁴⁶⁵ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., pp.590-591.

l'avenue du Maine où Maman et Jeanne se partageaient la chambre, tandis qu'il y avait un lit pliant pour Pascal dans le salon, où l'on mangeait aussi, (...) »⁴⁶⁶

Dès lors, Pascal fera l'école de l'autre côté des choses, un autre côté sans chevauchées d'armures, sans rêves ni contes bourgeois, mais un monde d'épreuves, voire d'humiliations où il n'est qu'à serrer les dents et à supporter. A l'école chrétienne où Mgr d'Ambérieux réussit à le faire placer gratuitement, Pascal « *apprit âprement, à l'âge où la voix mue, qu'on n'a le droit de dire ce qu'on pense qu'autant qu'on en a les moyens. Il apprit à se taire et à haïr en silence. Il apprit à rougir des siens. Il apprit à ne rien croire de ce qu'on lui disait du bien et du mal, et sans en rien laisser voir. Il apprit à porter des manches trop courtes qui découvrent des poignets bêtes* »⁴⁶⁷

L'anaphorisation, dans « *il apprit* », qui porte ici sur la formation, suggère la phase de raffermissement du personnage à l'école de la vie. Car Pascal

« apprit à préférer le dortoir, aux visites chez Denise de Lassay [...] Au dortoir, au moins, on pouvait lire. Tout Erckmann-Chatrion y passa, et certains Alphonse Daudet. Shakespeare expurgé, le capitaine Danrit, les livraisons d'Hugo lues en cachette... et Flaubert, enfin, Flaubert prêté par un externe, qui était la revanche, l'alcool béni, dans ce monde dominé par un crucifix où les gosses faisaient des saletés dans les coins et s'en tiraient à confesse. »⁴⁶⁸

S'il est donc vrai que le jeune garçon fréquente l'école confessionnelle, on s'aperçoit qu'il s'éloigne librement de la doxa catholique par le profil de ces écrivains anticléricaux épinglés à l'Index librorum prohibitorum. D'ailleurs, à la mort de l'évêque de Trébizonde, il quittera l'internat ; peu après, il devra renoncer à l'école pour se prendre en charge, et surtout pour prendre sa capricieuse mère et son exaspérante sœur en charge :

«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

⁴⁶⁶ idem., p.595.

⁴⁶⁷ idem., p.593.

⁴⁶⁸ idem.

*ni libre ni heureuse, à cause du fardeau qu'il avait déjà sur les épaules : sa mère, sa sœur, lui-même à nourrir. »*⁴⁶⁹

Ne pressent-on pas ici en partie le destin des héros positifs, qui très tôt, se trouvent confrontés aux difficultés sociales, loin de toute vie duvetée ? Alors que les chapitres portant sur le père se préoccupent désormais de sa déchéance irréversible, ceux qui s'intéressent au fils suggèrent son ascension sociale ; une ascension qui n'est en rien redevable à l'héritage paternel, mais qui s'est forgée au quotidien par un sens de l'abnégation, la résolution au succès rappelant de bien près le parcours des héros positifs du réalisme socialiste.

En effet, bien que sans aucune qualification professionnelle, Pascal obtient une première place dans une boutique de fleurs et plumes, rue du Sentier, comme commis de magasin et « *pour économiser l'omnibus, il se levait à six heures et demie. Il faisait le chemin à pied, de Montrouge au Sentier.* »⁴⁷⁰ Il passera après chez un marchand de toile, dans un hôtel des boulevards à la réception, se fera secrétaire d'un homme de lettres « *qui oubliait de le payer* », s'improvise guide dans une agence de voyages, avant que plus tard, il ne devienne placier chez un grossiste de porcelaine, une bonne maison qui travaillait pour la Russie, les Etats-Unis et le Brésil. Ce passage relativement long propose toute l'abnégation et l'opiniâtreté du jeune homme :

« Avec un gamin de treize ans qui l'aidait à porter les valises, lui-même chargé de deux lourdes boîtes noires qui avaient déjà passablement traîné les antichambres, il entreprit la longue quête de chaque jour, de commissionnaire en commissionnaire, à la poursuite des clients frais débarqués, des acheteurs des grands magasins de Berlin et de Budapest, de Chicago et de Buenos Aires, portant ses modèles de rue en rue, entre le boulevard de Strasbourg et la rue Laffitte, tournant et retournant dans le quadrilatère Hauteville-Poissonnière-rue Lafayette-Grands Boulevards, montant et descendant les étages, stationnant des heures devant les portes fermées, au milieu de la meute haineuse des collègues, de la cohue des besogneux, des crève-la-faim, prêts à tout pour le griller, ou même l'empêcher de prendre une commande, cent fois par jour dépité et prêt aux larmes, les pieds fatigués. Les bras arrachés par les valises, et poussé par un espoir insensé à courir encore square Montholon sur un tuyau donné, une annonce des petites affiches, un bobard surpris dans la

⁴⁶⁹ idem., p.594.

⁴⁷⁰ idem., p.599.

*conversation de deux vieilles revendeuses de fourrures [...] Oui. C'était comme ça qu'il arrivait à travailler de six heures et demie du matin à six heures du soir. »*⁴⁷¹

Douze heures de travail par jour ! Le moins qu'on puisse en déduire est que Pascal est un jeune homme dont la réussite repose sur de solides efforts personnels. Mais la question ici n'étant plus de finir à l'usine, Pascal connaîtra deux ans de régiment, l'Algérie. Démobilisé, il monte, avec l'aide d'Yvonne, la pension Etoile-Famille.

Ce parcours digne d'un bildungsroman s'oppose parfaitement au parcours de Mercadier père, qui devient dans l'imaginaire du fils sa négation, au point que l'adolescent et le futur jeune homme s'identifieront par réfutation. C'est l'essentiel auquel sont consacrés les chapitres XXIII, XXIV, et XXV du livre, de sorte qu'à l'image d'Okonkwo dans *Le Monde s'effondre*⁴⁷² de Chinua Achebe, l'enfant s'identifie sur bien des plans par opposition à l'image de son père. Il s'en explique à Reine : « *J'ai été élevé à considérer papa comme un salaud, [confie-t-il à Reine], et sans doute que ce n'était pas lui faire du tort. Ma vie est la négation de la sienne.[...] L'homme veut s'en aller, être libre, c'est bien naturel... Je n'y pense pas. A cause de mon père. Je sais que c'est à cause de mon père. Sa liberté a fait ma prison (...)* »⁴⁷³

Nous savons qu'on peut entreprendre une étude des personnages d'une œuvre en mettant en relief leur ressemblance et leur dissemblance, mais aussi en terme de fonction et de rôle. Nous allons donc comparer ces deux personnages dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Car, une lecture attentive des images du social que reflètent Pascal et son père permet d'établir les rapports suivants.

Sur le plan professionnel et de la réussite sociale, alors que Mercadier se résigne à être professeur, donc acteur de l'école (fait ce que sa mère souhaite), le fils arrête avec l'école, pour des raisons de survie et affronte l'avenir.

Si on peut s'accorder sur la débauche du père, on doit admettre que le fils l'est encore plus. En ce seul point où ils se recoupent, Pascal surpasse les performances de son père. En effet,

⁴⁷¹ idem., pp.601-602.

⁴⁷² On peut lire avec intérêt dans la thèse de Songossayé les rapports entre Okonkwo et son père Unoka, *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, Université de Limoges, sous la direction de Mme Juliette Vion-Dury, 2005.

⁴⁷³ op.cit., p.655.

alors que Mercadier s'inquiète de son vieillissement progressif au point de se demander si plus jamais il plairait encore à une femme, qu'il ne réussit pas à combler sa femme, qu'il perd Blanche à la fin, que Francesca lui échappe et qu'il ne touche ni à Reine ni à Dora, c'est tout le contraire du côté du fils ; Pascal fait la fierté d'Yvonne, et il a du succès auprès des femmes : y passent la femme du marchand d'autos de l'avenue de la Grande-Armée, les amies de sa mère, la femme d'un de ses patrons, des actrices ; il réussit à posséder Reine, ce que son père n'a pu faire.

Par ailleurs, Mercadier n'assume pas le rôle de père ; irresponsable, il arrive à détester ses enfants, alors que Pascal est significativement soucieux de l'avenir de Jeannot à cause de la guerre :

*« Non, on se bat pour en finir. C'est la dernière guerre. Il ne faut pas que nos enfants revoient ça. C'est pour eux. Pour eux qu'on se bat. Quand Pascal pense que Jeannot un jour pourrait être comme lui un numéro matricule quelque part dans l'infanterie, son cœur se serre, ses yeux se brouillent. Jamais, jamais ! S'il faut crever, on crevera, mais le petit ne connaîtra pas ça. »*⁴⁷⁴

Ce sont là des sentiments inconnus de Pierre. La voix narrative s'en mêle dans l'explicit, qui indique que *« Le temps de tous les Pierre Mercadier était définitivement révolu [...] Oui mais Jeannot, lui, eh bien, Jeannot, il ne connaîtra pas la guerre !*

*Pascal pendant quatre ans et trois mois a fait pour cela son devoir. »*⁴⁷⁵

Mercadier est donc un père apolitique, individualiste et démissionnaire face à l'Histoire, alors que son fils devient engagé, et humaniste : *« Pascal s'est intéressé au débat sur les armements. Il a eu une carte pour la tribune du Sénat. »*⁴⁷⁶

Ces deux derniers points qui se répondent sont fondamentaux pour l'appréhension du fossé qui sépare le fils du père. En effet, Pascal rejette de fond en comble le modèle social et le choix politique de son père.

⁴⁷⁴ idem., pp.743-744.

⁴⁷⁵ idem., p.745.

⁴⁷⁶ idem., p.733.

« Pascal songe à son père, à son père qu'il ne sait pas mort. Avec colère. Il a lu dans ces derniers jours le manuscrit incomplet de John Law. Rien n'est plus loin tout à coup, du fait de la guerre, que cet espoir qu'il n'a connu que tardivement, que cet individualisme forcené, qui résume à ses yeux ce père. Comme c'est une époque bien finie, vraiment, tout ça. Ce sont eux qui nous ont menés là, nos pères, avec leur aveuglement, leur superbe dédain de la politique, leurs façons de se tirer des pieds toujours, en laissant les autres dans le pétrin. »⁴⁷⁷

Pour nous, il s'agit là d'un procédé de transcription d'une préoccupation de l'auteur. Car Aragon indiquait que « *Le réalisme n'est plus, ne peut plus être le fruit de l'inconscient ; mais celui de la conscience politique. Le réalisme socialiste, c'est d'abord désormais une conception du monde qui se fonde sur le mouvement réel de l'histoire. C'est d'abord l'activité politique militante.* »⁴⁷⁸ C'est pourquoi nous lisons un investissement du scripteur à afficher l'apathie de Mercadier, mais aussi son indifférence à l'histoire ou à l'actualité, par exemple pendant la soirée qu'offre Traveyan, quand le colonel attirait son attention sur les urgences de l'heure :

« *La guerre... Cela ne me concerne aucunement. Je n'ai jamais été soldat. Je suis libre. J'ai de l'argent. Je pourrais aller n'importe où ... en Grèce... en Espagne... Oh, et puis, on leur laissera leur bout de sable, aux Anglais. Il y avait là une femme qu'il avait vue au baccara, une ou deux fois, [...]. Pierre ne pouvait détacher ses yeux d'elle.* »⁴⁷⁹

Plutôt que d'être préoccupé par l'urgence de l'engagement, le professeur se laisse gouverné par l'empire de ses sens vers la tentation.

Pascal, en revanche, fera quatre ans et trois mois de guerre, parce que la génération de son père (principalement donc la classe intellectuelle de la bourgeoisie) a refusé de se faire solidaire des autres, pour avoir méprisé la politique. Dès lors, l'engagement dans la guerre devient un impératif, comme par conjuration, afin que la damnation ne se répète pas. De cette lecture, il convient de souligner la portée politique de cette approbation de l'engagement patriotique comme soldat dans le contexte de 1939, en rupture avec l'antimilitarisme dans les années 20 :

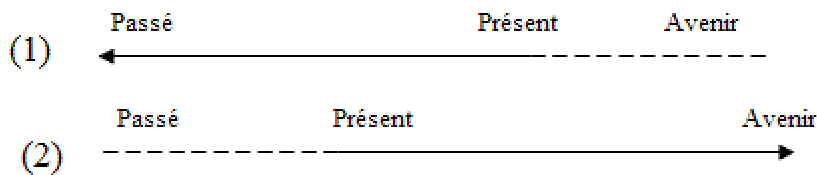
⁴⁷⁷ idem., p.744.

⁴⁷⁸ Cité par Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste en France*, op.cit., p.666.

⁴⁷⁹ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., pp.423-424.

« On n'avait plus le temps de réfléchir. On faisait la guerre. On se demandait où on s'arrêterait.[...] A quoi Pascal se serait-il raccroché ? C'était fini. Il était jeté de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur, et la boue. Pendant quatre ans et trois mois, il n'eut plus une pensée à lui, il était un morceau d'un énorme corps, d'un immense animal blessé et rugissant. Il faisait la guerre. Il avait les tourments, les espoirs de millions d'autres hommes comme lui, comme lui jetés de l'autre côté des choses. De temps en temps, l'image de son père lui revenait et il haussait les épaules. »⁴⁸⁰

A terme, dans *Les voyageurs de l'impériale*, et le passé et le futur de Pierre Mercadier se conjuguent au passé, alors que l'avenir de Pascal s'ouvre dans le roman. Ainsi, dans un réseau oppositionnel, on distingue le modèle Pascal et le contre-modèle Mercadier. On peut matérialiser cet antagonisme par deux axes temporels antithétiques comme suit:



En (1), on s'aperçoit que l'orientation de l'axe temporel suggère un regard nostalgique, qui symboliquement résume le modèle de Pierre Mercadier. Il se mire dans le révolu d'où lui revient en souvenir l'essentiel de « ses succès ». Voilà pourquoi le segment plein de l'axe (qui matérialise le passé du personnage) est plus long, et la discontinuité restante, plus courte, en ce sens que l'avenir est virtuel, voire achevé.

En (2) par contre, on réalise que c'est la représentation contraire : alors que le passé qui ne hante pas Pascal (sauf dans sa responsabilité des conflits) est discontinu, c'est le segment portant vers l'avenir qui est plein, donc plein d'espérance, radieux ; il est par ailleurs plus long : cela suggère son importance. La conception du temps et de l'Histoire chez Pascal Mercadier est le contre-modèle parfait de celle de Mercadier père. Donc, malgré la

⁴⁸⁰ idem., pp.744-745.

prédominance thématique de Mercadier père, c'est le fils qui est valorisé par le narrateur. On assiste donc à une espèce de perturbation actancielle.

Nous obtenons le tableau comparatif suivant :

Images/social	Intellectuel	Politique	Engagement	Irresponsabilité	Débauche
M. Pierre	+	-	-	+	+
M. Pascal	-	+	+	-	++

3.4.2. Meyer, « le personnage adoptif »

Le prestige de Meyer dans le roman se construit essentiellement par la fonction testimoniale. S'il est vrai qu'on ne découvre pas Meyer en action autant que Mercadier ou Pascal, l'analepse externe qui renseigne sur ses origines, son caractère, et son abnégation dans le montage de l'Ecole Robinel est assez édifiante. Beaucoup d'arguments peuvent sous-tendre ce jugement de valeur apparent.

Les VII premiers chapitres de la deuxième partie, quasiment consacrés à ce personnage, permettent de l'évaluer. S'il est vrai qu'il ne colle pas étroitement à des valeurs idéologiques du réalisme socialiste, le personnage fascine tout de même sur plusieurs plans. En effet, bien que figurant moins dans l'espace diégétique, Meyer, « *l'homme de rêve* », suscite de l'admiration d'une part par sa tenue. Juif traqué à des phases de l'histoire, le professeur n'est pourtant perméable à aucun sentiment de revanche ni de rancœur.

Le récit rapporte ses origines de sorte que sa condition sociale suscite la compassion du lecteur : d'une famille pauvre, ce juif qui pourtant ne répond en rien aux préjugés entretenus par de mauvaises langues sur ses origines, lui qui avait préféré la France à toute chose, qui observe une ligne de conduite exemplaire, se heurte néanmoins par moments à l'hostilité du peuple. Car

« le jeune professeur de mathématiques traînait un grand idéal dans une vie médiocre. Il n'avait jamais une pensée basse, jamais il n'avait hésité à se sacrifier à autrui. Pour rien au monde, il n'aurait passé le premier dans une porte ; pour rien au monde, il n'aurait laissé quelqu'un aller chercher un objet oublié au rez-de-chaussée quand on est au premier étage, homme ou femme. Il était serviable jusqu'au martyr. Mais personne ne lui demandait de se jeter en pâture aux bêtes sauvages, c'était la seule raison pour laquelle il ne le faisait pas. »⁴⁸¹

Au-delà de ce choix de vie, l'homme nourrit un sens de réussite sociale basée sur l'opiniâtreté, le dépassement de soi et la dignité. « Georges ne chercherait pas à arriver par l'argent. Il jouerait la difficulté. Il serait un savant, un homme de l'esprit, il conquerrait le monde, non pas comme les cousins Lévy, de la rue du Sentier, ou les Kahn qui trafiquaient des terrains dans la plaine Monceau, mais par ses seules facultés, sans rien mêler d'impurs à sa montée sociale. »⁴⁸²

Ces aspirations sont bien à l'opposé de celles de Mercadier. Le bonheur ne consiste-t-il pas parfois à être content de son travail et honoré d'affections ardentes ? Telle semble, en partie, la conviction de Meyer, qui

« avait hérité des siens ce désir de s'élever par des moyens purs d'où l'argent fût banni. Il portait avec lui la malédiction d'Israël, et la crainte de la mériter. Il avait pourtant tout fait au monde pour ne pas ressembler à cette atroce caricature des siens qu'on trouvait dans les journaux amusants et les livres. Il voulait être Français avant toute autre chose. »⁴⁸³.

Dans ce récit de l'innocence persécutée, Meyer figure donc comme une victime innocente qui offre le paradigme de la vertu. Cette figuration du personnage, à l'opposé des stéréotypes, participe de leur procès, et de la réhabilitation du Juif. Car le commentaire auctorial est loin de la représentation collective figée qu'entretiennent les antisémites dans le roman. Par ailleurs, l'envie d'adoption du Juif qui décuple ses sentiments patriotiques, correspond bien à la célébration de la patrie par Aragon au début des années 40. Alors, « Il était ainsi arrivé à la trentaine avec une vie sans histoire, des pensées élevées, et la demi-misère du professeur qui prélève chaque mois sur son salaire de quoi nourrir une mère qui

⁴⁸¹ idem., p.466.

⁴⁸² idem., p.464.

⁴⁸³ idem., p.465.

*tient à ses deux pièces de Paris, et continue avec des yeux usés à coudre pour pas cher les falbalas des belles dames. »*⁴⁸⁴

L'analepse se poursuit avec la vie conjugale chez Meyer, un couple plus en réussite que celui des Mercadier :

*« L'univers poétique et sentimental de Sarah était un monde d'émerveillements pour Georges, comme celui des songes, où chaque chose tandis que l'on dort possède un accent qui la rend unique et frémissante, quitte à perdre au réveil tout sens, encore qu'on s'en souvienne comme d'une rime, d'un chant égaré. Georges apportait à sa jeune femme la spéculation intellectuelle comme un cadeau doré. »*⁴⁸⁵

Sur le plan professionnel, Meyer continue le sacerdoce du professorat pendant que Mercadier s'enfuit ; et sur le sens de la responsabilité, Meyer l'emporte, car c'est lui qui persuade par exemple Mercadier de revoir les siens, ou tout au moins son petit-fils, Jean. C'est manifestement à raison donc, que le narrateur consacre Meyer dans le récit. Par une véritable fonction testimoniale, il donne un jugement fonctionnel sur le Juif :

*« Un personnage, à le voir du dehors, effacé, banal. Facilement remplacé. Mais si nous avions vu le Meyer intérieur... C'était un homme de rêves. Les hommes de cette espèce ne sont pas des sujets interchangeableables. Il y en a plus qu'on ne croit dans la rue et les maisons. Leur histoire est cette part de l'histoire qui ne sera jamais écrite. Par définition. Et, d'une certaine façon, je ne sais qui est le héros de ce roman : Mercadier ou Meyer, il faut dire Pierre ou Georges... Pour ma part, et à cet instant au moins, je pencherais pour Georges. »*⁴⁸⁶.

Au total, la figuration des personnages principaux des *Voyageurs de l'impériale* relève véritablement d'une stratégie argumentative qui s'adosse à une instrumentalisation du contexte historique.

⁴⁸⁴ idem., p.466.

⁴⁸⁵ idem., p.469.

⁴⁸⁶ idem., pp.462-463.

En conclusion, nous retenons que trois facteurs rendent favorable la réception des romans étudiés comme romans du réalisme socialiste : d'abord la critique réaliste qui permet de stigmatiser la classe bourgeoise et de dénoncer l'exploitation féroce dont le Peuple est l'objet ; puis l'esthétique du bildungsroman, qui martèle, par l'exemplarité, la trajectoire édifiante du héros positif. Nous l'avons vu avec les parcours d'Armand dans *Les Beaux quartiers*, de Victor, et le modèle féminin dans *Les Cloches de Bâle*, tout comme par l'inexemplarité de Mercadier dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Le sous-chapitre portant sur l'instrumentalisation de l'histoire suggère quant à lui que les figures de Jaurès, de Zetkin, et de Lénine sont exploitées à des fins persuasives. Lus sous cet angle, ces livres remplissent l'objectif principal du projet esthétique de leur auteur.

Mais quand on sait que de manière générale l'énoncé littéraire est favorable et perméable à la polysémie, trop d'apories ne menacent-elles pas le concept du réalisme socialiste ? Car la pratique scripturale peut-elle conserver toute sa pureté, ou doit-elle renoncer à une large partie d'elle-même pour se plier aux injonctions du principe de l'engagement ? L'adhésion à la cause révolutionnaire de l'ancien surréaliste épris de liberté n'impose-t-elle pas qu'il renonce à son indépendance pour sacrifier par endroits la littérature, telle qu'il la concevait, à l'autel du communisme totalitaire ? Par ailleurs, au vu de la potentielle polysémie ou ambiguïté du concept même de « Littérature populaire », la notion ne pose-t-elle pas problème, tant sur les plans sociologique qu'esthétique et idéologique ? Que doit-on en effet considérer entre Littérature du peuple, sur le peuple, pour le peuple ou issue du peuple ?

Roland Barthes semble catégorique, quand il se prononce sur la question de la monologie dans une œuvre de fiction. Il écrit :

*« Comme créature de langage, l'écrivain est toujours pris dans la guerre des fictions (des parlers), mais il n'y est jamais qu'un jouet, puisque le langage qui le constitue (l'écriture) est toujours hors-lieu (atopique) ; par le simple effet de la polysémie (stade rudimentaire de l'écriture), l'engagement guerrier d'une parole littéraire est douteux dès son origine. [...] »*⁴⁸⁷

Comme on le voit, il peut donc exister une distanciation entre ce que l'écrivain pense avoir exprimé et ce qu'il exprime effectivement, ou même entre le masque qu'il porte et les

⁴⁸⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.57.

marques que laisse transparaître son texte. En dépit des subterfuges et des procédés de camouflage donc, on peut, au-delà des masques, lire les marques de l'écriture. Notre lecture du corpus nous laisse découvrir un autre jeu poétique de l'écriture d'Aragon, un jeu qui se joue bien des prescriptions et déjoue leur corset ; et cela, tout à la fois au su et à l'insu de l'auteur. Nous indiquerons certains aspects de ce jeu, que permettent de percevoir la dimension sémantique de l'effet-sujet et la fonction de régie du narrateur, pour reprendre les instruments d'analyse que propose *La Poétique du roman* de Vincent Jouve,⁴⁸⁸ car, ces préoccupations ne semblent plus viser un allocutaire socialiste, et le but illocutoire⁴⁸⁹ ne semble pas relever d'un projet d'imposition d'un sens par un récit exemplaire.

⁴⁸⁸ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Armand Colin/ VUEF, 2001. Le premier, « produit par un récit » (la subjectivité de son énonciateur) se laisse appréhender sur les plans sémantique (le contenu), syntaxique (l'organisation) et pragmatique(la façon dont le destinataire est pris à parti) », p.73 ; le second, renvoie au discours métanarratif du narrateur pour marquer les articulations du récit, les connections, les inter-relations, bref l'organisation interne de la narration : voir Genette, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp.261-262. Jouve précise qu'elle « consiste à organiser le récit. C'est elle qui permet les retours en arrière, les sauts en avant, les ellipses, les oppositions et les symétries. » op.cit., p.27.

⁴⁸⁹ John R. Searle, *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982, p.42 ; pour lui, le but illocutoire, une composante de la force illocutoire qui est la résultante de plusieurs éléments, est cette intention plus précise d'influencer l'auditeur.

Deuxième partie

« Hippobote raconte qu'Empédocle se leva et prit la route de l'Etna, puis arrivé au cratère, qu'il sauta dans le feu et disparut, voulant confirmer le bruit qui faisait de lui un Dieu ; mais plus tard on vit bien qu'il n'en était rien, car l'une de ses sandales fut rejetée par le volcan : il avait l'habitude de porter des sandales d'airain. »

(Diogène Laërce-VIII-69.70), cité par Claude-Edmonde Magny.

DEUXIEME PARTIE : Marques et traces du mentir-vrai de l'engagement aragonien.

I/ Le parjure esthétique

Pour la IIIe Internationale, il faut le rappeler, l'art réaliste socialiste doit démontrer clairement, prouver sans équivoque, passer un message clair, sans qui pro quo, et assez digeste. C'est du moins ce que rappelle Michel Aucouturier en ces termes :

*«Le premier [principe caractéristique du Réalisme socialiste] est celui de l'univocité du message idéologique, c'est-à-dire de la transparence et de la lisibilité immédiate du code artistique. Toute innovation formelle brouillant tant soit peu le message s'expose à l'accusation de "formalisme", ou est automatiquement imputé à l'idéologie bourgeoise ».*⁴⁹⁰

Sans doute, cette obligation du monolithisme participe de l'institutionnalisation d'une orthodoxie esthétique par la création du Prix Staline. Or, il est évident que si un écrivain cible un public, il devrait nécessairement tenir compte de certains indicateurs significatifs, au nombre desquels le niveau de langue, et surtout la structure du texte. Car en écrivant *L'être et le néant*, ou *Critique de la raison dialectique*, Sartre ne visait pas certainement le public de *La P respectueuse*. Or, dans ce contexte précis, le message est destiné en général au peuple, aux travailleurs en particulier. De toute évidence, le récit exemplaire de *La Mère* de Gorki, par exemple, ne vise pas en premier une classe bourgeoise qu'elle ne peut d'ailleurs véritablement pas amener à fléchir ; il en est de même du contenu du *Ciment* ou de *Et l'acier fut trempé*.

Par ailleurs, le destinataire du cycle du *Monde réel* n'est pas, on le suppose, que constitué d'ouvriers, mais aussi et surtout d'une classe sociale intellectuellement modeste. En principe donc, il faut à l'écrivain, dans le programme d'éducation des âmes, assurer une fonction de guidage de la coopération interprétative, et de distinction de l'encyclopédie lectante postulée chez le lecteur modèle. C'est fort de ce paramètre que Lénine mettait bien en garde contre les illusions : « *Nous n'avons pas reçu en héritage du capitalisme seulement une civilisation en ruines, des usines délabrées, des intellectuels en proie au désespoir : nous*

⁴⁹⁰ Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, op.cit., p.91.

*avons reçu également une masse éparse et ignorante, des petits patrons isolés, nous avons reçu l'inexpérience [...] »*⁴⁹¹

Mais à la lecture des romans, l'analyse de la fonction de régie du narrateur autorise à affirmer que cette injonction y est un vœu pieux, et que l'organisation interne de chacun d'eux (qui relève du « je » et jeu du scripteur), est bien pénible pour un lecteur ouvrier, fût-il habitué aux récits multipolaires et aux intrigues parallèles par le roman populaire. Ce sont là donc des symptômes d'une résistance foncière. Nous le vérifierons sur deux plans essentiels : le principe de la délinéarisation et les statuts du narrateur.

1/ Le principe de la délinéarisation

1.1. Une pratique iconoclaste du roman

Afin de mieux cerner les manifestations de la déconstruction dans les textes, il est indispensable que nous remontions à certains antécédents. Originellement, le groupe surréaliste dont Aragon s'est démarqué nourrissait une hostilité manifeste à l'endroit du genre romanesque. Et quand il décida de le pratiquer, à contre-courant, peut-on dire, du mépris dans lequel le mouvement surréaliste tenait le genre, Aragon afficha tout de suite sa position, notamment vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle qu'il remet radicalement en cause. Aragon, en effet, rejetait en bloc la tradition française du roman. Il écrit dans *Traité du Style* : « *Leurs romans, Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Madame Bovary, [...] sont de niaiseries bourgeoises. Il n'y a pas de quoi fouetter un chat dans cette bibliothèque !* »⁴⁹² C'est peut-être ce pourquoi il joue avec le terme, en l'affectant à certaines de ses proses, tels que *Anicet ou le Panorama, roman, Henri Matisse, roman*, ou encore *Théâtre/Roman*.

A ce niveau, on pourrait penser qu'Aragon s'impatiente de remodeler le roman réaliste traditionnel pour le mettre au service du projet d'édification du monde. Car, conscient que la spécificité d'une écriture engagée tient dans la revendication simultanée d'une prise de parti et d'une action efficace sur le lecteur, le critique clamait dans un article intitulé *Front littéraire*

⁴⁹¹ Guy Besse, « Lénine, notre contemporain », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, p.6.

⁴⁹² op.cit., p.14.

unique sa solidarité totale avec tous les écrivains populistes et prolétariens, en particulier Paul Lemonnier, et cela, au nom d'un idéal politique commun.⁴⁹³

Mais en fait, à travers ce rejet de la stéréotypie du roman,⁴⁹⁴ il s'agit d'un combat personnel qu'Aragon mène contre le genre. Il prend part ainsi à la querelle du roman. Dans le fragment « *O Byron, toi qui* », il s'attaque à Balzac en ces termes: « *Quand je pense à l'Honoré, je comprends le mépris où certains esprits comme Paul Valéry, André Breton tiennent les romans.* »⁴⁹⁵ C'est dire que c'est à la fonctionnalité du roman traditionnel qu'il s'en prend, d'autant que la satire s'étend également à Proust qu'il traite de « *dactylographe* », et de « *snob laborieux* », avant de conclure :

« [...] *les gens qui souffrent d'insomnie ont le loisir d'étudier le mécanisme du sommeil, voilà une pensée originale qui vous dispenserait de quatre pages de fausses finesses psychologiques, dans lesquelles le gros malin retourne cent fois sa maxime comme un bonnet de nuit. Ce qui s'appelle la pensée proustienne demande à être serré de près ; on s'aperçoit alors que c'est un bavardage de concierge.* »⁴⁹⁶

Aragon ne s'en arrête pas là ; il épingle par ailleurs Giraudoux, remettant profondément en cause, comme il l'indique:

« [...] *les productions directement issues du goût qu'on nous a établi depuis trente ans, comme les romans de M. Giraudoux, duquel Siegfried et le Limousin paru l'automne dernier donne la très mesquine mesure. C'est contre ces livres[dit-il] que j'en ai le plus ; qui sont écrits avec sécurité, dans l'estime, pour un public restreint, mais qui se pense élite, et que l'auteur croit tel ; livres finalement incolores, à force d'éviter les fautes qu'on a patiemment découvertes chez les auteurs passés ; livres à la formule ; livres qui datent terriblement [...] »*⁴⁹⁷

⁴⁹³ Lire à ce propos Jacqueline Bernard, op.cit., p.53.

⁴⁹⁴ On peut à ce propos consulter la thèse de Franck Merger, notamment le premier chapitre de la première partie où il dégage un modèle d'itinéraire que la pratique du genre a connu chez Aragon.

⁴⁹⁵ cité par Franck Merger, op.cit., p.41.

⁴⁹⁶ idem., p.45.

⁴⁹⁷ idem., p.46.

Aragon, à la manière de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, conteste ainsi l'esprit conformiste qui gouvernait jusque-là le genre romanesque ;⁴⁹⁸ il s'oppose, peut-on dire, « (...) aux grands romans du passé, qui toujours étaient posés comme le modèle sur quoi le jeune écrivain devait garder les yeux fixés. »⁴⁹⁹

Ainsi, dans *Théâtre/roman*, des chapitres ponctués alternent avec d'autres sans la moindre ponctuation, tels que le tout premier, « *Prose au seuil de parler* », ou « *L'acteur sur la plateforme de l'U* », ou encore « *Monologue du théâtre* » ; dans ce livre, une transgénéricité est construite, qui réunit poésie, théâtre, récit...⁵⁰⁰ Sa conception du roman se fait plus singulière, voire curieuse, quand il signe au dos du livre *Henri Matisse, roman*, « roman », alors que le livre se présente comme « un recueil » : celui de récits de la vie du peintre, de portraits, de légendes, d'extraits d'entretiens, d'icônes, de dessins, de commentaires, de photographies,... Il en est de même, quand en dépit du titre, *Le Roman inachevé* est un recueil de poèmes. La déconventionnalisation est établie dans *La mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*. Mais qu'en est-il donc dans les romans qui nous intéressent ici ?

1.2. Des Cloches de Bâle à Aurélien

La déconstruction se matérialise dans *Les Cloches de Bâle* d'abord d'un point de vue thématique, notamment à travers le thème du suicide, qui, entre autres (se donner la mort), suggère aussi la disjonction, l'idée de rupture totale, ou de celle d'un processus en cours ; elle fonctionne ici comme l'écho de la soustraction à toute esthétique de linéarité ou de conformisme. Car, qu'il nous souvienne, s'inscrivant dans cette veine du « suicide esthétique », Aragon publia le poème justement intitulé « *Suicide* », en Avril 1920, dans le troisième numéro de *Cannibale*. Ce texte n'est autre chose qu'une simple énumération des

⁴⁹⁸ Pour Gide le roman est « surgissement perpétuel ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant de l'esprit du lecteur. », Jean-José Marchand, « Le temps et la technique romanesque selon Jean-Paul Sartre », in *Confleunces, Problèmes du roman*, Juillet-Août 1943, pp.175-176.

⁴⁹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p.7.

⁵⁰⁰ Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974. On gagnerait à lire, sur la pratique de la déconstruction dans les derniers « romans » d'Aragon, la communication de Luc Vigier, « La pensée du genre « roman » chez Aragon : dérision théorique ? » ; elle est prononcée lors du colloque organisé par le laboratoire Forell les 16,17 et 18 novembre 2006, à la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, à Poitiers.

lettres de l'alphabet.⁵⁰¹ En reliant donc métaphoriquement, dans le cadre de notre analyse suicide et délinéarisation du récit, on voit comment le motif du suicide imposerait une lecture exigeante et « aristocratique » de l'œuvre.

Dans *Les Cloches de Bâle*, il est vrai que Catherine manque son suicide ; le vague à l'âme, la tuberculose, et surtout la nouvelle des deux doubles suicides des couples Lefrançois-Heuzé et Lafargue l'avaient menée au parapet du pont Mirabeau, à un doigt de l'acte. En effet, la jeune fille enjambait le parapet du pont quand, « *tout à coup, sans précisément avoir prémédité ce geste, elle avait lancé son chapeau dans le vide* »⁵⁰² ; et alors qu'elle touchait au suicide, Victor l'en empêche :

« *Comme tantôt, pour le chapeau, le geste fut tout naturel, et sans débat préalable. Elle monta sur le parapet et passa une dernière fois ses deux mains sur ses cheveux. Mais voilà qu'elle se sentit prise à bras-le-corps et ramenée à terre. Un homme solide la tenait, un chauffeur, à en juger par la vareuse et la casquette. « Pas de ça, Lisette, dit-il [...] Je voyais bien que Mademoiselle allait faire des bêtises.* »⁵⁰³

La « bêtise » en question ici, on s'en doute, c'est le saut dans le vide que la jeune fille s'apprêtait à exécuter.

En revanche, outre ce projet avorté, on peut évoquer sept cas de suicide accompli : ceux du capitaine de Sabran, de Blaise Jonghens, du Couple Lefrançois-Heuzé (deux donc), des Lafargue (deux aussi), du tourneur sur métaux, voyageur suspecté descendu du train à Etampes, de la sœur de Soudy à Etampes, d'Egor Serguéievitch Sozonov, et enfin celui d'un des bandits d'Orléans « *qui tourna sur lui-même son revolver et mourut en criant : « Vive l'anarchie !* »⁵⁰⁴

Mais du point de vue formel, dans *Les Cloches de Bâle*, le champ scriptural se déploie fondamentalement dans la rétrospection. Nous en avons la preuve avec l'épisode du

⁵⁰¹ On peut lire le poème dans *Le surréalisme dans le texte*, Publications de L'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978, p.5.

⁵⁰² Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op.cit.pp.292-293.

⁵⁰³ idem., p.294.

⁵⁰⁴ idem., p.360. Soulignons que ce slogan rappelle celui poussé par Emile Henry, qui, au moment d'être guillotiné le 21 mai 1894, eut la force de crier : « Courage camarades, Vive l'anarchie ! », Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchie*, Tallandier, 1993, p.393.

démasquage de Brunel par Dégouttes-Valèze, les causes des deux grèves principales, le parcours de Victor.

Dans la première partie, par exemple, l'essentiel de la diégèse repose sur Diane, dont on rapporte en quelques pages les différentes stations amoureuses dans le temps : le père de Guy, M. Romanet, Gilson-Quesnel, M. Brunel, le colonel Dorsch, Wisner... Entre temps, le chapitre V est entièrement consacré à Guy, un personnage qui ne joue pourtant pas au-delà de cette première partie du livre. De sorte que contrairement aux *Beaux quartiers*, le temps du récit se soustrait ici à la linéarité.

Par ailleurs, dans la deuxième partie, par une analepse externe, au moins trois différents portraits sont présentés de Catherine : la jeune fille de vingt-six ans, l'adolescente de dix-sept, et la petite fille de dix ans. En outre, la narration fait alterner des phases de distanciations entre les actions, le souci du reportage par endroits, et de nombreuses analepses. A la page 64 par exemple, trois paragraphes se rapportant à trois foyers narratifs différents se succèdent : le mariage entre Diane et Brunel, Quesnel rachetant le château de Nettencourt, avec, au passage, l'allusion aux rapports franco-marocains, et Guy qui avait cinq ans, et qui apprenait le violon.

Le même type de disjonction se répète à la page 69 : ici, la narration vogue de l'ennoblissement de Robert, à l'accouplement entre la nurse avec le valet de pied, et s'achève sur les rapports de Guy avec son institutrice ; ce dernier « morceau » n'est d'ailleurs qu'un prétexte pour verser dans une alerte et généreuse analepse sur les mésaventures sociales de Mme Lérins.

Au chapitre III de la première partie, les détails sur le passé de Mme Lérins sont gratuits. Veuve d'officier, parente d'un ministre du Second Empire, on retient de la parenthèse ouverte sur elle tout au plus les débuts de son veuvage, ses démêlés avec ses locataires, c'est-à-dire les Münchbourg, le colonel M. de Fleury, ou encore Mme Trücker chez qui elle avait été dame de compagnie, ou enfin une certaine Mme Sporghy chez qui elle fut à la fois dame de compagnie et institutrice du petit Paul. Et le récit débouche sans transition sur Wisner au chapitre suivant. L'unité du chapitre V est de même imperceptible : du « *coup de cul* » que Guy reçoit de l'enfant du peuple, on passe aux épisodes de noblesses, notamment sur le comte d'Evreux et à la descendance d'Orléans, comme à la page 76 où on passe des effets de séduction de Diane sur de Sabran, sans transition, au mariage de Robert avec Mrs Page.

D'autre part, timide dans les deux premiers chapitres de la troisième partie, la question du reportage devient constante dans le chapitre XIII de la troisième partie, avec à l'affiche des dates telles : 1^{er}, 5, 10, 17, 24, et 29 février. La procédure se répète au chapitre XVII, où les jours du mois de mars s'égrènent : 10 mars 1912, 15 mars, samedi 16 mars, puis les 17, 20, 21, 22, et 23 du même mois. Dans ce chapitre aussi, la narration vogue de Diane de Nettencourt au couple Dehaynin, en passant par les actes anarchistes de la bande à Bonnot, les événements de Belleville, l'élection du Préfet de police à l'Académie des sciences morales et politiques. Il en est de même dans les deux chapitres suivants où le récit se déploie sans transition entre accumulation d'échos de la bande à Bonnot, mentions d'événements historiques, tels que l'enterrement de Bedhomme, le naufrage du Titanic, la victoire d'Aristide Briand, alors ministre de la justice, à la Chambre en réponse à *L'Action française* sur l'affaire Sabran,...

Dans l'ensemble, nous observons un additionnement de tableaux, un croisement de micro-récits, d'épisodes relevant parfois d'espaces autonomes auxquels seul le contexte de la guerre sert de creuset. Ce constat légitime du coup le mot de Forest qui, dans ces conditions, parle de « kaléidoscope narratif ». ⁵⁰⁵ Cela explique peut-être cette curieuse disproportionnalité du volume des parties constitutives du livre : la première se déploie sur 11 chapitres, la deuxième sur 23, la troisième sur 20, et la dernière sur 5 ! Ce déséquilibre manifeste, qui caractérise l'architecture des *Cloches de Bâle*, perturbe la fiction unitaire, surtout par la longue discontinuité temporelle produite par l'analepse portant sur l'histoire de Catherine, qui se déploie du chapitre II de « Catherine », au chapitre XX de « Victor ». Déjà donc, commence par s'afficher, par cette représentation multifaciale, la revendication quoique cryptée pour le moment, d'une fantaisie d'auteur qui déjoue les dogmes et déborde les intentions édifiantes. Elle se poursuivra dans le deuxième roman du cycle.

Contrairement à ce que nous venons d'observer dans les *Cloches de Bâle*, le temps est moins dispersé dans *Les Beaux quartiers*. En dehors des dix premiers chapitres valant pour introduction, par la présentation de Sérianne, la diégèse se déploie seulement en un peu plus d'un an, c'est-à-dire de 1912 à juillet 1913.

Mais si dans la première partie des *Beaux quartiers*, on assiste à la présentation de Sérianne, avec au passage un défilé des foyers bourgeois qui la composent, l'intrigue se révèle par la

⁵⁰⁵ Daniel Bougnoux, *Aragon, Œuvres complètes I*, op.cit., p.1274.

suite comme un véritable labyrinthe que même un lecteur avisé ne décode pas aisément. La structure narrative se défait de toute linéarité, et on y passe d'un foyer narratif à l'autre, comme c'est le cas dans le chapitre XXII de la première partie, où on passe sans transition de la peine de Pauline Mestrance, après la crise de son mari, à la rencontre de Suzanne et Mme Respellière, de la passion d'Angélique au Docteur Barbentane.

Par ailleurs, alors qu'un gros plan se fait sur la soirée de fête de Sérianne, il s'intercale dans la narration l'intervention socio-politique de Vinet à la mort de Justin, les escapades d'Armand avec Mme Respellière dans l'ancre, la découverte du corps d'Angélique. De même, au chapitre IV de la troisième partie, alors que la narration se préoccupe de la visite des Grésandage aux Quesnel, on passe par analepse subite à la rencontre de Carlotta avec Jeanne ; et sans aucune forme de transition, la narration se poursuit au Passage-club, avec Charles Leroy, Colombin...

D'un autre point de vue, du fait que dans *Les Beaux quartiers* chaque partie composante du livre est portée par une désignation spatiale, on pourrait s'attendre à une sorte de compartimentation, et de vitalité dans le récit, interdisant tout reflux. Mais il n'en est rien. Alors que les neuf premiers chapitres de la deuxième partie plongent le lecteur dans l'univers de la haute bourgeoisie de Paris, on repasse brusquement avec Armand à l'internat du lycée à Aix, avant de retourner chez les Barbentane, où il fait de la peine à sa mère par sa résolution à sacrifier la foi chrétienne pour les planches. Le chapitre suivant stagne à Sérianne. Mais au chapitre XII, on retrouve Edmond au Carrousel, à Paris, où la fiction retient le lecteur jusqu'au chapitre XXI; puis on retourne à Aix pour suivre les frasques d'Armand; puis à Sérianne où il fait ses adieux à ses parents et à Jacqueline qu'il rencontre dans la rue, avant que le récit nous conduise à nouveau à Paris.

Désormais, on assiste à une narration en alternance, une sorte de parallélisme qui met en rapport le parcours des deux frères: Edmond aux chapitres XXIII et XXIV, les deux au chapitre XXV, Armand au chapitre XXVI, Edmond au chapitre XXVII, Armand aux chapitres XXVIII et XXIX, Edmond au chapitre XXX, les deux au chapitre XXXIII ... ; on ne retrouvera Armand plus tard qu'au chapitre X de la troisième partie.

Dans cette troisième partie, alors que le dénouement se fait proche, la narration paraît précipitée, et il s'y déploie une autre vitesse du déroulement diégétique. A partir du chapitre XIII, par exemple, c'est presque simultanément que les indiscretions tissant le nœud de la diégèse se découvrent: Jeanne rencontre chez Carlotta Richard Grésandage, son petit ami d'il

y a plus de vingt ans, Wisner rend visite à Quesnel enfin, Joris Houten révèle les résultats de la filature qu'il a faite sur Edmond et Carlotta à Quesnel,... Au chapitre XV, précise le narrateur, « *la jalousie s'empare vers la même heure de plusieurs des cœurs humains que traverse cette histoire* », ⁵⁰⁶ et l'aporie peut-être ici, c'est que la narration souhaite en rendre compte simultanément, comme par exploration des flux de conscience. Alors, dans le même chapitre, on passe de la crise d'Elise Grésandage au supplice de Quesnel, puis à la désillusion rongante de Charles Leroy; et à nouveau, on retourne à Elise, à Quesnel, à Leroy, chacun de nouveau rongé par la douleur. Cette technique narrative relève, à notre avis, d'une retranscription de ce « fonctionnement réel de la pensée » qui détermine principalement les expériences de l'écriture automatique surréaliste.

Aussi passe-t-on à la fragmentation d'une même journée racontée entre plusieurs chapitres, et entre plusieurs segments narratifs changeant de lieux et de personnages. A titre d'exemple, pour un même dimanche de mai, cinq chapitres alternent l'histoire sentimentale d'Edmond et Carlotta (chapitre XXVII), le drame de Madame Beurdeley chassée par Edmond (chapitre XXX), la manifestation du Pré-Saint-Gervais (chapitre XXIX), puis Armand qui échoue sur Carmen (chapitre XXXI). C'est donc ce type de représentation et de figuration qui tapisse le récit dans son ensemble.

D'un autre point de vue, des digressions apparemment gratuites émoussent la linéarité du récit, telle celle portant sur ce simple adversaire de jeu d'Edmond au Passage-club ; un personnage qui n'a aucune épaisseur dans la narration, un prototype de « *personnage plat* », ⁵⁰⁷ mais qui subitement y occupe gratuitement deux pages. Alors que juste après, en moins de deux pages, la narration gagne en vitesse : Edmond se lance dans la ville, spéculant sur le cadeau qu'il offrirait à Carlotta et sur le sort de son frère; après s'être rendu chez lui, il part pour l'hôpital ; puis, il retrouve Carlotta avec qui il ira de nouveau au Passage-club où ils joueront assez longtemps.

On pourrait indiquer également les nombreuses analepses qui ponctuent la narration, comme celles portant respectivement sur les déboires amoureux de M. Eugène quand Angélique l'a

⁵⁰⁶ op.cit., p.577.

⁵⁰⁷ Forster divise en deux catégories les personnages romanesques : les uns sont « ronds », les autres « plats ». Le personnage plat figure d'un seul coup dans sa finitude représentative, contrairement au personnage rond qui, se révélant peu à peu dans le roman, offre à la fois une image totale et particulière de l'homme : cité par Michel Zérafà, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, p.29.

quitté, le passé de Lamberdersc avant qu'il échoue à Sérianne, ou encore celui du Dr Barbentane. C'est par une analepse que le lecteur découvre l'histoire d'amour entre Jeanne et Richard, (pp.311-312.) ; c'est par une analepse qu'il découvre par ailleurs le passé pathétique d'Yvonne (p.382) ; c'est encore par une analepse que l'enfance de Carlotta nous est livrée, tout comme sa situation de fille-mère qu'elle conte à Edmond, ou enfin sa rencontre avec Quesnel.

Aussi, même s'il fournit à sa manière des informations sur Paris, (notamment l'année de l'Exposition, le Paris de la fin de l'Empire et l'incendie des Tuileries), l'épisode du hère qu'Edmond rencontre dans le champ de statues de la cour du Carrousel n'a pas d'écho dans la suite de l'histoire; il en est de même de la figuration d'Avril le forgeron, au chapitre X de la première partie, qui fonctionne comme un clou planté dans le mur, mais auquel rien n'est accroché dans la suite de la diégèse. Il n'y a qu'Armand qui s'en souviendra pendant ses déboires à Paris.

Ainsi, moins qu'un déroulement linéaire, le récit suggère une structure spatiale par des agencements du texte rompant avec la lisibilité successive traditionnelle. De sorte que sur les 88 chapitres que compte le roman, on rencontre très peu de cas de suite immédiate ou de linéarité dans la narration. Cette remarque nous autorise à dire que, plus que les exigences du roman réaliste socialiste, c'est plutôt le romanesque qui domine l'œuvre.⁵⁰⁸

En revanche, l'autre particularité de cette troisième partie est qu'elle fonctionne à la fin comme une véritable intrigue policière. En effet, la filature de Houten, les différents nœuds qui se recourent, notamment Jeanne qui rencontre à nouveau Richard sur son chemin, le vol de bijoux, le meurtre sur Mme Beurdeley, le chantage entretenu par Alexandre sur Edmond, l'assassinat de l'inspecteur Colombin, la descente de la police au Passage-club etc., entretiennent un climat de suspicion, de filature et de pression digne d'une enquête policière. Or, en 1934, deux ans donc avant la parution des *Beaux quartiers*, Gorki, au nom de l'éthique marxiste, condamnait en bloc le roman policier au Premier Congrès des Ecrivains Soviétiques en ces termes : « *Il pénètre les rangs des travailleurs affamés et contribue à répandre l'assassinat et d'autres crimes* ». ⁵⁰⁹ Pour lui, la littérature bourgeoise, dont le roman policier

⁵⁰⁸ Rappelons que selon Franck Merger, « Le romanesque se définit par opposition à l'intrigue du roman : s'il comporte aventures et intrigues, comme le roman, à l'inverse, le caractère téléologique du roman s'y défait et y est contredit par le hasard et la fugacité ; le roman propose des « destins », dans la littérature ou dans la vie, bien ficelés, tandis que le romanesque construit des trames qui s'effilochent », op.cit., p.70.

⁵⁰⁹ cité par Isabelle Husson-Casta, « Un genre troublant : le roman policier », in Jean Bessière, Gilles Philippe et alii, *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999, p.240.

est un représentatif avatar, est tissée d'inexemplarités. Il ressort donc de cet avertissement que les préoccupations du réalisme socialiste sont incompatibles avec l'intrigue policière. Dès lors, nous déduisons que des trois parties constitutives des *Beaux quartiers*, il y en a une qui par sa nature, est « para-idéologique ». Il s'agit encore là d'une entorse aux principes du réalisme socialiste. Car, même si une marge formelle est accordée aux artistes, elle devrait concourir, à terme, à la démonstration, et non se révéler un bruit. Et cela, Aragon le sait, lui qui a proposé des réflexions critiques sur des travaux d'écrivains en ce sens, dans des numéros de *Commune* en octobre 1933 portant sur la question « *Pour qui écrivez-vous ?* »

En nous inscrivant donc dans la logique distinctive que formulait Barthes entre textes « lisibles » et textes « scriptibles », on pourrait dire que *Les Beaux quartiers* relève du dernier cas ; en effet, contrairement au lisible qui est traditionnel, le scriptible quant à lui est ludique, d'une certaine pluralité de langages : « *Le scriptible, c'est le romanesque dans le roman [...].* »⁵¹⁰

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, les ruptures sont manifestes surtout dans la première partie. On peut souligner la disproportion manifeste de ses composantes : la première, « Fin de siècle », se déploie sur 300 pages dont LXI chapitres ; la seconde, « Deux mesures pour rien », en 81 pages, se subdivise en deux sous-parties, « Venise » et « Monte-carlo », reparties respectivement en VII et VIII chapitres. Tout le chapitre VIII de la première partie, par exemple, paraît une véritable pause narrative,⁵¹¹ en ce sens qu'elle s'installe dans le paysage. Il en est de même de ces parenthèses de romantisme consacrées à Pascal et aux deux petites filles, c'est-à-dire les interminables parties de cache-cache au chapitre XVIII de la première partie ; c'est à ce même type de compagnie enfantine que le lecteur est encore convié aux chapitres XXIII qui débouche cependant sur le retour de Mercadier et de Blanche de leurs amours, et XXVI, tapissé par les mentions ineptes du signifiant « ouah-ouah ». Entre temps, les chapitres XXII et XXXV alternent les épisodes d'amours du père et du fils, le premier avec Blanche, le second avec Yvonne et Suzanne. On peut indiquer également l'épisode de l'orage, voire la battue qui débouche sur l'héroïsme de Boniface qui n'est pas exploité ici à des fins idéologiques, à l'image de l'épisode du forgeron Avril, laissé en suspens dans *Les Beaux quartiers*.

⁵¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.11.

⁵¹¹ Selon Jouve « elle désigne les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. Il s'agit de fragments non narratifs : descriptions ou commentaires du narrateur. La pause provoque un effet de ralentissement. », in *La poétique du roman*, op.cit., p.37.

Aussi, le chapitre XLIII commence par une prolepse indiquant le retour de M. Pailleron à Lyon, avant que, par une analepse, le récit ne revienne sur le retour de Boniface des marais, avec la petite Suzanne retrouvée ; puis à Pailleron, puis à Suzanne. Dans la deuxième partie, qui elle se déploie d'un trait en L chapitres, le récit se fragmente en histoires variées accumulant les drames de Mercadier d'une part, mais ceux aussi d'Elisabeth à L'Etoile-Famille, de sa sœur, la parenthèse sur Wisner, le suicide de Reine, et parallèlement surtout le modèle du bildungsroman construit autour de Pascal.

Le jeu de la déconstruction se poursuit dans *Aurélien*. Comme l'admet Suzanne Ravis,⁵¹² on rencontre dans ce livre d'audacieuses disjonctions de chapitres pour intercaler entre eux rien qu'un épisode, ou une fraction d'épisode qui leur est manifestement étranger ; cela, soit par le ton, soit par les indices spatio-temporels. Chez Aragon donc, le texte fonctionne plutôt comme un espace pictural : « *ce que j'ai voulu peindre, [explique Ambérieux], c'est ce rapport entre [Pierrette la femme qu'on ne voit pas] et le monde où elle vit* ». ⁵¹³ L'emblème du projet auctorial du monde réel propose donc des visions du monde subjectives et partielles. A ce jeu, le récit donne l'impression de prospecter à l'intérieur d'un même chapitre l'incipit d'un autre roman en germination. On peut entre autres évoquer le chapitre LXVI où l'allusion à Paul, à Giverny, après le départ de Bérénice, sépare les deux chapitres portant sur l'analepse rapportant les relations entre Adrien Arnaud, Edmond, Aurélien, et Rose. Le chapitre VIII rompt avec ceux qui le précèdent, (consacrés à la soirée de Perseval, puis subitement au Lulli's Club) en décrivant plutôt les promenades de Bérénice dans Paris. Et les chapitres XI et XII renouent avec le Lulli's du chapitre VII. De plus, alors que pour échapper à l'idée de Bérénice qui l'habitait, il traînait du côté de la place Pigalle (chapitre LXXI), Aurélien rencontre Paul Denis. Mais la scène est interrompue sur cette entrevue et est supplantée par le flirt entre Blanchette et Adrien :

« Dire, -soupira-t-elle-, que j'aurais pu vous connaître autrefois...le premier... [...] Elle avait jeté ses bras autour de lui pour l'empêcher de tomber. Elle le serrait inconsciemment contre elle, et lui ses mains, ses mains chaudes, couraient le long de ce dos nu, glissaient à l'échancrure de la robe... La moustache... l'odeur du cigare... Jamais

⁵¹² *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Etudes recueillies par Suzanne Ravis, Paris, Editions Champion, 1988, p.65, notamment sur l'enchaînement des chapitres.

⁵¹³ op.cit.,p.333.

*personne ne l'avait embrassée comme ça... Elle mit à la fin sa joue sur l'épaule de l'homme et gémit... Adrien... A la fin des fins, quelqu'un l'aimait... »*⁵¹⁴

Ce n'est qu'après cette parenthèse d'étreinte entre Adrien et Blanche qu'on retrouve les deux rivaux, Aurélien et Paul, au chapitre LXXIII, discutant du thème de l'amour.⁵¹⁵ Dans le même jeu esthétique, tout au début du chapitre XXXVIII, alors qu'Aurélien revivait par la pensée l'histoire de l'enfance de Bérénice, sans aucune transition que ce soit, une voix prophétique du narrateur anticipe sur les échecs à venir du personnage : « *Aurélien ne saura jamais [annonce-t-elle], comment ces journées ont coulé, si vite, elles si longues. Si courtes et longues. Il mêlera ses souvenirs, les éclats de ces minutes, les déchets des heures. Il gâchera tout, il se perdra dans sa mémoire, à cause des yeux noirs de l'enfant. [...] Il ne saura jamais ce qui était à une journée et ce qui revient à l'autre.* »⁵¹⁶

L'esthétique du brouillage spatio-temporel se donne à lire dans la peinture de l'oncle Blaise, qui malgré ses soixante-dix ans, s'échinait à résoudre un problème : « *Evidemment le problème auquel Ambérieux s'attachait était, après dix tentatives, de faire rentrer dans le cadre retreint d'une toile, dix scènes, et trois décors, un rapprochement bizarre d'évènements insignifiants, de fruits, de meubles, de rues. C'était un peintre de villes. Mais la bizarrerie ne commençait qu'avec la composition.* »⁵¹⁷

Chez Aurélien, Bérénice essaie de déchiffrer un tableau d'Ambérieux. Mais l'étrange, constate la jeune femme, c'est la foule de choses qui entrait dans la composition de cette toile de taille moyenne, « *un trente paysage* ». ⁵¹⁸ Nous distinguons trois foyers narratifs fonctionnels dans le tableau. Le premier renvoie au monde inanimé :

« *C'était une fenêtre ouverte, mais pas à la manière de Matisse ou de Picasso, plutôt à la hollandaise. De la pièce où devait se tenir le peintre, on ne voyait guère qu'une nature morte sur l'appui de la fenêtre, des flacons, des petits ciseaux, des fards en désordre, une*

⁵¹⁴ op.cit., p.589.

⁵¹⁵ A propos de cette déconstruction, on peut consulter également l'heureuse étude de Jacqueline Lévi-Valensi, *Aragon romancier, d'Anicet à Aurélien*, Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1989.

⁵¹⁶ Aragon, *Aurélien*, op.cit., p.317.

⁵¹⁷ idem., p.332.

⁵¹⁸ idem., p.300.

*boîte à poudre ouverte, tout ce qui trahissait une femme invisible, et une étoffe bleue. L'essentiel était ailleurs (...) »*⁵¹⁹

L'originalité de ce premier foyer s'exprime par la distance qu'elle marque avec les styles Matisse et Picasso d'une part, mais de l'autre, la célébration de la rencontre fortuite d'un ensemble d'objets hétéroclites d'une table de toilettes, incompatibles avec « l'étoffe bleue ». De plus, cet ensemble cohabite avec un « essentiel », le monde animé, c'est-à-dire la rue qu'on aperçoit à partir de la fenêtre :

*« c'était ce paysage urbain, banal, où l'on plongeait d'un troisième étage peut-être, dans une clarté du matin. On y voyait sur le trottoir deux messieurs qui se rencontraient, une petite fille qui portait un long pain, un mendiant aveugle, un camelot perché sur une estrade avec les badauds autour de lui, un kiosque de journaux et sa marchande ; et au milieu de la chaussée, le refuge sur lequel des gens qui vont à leur travail, des ouvriers avec le sac à l'épaule, des femmes en cheveux, un musicien avec sa boîte à violon attendant le tramway ou l'autobus. Sur la droite, les pavés étaient bouleversés par des travaux, et on voyait les réparateurs manier la demoiselle. »*⁵²⁰

Nous remarquons que ce deuxième foyer fonctionne comme un réalisme photographique qui rend compte du monde réel, comme il se présente dans son hétérogénéité et ses plaies.

Le dernier foyer, quant à lui, se présente comme la mise en abîme de l'accident de la circulation, plus loin dans le roman, auquel échappe la fille d'Edmond, sauvée de justesse par Arnaud : *« A gauche, un drame : une voiture de livraison vient de renverser un enfant, les chevaux se cabrent, personne n'a encore rien vu, sauf les derniers du groupe qui attend le tramway, qui se retournent, et semblent crier, tirer un voisin par la manche. On ne savait pas pourquoi, ça avait une clarté de Moyen Age. »*⁵²¹

Plus tard, même avec les éclaircissements du peintre, Bérénice ne saisit toujours pas la pertinence de *La Fenêtre de Pierrette* :

« Voyez-vous, ce tableau...[...] La Fenêtre de Pierrette.... Pour brouiller la piste, vous comprenez... Pierrette, ou quel que soit son nom, c'est la femme qu'on ne voit pas, mais

⁵¹⁹ idem.

⁵²⁰ idem., p.301.

⁵²¹ idem.

qui est là... et ce que j'ai voulu peindre, c'est ce rapport entre elle le monde où elle vit... L'intérieur bourgeois... une ville populeuse... les événements de hasard dans son champ visuel... et cette nostalgie de la mer, le coquillage... Une femme un peu superficielle peut-être mais avec des manques brusques... elle oubliait son personnage... elle rêvait... prenait le coquillage... »⁵²²

L'interprétation de cette mise en abyme emblématique nous autorise à lire une poétique du réalisme comme kaleidoscope diffractant un réel multiforme.

Pour finir, tout comme dans *Les Cloches de Bâle*, un épilogue temporellement distant de près de vingt ans vient clore le roman. Or, il est des journées qui s'étendent sur plusieurs chapitres dans le même roman : la première soirée au Lulli's à laquelle Aurélien accompagna Blanche et Bérénice couvre quatre chapitres, c'est-à-dire du chapitre XIII au chapitre XVI. Il en est de même de la journée du lundi que Bérénice et Aurélien passent ensemble, qui se déploie sur cinq chapitres, à savoir du chapitre XXXIII au chapitre XXXVII. Le contenu de l'épilogue, comme on le verra, se prête à une idéologie manifestement différente de celle qui gouvernait jusque-là le récit. En définitive, c'est d' « échecs conscients »⁵²³ qu'il convient de parler dans *Aurélien*.

Au total, le récit linéaire est remis en cause dans ce corpus. Dès lors, on pourrait, sans tort, penser que cette esthétique flirte avec des préoccupations du Nouveau Roman, à la nuance qu'ici, ce n'est pas une réaction contre les excès de sacralisation du personnage à la fois comme élément central ou focal de tout le récit. Au lieu d'ordonner la narration selon un schéma linéaire qui sous-tend l'enchaînement logique des récits traditionnels, chez les nouveaux romanciers en effet, « *les catégories que distingue la connaissance rationnelle (le temps et l'espace, l'objectif et le subjectif, etc.) perdent leur sens en même temps que leur identité, et [...] les contraires que reconnaît la logique rationaliste (le passé et l'avenir, le*

⁵²² idem., p.333.

⁵²³ Rappelons que Austin considère comme « *malheureuse* », dans le contexte d'une énonciation performative, l'énonciation qui ne parvient pas à son objectif, le « *malheur* » étant dû souvent au fait que les circonstances qui devraient encadrer le performatif ne sont pas réunies ; dans sa deuxième conférence donc, ce sont les différentes sortes de malheurs qui peuvent affecter un performatif qu'il appelle « *échecs* ».

*proche et le lointain, le réel et l'imaginaire, etc.) se juxtaposent, se rejoignent, se confondent. »*⁵²⁴

Ce mode de représentation, on s'en doute, ne mène pas le lecteur vers une lecture monolithique. Or Jdanov appelait à éviter toute forme de « *bruits discordants* » dans la narration. Car, si on suppose que dans ce contexte d'éducation des âmes, l'énoncé doit circuler de l'énonciateur vers un coénonciateur, on peut imaginer que le « circuit énonciatif » est ponctué de bruits, notamment ce « zigzag » de la structure. Car, ainsi que le pense Grize, « *pour tenir un discours sur un thème donné, on doit aussi savoir ou se faire une représentation de celui à qui on s'adresse, et se figurer la façon dont il perçoit et comprend le sujet traité. [...] Pour ce faire, [tout locuteur] doit se présenter 1. les connaissances de l'allocataire [...] ; 2. son niveau de langue ; ses valeurs.* »⁵²⁵

C'est ce principe capital en principe pour toute situation de communication que Jakobson souligne dans ses essais : « *Un message émis par le destinataire [écrit-il], doit être perçu adéquatement par le receveur. Tout message est codé par son émetteur et demande à être décodé par son destinataire. Plus le destinataire est proche du code utilisé par le destinataire, plus la quantité d'information obtenue est grande.* »⁵²⁶

Or, peut-on garantir vraiment que l'ouvrier est capable de démêler des intrigues de ce genre, et de s'accomoder d'une esthétique à la limite aristocratique ? Dans le cas du cycle du *Monde réel*, on s'accorde que tous ces éléments que nous venons de citer fonctionnent comme un bruit qui gangrène le circuit énonciatif. Car, pour engager un échange efficace, estimons-nous à la suite de Grize, tout locuteur doit se figurer d'abord le statut de son allocataire. Or, on ne peut postuler qu'Aragon se trouve ici dans la situation d'une « *représentation* »⁵²⁷ illusoire, au point de se méprendre sur son lectorat. L'écriture engagée qui affiche son intention de persuader le lecteur, on le sait, accentue par principe la visée illocutoire. C'est dire donc que, si l'on se réfère à la typologie des niveaux de lecture proposée par Michel Picard, le lectorat principal visé a priori ne peut se mettre dans la peau ou ne peut assumer le rôle de lectant, c'est-à-dire l'instance susceptible de s'intéresser à la complexité de l'œuvre ; autrement dit, il

⁵²⁴ Pierre A.G. Astier, *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, p. 257.

⁵²⁵ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit.p.38.

⁵²⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, p.176.

⁵²⁷ idem., C'est, selon Grize, l'image qu'un locuteur se fait de son allocataire.

ne peut assumer ce rapport de « *game* » au texte, qui nécessite « *savoir, intelligence et sens stratégique.* »⁵²⁸ Pisarev n'écrivait-il pas :

« *Les lecteurs accordent leur attention sans partage au contenu, à la pensée. Tout ce qu'ils demandent à la forme, c'est de ne pas brouiller le contenu, de ne pas entraver le développement de la pensée par un langage lourd et confus. Selon l'opinion actuelle, la beauté du style se réduit à la clarté, au pouvoir d'expression, qualités qui accélèrent et facilitent le passage de la pensée du cerveau de l'écrivain à celui du lecteur. Le mérite du télégraphe est de transmettre les nouvelles aussi promptement qu'exactement, sans fioritures.* »⁵²⁹ ?

Aragon, estimons-nous, s'inscrit contre cette injonction d'alignement et d'épuration formelle théorisée par Pisarev. Il se parjure plutôt, en pratiquant délibérément une écriture indisciplinée, mimant l'engagement tout en le minant.

2/ Aspects du narrateur aragonien

« *Le statut du narrateur, écrit Jouve, dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?).* »⁵³⁰

Dans le premier cas, pour reprendre la terminologie de Genette, on obtient ou un « *narrateur homodiégétique* », c'est-à-dire présent dans l'univers spatio-temporel du roman, ou un « *narrateur hétérodiégétique* », autrement dit, absent cette fois de la diégèse. En ce qui nous concerne, nous convenons que dans les romans du corpus, les narrateurs sont hétérodiégétiques.

Par rapport au « *niveau narratif* », la question est de savoir si le narrateur (N1) considéré est lui-même l'objet d'un récit fait par un autre narrateur (N2), soit le cas d'un enchâssement du récit : dans ce cas de figure, (N1) devient un « *narrateur intradiégétique* », et (N2) « *narrateur extradiégétique* ».

⁵²⁸ Michel Picard lu par Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p.83.

⁵²⁹Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, op.cit., p.115.

⁵³⁰ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p.25.

Mais en parlant de statut du narrateur chez Aragon, nous entreprenons d'étudier la complexité du jeu de l'écrivain, c'est-à-dire ses nombreuses et diverses manipulations de l'instance narrative. Car, en dehors de son rôle narratif, nous nous apercevons que volontiers, le narrateur cumule d'autres fonctions telles que la fonction de communication, les fonctions narrative, testimoniale, et explicative.⁵³¹

A ces fonctions s'ajoute le jeu autour de la focalisation, c'est-à-dire « *la restriction de champ -ou, plus précisément, la sélection de l'information narrative- que s'impose un récit en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de vue particulier.* »⁵³² On distingue alors la focalisation zéro, la focalisation interne, et la focalisation neutre.⁵³³ Dans ce corpus romanesque, « la focalisation zéro » où le narrateur omniscient renseigne totalement sur la diégèse domine certes incontestablement.

Dans *Les Cloches de Bâle*, l'incipit est à ce propos édifiant : « *Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa.* » D'entrée donc, le narrateur prend la narration à son compte, avec cette omniscience qui lui permettra par la suite de pénétrer l'intériorité de chaque personnage : évoquant les rapports de Guy à Mme Lérins, il informe le narrataire de comment « *Guy ne s'y retrouvait guère dans les nombreuses histoires d'héritages qui l'avaient brouillée avec ses sœurs, ses cousins.* »⁵³⁴ Au chapitre XX de la deuxième partie, nous avons un autre exemple, avec Catherine :

« *C'est à la rue du Chevalier-de-la-Barre, et à la mort de Libertad, qu'invinciblement pense Catherine dans cet appartement où le luxe se teinte d'un arrière-goût de l'art, au-delà du confort. Il y a dans ce cadre d'une vie dont Catherine a le sentiment d'avoir surpris quelque chose au Bois de Boulogne, tout à l'heure, avant la rafle, comme un débat d'éléments disparates.* »⁵³⁵

⁵³¹ La fonction narrative peut utiliser des formules du genre « je vais raconter.. », la fonction de communication « permet au narrateur d'établir un contact direct avec le destinataire », la fonction explicative « consiste, pour le narrateur, à livrer les informations qu'il juge utiles à la compréhension de l'histoire », et la fonction testimoniale « renseigne sur la façon dont le narrateur appréhende son propre récit. », in Vincent Jouve, *La poésie du roman*, op.cit., pp.26-27.

⁵³² idem., p.33.

⁵³³ Gérard Genette, *Figures II*, p.191 ; *Figures III*, p.206.

⁵³⁴ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.70.

⁵³⁵ idem., p.253.

On rencontre ce même procédé dans *Les Beaux quartiers* où la présentation de Sérienne et de ses habitants, celle des beaux quartiers à Paris, et surtout la phase de communion entre Armand et Jaurès relèvent indiscutablement de la focalisation zéro. Il en est de même dans *Les Voyageurs de l'impériale* ; c'est ce que traduit ce commentaire du narrateur sur Meyer, qui

« avait hérité des siens ce désir de s'élever par des moyens purs d'où l'argent fût banni. Il portait avec lui la malédiction d'Israël, et la crainte de la mériter. Il avait pourtant tout fait au monde pour ne pas ressembler à cette atroce caricature des siens qu'on trouvait dans les journaux amusants et les livres. Il voulait être Français avant toute autre chose. »⁵³⁶.

Par ailleurs, dans l'épisode de la déchéance de Mercadier, c'est le narrateur qui explique souvent ce que et Mercadier et Mme Tavernier ne ressentent ou ne comprennent pas : « Garches n'est pas Tahiti. L'isolement de ce couple n'était qu'une apparence, et les gens parlaient, hochant la tête, de la villa et de ses habitants. »⁵³⁷

Enfin dans *Aurélien*, l'incipit annonce une fois encore d'emblée le profil du narrateur : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée. » Le narrateur ne tient donc toutes ces informations que du narrateur omniscient, car nulle part dans le roman, Aurélien n'aura avoué ces sentiments aussi subjectifs. Dans ce roman également, les exemples sont nombreux : ils vont des flammes qui consomment Aurélien et Bérénice aux sentiments patriotiques de celle-ci, en passant par de nombreux récits analeptiques à nouveau. C'est le cas par exemple dans ce passage : « Pourtant Bérénice avait menti à Aurélien »⁵³⁸ ou, quand à propos de la lettre que Bérénice a écrite à Aurélien, le narrateur indique qu'il y avait tout un paragraphe raturé, noirci, et des lettres qu'Aurélien ne pouvait pas déchiffrer ;⁵³⁹ il en est de même, suite à la fugue d'Aurélien la veille de la fête de l'an, alors que Bérénice et Edmond l'attendaient chez lui : « Sur son palier, un curieux spectacle l'attendait. »⁵⁴⁰ De même, juste au début du

⁵³⁶ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.465.

⁵³⁷ idem., p.725.

⁵³⁸ op.cit., p.259.

⁵³⁹ Il faut signaler qu'on rencontre cette procédure déjà dans *Les Cloches de Bâle*, dans la lettre que Dorsch envoya à Brunel : « Pénibles était écrit, précise le narrateur, en surcharge, sur DOULOUREUX raturé. »p.101.

⁵⁴⁰ op.cit., p.460.

chapitre LXXIII qui commence avec deux répliques d'Aurélien et de Paul, le narrateur précise que « *c'étaient des propos d'hommes soûls.* »⁵⁴¹ Pour finir, à la sortie de leur première soirée théâtrale, il dit d'Aurélien et de Bérénice qu'« *une surprise les attendait au –dehors : le sol était blanc, et il neigeait.* »

Si la focalisation zéro semble au premier abord primordiale, elle ne règne pas pour autant sans partage. Il arrive en effet que dans un même chapitre, ou un même paragraphe, ou encore d'une partie à l'autre, des glissements et des amalgames s'opèrent ; que les trois types de focalisation s'entremêlent, au point de conférer au récit un profil ludique. Nous allons donc insister sur cette poétique hétérodoxe loin du roman au récit classique.

Analysant les rapports de l'énonciateur au texte, Maingueneau parle de plan ou d'énoncé embrayé : « *Le plus souvent, écrit-il, ce type d'énoncé contient, outre les embrayeurs, d'autres traces de la présence de l'énonciateur : appréciations, interjections, exclamations, ordres, interpellation du co-énonciateur...* »⁵⁴² S'il est vrai que cette technique de narration existait déjà, notamment avec Diderot dans *Jacques le Fataliste*,⁵⁴³ elle semble dans *Les Cloches de Bâle* se présenter comme le summum d'un jeu littéraire fondé sur une espèce de connivence recherchée obstinément, voire sur la « provocation » du lecteur que le scripteur ne cesse d'interpeller, l'invitant à une relation intra-textuelle. Il entretient périodiquement un dialogue avec le narrataire. et cela, sous plusieurs aspects : complicité, simple apostrophe, vouvoiement, et tutoiement. Le goût de l'amalgame se poursuit avec l'emploi de « N'est-ce pas », que l'on pourrait dans d'autres circonstances considérer comme un signe de ponctuation phrastique, mais qui ici, dépasse le cadre du simple rôle syntaxique. Cet exemple de complicité avec le narrataire se glisse lors des arrangements que Brunel orchestra pour le comte d'Evreux à travers une double sollicitation de l'expression dans « *Mais, n'est-ce pas, ces choses-là ne s'oublient pas* »⁵⁴⁴ et « *Et c'était, n'est-ce pas, une pitié qu'un cerveau pareil, à cause d'une mésaventure électorale précédente, fût tenu à l'écart de la vie politique.* »⁵⁴⁵

⁵⁴¹ idem., p.590.

⁵⁴² Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2005, p.93.

⁵⁴³ Vincent Jouve parle de « fonction de communication ; elle permet au narrateur d'établir un contact direct avec le destinataire », op.cit., p.27.

⁵⁴⁴ idem., p.354. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴⁵ idem.

Il y a, pour finir, cette marge de distraction que le narrateur orchestre, non plus à des fins militantes, mais plutôt récréatives, quand il passe du « je » au « nous » et/ou au « vous ». On peut, en rapport avec Catherine, proposer trois exemples : d'abord, quand elle semblait évaluer la vie de couple qui attendait Judith Romanet, le narrateur précise que : « *La petite fille que nous avons connue cinq ans plutôt à Morneville est devenue une femme, sinon une beauté* »⁵⁴⁶. Ensuite, quand l'ennui enveloppait toute son âme : « *Vous qui vous êtes bien ennuyés les jours fériés, peut-être comprendrez-vous toute la vie de Catherine* »⁵⁴⁷. Enfin, tout en début du chapitre XXI de la deuxième partie, quand la médecine, par un diagnostic sans appel, lui révéla sa fin prochaine: « *S'il ne vous reste plus à vivre qu'un temps que chaque jour mesure, à quoi le donnerez vous ?* »⁵⁴⁸ On le voit, cette technique entretient en fait une complicité entre énonciateur-auteur et coénonciateur-lecteur. Cependant, on a comme l'impression qu'Aragon s'aperçoit que sa démonstration est timide. C'est alors qu'il s'investit autrement, sans gants, à visage découvert. Timide dans la deuxième partie du livre, cette pratique se fait flagrante, voire intempestive, au « feu d'artifice » baroque de l'épilogue.

Dans cette dernière partie en effet, la narration est interrompue, supplantée par une franche irruption de l'auteur. De telle sorte que le personnage de Catherine, qui jusque là dominait l'œuvre, s'efface pour une invitée de la dernière heure, Clara, ce personnage qui manifestement, ne vient que pour répondre à l'injonction de la discipline idéologique du parti. En témoigne cette fuite en avant de l'auteur lui-même :

« *On dira que l'auteur s'égare, et qu'il est grand temps qu'il achève par un roulement de tambour un livre où c'est à désespérer de voir soudain surgir, si tardivement, cette image de femme qui aurait pu en être le centre, mais qui ne saurait venir y jouer un rôle de comparse. On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre. Oui, il faut refaire l'un et l'autre, avec pour héroïne une Clara, et non point Diane, et non point Catherine. Si je t'en donne un peu le goût, la simple velléité, tu peux déchirer ce bouquin avec mépris, que m'importe !* »⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ idem., p.267.

⁵⁴⁷ idem., p.243.

⁵⁴⁸ idem., p.260.

⁵⁴⁹ op.cit., p.426.

L'anaphore avec « *On dira que l'auteur s'égaré* », et le prétexte échappatoire selon lequel le monde aussi serait mal construit, traduisent tout simplement la conscience d'un livre dont le scripteur semble regretter l'architecture.

Par la suite, le ton se fait, avec une proximité affective dans le choix du pronom personnel « tu », à la fois plus plaisantin, mais aussi absurdement empreint de défi, par cette particularité d'interpeller l'allocutaire qui frise la provocation:

*« Mais en attendant, s'il me plaît, je te parlerai sans fin des yeux de Clara... Quoi ? tu croyais que j'en avais tout dit ? [...] avant que dans les abîmes et dans les clartés j'aie pris tout ce que je puis utiliser pour te donner une petite idée de ce qui peut se dire de ces aurores qui s'ouvrent sur le XXe siècle comme des fenêtres dans l'ignorance et dans la nuit, tu devras te rendre, lecteur. Mais j'ai pitié de ta patience, et puis, il y a grand besoin aussi de ta force, à toi, pour transformer le monde. A toi aussi. »*⁵⁵⁰

Dans la fonction de communication ici, on peut lire un télescopage entre l'idée de jouer avec le lecteur et celle de le convier à l'engagement à militer pour un monde meilleur. Nous nous apercevons ainsi du dédoublement d'Aragon : en dépit des efforts du néoconverti de satisfaire aux injonctions du Parti, les passions de l'ancien surréaliste surgissent, notamment le culte du jeu. Car, que gagnerait-on en parlant « *sans fin des yeux de Clara* » ! N'est-ce pas par ailleurs complètement inepte de demander à un lecteur virtuel de se rendre avant qu'on l'informe !

Mais le jeu ne s'arrête pas là ; l'interpellation virtuelle de départ passe progressivement à ce qu'on pourrait appeler une injonctive invitation, qui reflète le puzzle caractéristique de ce roman. C'est pourquoi, pour Mitterrand,

« Dans ce jeu de coulisses, de lectures-gigognes et de miroirs, s'inscrit un multiple travail de transformation du genre [romanesque], qui interdit de se satisfaire, à propos des Cloches de Bâle, d'un concept aussi confus que celui de « réalisme socialiste »[...] La montée de la deuxième personne du roman, théâtralise le récit, y fait entendre une parole qui compromet délibérément la pureté et l'unité du genre, déconstruit l'œuvre en même temps que

⁵⁵⁰ idem.

celle-ci semble se construire comme roman, y introduisant de l'imprévu et du baroque (...) »⁵⁵¹

Rien que l'allusion à cette tendance littéraire suffit à traduire le climat dans *Les Cloches de Bâle*, car le style baroque, à l'opposé du classicisme, se définit entre autres par la liberté des formes, le libre cours à la fantaisie.

Cette étude que nous venons de faire sur *Les Cloches de Bâle* s'applique quasiment aux autres romans. Quelques exemples indicatifs permettront d'évaluer, ne serait-ce que d'un point de vue suggestif, la constance de ces interventions dans les textes. Nous proposons d'abord des aspects du narrateur omniscient auxquels se mêlent les fonctions explicative, de communication, narrative, voire testimoniale ; puis ceux où le scripteur dissémine carrément les voix.

Dans *Les Beaux quartiers*, nous avons : « *imaginez-vous* » p. 57 ; « *pensez donc* » p.59 « *rappelez-vous Hoche et Kléber* » p.75 ; « *vous me direz que l'amour filial ne l'étouffait pas* » p.174 « *je vous prie de croire* » p.175 ; « *moi, je vous dis que c'en était à faire pipi.* » p.181 ; et le chapitre XVIII du Passage-club commence comme suit : « *Avez-vous jamais tué un homme ? C'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le croit. D'abord ça se défend. Et puis avec un revolver, par exemple, je n'en parle pas. Ça ne compte pas. C'est tricher. Mais avec vos mains, avec vos bras, avec votre corps. [...] Tenez, vous vous êtes battu parfois contre d'autres hommes. Bon. Oubliez ces expériences-là.* » p.592

On le voit, après les trois premiers exemples qui pourraient se réclamer de la fonction phatique, progressivement, le narrateur se transforme en donneur de leçons.

Dans *Aurélien*, nous rencontrons un passage semblable au dernier exemple que nous venons de relever dans *Les Beaux quartiers*. En effet, pour traduire l'embarras de Bérénice quand elle se rendit pour la première chez Aurélien, le narrateur apostrophe clairement le narrataire : « *Avez-vous déjà vu un chat entrer pour la première fois dans un appartement ? Avez-vous remarqué cette hésitation et puis cette brusque poussée féline, (...)* » p.297. Puis, à l'image des interpellations indiquées dans les deux premiers romans, on rencontre : « *vous connaissez ce sentiment* » p.503. Proposant par ailleurs le portrait de Mrs Goodmann, il

⁵⁵¹ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp.194-195.

dit: « *un dos je ne vous dis que ça* » p.336. ; au sujet d'Arnaud, quand celui-ci devrait rester immobile pour cause de fracture, on lit : « *pensez donc, le repos forcé quand on est si actif, un garçon qui n'a pas trente ans, et tous les petits ennuis de l'immobilité, je n'insiste pas.* »⁵⁵² (p552); pendant la chaude discussion entre Edmond et Arnaud, p. 637 « *Un comble, je vous dis : un comble. Il prend le parti de Blanchette maintenant* ». A cela s'ajoutent, p.46 « *il faut le dire* », p.305 « *j'ajouterai qu'il se complait dans ce qui le consume* » ; p.576 « *je vous demande un peu !* »

Mais dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la désinvolture du narrateur est plus prégnante. En témoignent ces exemples : p.568 « *Et je suis au regret d'avouer qu'il en était ainsi* » ; « *J'ai oublié de dire comment était costumé Edmond Barbentane* » ; p. 525« *Dans sa loge, ou si vous préférez, si ça ne vous gêne pas, si ça ne vous fait rien, dites dans son bureau* », p.724 ; « *vous me direz ce que vous en pensez* », p.743 ; Il est pourtant impossible que le narrataire lui réponde. Par la suite, il s'en désolidarise : « *des hommes exaltés ou abattus, parfois les deux à la fois (arrangez ça comme vous pourrez)* » ;p.743. Puis, tout à coup, il se fait pédagogue : p.57 « *Professeur d'histoire, il s'était beaucoup intéressé à l'étrange histoire de l'Ecossais Law (prononcez Lass)* » ; puis à nouveau désinvolte p.564 « *et tant pis si je n'ai pas encore nommé les autres* » ; (ou plaisantin) p 587« *Jeannot, à plat ventre sur le tapis devant le poêle de faïence, lisait son alphabet. C'est-à-dire que ce n'était pas un poêle, que le tapis n'était pas le tapis et que Jeannot ne lisait pas. Comme je vous le dis.* » ; p.45 « *Je dirai plus* » ; p.143 « *Vous ne croiriez pas qu'après le déjeuner...* », p.292 « *je veux dire* » ; p.306 « *Est-ce que vous n'avez jamais vu tout ça, vous ?* » ; p.326 « *on croirait ici que je raconte ici toute une vie* »...

Pourtant, il arrive aussi que le narrateur fasse semblant de ne rien savoir au récit. C'est le cas dans *Aurélien*, p.468 « *Aïe, cela non plus, il n'aurait pas fallu le dire. D'ailleurs, qu'est-ce qu'il fallait dire ? Valait-il mieux parler, parler d'abondance, noyer Bérénice sous les phrases, la rouler, l'emporter ?* », p.27 « *je crois...* », p.394 « *depuis une heure peut-être* » ; p.403 « *ou que sais-je ?* », p.493 « *est-ce que je sais* » ; p.550 « *Qui avait eu le front d'en parler à Mary de Perseval ? Diane de Nettencourt, je crois* » ;

Nous pouvons indiquer également quelques exemples dans *Les Voyageurs de l'impériale*, p.69 « *Où en étais-je ? Ah, oui, l'Amiral...* », p.305, « *ou bien je ne sais pas ce que c'est* » ;

⁵⁵² op.ct., p.552.

p.716, « *Je me demande qui roulera l'autre, Jules, Brécy, ou Morero...* » ; « *On croirait que je raconte ici toute une vie, et il n'y a que deux semaines.* »...

Pour finir, soulignons qu'on rencontre également des modes de représentation narrative où la distance est tantôt étroite, tantôt grande, au-delà des cas d'ironie et du style indirect libre auxquels nous avons déjà fait allusion. En effet, il est constant que le scripteur dépossède le narrateur de son prestige pour en faire un narrateur guignolesque pendant qu'il fait irruption dans la narration, de telle sorte qu'on en arrive à un conflit entre cet organisateur du texte et un narrateur soudainement impuissant ; le narrateur perd ainsi cette position de confort où il raconte et organise tout ; ce carrefour fonctionnel confère du coup une dimension labyrinthique à la narration, parce qu'il devient difficile de dégager nettement le statut énonciatif du discours. Dans *Aurélien* par exemple, au début du chapitre VII se succèdent allègrement des propos du narrateur (sans insertion de quelque façon que ce soit) et des réflexions du personnage Aurélien ; ses pensées sont introduites sans outils d'insertion dans la narration. On y a donc des ambiguïtés de point de vue, puisque monologue intérieur et commentaires du narrateur s'entremêlent : c'est, pour emprunter les termes de Maingueneau, le « *narrateur-témoin* », c'est-à-dire cette « *instance qui prend en charge tout ou partie du récit, et qui, sans intervenir dans l'histoire, adopte les manières de parler et de penser caractéristiques de l'univers configuré par ce récit. Ce type de narrateur se trouve donc situé sur la frontière entre la scène de narration et le monde évoqué.* »⁵⁵³ Par exemple, l'ambiguïté apparaît dans le cas des réflexions d'Edmond sur la question de la richesse, parce qu'on pense y entendre par ailleurs la voix du narrateur : « *posséder, ... quelle illusion ! Les biens fondent aux mains qui les tiennent. Mystère de l'or, des terres, des femmes. C'est quand on croit tout à fait tenir, que cela vous échappe.* »⁵⁵⁴

La parenthèse sur le goût de l'absolu où le narrateur-auteur explique en psychologue le phénomène, fonctionne comme une véritable pause descriptive,⁵⁵⁵ un cours magistral sur ce caractère d'existence, vu la proximité et la promiscuité des mots, le choix lexical particulier ponctué par la fonction mnémotechnique du sujet même du chapitre, « *Bérénice a le goût de*

⁵⁵³ Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », in *Langue française* n° 128, *L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, Décembre 2000, pp.80-81.

⁵⁵⁴ op.cit., p.170.

⁵⁵⁵ Ici, « la durée de l'histoire est suspendue, le temps d'une description assumée directement par le narrateur pour l'information du lecteur », David Fontaine, op.cit.p.45.

l'absolu ». En définitive, c'est à un narrateur protéiforme, capable de s'incarner dans la pensée des personnages dont il sait aussi se détacher complètement, que nous avons affaire dans les romans. En conclusion, ce sont des énoncés dont le statut énonciatif est flottant ; des indices qui permettent de mesurer l'hétérogénéité, voire l'ambiguïté du statut du narrateur, et qui, du même coup, interdisent de les classer facilement dans des catégories tenues traditionnellement pour distinctes. Car le narrateur aragonien est une instance multiple qui se ploie et se déploie dans l'univers de la diégèse. Cette stratégie, pensons-nous, permet à l'écrivain de biaiser, de commenter habilement, de porter des jugements de valeur, d'ironiser, de sorte qu'on en arrive à une unité du discontinu dans les romans. En nous référant aux travaux de Maingueneau, nous concluons que plutôt que de simples « *instances narratrices* », c'est-à-dire des entités qui sont le support d'une activité narratrice, ce sont des « *instances frontières* » qui gouvernent la narration chez Aragon, autrement dit des « *instances narratrices dont l'identité et la permanence sont foncièrement incertaines.* »⁵⁵⁶

Or, parmi les critères principaux du projet réaliste, Auerbach notait en

-a) « *la volonté d'être sérieux* »

-d) « *de soumettre le texte au procédé dominant de l'hypotaxe, procédé que l'on peut définir de façon très large comme la mise en œuvre de tout ce qui vient souligner la lisibilité, la cohérence et la cohésion logico-sémantique interne du récit (répétitions, annonces, procédures de désambiguïsation diverses, rappels, etc.)* »⁵⁵⁷

Nous l'avons vu, il n'en est presque jamais ainsi dans les romans du cycle du *Monde réel*, le rapport au réel se trouvant en effet toujours mêlé au travail d'écriture. De même, on peut prospector un autre aspect de la résistance de l'écrivain à l'idéologie prolétarienne. Elle se déploie considérablement dans la dimension sémantique de l'effet-sujet.

⁵⁵⁶ Dominique Maingueneau, « *Instances frontières et angélisme narratif* », in *Langue française*, op.cit., p.74.

⁵⁵⁷ Lu par Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Manquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, p28.

II/ La constante surréaliste.

Dans son sous-chapitre « Les empreintes du moi », Jouve indiquait que « *La répétition insistante d'une même image ou d'une même structure ne peut en effet être due au hasard.* »⁵⁵⁸ Dès lors, choisir de parler de tel sujet plutôt que de tel autre témoigne forcément de préférences qui renvoient à des valeurs. Quelles sont ces valeurs donc ici ? Nous nous intéresserons au niveau sémantique de l'effet-sujet qui, à l'analyse, révèle dans les romans les traces de « *l'éthique libertaire surréaliste* », ⁵⁵⁹ à travers la transgression des valeurs établies comme la religion, la famille, mais surtout le culte de la gratuité et du plaisir érotique.

1/ Contestations des valeurs morales

1.1. La prescription indirecte de l'anarchisme

Il est connu que la critique de l'anarchie était une préoccupation de la doctrine communiste, et, ce, depuis le milieu du XIXe siècle. On se souvient que les rapports entre les surréalistes et les communistes furent extrêmement complexes dans les années vingt et trente, notamment sur ce relent anarchiste que les seconds condamnent chez les premiers ; dès lors, beaucoup de textes de dirigeants communistes ont fini par former une sorte de doxa hostile aux mouvements anarchistes qu'ils soupçonnaient d'esprit petit-bourgeois. Mais le reniement de l'anarchisme ne semble pas net dans le cycle du *Monde réel* ; plutôt que d'un renoncement radical, c'est à un jeu de camouflage que le traitement du thème se prête.

Dans *Les Cloches de Bâle* par exemple, bien que relativement plus discipliné chez Bachereau, l'anarchisme se matérialise sous de multiples facettes convergentes, principalement à travers trois actants : Catherine, Libertad, et la bande à Bonnot. En effet, ces personnages figurent dans la diégèse d'une telle façon qu'ils suscitent l'estime du lecteur. Cette analyse renvoie à cette autre particularité du débordement que souligne Suleiman : « *La*

⁵⁵⁸ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p.91.

⁵⁵⁹ Carole Reynaud-Paligot in Alain Pessin, Patrice Terrone et alii, *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. « Comment [s'interroge Breton] veut-on que nous manifestations quelque tendresse, que même nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit ? Ce serait le seul délire vraiment inacceptable de notre part. Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. », in *Manifestes du surréalisme*, op.cit.p.159.

*manifestation la plus claire du débordement, [écrit-il], c'est lorsqu'un personnage dont la valeur dans le super système idéologique de l'œuvre est fortement négative réussit à devenir charmant, c'est-à-dire à exercer une certaine séduction sur le lecteur. »*⁵⁶⁰

1.1.1. Catherine, ou le manifeste de l'anarchisme

On se souvient que, féministe anarchiste, Catherine haïssait l'idée du mariage traditionnel et la soumission ancestrale qui l'accompagne. La petite fille boudait également l'esprit de salon que sa mère entretenait avec certains de ses visiteurs. Par la suite, Catherine s'applique dans la découverte d'une abondante littérature sociale qu'elle conforte plus tard par des lectures ouvrières, suite à sa rencontre avec Garry Lytton. Entre temps, il y a eu les petites soirées à la pension Jonghens, la grève à Cluses, la rencontre de Victor, sa participation au mouvement ouvrier à la Maison syndicale, l'enterrement de Lafargue où le personnage de Jaurès n'exerce pas sur elle l'effet vécu par Armand. En dépit de ce parcours comme initiatique, on l'a vu, le personnage s'affiche à terme incompatible avec le socialisme. Quatre étapes significatives nous permettent de le prouver : un acte, un fait de hasard, une émotion, un aveu.

En ce qui concerne le premier point, nous présentons la réaction de Catherine, quand à Cluses, elle empêcha son amant de dissuader les grévistes d'incendier la fabrique:

« « Ils veulent brûler la maison ! Il faut les arrêter ! »

*C'était Jean qui avait dit cela en prenant son élan vers la foule. Quelque chose de primitif dans le jeune homme le poussait en avant. [Mais] La main de Catherine le serra au poignet comme de l'acier. Il voulait se dégager, étonné. Leurs yeux se croisèrent. Il ne comprit plus le langage de ses yeux. Mais tout de même il vit l'abîme ouvert. Il pressentit confusément qu'il venait de la perdre. Il répéta : « Ils veulent brûler la maison !-Ils ont raison », dit-elle, et lâcha son poignet. »*⁵⁶¹

En dépit donc de cette insistance du jeune capitaine, Catherine s'oppose, et l'incendie a lieu, rageur. Face à l'injustice dont le peuple est victime, la jeune fille est favorable à la revanche

⁵⁶⁰ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op.cit., p.247.

⁵⁶¹ op.cit., pp.195-196.

par l'incendie. L'engagement de Catherine contre l'exploitation des ouvriers est une manifestation d'humanisme, à la mesure de son hostilité au servage de la femme, notamment à travers tout le chapitre VII de la deuxième partie, qui lui semble complètement acquis. Car, au-delà de la condamnation du servage, elle s'en prend également aux clients des « maisons de tolérance »,⁵⁶² qui « étaient les alliés de Blaise Jonghens, ils n'étaient plus avec elle contre toute cette saleté où la Bourse, le bordel et le tzar n'étaient qu'une seule réalité à détruire. »⁵⁶³ Jusque-là donc, peut-on dire, Catherine n'est pas rebutante.

Ensuite, comme par hasard, elle se retrouva dans cette « petite localité » aux environs de Paris, pendant la fièvre électorale de 1906, où de toutes les affiches qu'elle vit, une seule l'accrocha : c'était « *L'électeur, voilà l'ennemi !* » ; une affiche anarchiste.

Dès lors, Catherine communit avec le journal *L'Anarchie*. Cette communion passe d'abord par la fascination que le personnage de Libertad exerce sur elle, au cours du meeting qui se tint à la salle du Commerce, rue du Faubourg-du-Temple, au lendemain de l'arrestation des vingt-six signataires d'une affiche antimilitariste : « Aux conscrits ». On peut distinguer trois moments forts au cours de cette fascination :

Pendant les interventions, « ... elle ne vit guère là qu'un seul homme, le directeur de *L'Anarchie*, Albert Libertad. »⁵⁶⁴ ; Plus loin, « Catherine ne pouvait détacher de lui ses yeux. Il parla. »⁵⁶⁵ Et pour finir, « Catherine s'approcha de lui, quand il fut venu s'asseoir dans la salle, et elle lui parla. C'était curieux comme un vertige, ce besoin qu'elle avait eu de lui parler. »⁵⁶⁶

Cette subite fascination peut se comprendre, quand on se réfère aux autres modèles que Catherine affectionne, notamment Vera Zassoulitch, une femme investie dans l'action politique, et auteur d'un attentat contre le gouverneur de St-Petersbourg, Théroigne de Méricourt, héroïne de la Révolution française, surnommée l'amazone de la Liberté, qui participa à la prise de la Bastille, et surtout Alexandra Kollontaï, cette militante russe qui

⁵⁶² Le narrateur du *Paysan de Paris*, livre majeur de l'ère surréaliste officielle, condamne aussi l'expression ; op.cit., p.130.

⁵⁶³ op.cit., pp.179-180.

⁵⁶⁴ idem., p.229.

⁵⁶⁵ idem.

⁵⁶⁶ idem.

signa plusieurs ouvrages traitant de la sexualité et de l'émancipation féminine, et dont, pendant le discours prononcé au Père-Lachaise, les « *mots étaient pour [Catherine] un alcool véritable. Ce n'était pas un rêve, il y avait là une femme qui parlait en leur nom.* »⁵⁶⁷ Ce sont là des personnages qui très tôt sont comme héroïsés dans l'imaginaire de la petite fille, au point qu'à terme, le culte de l'anarchisme supplante ses convictions féministes mal assimilées. Car, en dépit de la lecture massive pratiquée à Londres sur la classe ouvrière, Catherine ne progresse guère.

Le dernier paramètre qui conforte la position de Catherine se découvre dans cet aveu imputable par effet de polyphonie à la fois au narrateur et à la jeune fille, par l'emploi du style indirect libre, après son entretien avec le cheminot Barthélemy Baraille : « *Tout de même, elle s'entendait mieux avec les anarchistes qu'avec les socialistes. Elle pensait avec amertume à Victor* ». ⁵⁶⁸ On comprend donc qu'elle essaie de défendre le suicide, et que ses réactions soient beaucoup plus d'ordre émotionnel que réfléchies.

Par ailleurs, à part le roulement de tambour par lequel le scripteur dit préférer Clara à Catherine, dans l'épilogue, le personnage ne subit aucune autre forme de réquisitoire. Tout le chapitre XII de la deuxième partie du roman où elle assiste la mère de Joseph, par exemple, semble plutôt acquis à sa cause. Et comme le souligne Corinne Grenouillet,⁵⁶⁹ le servage des femmes entretenu en Russie (le servage fut aboli en 1858) auquel s'oppose le personnage, est antérieur à la fois au temps de la diégèse (1912) et à celui de la parution du roman (1934). De plus, en 1911, Kollontaï n'était pas encore l'auteur de *La Famille et l'Etat communiste*, et n'était pas encore membre de l'Opposition Ouvrière qui dénonça entre 1920 et 1922 une bureaucratie qui se désolidarisait de la base ; elle ne sera élue qu'en 1917 au Comité Central. De même, l'attentat contre le Tzar en 1881 que Catherine aime se faire raconter, est très antérieur à sa naissance. Mais aucun commentaire auctorial ne nuance l'idéalisation que la petite fille fait de l'auteur de l'attentat sur le Tzar. Au contraire, deux pages sont consacrées à sa mort et aux conjurés qui l'ont perpétrée. Or, Jean Grave signale fort bien le retentissement de cet attentat en France : « *Le 13 mars 1881 Alexandre II fut exécuté par les nihilistes. Cette exécution [...] eut une influence immense sur le mouvement anarchiste qui commençait à se*

⁵⁶⁷ idem., p.324.

⁵⁶⁸ idem., p.379.

⁵⁶⁹ « Catherine ou le féminisme, roman. La représentation de la question féminine dans Les Cloches de Bâle », op.cit.

*dessiner en France. Tous, plus ou moins- plutôt plus que moins-, nous rêvions bombes, attentats, actes « éclatants » capables de saper la société bourgeoise. »*⁵⁷⁰

On peut donc estimer que ce sont les effets de popularité de l'attentat qui rejaillissent dans *Les Cloches de Bâle*, comme par célébration.

Au chapitre III de la deuxième partie du roman, Mme Simonidzé accueille chez elle un inconnu, Vaillant. Le poseur de bombe est présenté par le regard de la petite Catherine à qui ces « quelques visites firent [...] une impression profonde »⁵⁷¹. Mais certaines nuances dans les travaux de Suzanne Ravis attirent l'attention sur une sympathie subtile du scripteur pour le personnage de Vaillant. En effet, la narration de l'attentat commis à la chambre des Députés le 9 décembre 1893 est restituée avec des inexactitudes : « Une bombe avait été lancée l'après-midi à la Chambre des Députés [...], et on ne pouvait pas encore dire le nombre des morts ! [...] Dans les tribunes, des femmes et des enfants avaient été mis en bouillie »,⁵⁷² l'it-on dans le roman. Or, précise-t-elle, de vrai, l'attentat de Vaillant ne fit que des blessés. On peut donc conclure, dans ces conditions, qu'il s'agit d'une transposition idéalisée d'événements anarchistes.

De plus, on découvre que Catherine s'identifie au couple Lafargue pour leur anarchisme, sans que cela soit d'une quelconque manière nuancée par le scripteur :

« Catherine, ne connaissait guère de Lafargue que *Le Droit à la Paresse*. Elle l'avait aperçu, lui, un jour, à un meeting. Mais, parmi ses amis anarchistes, il était l'un des rares chefs du mouvement ouvrier qui ne fût l'objet de la haine et de l'acharnement de tous. Aussi la persistance à ses côtés de cette Laura, fille du vieux Marx, et sa collaboratrice de toute une vie, avait pour Catherine un charme et un attrait comme un symbole du rôle des femmes dans la société de l'avenir. »⁵⁷³

Le pronom possessif « ses » suggère une véritable compatibilité entre Catherine et le groupe, surtout que la question de la libération de la femme, (thème central de l'œuvre), est évoquée. Ici, la nuance du scripteur devait être en principe immédiate. Mais il n'en est rien. Comme si

⁵⁷⁰ cité par Suzanne Ravis, in « A comme Anarchie, d'Anicet aux *Cloches de Bâle* », op.cit., p.280.

⁵⁷¹ op.cit., p.154.

⁵⁷² idem., pp.156-157.

⁵⁷³ idem., p.286.

le scripteur observait ce principe sur Flora Tristan, dans l'article de Lara Mainville, qui souligne que « *la féministe se représente volontiers - telle le révolutionnaire ou le prolétaire, et peut-être davantage que ces derniers - comme l'annonciatrice d'une société idéale : pure et parfaitement égalitaire, véritable « Eden universel » .* »⁵⁷⁴

Par ailleurs, la figuration de Catherine enchâsse le bildungsroman de Victor, dont elle occupe même en partie l'espace diégétique. Or, dans le cas du récit exemplaire, rappelle Suleiman,

« *l'histoire n'existe que pour aboutir à une interprétation. Pour qu'il y ait une adéquation parfaite entre l'histoire et ce qu'elle est censée démontrer ou prouver (son « vouloir-dire », sa thèse), il faudrait qu'aucun élément de l'histoire ne soit ressenti comme superflu ou comme non-pertinent à la thèse ; en d'autres termes, tous les éléments de la fiction doivent avoir une fonction illustrative immédiatement saisissable.* »⁵⁷⁵

Au total, on s'aperçoit que la prescription de l'anarchisme chez Catherine est moins ambiguë que ne l'est sa condamnation. N'est-ce pas elle qui conseille à Judith *L'Unique et sa propriété* de Stirner ? Or, Max Stirner est connu pour ses convictions anarchistes : « *Tant qu'il reste debout une seule institution qu'il n'est pas permis à l'individu d'abolir, [écrit-il] le Moi est encore bien loin d'être sa propriété et d'être autonome.* »⁵⁷⁶ Il fréquenta, dix ans durant, le club des « Affranchis », groupement intellectuel animé des idées libérales.

Le second personnage dont le traitement adhère à l'anarchisme est Libertad.

⁵⁷⁴ cité par Joëlle Cauville et Metka Zupancic (dir.). 1997. *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, <http://www.religiologiques.uqam.ca/recen/16reccauville.html>, du 12/07/06.

⁵⁷⁵ op.cit., p.243.

⁵⁷⁶ http://bibliolib.net/article.php3?id_article=158,du 20/07/06. Or, Breton écrit « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. [...] Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. », in *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p.17.

1.1.2. Ethos, pathos, et Libertad ...

Voici le portrait qui est donné de Libertad :

« C'était un homme grand, à la tête comme une broussaille, avec toute sa barbe et des cheveux bruns retombant en arrière plus bas que le col. Si ses épaules lui remontaient un peu, sans doute cela tenait-il à ce qu'il ne marchait qu'avec deux béquilles. Avec son front immense et bombé, dégarni par une calvitie commençante, cet homme qui exerçait un grand attrait sur les femmes, par son regard et sa voix chantante de Bordelais, était un infirme. Vers le bas, son corps mourait. Cette volonté, cette rage se terminait par deux jambes molles qui ne pouvaient soutenir Libertad. Toute sa force était dans ses bras habitués à porter le corps. Cet être qui ne touchait pas la terre avait une fureur pathétique. »⁵⁷⁷

Il se dégage de ce portrait l'expression de la foi dans l'action. Car, les faiblesses physiques du personnage sont doublement suppléées par un mental de guerrier dont rendent compte dans le texte « *volonté* », « *rage* » et « *fureur pathétique* ». ⁵⁷⁸

Avant que Libertad ne prenne la parole donc, il y a des données prédiscursives qui préparent à une réception de ses propos, (un ethos positif) loin de toute impartialité auctoriale: il est infirme, et Directeur de L'Anarchie. On s'aperçoit par ailleurs qu'en dépit de certaines « *disgrâces* » physiques tels que la calvitie ou le front bombé, l'homme séduisait les femmes.

« Depuis plusieurs semaines, quelques empanachés, disait-il, discutent afin de savoir qui aura le droit, des financiers français ou des capitalistes allemands, de voler les Marocains. Il paraît que si ces bonshommes pour une cause quelconque - maux de dents ou d'estomac, déboires amoureux, etc.,-ont des idées maussades, les honnêtes gens de France et de Navarre massacreront les honnêtes gens de Prusse et de Bavière, et réciproquement. Pour nous, au moment où les gouvernements parlent de complications nouvelles, nous tenons à déclarer bien haut que nous ne marchons pas. Quant à ceux qui se contentent de mots ronflants, patrie, honneur, drapeau, pour se faire tuer ou tuer les autres, qu'ils aillent à la

⁵⁷⁷ op.cit., p.229.

⁵⁷⁸ L'Analyse du Discours et les théories modernes de l'Argumentation admettent qu'il existe un « ethos préalable » qui « s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. Il précède la prise de parole et la conditionne partiellement. » Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p.70.

*boucherie ! Sur la terre débarrassée de ces résignés nous hâterons l'avènement de la société anarchiste où les hommes seront unis par leur amour pour la vie. »*⁵⁷⁹

De toute évidence, ce discours dont le contenu met à l'index les intérêts capitalistes à travers le monde à la veille du premier grand conflit, est d'ampleur humaniste. Ainsi, en dépit de son infirmité, Libertad ne renonce pas à l'engagement, et ne voile pas ses convictions. Ducrot souligne dans l'ethos, comme caractéristique fondamentale, « *l'apparence que confère [à l'orateur] [...] le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments...* »⁵⁸⁰ Dans ce discours de Libertad, entre autres arguments, la dernière subordonnée crédite l'ethos discursif, et fait du même coup le prestige du personnage. Ici également, on peut dire qu'aucun procès n'est entrepris dans le récit contre le Directeur de *L'Anarchie*. A ce propos, le style indirect libre trahit l'adhésion du scripteur lui-même, tel qu'on peut s'en apercevoir à travers ce commentaire: « *Les mots n'étaient rien : il y avait la voix, la flamme, comme un embrasement de tout ce visage aux yeux clairs. Puis le mélange de la force et de la faiblesse, de la véhémence et de l'infirmité. Catherine regardait cet homme qui portait une longue blouse noire de typographe.* »⁵⁸¹

C'est tout un charisme qui se dégage de ce portrait qui non seulement vante la qualité du discours de Libertad, mais par gradation ascendante, sa « *voix* », le rayonnement du « *visage* », et son héroïsation traduite subtilement par la vigueur (force, véhémence), qui relègue en arrière-plan sa faiblesse a priori pourtant plus visible (infirmité). De plus, dans le roman, c'est Libertad qui soutient qu'il n'est pas salubre, dans une lutte pour la gloire du peuple, de couper radicalement le monde en deux blocs socio-économiques antagonistes, conformément à l'orthodoxie marxiste : « *Libertad disait, lui, que [la question de la coupure du monde en deux comme une pomme] était absurde. Il y avait deux classes, ceux qui travaillent à la destruction du mécanisme social, ceux qui travaillent à sa construction. Par conséquent, on trouve des ouvriers et des bourgeois dans les deux classes.* »⁵⁸²

C'est la raison pour laquelle il ne tolère pas qu'il y ait des ouvriers qui, par exemple, « *fabriquent des cartes de visite* », et qui de ce fait même, on s'en doute, restent plus des

⁵⁷⁹ op.cit., pp.229-230.

⁵⁸⁰ Ducrot cité par Maingueneau, in « Ethos, scénographie, incorporation », art.cit., p.77.

⁵⁸¹ op.cit., p.230.

⁵⁸² idem., p.234.

accessoires de bourgeois que des camarades utiles à la lutte ouvrière. Pour Libertad pour qui Jaurès est une buse, la liberté n'est pas un principe acquis, mais une nécessité à conquérir. Voilà pourquoi il vilipende l'étroitesse d'esprit des gouvernementaux et autres penseurs, qui semblent irréversiblement incapables de s'en apercevoir :

*« Je suis anarchiste, criait-il, moi ! Les libertaires, ces triples abrutis, considèrent comme une cause la liberté. La liberté en soi. Une liberté posée sur ses pieds de putain comme la République de Dalou. Un principe, une statue. Au commencement était la liberté. Ceci posé, ils se considèrent comme libres, et combattent la société, en tant qu'entrave à ce don du ciel. Nom de Dieu de nom de Dieu ! C'est bête à couper au couteau. Moi, je suis anarchiste, et je considère la liberté comme une fin. Je sais très bien que je ne suis pas libre. Et le déterminisme alors ! »*⁵⁸³

Dans ce discours, il est intéressant de se pencher sur l'ethos discursif, entendu comme « l'image que le locuteur construit, délibérément ou non, dans son discours, qui constitue un composant de la force illocutoire. »⁵⁸⁴ On s'aperçoit en effet que le statut d'anarchiste est revendiqué clairement par ce personnage dont les discours antérieurs ne manquent pas totalement de pertinence, (voire cherchent à amener le narrataire à s'identifier aux sentiments du personnage), tel que concourent à le suggérer par ailleurs les effets de style comme l'exclamation (trois fois), la répétition de « la liberté », et la retentissante proposition « *Je suis anarchiste* ». Il convient de souligner également l'intensité assertive⁵⁸⁵ (il ne s'agit pas seulement d'affirmer, mais d'authentifier l'assertion) qui se donne à lire dans les pronoms, avec pour effet de transformer la simple parole en acte perlocutoire, dans l'alternance de « *je ; moi* », dans la première phrase, « *moi ; je* » dans l'avant-dernière, et « *je ; je* », dans l'avant dernière. Ces marques qui réfèrent à l'indignation et à la fougue comme garants d'authenticité et de sincérité participent elles aussi de la construction d'un ethos positif. Ce discours affiche d'une manière ou d'une autre la revendication de l'anarchisme et sa raison d'être. Car, pour Libertad, l'industriel, le capitaliste ou la loi ne continuent d'exister et d'oppresser des innocents que parce que malheureusement, il y a des ouvriers qui s'y prêtent, et des citoyens

⁵⁸³ idem., pp.235-236.

⁵⁸⁴ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p.69. C'est nous qui soulignons, les mots étant en italique dans le texte.

⁵⁸⁵ Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p.238.

pour obéir. Le prix de la liberté, dès lors, c'est la soustraction à toute forme de « travail antisocial » :

*« Le bourgeois qui consomme sans produire rien, jamais, [disait-il], n'est pas un danger plus grand que l'ouvrier consommant sans produire jamais rien d'utile. Le capitaliste, qui amoncelle des actions les unes sur les autres, est à détruire au même titre que l'employé de métro, faisant des trous dans du carton toute une journée. En fin de compte ne faut-il pas que l'ouvrier producteur les nourrisse, les habille, les loge et satisfasse à leurs besoins ? Tout homme improductif est à détruire, sans haine et sans colère, comme on détruit les punaises, les parasites... »*⁵⁸⁶

L'avant-dernière phrase de cet extrait peut paraître un paradoxe⁵⁸⁷ à première lecture ; mais en réalité, c'est un effet d'ironie verbale. Comme l'admet Schoentjes, on s'accorde pour dire « que l'ironie la plus discrète est toujours la meilleure, en d'autres termes que l'ironie est d'autant plus réussie qu'elle recourt à moins de signaux pour se faire reconnaître. »⁵⁸⁸ A l'analyse donc, on admet qu'en dépit de son profil anarchiste, dans un contexte de lutte de classes, ce discours n'est pas un discours de sot. Il semble d'ailleurs l'écho de cette pensée de Karl Marx qui suggère que tout comme le capital, la machine est un vampire : « *Le travail de l'ouvrier ne produit pas que des marchandises ; il produit l'ouvrier en tant que marchandise.* »⁵⁸⁹ Et quand on sait que la périphrase « *tout homme improductif* » renvoie au bourgeois, nulle part dans le roman, peut-on dire, il n'est de procès aussi caustique contre la classe bourgeoise, dont le livre a programmé la stigmatisation.

Par ailleurs, dans le sillage de l'approche « sémio-pragmatique », on sait que « *l'image que le lecteur a d'une figure romanesque, les sentiments qu'elle lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation) sont très largement déterminées par la façon dont elle est présentée, évaluée et mise en scène par le narrateur.* »⁵⁹⁰ A notre avis donc, le mode de représentation de la mort de Libertad relève du pathos, tant la disproportion des forces dans la lutte absurde où il trouva la mort en fait un martyr :

⁵⁸⁶ op.cit., p.238.

⁵⁸⁷ Pour Olivier Reboul, le paradoxe est « une affirmation qui va contre l'attente de l'interlocuteur, un inopinatum en général parce qu'il contredit l'opinion commune », in *La Rhétorique*, Paris, Puf, 1984, p.88.

⁵⁸⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p.158.

⁵⁸⁹ in Jacques Ellul, *La Pensée marxiste*, Paris, La Table Ronde, 2003, p.53.

⁵⁹⁰ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p.66.

« *La police dispersait un rassemblement. Les flics comme une nuée s'étaient abattus sur ce coin de Montmartre, dans les escaliers idylliques, chers aux chansons du Chat noir. Ces brutes râblées, bien nourries, avec la nuque rougeaude, qui sort du col réglementaire, étaient en pleine action, les gens fuyaient sous les coups de matraque, et au centre, quatre ou cinq vaches s'acharnaient sur un homme à terre. C'était Libertad. L'infirme, couché sur le dos, se défendait avec ses béquilles, on les voyait tournoyer en l'air. Leur pèlerine roulée sur le bras, les flics essayaient de lui arracher ces armes improvisées, et de toutes leurs forces ils envoyaient des coups de pieds sur l'homme tombé.* »⁵⁹¹

En définissant ici Libertad par ses handicaps, et en insistant sur sa stérile résistance face à la police dont il est rapporté les atrocités, le déséquilibre entre les forces est flagrant ; on s'aperçoit de la martyrisation du personnage à travers l'opposition établie entre Libertad fait Homme (comme l'indiquent son nom « Libertad », mais aussi les groupes de mots « *un homme à terre* », « *l'infirme* », « *l'homme tombé* »), et l'immonde actant collectif représenté par la police ; la police qui, manifestement, est prise à partie par le scripteur, notamment dans « *brutes râblées, bien nourries, avec la nuque rougeaude...* », et dont est suggérée l'animalisation à travers les lexèmes « *brutes, comme une nuée, vaches* ». Tant par les effets de comparaison que par les adjectifs axiologiques, on peut lire l'hostilité du scripteur à la répression policière. Ici, la subjectivité émerge par les évaluatifs qui mettent bien en évidence le vocabulaire dépréciatif.

En conclusion, Libertad est représenté comme une figure sacrificielle à la merci de l'infamie et de la barbarie de la police. En effet, même si dans la figuration de ce personnage il est suggéré quelques points de désaccords avec la doxa marxiste tels que sa rancœur contre la CGT, sa négation des classes, et son mépris de Jaurès, on peut lire entre les lignes des éléments d'héroïsation à l'image de cette image de militant que Catherine a du personnage, de ce Libertad à la fin au « *sang d[e] martyr* » auquel se mêle « *la boue immonde de la Préfecture* ». ⁵⁹² Nous pensons qu'avec le personnage de Libertad, plutôt que d'une condamnation sans appel, il est question d'une technique d'héroïsation semblable à celle de Paul Adam qui, dans un article provocateur, élève l'anarchiste terroriste Ravachol au rang d'un Christ moderne :

⁵⁹¹ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.245.

⁵⁹² *idem.*, p.247.

« *Autour de lui, écrit-il, Ravachol a vu la douleur, et il a exalté la douleur des autres en offrant la sienne en holocauste. Sa charité, son désintéressement incontestable, la vigueur de ses actes, son courage devant l'irréremédiable mort le haussent jusqu'aux splendeurs de la légende. En ce temps de cynisme et d'ironie, un saint nous est né.* »⁵⁹³

Notre commentaire se confirme, quand on se réfère au texte de Suzanne Ravis⁵⁹⁴, qui indique que le Libertad de la vie réelle dont s'est inspiré en large partie Aragon, n'est pas mort dans ces conditions évoquées dans *Les Cloches de Bâle* !

Pourtant, dans le roman, ce sont ces deux personnages de Catherine et de Libertad qui affichent clairement leur antipathie pour Jaurès ; Jaurès qui du reste, n'apparaît franchement pas comme un personnage charismatique dans le roman : absent dans la première partie, timide dans la deuxième, il est traité de buse par Libertad ; Catherine quant à elle s'inscrit chaque fois à l'opposé du succès populaire du personnage, comme ici, à l'enterrement des Lafargue où elle proteste intérieurement quand, au discours d'enterrement du couple Lafargue, Jaurès se référant à l'époux parle d'« *idéalisme permanent* »⁵⁹⁵ :

« [...] les porte-drapeau relevèrent leurs rouges fardeaux, des applaudissements éclatèrent : sur les marches du temple où allaient brûler les corps des deux Lafargue, un homme gros, pathétique et barbu venait d'apparaître. Catherine, sans qu'on lui dît son nom, ne pouvait s'y tromper : trop d'images avaient popularisé l'apparence de Jaurès. Elle, par avance, lui était hostile. Par principe. [...] L'horreur de l'engouement pour un chef. [...] Elle trouvait le célèbre tribun grandiloquent. »⁵⁹⁶

⁵⁹³ cité par Géraldi Leroy, *Batailles d'écrivains, littérature et politique, 1870-1914*, Armand Colin/VUEF, 2003, p. 223. On rencontre un traitement semblable avec Elisée Reclus qui, interrogé au sujet de Ravachol par le journal anarchiste italien *Sempre Avanti*, n'hésita pas à répondre : « J'admire son courage, sa bonté de cœur, sa grandeur d'âme, la générosité avec laquelle il a pardonné à ses ennemis. Je connais peu d'hommes qui le surpassent en générosité. Je passe sur la question de savoir jusqu'à quel point il est toujours désirable de pousser à l'extrême son propre droit, et si d'autres considérations dictées par un sentiment de solidarité humaine ne doivent pas le faire fléchir. Mais je n'en suis pas moins de ceux qui reconnaissent en Ravachol un héros d'une rare grandeur d'âme. » , in Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, Tallandier, op.cit., p.391.

⁵⁹⁴ art. cit.

⁵⁹⁵ op.cit., p.326.

⁵⁹⁶ idem., pp.325-326.

Le physique, la popularité et même les compétences linguistiques de Jaurès sont boudés dans ce passage par Catherine. Pourtant, nous ne découvrons le tribun ici qu'à travers la focalisation zéro. Et curieusement, même Victor qui avait pour tâche de mener Catherine à la lumière n'arriva pas à prendre, en face d'elle, la défense de Jaurès : « *Victor essaya bien de défendre Jaurès, mais il se montra très faible sur ce sujet.* »⁵⁹⁷

Dans cette rubrique du statut de l'anarchisme, nous évaluerons pour finir, la figuration de la bande à Bonnot.

1.1.3. L'héroïsme professé de la Bande à Bonnot

« *A ce moment, éclata l'affaire de la rue Ordener : l'exploit des bandits en auto jeta soudainement dans l'ombre et le Congo et le Maroc et la grève et la guerre des Balkans.[...] Les compagnons de l'auto grise étaient devenus un sujet de discussion entre Catherine et Victor.[...] Bien entendu, elle, les trouvait admirables. Seuls contre tous ! Le browning en main, ils défiaient la société.* »⁵⁹⁸

Ce passage indique quelque peu la place que Bonnot et les siens tiennent dans le livre, et la psychose qu'ils entretiennent. On se souvient qu'au chapitre V de la première partie, on dut donner du banyuls à Mme de Lérins pour se remettre de ses émotions, après qu'ils eurent échappé, elle et Guy, au passage en furie de la bande, au coin de l'avenue du Château. Ce sont, par la suite, les dix derniers chapitres de la deuxième partie qui sont consacrés aux manifestations des anarchistes. Ces manifestations s'y font si intempestives, qu'elles finissent par construire dans le livre un mystère autour des auteurs que beaucoup de périphrases servaient à désigner : tantôt « *EUX* », tantôt, « *les compagnons de l'auto grise* », tantôt « *les bandits en auto* », qui font d'eux, à la fin, plutôt **un actant collectif**.

A leur actif, on peut évoquer entre autres scandales, les événements comme l'affaire de la rue Ordener, l'assassinat d'un rentier et sa bonne à Thiais, la projection d'un flacon de vitriol sur un taxi par le jeune homme du boulevard Sébastopol, les attentats dans les garages de Wagram, de Charonne et à la place Collange, les coups de feu de la rue Gide et de la place

⁵⁹⁷ idem., p.332.

⁵⁹⁸ idem., p.335.

du Havre, les agressions à Pontoise et à Orléans, celles de la forêt de Sénart et surtout de Chantilly... Autant de crises qui entretenaient la psychose dans la classe bourgeoise. De même, des propositions telles que « *Cela ne mit pas un terme aux attentats* »⁵⁹⁹ ou « *pourtant les bandits couraient toujours* »⁶⁰⁰ révèlent bien l'opiniâtreté des anarchistes, et les récidives. C'est leur écho qui précipita le Congrès socialiste de Lyon, et plusieurs réunions de Cabinet du gouvernement.

Mieux, le roman propose une équipe hétéroclite composée à la fin, peut-on dire, de rédacteurs au journal *L'Anarchie* tels que Kilbatchiche et Rissette, de Boué, Dieudonné, la Vénus Rouge, Bonnot, Carouy, Garnier et consorts, « *la bande tragique* » comme on les appelait, mais aussi à laquelle on peut rattacher les oeuvres d'autres noms célèbres tels que Auguste Vaillant, auteur de la bombe à la Chambre des députés, Ravachol,⁶⁰¹ Jean Goldschild alias Goldsky, Georges Paraf-Javal, Louis Auguste Blanqui, Michel Bakounine etc., qui fonctionnent dans *Les Cloches de Bâle* comme un regroupement de forces convergentes dont le héros est Bonnot, d'autant plus que leur épopée sanglante s'impose comme le thème principal de cette troisième partie pourtant intitulée « Victor ».

Deux facteurs, à notre avis, concourent à fonder l'héroïsation du personnage Bonnot : les sentiments de Catherine et la question de la polyphonie.

D'une part, la bande suscitait chez Catherine de l'admiration : « *Seuls contre tous ! Le browning en main, ils défiaient la société. [...] Ah s'il y avait eu quelques centaines de Bonnot, il n'aurait pas fait long feu, le capitalisme !* »⁶⁰², pensait-elle ; éloge donc, d'autant que le groupe arrive à être envisagé comme l'antidote du système que l'essentiel du programme socialiste souhaite combattre.

Deuxièmement, beaucoup moins par la prouesse de la police, la neutralisation de Bonnot fonctionne plutôt comme le témoignage des bassesses de cette institution, notamment avec la mort énigmatique du sous-chef de la Sûreté, Jouin. On y lit comme un parallèle entre les succès de la bande à Bonnot, et les échecs répétés de la police divisée par des querelles de

⁵⁹⁹ idem., p.351.

⁶⁰⁰ idem., p.375.

⁶⁰¹ Révolté par l'attitude des magistrats en général, Ravachol, de son vrai nom François-Claudius Koenigstein (d'origine hollandaise par son père, Ravachol étant le nom de sa mère), anarchiste terroriste, responsable de plusieurs attentats à l'explosif, fut guillotiné à Montbrison le 11 Juillet 1892.

personnes et des intérêts sordides. Par ailleurs, au chapitre XX, le mode de représentation narrative trahit le degré d'implication du scripteur dans l'histoire qu'il raconte, notamment dans cette espèce d'héroïsation feinte de Bonnot :

« Et le 29 avril, l'hallali sonne à Choisy-le-Roi. Il faut maintenant supprimer Bonnot, il ne peut plus servir les fins d'une police unifiée. On connaît la honteuse histoire de cet assaut donné par deux compagnies de la Garde Républicaine [...] Plus de mille hommes suffirent à en abattre un seul. Un seul homme suffit à montrer d'une façon éclatante la bassesse et la lâcheté de cette police française, si forte, quand il s'agit de faire des faux, de glisser un revolver dans la poche d'un ouvrier qu'on arrête, de pousser au crime ou à l'attentat ceux qui ne savent plus, face aux banquiers, aux industriels, aux provocateurs, s'il est un bien et s'il est un mal ; un seul homme suffit à éclabousser, de son sang et de sa cervelle, les défenseurs d'un ordre... »⁶⁰³

On s'aperçoit du désaveu profond de l'appareil policier français par parti pris pour les actions d'un anarchiste, Bonnot. La phrase « *Plus de mille hommes suffirent à en abattre un seul* » trahit, on peut le dire, l'admiration de l'auteur, et l'ampleur de l'élan anarchiste caractéristique, on le sait, du mouvement surréaliste.⁶⁰⁴

Au total, on peut estimer qu'il se dégage un effet de gradation dans la matérialisation de l'anarchisme dans *Les Cloches de Bâle*. Pensée chez Catherine, exprimée et prêchée par Libertad et *L'Anarchie*, elle est fortement pratiquée par la bande à Bonnot. Cette campagne pour le renversement des valeurs établies, et ce culte des transgressions fonctionnent comme

⁶⁰² op.cit., pp.335-336.

⁶⁰³ idem., p.405.

⁶⁰⁴Nous ne partageons donc pas ici certaines critiques qui ont voulu y voir l'instrumentalisation de la bande par la police. En nous référant à l'Histoire, on apprécie mieux la prouesse de Bonnot : « En France, pendant plus de cinq mois, la bande à Bonnot, multipliant les agressions et les crimes, allait elle aussi narguer les forces de l'ordre mobilisées contre elle, en faisant régner la terreur.[...] Au cours de leurs sinistres exploits, les membres de la bande à Bonnot inaugurent l'utilisation de l'automobile. Le 21 décembre 1911, à bord d'une voiture de maître volée, quatre d'entre eux, Bonnot, Garnier, Callemine et un quatrième complice qui ne sera jamais identifié, agressent rue Ordener deux employés de la Société générale, blessant grièvement le garçon- payeur Ernest Caby. Après leur forfait, les bandits prennent la route de Dieppe, où ils abandonnent le véhicule, rentrant par le train. [...] A Ivry, Bonnot, surpris par la police dans la maison d'un receleur, réussit à s'échapper après avoir abattu Jouin, le sous-chef de la Sûreté et blessé un inspecteur. La chasse à l'homme s'organise pour retrouver Bonnot, Garnier et Valet morts ou vifs. Il se cache chez Dubois, un anarchiste qui tient un garage. La maison est cernée par trois compagnies de la Garde républicaine, plusieurs bataillons d'infanterie, le ban et l'arrière-ban de la police parisienne, sans oublier les adhérents des sociétés de tir et de chasse. Des milliers de badauds assistent à la scène. Dubois est tué. On fait sauter son garage à la dynamite. Bonnot gravement touché est transporté à l'Hôtel-Dieu où il succombe à ses blessures. », voir Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, op.cit., pp.399-400-401.

des éléments qui, plutôt que de contribuer à la limpidité de la démonstration idéologique, suscitent et alimentent le brouillard, entretiennent un climat de polyphonie. Contrairement à certains critiques qui estiment que la bande à Bonnot est simplement un instrument à la merci de la Police, il se pose à notre avis, une fois encore, la question de la polyphonie dont Aragon enveloppe son texte pour échapper à la censure du Parti, tout en étant pourtant en pleine infraction. Car, avant l'épilogue, Jaurès figure comme en arrière-plan dans le roman, manifestement supplanté par l'actant collectif anarchiste.

C'est le cas par exemple, avec ces allusions aux séances à la Chambre des députés des 19 et 20 décembre 1911, dans le journal *La Bataille Syndicaliste* où, bien qu'approuvant l'accord de paix avec l'Allemagne, Jaurès s'en était pris à la politique coloniale française au point de se faire huer par la droite. A cette occasion, il y avait bien matière d'en faire un personnage héroïque. Mais le roman fait d'une part fi de l'affrontement, et propose en retour, par le truchement de Bachereau dont nous avons déjà pu apprécier les convictions, une copie subtilement/ouvertement critique des propos de Jaurès : « *D'abord, observe-t-il, [Jaurès] approuvait Caillaux de ses marchandages avec l'Allemagne. Il ne voulait seulement pas qu'on y allât trop fort en Afrique pour faire des affaires : mais qu'on se glisse en douce, chez les nègres. « Ah tu parles d'un socialiste ! »*⁶⁰⁵

Retenu sous cet angle, ce gauchissement de la version de Bachereau autorise à manifester de l'hostilité à l'endroit de Jaurès, voire à penser, non sans raison, à une idéalisation de l'anarcho-syndicalisme. En définitive, l'orthodoxie léniniste dont le scripteur veut envelopper *Les Cloches de Bâle* à travers l'inscription à visée argumentative de Zetkin et le procès de l'impérialisme, n'altère en rien le souffle anarchisant qui escorte et dynamise la diégèse. Cette lecture du roman illustre une confession qu'Aragon faisait nettement, dans son « *Message au Congrès des John Reed Clubs* », en ces termes :

« *Cependant, au milieu du brouillard d'idéologies et de contradictions où nous nous débattions, de Dada au surréalisme, il fallut des années pour que la conscience me vînt, [...] Longtemps cette révolte garda pour moi la forme de l'anarchie, et longtemps l'ancien dadaïste ne sut qu'applaudir à des gestes, à des mots, sans comprendre où étaient ses vrais alliés, ceux qu'il devrait rejoindre. Waldo Frank se souvient sans doute d'une soirée folle où*

⁶⁰⁵ op.cit., p.332.

*je l'entraînai chez les anarchistes, moi qui pensais alors que le geste de Germaine Berton tuant Marius Plateau était tout ce qui pouvait s'imaginer de plus beau, de plus grand. »*⁶⁰⁶

C'est encore ce déchirement, et cette ambivalence que traduit la figuration du personnage de Soudy, ce petit garçon apprenti-anarchiste qui gagne l'estime du lecteur par son humanisme à l'endroit de Catherine, mais aussi par son stoïcisme et son dynamisme. Pour Genette, « *La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques !) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue, et fort peu des techniques du récit où il figure.* »⁶⁰⁷ Le petit Soudy en est l'exemple. Mise à part la carabine dont il se sert contre un système qu'il déplore, ce personnage qui passe par la suite sous le pseudonyme paraphrastique héroïsant de « *L'homme à la carabine* », suscite une certaine sympathie à chacune de ses apparitions. Faut-il souligner l'affection et la compassion qu'il partagea avec Catherine lors du malaise de celle-ci à Romainville, lui le « *jeune homme avec un pardessus gris et une casquette de jockey, qui trimbalait une valise et un paquet (...)* »,⁶⁰⁸ et qui « *a quelque chose d'extraordinairement doux et fraternel dans la voix* »⁶⁰⁹ ? Il ne regrette pas d'ailleurs, comme il le confie à Catherine, de se sacrifier pour la cause des camarades, et lave celle-ci de tout soupçon quand la police finit par l'arrêter ; arrestation que le narrateur qualifie de « *sensationnelle* »⁶¹⁰, et dont il semble déplorer qu'elle soit passée sous silence dans les journaux du lendemain, à cause de l'entrefilet annonçant le suicide du lieutenant Pierre de Sabran qui occupa la scène. Loin d'un simple picaro donc, Soudy adopte le profil d'un héros chevaleresque, surtout dans ses rapports avec Catherine.

Comme on le voit, une certaine continuité subtile de l'anarchisme s'entretient dans *Les Cloches de Bâle*, qui trahit du même coup la scénographie du néoconverti entretenue par Aragon dans les années 30 : « *Nous avons eu tort [reconnaissait-il] également de laisser publier dans ces organes des textes qui relèvent d'une idéologie anarchique.* »⁶¹¹

⁶⁰⁶ Aragon, *L'Oeuvre poétique, tome VI, 1934-1935*, Livre Club Diderot, 1975, pp.252-253.

⁶⁰⁷ cité par Vincent Jouve, in *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.15.

⁶⁰⁸ op.cit., p.396.

⁶⁰⁹ idem., p.270

⁶¹⁰ idem., p.399.

⁶¹¹ in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome I, 1922-1939*, Lettre de mea culpa adressée « *Au Secrétariat de l'Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires* », Paris, Le terrain vague, 1980, p225.

Se fondant sur l'exemple d'une étude de l'œuvre de Balzac qui révèle que bien que celui-ci soit politiquement légitimiste, il était parvenu à donner la forme la plus puissante et hautement littéraire de l'état de condamnation à mort de l'ordre féodal, Lintvelt stipule qu' : « *Au niveau idéologique d'une œuvre littéraire il peut y avoir des divergences entre l'idéologie de l'auteur abstrait, telle qu'elle peut être déduite du roman, et la vision du monde de l'auteur concret, que celui-ci manifeste dans sa vie extra-littéraire.* »⁶¹²

En transposant cette analyse dans notre contexte, on discerne également « *un dualisme esthétique : d'un côté, en surface, la vision du monde réactionnaire de l'auteur concret, et de l'autre, en profondeur, plus subtilement, le passé littéraire de l'auteur abstrait.* » Dans ces conditions, on peut dire que « *l'interaction dynamique* » entre différentes instances du discours que Jaap Lintvelt projette dans tout texte narratif est ici perturbé entre Aragon, « *auteur concret* », et tout « *lecteur concret* »⁶¹³ prolétarien.

Le roman à thèse vise à terme, on le sait, le sens unique, c'est-à-dire la clôture de sens ; mais il n'en va pas toujours ainsi dans *Les Cloches de Bâle*, « les effets de texte » contrecarrant « les effets de thèse ».

1.2. De l'érotisme

« *Et plus les mots sont nus [...], et plus ils sont pareils à des amants ensemble* »,⁶¹⁴ peut-on lire dans *La mise à mort*. Cette phrase, en ces deux volets qui suggèrent la nudité et les voluptés, nous permet d'aborder la constance du charnel dans le corpus. Car dans le *Dictionnaire érotique*⁶¹⁵, Pierre Guiraud précise que le vocabulaire de la sexualité se caractérise par une fécondité verbale exceptionnelle qui lui confère une place unique dans le système de la langue. Nous verrons en effet que dans notre corpus, le vocabulaire d'Aragon contient en puissance l'image érotique.

⁶¹² Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative, le « Point de vue », théorie et analyse, 2^e édition*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p.20. Rappelons qu'il définit l'auteur abstrait comme « le producteur du monde romanesque qu'il transmet à son destinataire/ récepteur, le lecteur abstrait. », p.17.

⁶¹³ Pour Lintvelt, l'auteur concret est le créateur réel de l'œuvre littéraire, le lecteur, ce récepteur réel, les deux se situant dans le monde réel, op.cit. p.16.

⁶¹⁴ op.cit.,p.17.

⁶¹⁵ *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978, p.13.

1.2.1. Voyeurisme et/ou exhibitionnisme

Le voyeurisme décrit, entre autres, un comportement basé sur l'attrance à « *observer l'intimité ou la nudité d'une personne ou d'un groupe de personnes dans des conditions particulières en cherchant à y éprouver une jouissance et/ou une excitation [...] A la tendance voyeuriste répond la tendance exhibitionniste, avoir plaisir à se montrer, à exhiber plus ou moins ouvertement une part de son intimité.* »⁶¹⁶

Le premier volet de cette sous-partie s'intéresse à une esthétique du « déshabillage ». *Le Monde réel* n'égale pas la prose sadienne, peut-on penser, mais il semble avoir fait, dans la subtilité, ses classes baudelairiennes. Car, « *les femmes, Pierre les voyait toujours nues, les imaginait.* »⁶¹⁷ A l'analyse, nous nous apercevons de l'écho attiédi d'une littérature de débauche dont la source à notre avis se situe dans l'ère surréaliste officielle, avec *Le Con d'Irène* par exemple, ou *Le Paysan de Paris*.

Guiraud indique que

« *dans 99% des cas le mot, la locution, la phrase érotiques réfèrent toujours à un autre mot, une autre locution, une autre phrase, comportant un autre sens de leur chef. L'allusion, le double-entendre, l'ambiguïté généralisée sous-tendent tout texte érotique où même discrets, ils sont toujours présents et souvent prémédités et amplifiés en jeu de mots et en calembours.* »⁶¹⁸

Dans *Aurélien* par exemple, fantaisie ou simple coïncidence, Aurélien prend l'autobus « *Q* » pour aller à la piscine Oberkamp « nager », afin de se soustraire à son obsession de Bérénice. La prononciation de cette lettre relève, dans le langage parler, d'une grossièreté érotique ; quand à cela s'ajoute le verbe « nager » qui suppose a priori la satisfaction d'entrer dans une piscine, nous pensons que la métaphore devient définitivement filée quand on considère que « se soustraire à son obsession de Bérénice » implique se soulager. L'énoncé, dans ces conditions, traduit métaphoriquement l'inconscient du personnage, qui, on l'a vu, désire fortement Bérénice. Pour prospecter donc cette dimension érotique dans les romans,

⁶¹⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme> du 12/07/06.

⁶¹⁷ *Les voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.168.

⁶¹⁸ op.cit., p.104.

nous évoquerons des passages suggestifs, en soulignant, le cas échéant, l'esthétique qui les porte.

Dans *Les Cloches de Bâle*, on se souvient que curieusement, Guy priait en vain Mme de Lérins d'essayer devant lui des robes décolletés ; il n'avait pourtant que cinq ans. Mais ce que Guy devinait certainement sous ces décolletés par un voyeurisme trop précoce, et qu'il ne put voir, le fils Lourde quant à lui se l'offre avec Diane. En effet, « *Il y avait une quantité d'enfants à l'hôtel et Diane habitait au rez-de-chaussée. Le fils Lourde qui avait bien treize ans raconta qu'il l'avait vue toute nue [...] comme elle s'habillait pour le bain* ». ⁶¹⁹ L'emploi de l'imparfait duratif dans « *s'habillait pour le bain* » témoigne de la justesse du témoignage, tout comme l'adverbe « *bien* », qui invite à croire en ces propos, comme si avec ses treize ans, il ne peut être question de « bêtises ».

Mais on « *parle aussi d'exhibitionnisme pour toute personne évoluant dans des lieux publics vêtue de manière provocante.* » ⁶²⁰ A part le fils Lourde, les adultes aussi parcourent du regard la jeune femme. Car :

« *Diane à Saint-Cyr vint dans une toilette qui fit scandale. C'était le commencement des robes collantes. On lui voyait tout comme si elle sortait du bain. Le lieutenant de Sabran, que son frère présentait à la belle Mme Brunel, en fut manifestement ébloui. Il manqua se casser le cou en passant devant elle, debout sur deux chevaux, pendant les numéros de haute école, parce qu'il lui fit le salut militaire.* » ⁶²¹

La profondeur de la comparaison est remarquable par le quantitatif « *tout* » (à cela s'ajoute la focalisation zéro), une métaphore, on s'en doute, pour suggérer principalement les parties excitantes du corps de la femme, d'autant plus que c'est en rapport à sa sortie de bain. Dès lors, les effets de cette nudité suggérée sont ici intensément vécus: si chez le fils Lourde il n'était question que de la simple sensation d'avoir fait une découverte, c'en est bien plus avec le lieutenant. En effet, l'état physiologique de l'homme en uniforme en fut atteint car l'effet qu'il en reçut lui fit transgresser l'un des principes canons de l'armée en parade, la concentration.

⁶¹⁹ op.cit., p.51.

⁶²⁰ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Exhibitionnisme> du 12/07/06.

⁶²¹ op.cit., p.76.

Ce même effet de perturbation sera passé sous silence quand, plus tard, le frère du lieutenant, le capitaine de Sabran, se rend chez Diane à la demande de celle-ci. Simple hasard ou effet de charme, toujours est-il que pendant qu'elle recevait son visiteur, « *Diane se soulevait sur le lit, et le geste disjoignait la berthe de dentelle passée pour cacher la chemise. On voyait battre son cœur.* »⁶²² Ici, l'érotisation de la scène est rendue par la focalisation interne et le style indirect libre. Car, le pronom indéfini « *on* » fonctionne en fait comme un réel pronom personnel mis pour l'homme. Puisqu'ils n'étaient que deux, Diane de toutes façons ne se mettrait pas à regarder son propre cœur battre. Par ailleurs, il nous paraît impossible de « *voir* » battre un cœur, même par-dessus un décolleté généreux : il s'agit d'une métonymie galante par euphémisation : « *le cœur* » désigne donc tout simplement ici l'intimité pectorale de la femme. Et puisque les verbes « *se soulever* » et « *voir* » sont à l'imparfait duratif, cela suppose qu'il s'agissait d'une offre que le visiteur a eu le temps d'apprécier sans en donner l'air : le capitaine est un voyeur. Puisque l'énoncé ne peut faire sens en-dehors du dispositif d'énonciation dans lequel il s'insère, ici donc, avec une scénographie mûrement réfléchie, Diane essayait de séduire de Sabran pour que celui-ci soit perméable au récit qu'elle voulait donner. La preuve est que (pour mieux voir peut-être), l'homme « *avait rapproché la chaise du lit. La main gauche de Diane l'avait saisi à l'avant-bras droit, et ne le lâchait plus, comme si Diane voyait se passer devant elle les scènes qu'elle décrivait, [...]* »⁶²³ Diane est, à l'occasion, exhibitionniste. En dehors de ces cas individuels, on peut évoquer celui d'un actant collectif à Bâle.

Au Congrès de Bâle en effet, de nombreux jeunes « *touchent gaiement leurs voisins, leurs yeux s'allument, se posent doucement sur des lèvres, des seins. Ils ont des désirs d'hommes [...], ils éprouvent de la langueur quand une fille élève son bras nu.* »⁶²⁴ Les lexèmes de ce extrait construisent un champ sémantique de l'excitation, notamment dans la suggestion du partenariat avec « *voisins, fille* », des sens (caresses) avec « *toucher, voir* », du désir avec « *allument, désir, langueur* », de stimulus divers dans « *bras nu, seins, lèvres* », d'extase et de plaisir enfin avec « *gaiement* ». La métaphore dans laquelle se reconvertit ce langage redonne à l'expression apparemment abstraite un sens érotique concret, car les regards expriment ici les désirs.

⁶²² idem., p.108

⁶²³ idem., p.109.

⁶²⁴ idem., p.432.

Ce qui se passait dans la virtualité à Bâle, Thiébault et Catherine l'avaient vécu dans la réalité : « *C'est là que, comme Jean se mettait au lit, la porte s'ouvrit et Catherine entra [...] et elle l'entoura de ses bras. Le lit était très haut, et la toilette basse. Au fur et à mesure que la bougie brûlait, les ombres grimpaient au plafond, caricaturales et terribles. Elle se réveilla dans la nuit le long de l'homme.* »⁶²⁵

On mesure l'ampleur de cette étreinte nocturne, où la modestie du foyer lumineux réussit pourtant paradoxalement à traduire au mieux, par cet usage de la litote, l'intensité de la communion charnelle, dans l'avant dernière phrase du passage. L'image érotique est si forte, sa poussée si pressante qu'elle remplit jusqu'au plafond le vide de la chambre. Ici, c'est le narrateur-voyeur qui commente la « fureur » de ce spectacle pornographique,⁶²⁶ comme cela se mesure dans le modalisateur « *grimpaient* » et les évaluatifs axiologiques « *caricaturales* » et « *terribles* ».

Catherine diversifiera son plaisir plus tard, avec le lieutenant Desgouttes-Valèze : « *Maintenant, nue à côté de son amant endormi, elle rêvait, assise sur le lit de passage ; [...] Dans ce lit, sentant près d'elle la jambe de cet inconnu d'hier, [...].* »⁶²⁷ Cette récurrence du thème de la nudité se poursuit dans les autres romans.

A Edmond, Mauricette entreprenante « *parlait [...], montrait ses jarretières qui avaient des petites roses de tissu, et s'inquiétait toutes les trois minutes de savoir ce qu'Edmond pensait de sa robe* ». ⁶²⁸ L'érotisation se poursuit encore par la focalisation zéro. En effet, « *dans la chambre* », « *elle enleva sa robe avec un soin extrême, et la plia en caressant les manches. Elle avait des dessous de coton, mais des seins charmants.* »⁶²⁹ L'esquisse de fétichisme perceptible dans la caresse des manches en présence d'Edmond, dans une chambre où la jeune fille ne portait plus de vêtement, entremêle ici l'envie d'exciter le jeune homme, à celle de lui révéler son corps, puisque c'est après s'être déshabillée « *avec un soin extrême* », que Mauricette s'est employée à ce second soin a priori absurde sur les manches de sa robe.

⁶²⁵ idem., p.189.

⁶²⁶ Pour Hans et Lapouge, la pornographie, c'est la « *mise en scène de la sexualité* », in *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p.9.

⁶²⁷ op.cit., p.403.

⁶²⁸ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.364.

Par ailleurs, chez Poccardi où Edmond dîna un soir avec son père, s'il avait hésité à répondre à la jeune fille qui lui souriait, il ne put cependant s'empêcher de garder « *les yeux fixés sur la jeune personne qui maintenant était appuyée à une colonne, et qui se tripotait les seins en le regardant [...]* »⁶³⁰ Ce passage suggère subtilement les vecteurs de l'exhibitionisme, à travers l'insistance sur le regard « *yeux fixés, regardant* », et le siège érotisant, « *les seins* ». C'est là l'écho de ces rêves érotiques de Mme Barrel qui recevait toujours des hommes à moitié nus, dont « *elle voit [les] seins avec une grande netteté* », et qui « *la regardent bizarrement* », comme ce Garibaldi qui « *la regardât en se frottant le ventre avec lenteur, et en laissant tomber sa lèvre inférieure avec une langueur alarmante.* »⁶³¹

Dans son plan pour déniaiser Armand, Mme Respillière, quant à elle, apparaît dans un négligé de tenue qui pouvait à tout moment s'ouvrir sur l'adolescent ; la preuve, quand la femme simula l'évanouissement, le jeune homme « *vit que le kimono s'était tout à fait ouvert et que Thérèse était nue. Il n'avait jamais vu de femme dans une telle liberté. « Imbécile », soupira-t-elle en l'attirant dans ses bras.* »⁶³² Nous découvrons dans cet exemple cette subtilité de l'écriture, qui n'exclut nullement la représentation allusive du désir consommé, car le jeu sur l'ouverture du kimono est aussi l'ouverture métonymique du sexe féminin que le jeune garçon finit par expérimenter sous l'autorité de sa maîtresse.

Plus tard, pendant la soirée de la fête, Thérèse apparaît toujours coquine, avec

*« des messieurs de sa connaissance qu'elle aguichait. Quelqu'un, de temps en temps, lui parlait avec ces yeux allumés qu'Armand voyait à tant de gens ce soir-là. [...] La petite robe de pongé faisait tailleur, très ouverte. Ses seins, sous la jaquette, il semblait que rien ne les préservât, et dans le décolleté on en voyait l'écart, la peau blanche, la rondeur. Armand avait l'envie perpétuelle d'y fourrer sa main. »*⁶³³

On le voit, la furie du désir déclenchée ici est à la mesure de la générosité de l'échancrure de la robe, tant au niveau des autres messieurs que d'Armand ; et cela, la coquette en était bien consciente. La charge érotique des signifiants de ce passage mérite qu'on s'y attarde un peu.

⁶²⁹ idem., p.365.

⁶³⁰ idem., p.304.

⁶³¹ idem., p.72. C'est nous qui soulignons.

⁶³² idem., p.209.

⁶³³ idem., p.235.

Thérèse « *aguichait* », parce qu'elle est consciente du dispositif de séduction qu'elle déploie. En effet, non seulement sa robe était « *petite* », donc généreuse, mais elle était « *très ouverte* ». S'adossent à cette ouverture de la robe, ses « *seins* », offerts eux aussi, puisque paradoxalement, plutôt que de les protéger, la jaquette les exposait : « *on en voyait l'écart, la peau blanche, la rondeur.* » Au milieu de cette foule festive, quand on rapproche l'ouverture de la petite robe à l'offrande des seins, une conclusion s'impose : Thérèse est nue. Ce n'est donc plus le vêtement qu'on voit, mais la femme-nue, celui-ci fonctionnant plutôt comme un système de langage qui convoque au toucher.

Au café Blanc, à Sérianne, Armand, en compagnie du Wottman, parcourt du regard un autre corps de femme, la serveuse. En effet, « *La serveuse était un peu grasse, mais jeune, le corsage transparent : on lui voyait toutes sortes de rubans en dessous, qui se prenaient dans les seins et l'épaule.* »⁶³⁴ Nous avons donc une saisie par la focalisation interne et le style indirect libre toujours libidineuse. Sur un plan métaphorique, la serveuse « sert » également, aux regards indiscrets, « *corsage* », « *dessous* », « *seins* », « *épaules* »...

Le contexte est semblable au Passage-club, où on pouvait rencontrer plusieurs catégories de femmes : « *Il y en avait, par contre, de classiques : chargées de diamants, lourdes, aussi nues que possibles, avec des rires dans les bourrelets de graisse, fumant la cigarette vers les hommes [...]* »⁶³⁵

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, tout comme Mlle Suzy, cette « *grande avec de belles jambes longues, et un de ces décolletés* », son amie Mlle Rose Vatard, maîtresse de Jules Tavernier, est présentée comme une « *poulette potelée, avec des seins qu'on ne quittait pas des yeux, impossible de regarder autre chose. Blonde avec toutes sortes de frisettes. Jules s'était laissé faire.* »⁶³⁶ La dernière phrase de l'extrait reflète fort bien le résultat des effets recherchés par la femme qui suggère ses parties intimes, surtout quand on se convainc de la réputation de la femme blonde, c'est-à-dire le stéréotype qu'on leur colle à tort ou à raison, de « *femme ravissante, ensorceleuse, voire fantasmatique...* »⁶³⁷ Dans le même roman,

⁶³⁴ idem., p.127.

⁶³⁵ idem., p.500.

⁶³⁶ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.621-622.

⁶³⁷ Dans *Aurélien*, on rencontre un autre usage de cliché cette fois, avec les Bretonnes, sur certains tableaux de Zamora, pendant son vernissage : « Les deux pièces en enfilade sont uniquement peuplées de portraits et de têtes de Bretonnes.[...] Les Bretonnes ont un certain charme, elles font terriblement le trottoir, les yeux inégaux, un peu louches, les bouches destinées à bien des exercices. », p.337. L'énoncé ici, n'autorise qu'à

Dorothée, quant à elle, s'offre les textes de Marcel Prévost, un auteur apprécié, on le sait, de nombreuses lectrices pour ces romans sentimentaux « *pimentés d'érotisme* ». ⁶³⁸

Voyeurisme et/ou exhibitionnisme, au spectacle du Lulli's, Aurélien, Blanchette et Bérénice virent « *des femmes nues ou presque, le gigotement des longues belles jambes sur des halos blancs de plumes, (...)* » ⁶³⁹ De même, à la soirée que donna Traveyan, Reine se découvre: « *Elle était habillée en noir, et elle croisait les jambes avec assez de désinvolture pour soulever des jupons verts sur des bas très fins. [...] Pierre ne pouvait détacher les yeux d'elle.* » ⁶⁴⁰ Reine figure ici comme une véritable tentatrice à la manière de Lilith, notamment par le symbolisme de cette couleur noire (ici, fonctionnelle dans la mesure où elle détermine la fonction de séduire) de l'ensorceleuse « *Lilith, mère de démons* ». ⁶⁴¹ L'extrême finesse des bas qui recouvrent à peine des jambes constamment croisées « *avec désinvolture* » relève de la préméditation. La métonymie du tout pour la partie dans la dernière phrase prouve que l'objectif de la femme est atteint : ce n'est pas d'elle que Pierre ne pouvait détacher les yeux, mais de l'offre que la femme lui faisait, c'est-à-dire ses jambes.

deviner qu'en termes d'« exercices », il s'agit de l'instrumentalisation de la bouche pendant des ébats sexuels.

⁶³⁸ Daniel Bounoux, *Aragon, Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, 2000, p.1435. Le nom de Marcel Prévost reste enfin attaché à son roman le plus célèbre, *Les Demi-vierges* (1894), dont le succès fut avant tout lié au scandale qu'aurait suscité cet ouvrage d'inspiration érotique.

⁶³⁹ op.cit., p.203.

⁶⁴⁰ op.cit., pp.423-424.

⁶⁴¹ « (...) »

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,

Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle

A l'air d'un moribond caressant son tombeau

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe

O beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !

Si ton œil, ton sourire, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ? »

Baudelaire, « *Lilith, mère de démons* », <http://www.heresie.com/lilith.htm>, p.1, du 12/07/06.

De la même manière, à la soirée Perseval, dans *Aurélien*, Rose clamant son poème, allie subtilement grâce et séduction :

« *Mais son corps inondé directement de lumière semblait dans les plis de la robe l'essentiel, l'inconscient essentiel des paroles qui venaient de la tête. Il y eut le bruit de soie précipité que fit la robe de Blanchette s'asseyant, le vague oscillement des hommes pour mieux voir, et un crépuscule d'attention descendit sur les visages. [...] On vit frémir ses seins, ses bras lentement s'allonger le long de son corps, les mains en arrière. Il y eut une grande gêne dans l'air.* »⁶⁴²

La dimension voyeuriste de cet extrait se mesure à la mise en scène de la déclamation par Rose. En effet, en plus de l'effet de lumière qui mettait en valeur son corps, la femme déployait une gestuelle qui ne renvoie pas à une scène de parole, mais beaucoup plus à celle d'une partie subtile de strip-tease ; son corps était « *l'essentiel* » (alors qu'elle voulait dire un texte), avec, en plus du jeu des bras et des mains, le frémissement de ses seins. Dans ce passage, toute expression est soumise à l'empire du regard, comme le soulignent « *lumière, mieux voir, on vit* », (avec le pronom qui est mis pour toute l'assistance). Le pouvoir transformateur du regard fait de Rose non plus une femme-sujet (lectrice), mais une femme-objet, fille d'Eros, puisqu'elle se définit finalement comme « *frémir* », « *bras* », « *seins* », « *s'allonger* », « *corps* »,... Cela explique l'effet de pudeur qui installa une atmosphère de gêne, dans cette assemblée de bien-pensants, car « *il y eut une grande gêne dans l'air* ». Cette « *gêne* », on s'en doute, dissipe tout qui pro quo, pour imposer un message univoque : elle naît parce que l'assistance a « vu » Rose.

Or, les jambes de cette femme, Aurélien les avait déjà vues, Rue Pillet-Will : « *On ne voyait que ses jambes, comme elle était assise, les croisant, avec ces robes courtes qui remontent dès qu'on bouge. Des jambes splendides. Aurélien détourna les yeux.* »⁶⁴³ Attitude ici surprenante de la part de ce play-boy qui, trouvant que Mme Floresse n'avait pas tout à fait assez de seins pour son goût, ne manqua tout de même pas de « *s'imaginer les fesses de Mme Floresse...* »⁶⁴⁴.

⁶⁴² *Aurélien*, op.cit., p.79.

⁶⁴³ idem., p.483.

⁶⁴⁴ idem., p.583.

Pendant le jeu inepte auquel il s'adonnait dans la rue, Aurélien alliait divertissement et excitation ; il trouva par exemple que « *la démarche trahit la femme, son intimité. Puis il y a la croupe, les jambes. Aurélien se plaisait infiniment à déshabiller les femmes dans sa tête, à imaginer leurs dessous, sans rien embellir, avec une certaine cruauté. Il y a des femmes par exemple, on sait tout de suite que leur lingerie tient à une épingle anglaise.* »⁶⁴⁵

Tout comme Mercadier donc, Aurélien pratique le déshabillage par la pensée. Seulement, contrairement au professeur, le procédé fantasmatique d'Aurélien se veut macho-misogyniste comme l'indiquent les signifiants référant à l'intimité de la femme qui nous paraissent assez vulgaires, sans galanterie, à savoir « *croupe* », « *jambes* », « *dessous* ». Mais le voyeurisme d'Aurélien ne s'accommode pas de limitations. On comprend dès lors pourquoi il ne s'empêche pas, à la piscine municipale, de regarder à leur insu, des clients qui « *se déshabillaient la porte ouverte, bavardaient en liquette, s'essuyaient les pieds les fesses à l'air, etc.* »⁶⁴⁶

Par ailleurs, le narrateur-voyeur présente Aurélien qui « *court nu dans la chambre, [...] Il s'arrêta encore devant la glace, et se regarda longuement, le savon à la main. Comme s'il avait regardé un étranger.* »⁶⁴⁷ De toute évidence, il ne s'agit pas ici d'une attitude narcissique du personnage, puisque le regard ne s'inscrit pas dans un l'éloge de soi ; Aurélien devient un personnage-regardeur qui scrute à l'avance l'empire de ses attributs mâles, autrement dit l'image proleptique que Bérénice aura, (« image pour l'autre ») vu que la douche qu'il allait prendre participait fondamentalement du rendez-vous de cinq heures qu'il avait avec elle.

Dans ce roman, l'effet de séduction que Mauricette avait exercé sur lui chez Pocard, Edmond l'applique sur Rose Melrose. En effet, le jeune homme élégant, devenu riche, séducteur aux allures de play-boy, « *va et vient, tout nu, de la chambre à la salle de bains. [...] Il joue à refaire sa toilette devant elle...* »⁶⁴⁸ La cause produit l'effet escompté : « *Quel splendide exhibitionniste, mon cher ! [répond la femme] Viens ici, que je t'aie un peu à moi... Vos jambes monsieur, ne sont pas faites que pour les yeux...* »⁶⁴⁹ La suite, c'est qu'ils

⁶⁴⁵ idem., p.152.

⁶⁴⁶ idem., p.181.

⁶⁴⁷ idem., p.235.

⁶⁴⁸ idem., p.272.

⁶⁴⁹ idem.

couchèrent à nouveau ensemble. Cette transition faite, nous pouvons nous intéresser aux passades.

1.2.2. Communion charnelle

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, mises à part les scènes d'infidélités entre Blanche et Pierre Mercadier que nous avons déjà indiquées, le personnage récidive pendant sa première fugue à Paris où il « *échouait dans des chambres, de jour ou de nuit, avec des personnes dont il fallait détruire l'échafaudage pour retrouver la créature nue, et gênée souvent, la femme prête aux humiliations, et toujours plus dupe de lui qu'il n'était d'elle, car il n'était pas de mensonges dont il se privât, surtout avec les femmes du trottoir (...)* »⁶⁵⁰

Dans ces conditions, conclut la voix narrative, il passa « *deux semaines de désordre, comme celles d'un gamin qui vient de découvrir la coucherie.* »⁶⁵¹

Mais curieusement, c'est dans *Les Beaux quartiers* auquel la critique communiste fit un prestigieux accueil que l'érotisme gagne en couleur. Dans ce roman en effet, le recours obsessionnel au lexique érotique se perçoit d'une part sur un fond de débauche, avant de disputer d'autre part le champ scriptural à la démonstration idéologique. « *Aragon est sans doute, à l'aube du Surréalisme, [écrit Eliane Formentelli], le seul à avoir très tôt consenti que la littérature, écrire (même le roman) fût le seul moyen d'approcher le cœur ardent du plaisir.* »⁶⁵² A preuve, tous les ménages dans le roman se complaisent dans l'infidélité.

A Sérianne, M. Eugène fait l'amour aux domestiques, dont Angélique, qu'il « partage » avec le jeune Pierre; il y a, dans le quartier, des enfants issus des frasques de M. De Loménie qui, entre autres escapades, aurait couché avec les femmes des garçons du village voisin, et « *avait assez carambolé les filles du pays* »,⁶⁵³ voire tante Eva, une cousine de sa femme; les hommes débauchent constamment Madame Respelière à travers temps et espaces, de ses amants lointains des colonies, à Sérianne, notamment le Docteur de Lamberdesc, François pendant la

⁶⁵⁰ op.cit., p.326.

⁶⁵¹ idem., p.326.

⁶⁵² In *Champs des activités surréalistes, Du Surréalisme et du plaisir*, Librairie José Corti, 1987, p.30, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron.

⁶⁵³ op.cit.,p.150.

soirée de fête, et Armand, d'abord dans le salon conjugal où était pourtant accrochée la photo de son époux, puis dans la cité des ruines. De même Pierre, sans état d'âme, saute d'Angélique à Jacqueline qui butina par ailleurs avec Lamberdesc, M. le sous-préfet et d'autres garçons du quartier ; par ailleurs, le groupe Pro patria fonctionne comme un carrefour de débauchés qui « *ne dédaignaient ni les filles ni les femmes mariées* »⁶⁵⁴ et Arnaud le chef « *couchait avec la femme d'un des plus farouches francs-maçons de la ville* ». ⁶⁵⁵

A Paris, au-delà de la complexité de l'intrigue, on découvre une réelle arène de partage de sexe : Edmond fantasme d'abord sur les gestes intimes de la femme de son professeur de faculté, Madame Beurdeley, avant de la partager avec lui pendant au moins deux mois; plus tard, il se fait gigolo avec Carlotta, assurément héroïne par le métier du sexe: ancienne prostituée « *qui a couché,[comme elle-même le dit] avec quelques centaines de types* », ⁶⁵⁶ elle est soustraite à ce commerce par le riche Quesnel qui en fait sa femme. Mais elle le trompe déjà une première fois, juste deux mois après, avant de prendre carrément par la suite Edmond comme gigolo; pour défendre ce gigolo, Carlotta se livrera à l'inspecteur Colombin; avant Quesnel, Carlotta était « connue » de Wisner, un ami de celui-ci; avant Barbentane fils, Carlotta avait connu Barbentane père, moche en amour, comme elle l'avoue au fils : adolescente en effet, elle avait couché avec le Docteur Barbentane qui la soigna à la suite d'un avortement clandestin.

Par ailleurs, Colombin éprouve du plaisir à partager, par chantage, Jeanne Cartuywels avec Charles Leroy, avec ces « *exigences* » apparemment repoussantes qu'il a pendant l'acte sexuel, comme le déplorent ses victimes. Le terme ici, on s'en doute, renvoie à toutes formes de caprices pornographiques (sodomasochisme, cochonnerie,...) qui peuvent marquer un entretien sexuel : « *La brute se retourna dans les draps lourds, tandis que Carlotta sautait à terre. C'était la chambre d'hôtel classique. [...] Carlotta avait une abominable impression de salissure qui ne la quittait pas. C'était trop bête : elle n'en était pas à un homme près. Mais*

⁶⁵⁴ idem., p.98.

⁶⁵⁵ idem.

⁶⁵⁶ op.cit., p.528. Il faut souligner que Carlotta rappelle, sur bien des plans, des traits du personnage féminin d'Irène dans *Le Con d'Irène* : « (...) pour elle c'est comme d'une chienne. Elle n'est pas sentimentale avec ses amants. Quand ça la tient, il faut qu'on la satisfasse. Ou bonsoir. Il y en a plus d'un qui ne demanderait pas mieux. C'est qu'elle est belle, et plaisante, et fraîche. Et portée à la besogne de l'amour. Elle n'y reste pas étrangère. Elle est infatigable, et quand une douce sueur l'emperle, elle a l'éclat du plaisir, elle respandit. La volupté avec elle n'est pas une petite affaire. Elle entend la partager. », Daniel Bournoux et alii, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1997, op.cit., p.468.

*celui-là, et ses exigences ! Elle se rinça la bouche avec un sentiment étrange envers l'eau fraîche. »*⁶⁵⁷

D'un autre point de vue, le lexique dans lequel nous sont révélés ces acteurs de la luxure est cru, sans gants. L'ensemble du livre est ponctué par une espèce de récurrence qui frise la provocation inhérente au surréalisme. Car dans *Les Beaux quartiers*, on ne fait pas l'amour, on « *couche avec* », on « *s'enfile ou se renfile, en long, en large et en travers* », on « *baise* », on « *se pelote* », on « *viole* », on « *goûte aux négresses* », ou on « *s'accroupit avec une femme dans l'ombre* ». Colombin ne s'empêche pas de prononcer, à l'occasion, des jugements sur ses victimes ; il dit par exemple à Jeanne lui préférer Carlotta, en des mots assez vulgaires : « *elle a de l'expérience.(...) enfin tout ce qu'on fait de bien comme fesses. Pas comme du plissé comme chez toi* ». ⁶⁵⁸ Et dans *Les Beaux quartiers*, on n'a presque plus de mari, mais on a des amants; dans *Les Beaux quartiers*, la femme finit par être totalement nue, comme nous l'indiquent ces extraits clairement érotiques, parmi tant d'autres: « *des seins comme des fraises éclatantes, la blancheur d'un ventre et ce frémissement féminin de l'abandon* » ⁶⁵⁹ ; « *Carlotta, dans sa chemise, les seins libres, ramassait les affaires tombées* », ⁶⁶⁰ ; « *il palpait ce linge plus surprenant à son corps nu que ce corps nu contre lui pressé, avec ses seins petits mais lourds* » ⁶⁶¹ ; « *cette jeunesse éclatante, de l'aisance admirable de Carlotta quand elle marchait nue par la chambre sans se préoccuper des regards* » ⁶⁶² ; « *une vraie femme au sein palpitant* » ⁶⁶³ ...

Dans le passage suivant, le langage convoque l'érotique, à travers l'entrelacement thématique du voyeurisme et de l'accouplement:

« Edmond suivait cette courbe pliée que soulevait la palpitation du sein gauche. Tout ce qui passait de jour dans la pièce venait mourir dans les nacrures de cette chair, ou l'embru des sueurs légères rendait plus vivante la matière même de la dormeuse. La narine se soulevait d'un souffle lent, qui n'était pas synchrone avec les battements du cœur. Les cheveux

⁶⁵⁷ op.cit., p.559.

⁶⁵⁸ idem., p.566.

⁶⁵⁹ idem., p.557.

⁶⁶⁰ idem., p.559.

⁶⁶¹ idem., p.397.

⁶⁶² idem., p.543.

⁶⁶³ idem., p.238.

*défaits s'enroulaient au bonheur du linge en des volutes lourdes comme une fumée d'orage. [...]Le jeune homme sentait dans ses jambes l'étreinte des jambes de sa compagne, et il lui semblait qu'il était un plongeur pris par mégarde aux membres enlaçants d'une noyée (...), il flottait encore quelque chose du rêve, dans cette chaleur vivante du lit »*⁶⁶⁴

Nous pouvons construire deux champs lexicaux assez suggestifs: d'une part ce qu'on peut intituler le champ lexical de l'érotique que traduisent les termes « *des seins comme des fraises, la blancheur d'un ventre, fesses, seins libres, corps nu, sein palpitant, marchait nue* », mais aussi celui de l'accouplement suggéré ici par « *nu contre lui, frisson, étreinte des jambes, frémissement féminin, souffle lent, battements du cœur, sueurs légères, cheveux défaits, chaleur vivante du lit, dormeuse* ». Ce relevé suggère fort bien des stations représentatives d'une partie d'ébats : si le premier volet inspire le désir, le dernier fragment indique quant à lui sa consommation. En définitive, on peut parler d'une érotisation de la diégèse, par la technique d'un point de vue contemplatif, voire la picturalité, où le corps de la femme devient un espace à explorer. En fait, ce passage suggère cette dimension de la rhétorique aragonienne de l'érotisation du récit par euphémisation du sexe, et jeu d'ellipses et/ou d'écrans.

Cette charge érotique par l'obsession du charnel, fonctionne d'une part comme l'écho de l'« intertextualité »⁶⁶⁵ avec ces vers de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* : « *La très chère était nue, et, connaissant mon cœur - Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores* »⁶⁶⁶ que l'on rencontre deux fois dans le roman.

Pour finir, soulignons la place qu'occupent les maisons de tolérance dans les romans. On mesure en effet ce rôle du bordel dans l'œuvre romanesque, depuis *La Défense de l'infini*, au chapitre II dans *Le con d'Irène*. Par ailleurs, évoquant sa fréquentation du bordel, notamment le salon de massage de Mme Jehane, le narrateur du *Paysan de Paris* confesse :

« (...) *l'expression maison de tolérance ne peut se prononcer sérieusement. C'est au contraire dans ces retraites que je me sens délivré des conventions : en pleine anarchie*

⁶⁶⁴ idem., pp.478-479.

⁶⁶⁵ « présence effective ou implicite d'un texte dans un autre (citation, plagiat, allusion) », in David Fontaine, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Editions Nathan, 1993, p.114

⁶⁶⁶ idem., p.347. Voir aussi p.522. Rappelons que Baudelaire figure et dans L'Index librorum prohibitorum et sur la liste des « Auteurs licencieux ». Voir pour le dernier cas *Dictionnaire érotique*, op.cit., p.117.

*comme on dit en plein soleil. Oasis. Rien ne me sert plus alors de ce langage, de ces connaissances, de cette éducation même par lesquels on m'a appris à m'exercer au cœur du monde. »*⁶⁶⁷

Ainsi, à Sérianne, le « Panier-Fleuri » fonctionne comme un véritable théâtre orgiaque ; Charles Leroy fréquente le bordel à Paris. Dans *Les Cloches de Bâle*, Wisner fréquente le bordel, en dépit de sa fortune. En partie, le chapitre X de la troisième partie y est consacrée :

*« Diane, c'était pour lui comme un cheval de course qui vous flatte. Ils faisaient bien l'amour ensemble. L'ancien mécano était très fier de sa force. C'était un homme très énergique, avec un don prodigieux de record [...] Tout cela lui laissait pourtant les loisirs d'avoir une maîtresse, et de ne pas la négliger, tout en faisant avec des amis de longues nuits dans des établissements divers, où il ne dédaignait pas de prouver ses qualités. »*⁶⁶⁸

Dans *Les voyageurs de l'impériale*, Dora Tavernier tient les Hirondelles, où on rencontre des « filles les seins en l'air, avec leurs bas et leurs écharpes qui traînaient sur les banquettes. »⁶⁶⁹ Le débraillé dans cette présentation suggère incontestablement la débauche caractéristique du cadre.

Or, longtemps déjà, indexant toute forme de complaisance dans le plaisir charnel, Lénine prévenait que tout ce qui n'apparaît pas directement dans une oeuvre comme lutte des classes est non seulement inutile, mais dangereux en tant que dispersion. A ce propos, Clara Zetkin rapporte :

*« On m'a dit [c'est Lénine qui parle] que les problèmes sexuels sont aussi l'objet favori de l'étude de vos organisations de Jeunes (...) Cela est particulièrement scandaleux, particulièrement dangereux pour le mouvement des jeunes. Ces sujets peuvent facilement contribuer à exciter à l'extrême, à stimuler la vie sexuelle de certains individus, à détruire la santé et les forces de la jeunesse. »*⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ op.cit., p.130.

⁶⁶⁸ Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.342.

⁶⁶⁹ *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit.,p.632.

⁶⁷⁰ « Notes de mon carnet », in *Lénine tel qu'il fut*, Paris, Bureau d'Édition, 1934p.216 : cité par Xavière Gauthier, op.cit., p.40.

Quand on sait le statut de la jeunesse pour quelque projet social que ce soit, on lit dans le verbe « *détruire* », l'annihilation des potentialités et du rôle militant escompté dans cette jeunesse. De toute évidence donc, cette récurrence du sensuel est loin des préoccupations du réalisme socialiste. Peut-on en dire autant de l'anticléricalisme ?

1.3. Le procès de la religion chrétienne

Parmi les défauts que les critiques ciblent chez le bourgeois, figure l'irréligiosité. Mais il reste à réexaminer, à notre avis, la question chez Aragon. Car, il n'y a pas que la bourgeoisie qui fait preuve d'irréligiosité dans ses romans. Le procès contre le christianisme se dresse partout, et au niveau de toutes les classes sociales : tantôt sous forme de parodie, tantôt sous forme de blasphème, tantôt sous forme de railleries corrosives à l'endroit du prélat. C'est pourquoi nous pensons que les critiques d'Aragon, dans ce sens, sont plutôt redevables à son anticléricalisme d'autrefois, c'est-à-dire celui de l'ancien surréaliste. En effet, même s'il est fondamentalement cautionné par le marxisme⁶⁷¹, le rejet de la foi chrétienne est aussi une caractéristique essentielle du surréalisme. Breton déclarait avoir « *toujours parié contre Dieu [...] Tout ce qu'il y a de chancelant[précise-t-il], de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi dans ce mot : Dieu.* »⁶⁷² Aragon quant à lui glisse un cinglant jugement dans *Le Paysan de Paris*.

Dans *Les Beaux quartiers* donc, le statut d'impiété de M. de Loménie est constamment répété; et aux premières années de la République, rapporte-t-on dans le livre, Loménie a chassé à coups de pierres la procession qui parcourait les vignes avec l'image de Notre Dame. La question de la foi est, par ailleurs, la raison fondamentale de la brouille avec sa fille Suzanne. Lamberdersc, quant à lui, « *enquiquinait la sainte Croix, la Vierge Mère et le Saint Frusquin* »,⁶⁷³ et ne faisait de temps en temps acte de présence à l'église que parce que son gagne pain en dépend ; le wattman traite l'évêque de Constantinople de grossier personnage.

⁶⁷¹ Blaise, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, se soustrait à la transcendance divine, pour affirmer sa foi plutôt en l'Homme. Vantant son admiration pour le passage du livre de Lacordaire, il proclame : « Encore qu'il n'y eût au monde ni Christ ni Eglise, ni vie surnaturelle, le cœur de l'homme serait le seul lieu dont il faudra attendre la semence et la culture de l'avenir... », p.281.

⁶⁷² Carole Reynaud-Pagiot, op.cit., p.495.

⁶⁷³ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.89.

Et à Edmond « *qui est d'une incroyance foncière* », les évangiles paraissent illisibles, d'où la raison fondamentale de son détachement lui aussi de sa mère.

Richard Grésandage ne croit pas en Dieu, et les péripéties de la vie conjugale amènent son épouse, pieuse au départ, à douter de Dieu, à l'image du vieux Lapérouse dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide qui, après une longue pratique de la foi chrétienne, est déçu au point de l'abjurer publiquement.

Barbentane père, « *cet ogre d'impiété* »⁶⁷⁴ qui jure « *putain de Dieu* », pousse son abjuration de la foi chrétienne jusqu'à préférer dire « *vacances du jour de l'an* » à Noël ; il refuse d'envoyer son fils Armand au catéchisme, et s'éloigne de plus en plus de sa femme à cause des convictions religieuses de celle-ci ; en effet, « *rien n'était sacré pour le docteur. Ni la douce vocation des religieuses, ni le sacrement de l'Eucharistie... rien.* »⁶⁷⁵

De plus, l'abbé Petitjeannin figure comme un personnage prétentieux, et est présenté dans « *sa soutane flottante* »,⁶⁷⁶ comme un pantin. C'est d'ailleurs lui qui invite Armand à adhérer au groupe Pro Patria, groupe dangereusement nationaliste pourtant, et qui encourage par ailleurs au maniement des armes, dans ce contexte de guerre menaçante :

« *Mon fils, tente-t-il de persuader Armand, ne vous faut-il pas apprendre à défendre votre patrie ? Ses ennemis sont incontestablement les ennemis de Dieu. Je sais qu'il est des chrétiens égarés par le faux espoir d'une paix systématique, qui n'a rien à voir avec la vraie doctrine de notre divin Maître, qui prétendent qu'il est de notre religion de refuser le devoir des armes. C'est là un dangereux travestissement de l'Évangile, et qui n'est aucunement d'accord avec l'enseignement des Pères. Saint Augustin dans un épître à Boniface, dit en propres termes ; " Que trouve-t-on à blâmer dans la guerre ? Est-ce le fait qu'on y tue des hommes qui tous doivent mourir un jour, afin que les vainqueurs soient maîtres de vivre en paix ? Faire ce reproche à la guerre est le fait d'hommes pusillanimes, non d'hommes religieux. Ce qu'on blâme à juste titre, dans la guerre, c'est le désir de nuire, la cruauté de la*

⁶⁷⁴ idem., p.215.

⁶⁷⁵ idem., p.111.

⁶⁷⁶ idem., p.105.

vengeance, une âme inapaisée et implacable, la fureur des représailles, la passion de la domination, libido dominandi, et autres sentiments semblables »⁶⁷⁷.

On le voit, cette parodie sur fond de cynisme révèle la mauvaise foi de cet acteur de la foi, surtout à travers les questions oratoires « *Que trouve-t-on à blâmer dans la guerre ? Est-ce le fait qu'on y tue des hommes qui tous doivent mourir un jour, afin que les vainqueurs soient maîtres de vivre en paix ?* », qui banalisent outrancièrement le bilan humain des guerres. Ces flagrants impairs dans le discours couvrent ainsi le prêtre de ridicule.

De même, on se souvient que tout petit, Armand était pieux ; qu'enfant, il implorait fermement Dieu de protéger sa mère contre les violences de son père qu'il appelait l'antéchrist ; de même, Armand se prêtait à d'intenses macérations, et se fortifiait pour sa vocation pastorale. Mais parmi d'autres raisons plus tard, ce sont les propos scandaleux de l'abbé qui, à la manière d'un « *motif dynamique* »,⁶⁷⁸ feront s'effondrer en lui l'édifice de foi. Dès lors, il devient blasphémateur, comme par exemple lorsqu'il demande à Pierre Delobelle, s'il croyait que le Fils de l'Homme avait pu permettre que sa mère enfantât sans plaisir préalable, ou lorsqu'il cherche à savoir réellement si la Vierge Marie avait joui ou pas. En compagnie du watterman, il se met à méditer ce mot blasphématoire de Lacordaire : « *Il en est du Cantique des Cantiques comme du crucifix : tous les deux sont nus impunément, parce qu'ils sont divins.* »⁶⁷⁹ Aussi s'aperçoit-il de l'oisiveté du clergé, qu'il parodie d'ailleurs, comme c'est le cas dans cet extrait où il s'imagine en train de tenir son premier prêche, lui qui caressait par le passé le rêve de devenir prélat, :

« Mes chers frères, mes chères sœurs, je veux aujourd'hui vous parler du Démon. On vous trompe mes chers frères, quand on vous le présente sous un aspect hideux et repoussant, le pied fourchu, la tête encornée. Le démon est ce qu'il y a de plus séduisant en ce bas monde, il est le sourire, le charme, l'abandon. Vous le retrouverez sous l'aspect de l'innocence dans

⁶⁷⁷ idem., pp.130-131.

⁶⁷⁸ C'est un élément de la narration qui change sa situation par rapport à son cours ; on l'oppose au « motif statique » : voir Tzvetan Todorov citant Tomachevski in *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.118.

⁶⁷⁹ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.129.

*l'enfant blond et rose, dans les bras voluptueux de vos compagnes, dans la grâce d'une passante, les idées généreuses, et jusque dans le sermon que je prononce pour vous... »*⁶⁸⁰

Ce discours est une véritable parodie, un sermon frelaté des enseignements et dogmes religieux. Cette consécration du démon par l'ancien aspirant au sacerdoce est le témoignage du reniement certain, mais surtout spectaculaire, de la foi chrétienne ; une réplique à la mauvaise foi de Petitjeannin, qui déploie deux isotopies⁶⁸¹ antithétiques se télescopant, des isotopies qui, dans l'un ou l'autre des cas, pâlisent l'image de l'Eglise: d'une part, le curé a priori digne de foi ment ; d'autre part, Armand pressenti pour le sacerdoce y renonce, sacrifiant la foi en Dieu sur l'autel du théâtre qu'il ne pratiquera d'ailleurs pas par la suite, puisque le processus du bildungsroman l'oriente sur d'autres routes.

En nous référant d'une part au contexte d'énonciation, et d'autre part aux travaux de Kerbrat-Orecchioni à propos du « Calcul interprétatif », on peut découvrir dans ce sermon d'Armand une espèce de « *pseudo-contresens à fonction ludique* », qui dans la catégorie du trope fictionnel, propose le jeu ironique qu'un décodeur joue autour des significations extraites de l'énoncé de l'énonciateur. Car, en nous référant à la situation d'allocution où le curé essayait de persuader Armand, si on considère par S' les considérations extraites par A (le décodeur = Armand) qui ne coïncident pas avec celles (S), que L (l'encodeur = curé) prétend y avoir logées, il est question d'une manifestation de pseudo-contresens à fonction.⁶⁸²

Par ailleurs, on s'aperçoit que le narrateur participe au programme de dénonciation. Au moyen du discours indirect libre, il dénonce l'hypocrisie sacerdotale qui consiste à avoir d'abord une vie laïque et procréatrice, avant de se rattraper ou de se ranger dans le pastorat. C'est ce qui ressort du monologue narrativisé à tonalité ironique de Mme Barbentane, à une de ses heures de doute:

⁶⁸⁰ idem., p.134.

⁶⁸¹ Patillon la définit comme la permanence tout au long d'un discours de catégories de signification permettant de saisir le sens de ce discours, in Michel Patillon, *Précis d'analyse littéraire, décrire la poésie, tome II*, Paris, Nathan, 1977, p.109. En conclusion, Umberto Eco indique que le concept « se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative, (...) », in *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Editions Grasset & Fasquelle, 1985, p.128.

⁶⁸² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, pp. 329-330.

« Cela mit Mme Barbentane sur le chapitre des avantages de la vie ecclésiastique. Oh, si elle avait été un homme, elle eût embrassé la prêtrise. Religieuse, c'est une autre histoire. Et même, alors, à l'âge du docteur Barbentane, avec deux grands fils, elle aurait pu avoir un coup de tête, se consacrer à Dieu. Cela se voyait. M. l'abbé X..., curé d'Y... Et ce prêtre, comment s'appelait-il, qu'on avait rencontré à Notre Dame des Fleurs, l'autre année, pour le percement du tunnel ? Il avait un fils dragon et un autre juge de paix. Des moustachus. »⁶⁸³

Cette analyse est, à notre sens, l'écho d'une réflexion d'Aragon dans *Traité du style* où il donnait le programme suivant: « J'envisagerai le sentiment religieux en tant que solution au problème de l'existence, au même titre que l'évasion, etc.[...] Elle propose [...] une méthode positive, laborieusement mise au point, pour accéder à ses délices, et cela d'une façon exclusive. De toutes les perversions sexuelles, elle est la seule qu'on ait jamais scientifiquement systématisée. »⁶⁸⁴

Dès lors, nous pouvons relever des exemples d'ironies situationnelle et verbale.

D'une part, le bordel le « Panier-Fleuri », centre officiel de l'abaissement moral de la ville (parce que espace de débauche, donc de consommation d'infidélités), est ironiquement situé juste par derrière l'église. Faut-il le rappeler, l'infidélité est pourtant dénoncée dans le décalogue. Aussi, l'épisode des apparitions dont Madame Barrel fait l'objet, s'inscrit dans une dynamique de provocation du clergé. En effet, au-delà même de l'ironie dans la phrase « *Les apparitions de Mme Barrel ne sont pas de celles qui surgissent dans les lieux saints, l'hôtel des Barrel n'en deviendra pas un Lourdes. Ce sont toujours des hommes, assez gros, pas très jeunes* », ⁶⁸⁵ suggérant la nature des visions de cette femme, les rapports de Mme Barrel à Garibaldi, principal personnage diabolisé lors des apparitions, distillent par la suite un relent de concupiscence. Or, fait de hasard ou jeu scriptural, Garibaldi est bien le nom d'un Monseigneur, plus précisément nonce du Pape Grégoire XVI. D'ailleurs dans le texte, le narrateur précise que le curé Petitjeannin ressemblait à Garibaldi. Et même la suggestion de l'hostilité de Mme Barrel à la Vierge passe par cette ironie situationnelle du choix sexuel : « *Mme Barrel n'avait gardé qu'une secrète hostilité au culte de la Vierge. Mais pour le reste,*

⁶⁸³ op.cit., p.320.

⁶⁸⁴ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, op.cit., pp.96-97.

⁶⁸⁵ *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.72.

*on ne faisait pas plus idolâtre : le Christ, saint Sébastien, saint Antoine de Padoue... en un mot, même au Paradis, la femme de l'industriel préférait généralement les hommes. »*⁶⁸⁶

Nous rencontrons un autre cas d'ironie situationnelle analeptique qui déborde sur un sarcasme anticlérical avec l'aînée Sainte Philbertine. Le narrateur rappelle en effet que la famille des Canope dont descend Mme Barrel avait pour habitude de donner à ses aînées le nom de Philbertine, en l'honneur de Sainte Philbertine, une Canope du 16^e siècle. Mais cette aînée Sainte Philbertine dont la piété est évoquée, aurait été violée par les Maures au XVI^e siècle, et pour cela « *en avait été du coup tout droit au ciel* »!⁶⁸⁷ Or, c'est connu, ni les Saintes Ecritures ni les textes canoniques de l'Eglise n'indiquent nulle part le mérite du Ciel par le viol subi.

Nous finirons l'étude de la satire religieuse dans *Les Beaux quartiers* par deux exemples d'ironie d'épithète ; en effet, quoi de plus ridicule que l'épithète « pieuse » dans « *la pieuse Mme Barrel* », qui est employé au moment où le narrateur omniscient décrit les rêves sexuels de la femme : « *C'est ainsi que la pieuse Mme Barrel s'habitue doucement à la présence des êtres infernaux, et même qu'elle arrive à en souhaiter la présence, à la provoquer.* »⁶⁸⁸

Le second exemple d'ironie d'épithète s'applique à l'abbé Petitjeannin, qui subitement devient « *le saint homme* » ; on s'en doute, le qualificatif attribué à ce prêtre dont les idées pourtant relèvent quasiment du fascisme, est ironique. Car l'ironie fonctionne clairement ici comme mention d'un langage dont l'énonciateur se désolidarise.

Par ailleurs, rien n'est indiqué, à propos des sensibilités spirituelles des nombreux autres personnages dont les actes, du reste tout au long du récit, interdisent qu'on les considère comme respectueux des dogmes chrétiens. Au total, la foi chrétienne échoue dans *Les Beaux quartiers*, comme par illustration de cette prédiction d'Aragon : « *C'est ainsi que toutes les religions finissent, après la mort et l'oubli du bluff philosophique dont elles naissent dans l'entortillement d'un chapelet* »⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ idem., p.71.

⁶⁸⁷ idem., p.65.

⁶⁸⁸ idem., p.73.

⁶⁸⁹ Aragon, *L'œuvre poétique V*, op.cit., p.28.

Dans *Les Cloches de Bâle*, même si c'est sur les fondements d'une alliance de la croix et du socialisme que le Congrès de Bâle a lieu dans la cathédrale, celle-ci est bien circonstancielle, car les deux ne font pas bon ménage dans le roman. Brunelli en rit d'ailleurs, qui y voit une farce énorme, d'autant plus qu'à Bâle, les drapeaux rouges qui flottent, ceux des ouvriers et des communards, triomphent pendant le défilé d'ouverture du Congrès non d'une entrée de Jésus à Jérusalem, mais de l'arrivée de Jaurès et de Kautsky.

Mises à part donc Hélène dont la piété exaspérait d'ailleurs la mère, et dont la sœur considérait les devoirs spirituels comme des simagrées horribles, toute allusion à la foi chrétienne est soit blasphématoire, soit sarcastique dans *Les Cloches de Bâle*.

Madame de Simonidzé, par exemple, « ne croyait pas en Dieu », ⁶⁹⁰ trouvait les couvents remplis de contradiction, et était convaincue de l'hypocrisie du clergé qui, selon elle, abuse de la naïve crédulité des fidèles. Dieu n'existerait, pour elle, que si les révolutionnaires réussissaient à assassiner le tyran Tsar de la Russie. Pareillement, Catherine sa fille n'est nullement perméable aux Évangiles ; c'est d'ailleurs parce que Jean Thiébault renie la foi chrétienne qu'elle put s'entendre quelque temps avec lui, en dépit de tout ce qu'elle lui reprochait.

Plus curieux paraît le nom de la villa et du propriétaire où Catherine se retira, à Berck : « *Baisedieu* ». L'onomastique révèle, à l'évidence, que ce patronyme est blasphématoire. Mais comme par outrage, le narrateur se plaît à répéter ce mot qui figurera, rien que dans le dernier chapitre de la première partie, quatorze fois en cinq pages d'espace papier. Le blasphème est à nouveau flagrant, quand, remerciant l'évêque, le vieux Babel estime que : « *Si le Christ revenait, il ne se joindrait pas aux chrétiens mais aux socialistes* ». ⁶⁹¹

Par ailleurs, chez les Nettencourt, Diane ne pratique pas la foi chrétienne, et l'impiété de son mari Brunel, confortant ses convictions, l'éloigne de La parole Sainte ; Madame de Nettencourt se complait dans la religiosité, et Guy n'aimait pas les curés. On pourrait indiquer également, comme positions forcément anticléricales, d'une part la réjouissance de Déry à la mort de l'abbé Lemire, quand le journal *La Patrie* lui révèle que le prélat comptait parmi les

⁶⁹⁰ *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.148.

⁶⁹¹ idem., p.431.

victimes d'une bombe lancée à la Chambre des députés, plutôt que de s'émouvoir de la perte d'une vie humaine ; d'autre part, le nietzschéisme de Blaise, l'aîné des Jonghens, pour qui le christianisme était « *méprisable et ridicule* », ⁶⁹² et qui estimait qu'il fallait expulser les religieuses.

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la satire religieuse s'inscrit dans la logique des deux premiers romans. Car ici, Mme d'Ambérieux qui porte le prénom de Marie, et qui essaie encore de plaider pour la foi chrétienne meurt, sans s'élever au ciel, car elle manque la sainte scène ultime. D'ailleurs, cette femme qui se réclame du catholicisme ne cultive aucun sens du pardon, vu ses sentiments de haine à l'endroit des Pailleron. On la voit par ailleurs recommandant la religiosité aux Pailleron un 15 août, elle dont le prénom est Marie.

Dans le roman, le statut d'impiété et l'éloignement des personnages de la foi chrétienne sont récurrents. L'oncle de Sainteville regrette que la République n'ait pas réussi à « *massacrer* » les prêtres ; aussi est-il dit de l'ensemble des garnements de Buloz qu'ils grandissaient sans religion au grand dam du curé ; personne ne va à la messe chez les Pailleron ; pendant sa dispute avec les Méré, la pauvre vieille femme aux Hironnelles explose en blasphème à son tour : pour elle, sa condition aurait été bien différente « *s'il y avait un Dieu et une Sainte Vierge* ». ⁶⁹³ Et « *Pierre Mercadier [...] parfaitement incroyant[...]* », ⁶⁹⁴ répète son incroyance à Monseigneur, qui figure comme un comparse. D'ailleurs l'entreprise majeure qu'il eut dans le roman, celle de persuader Pierre à se détacher de Blanche Pailleron échoua. Pour celle-ci, qui avoue à son tour son incroyance, aucun rapport de confession ni de confiance entre un prélat et elle n'est envisageable.

Même pendant son agonie à Garches, Mercadier continue de ne croire ni à « *Dieu, [ni à] la mise en scène de l'Eglise et de la prière (...)* » ⁶⁹⁵ C'est pourquoi la mise en scène paraît burlesque en fin de roman, où Mme de la Mettraie, qui accourt au chevet de l'agonisant, échoue, paraissant ainsi comme une « intruse » dans ce pied-à-terre dont les occupants, Mercadier et Mme Tavernier, sont foncièrement impies. Pascal pour sa part ne croit pas, et dut, pendant des moments de vaches maigres, feindre de croire avec les pères qu'il abhorrait, pour survivre.

⁶⁹² idem., p.176.

⁶⁹³ op.cit., p.521.

⁶⁹⁴ idem., p.106.

En revanche, même si la satire religieuse est ébauchée dans *Aurélien*, elle n'est plus à l'image des *Caves du Vatican* de Gide où celui-ci décrit l'hypocrisie des hauts dignitaires de l'Église catholique aveuglés par l'appât du pouvoir et de l'argent plutôt que par la foi qu'ils imposent aux fidèles. La question religieuse y est donc quasi absente, mise à part l'allusion faite au supplice de Barbantane Mère, et timidement, aux dissonances entre Catholiques et Protestants, notamment lors de la conversation au chapitre XVII, entre Blanchette et sa belle-mère : « *Ma mère, vous savez très bien que ma religion pour ne pas être démonstrative... Chacun a sa façon de comprendre ces choses-là : les uns aiment à extérioriser... Pour moi, certains sentiments gagnent à l'intimité* ». ⁶⁹⁶ On le voit, de ce commentaire de Blanchette, il transparaît subtilement une des raisons fondamentales du clivage catholiques/protestants, c'est-à-dire le retour à la lecture personnelle du livre sacré, fer de lance de la religion réformée ; ce à quoi Esther Barbantane répond, subtilement railleuse : « *Ce sont des points de vue de parpaillot. Mais c'est bien la peine de lire tout le temps la Bible, comme vous autres, pour ne pas savoir qu'on n'honore vraiment le Seigneur que dans les lieux saints !* » ⁶⁹⁷

Quand Arnaud était immobilisé chez les Barbentane, pendant l'entretien que Blanchette eut avec lui, quand il lui a répondu qu'il était catholique, elle pensait : « *Encore une difficulté entre eux. Mais d'une autre sorte.[...] Il y avait un mystère des catholiques : ce goût qu'ils ont des églises, des vitraux, les orgues, la Vierge... c'était surtout le culte marial qui gênait Blanchette... à la rigueur elle aurait accepté la Présence Réelle...* » ⁶⁹⁸ A cela s'ajoute l'impiété d'Edmond, de Paul Denis, et d'Aurélien.

⁶⁹⁵ idem., p.689.

⁶⁹⁶ op.cit., p.159.

⁶⁹⁷ idem.

⁶⁹⁸ idem., p.587.

1.4. Tel père, sans fils...

Renvoyant à la dislocation de l'idée de famille, les rapports filiaux relèvent de la dernière dimension de l'éthique libertaire surréaliste. Nous n'aborderons donc pas cette rubrique dans une dimension psychocritique au vu de la biographie de l'auteur, (comme semble s'y consacrer le travail de Roselyne Collinet-Waller⁶⁹⁹...), mais toujours dans cette ligne de l'héritage surréaliste. En effet, le groupe était hostile à l'autorité parentale ; nous en avons l'écho dans ce corpus. Par ailleurs, les parents ne semblent rien entreprendre pour gagner significativement la confiance de leurs enfants : Mrs Goodman, par exemple, dit n'aimer les enfants que quand ils sont gentils.

Beaucoup de scènes suggèrent donc la fissure entre enfant et parent. Le processus commence timidement dans *Les Cloches de Bâle*. Les rapports entre les Nettencourt et leur fille portent fondamentalement sur la protection financière que celle-ci leur accorde. Plutôt que des scènes affectives, ce sont des parties de désaccords perpétuels qui meublent leurs rencontres. Par ailleurs, un brouillage embrume longtemps la mémoire de Guy sur la figure de son véritable père. Et cela, dès l'incipit du roman : « *Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa.* »⁷⁰⁰ Indifférence insolite, doit-on penser, dans cet univers des bien-pensants a priori conservateurs.

Les rapports de Madame Simonidzé avec ses enfants ne sont pas épanouissants. La curieuse partialité de cette mère qui se préoccupe plus d'Hélène que de Catherine suscite et entretient des relations d'adversité contenue entre les deux sœurs. Il faut rappeler qu'elle se sont détachées du père à qui Catherine en veut d'ailleurs particulièrement.

A Cluses, les enfants de l'industriel trouvaient leur père autoritaire et supportaient péniblement l'« *atmosphère de guerre civile* »⁷⁰¹ qui régnait entre eux pendant les tensions de la grève. De même, Mlle Judith culpabilise son père insouciant, affairé plutôt à des scènes de galanteries inopportunes. Aussi les pères des frères et sœurs Jonghens, de Brigitte Fosse, de Jean Thiébault, du lieutenant Desgouttes-Valèze, et de Victor Dehaynin sont-ils morts.

⁶⁹⁹Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

⁷⁰⁰ op.cit., p.49.

⁷⁰¹ idem., p.201.

Dans *Les Beaux quartiers*, les exemples sont plus nombreux. C'est pour l'épanouissement de leur couple que Mme Grésendage refuse d'avoir un enfant ; le prétexte, c'est que Monsieur « *travaillait tant. Ne pas trouver le repos en rentrant chez soi...* »⁷⁰² L'enfant est ici assimilé à un accessoire dérangeant. C'est pourquoi Mestrance s'est contenu pendant quatre ans avant d'en avoir : « *il ne voulait pas d'un mioche pour l'empêcher de dormir.* »⁷⁰³

Dans le roman, le thème de la rupture filiale prend même une importance diégétique non négligeable, car c'est par exemple après cette étape de rupture avec ses parents, qu'Armand va sur les routes de l'illumination par la conscience ouvrière. Dans le foyer Barbentane en effet, les rapports entre parents et enfants sont de part et d'autre tendus. A Sérianne, tout petit déjà, Armand n'appelait son père que par la qualification professionnelle « *Le docteur* »; et la soumission de Madame Barbentane à la foi chrétienne faisait qu'Edmond était « *toujours grossier envers le ventre d'où il était sorti* ». ⁷⁰⁴

Devenus grands, les Barbentane-fils se dédient complètement de leurs parents: Armand faillit perdre sa mère, quand il rompit définitivement le dernier cordon qui le rattachait à elle, c'est-à-dire ce projet vital pour la mère de le voir vivre le sacerdoce; ce refus, en retour, amène la mère à « *détester désormais* » son fils. De par et d'autre donc, le reniement est réel entre la mère et le fils. Par suite, Armand traitera son père de lâche avant de quitter la demeure paternelle sur fond de tension.

« *Armand était plein d'une fureur blanche. Il y avait du meurtre dans ses yeux. Il fit un pas vers son père, puis recula. Sa voix, il l'entendit lui-même avec étonnement, comme un phonographe absolument autonome : « Lâche, disait-elle, cette voix, tu as enfin giflé quelqu'un pour une fois ? Ton fils. Tu te venges sur lui de tous les coups de pied au cul reçus dans ta vie ! »* »⁷⁰⁵

De même, à Paris, toutes les visites de Barbentane père chez Edmond relèvent du supplice pour le fils, qui finit lui aussi par se détacher du projet vital pour son père, celui d'accepter de le remplacer comme médecin à Sérianne. A ce propos, on peut lire: « *ce jeune homme*

⁷⁰² op.cit., p.517.

⁷⁰³ idem., p.62.

⁷⁰⁴ idem., p.275.

⁷⁰⁵ idem., p.387.

ressentait un plus grand mépris pour un père qui avait été l'admiration de son enfance ». ⁷⁰⁶

La métamorphose de l'admiration pour le dédain témoigne de la fatalité de l'incompatibilité entre père et fils. Plus loin, le narrateur omniscient révèle le drame auquel tourne une visite paternelle non sincère : « *Edmond le haïssait ferme, son père. Cette conversation politique allait-elle s'éterniser ? L'autre était là, carré, chez lui, il n'y avait pas de raison... Il dut sentir l'hostilité filiale, car brusquement il changea de ton, [...], le plus odieux peut-être[...]* » ⁷⁰⁷ Mais aucune issue ne s'offre pour échapper au supplice du fils en compagnie du père. Alors, « *son fils le méprisa définitivement* » ⁷⁰⁸.

On le voit, que ce soit du fils au père ou du père au fils, les rapports entre parents et enfants sont entamés, tendus, affectés. De sorte que toutes les soirées de « réconciliation » que le père entreprend pour persuader ses enfants échouent, tant à Sérianne avec Armand, qu'à Paris avec Edmond.

Par ailleurs, Lamberdersc pestait contre ses parents; le père d'Arnaud se souciait très peu de lui ; Loménie manque de reconnaître trois de ses enfants, et Suzanne la fille reconnue, ne s'entendait pas avec lui parce qu'il était mécréant. En conclusion, le traditionnel respect des parents est violemment remis en question dans le roman.

Dans *Aurélien*, le personnage dadaïste Paul Denis dit qu'il n'aime pas les enfants. Ce qui ne surprend pas Bérénice qui lui répond « *Ah, je vois, mon petit... ça ne se fait pas dans votre milieu d'aimer les enfants !* », ⁷⁰⁹ c'est-à-dire « *ce monde de jeunes artistes, d'écrivains qui aimaient l'excès, où il vivait. Il y régnait des idées toutes faites, pas les mêmes qu'ailleurs, mais toutes faites quand même, et aussi tyranniques.* » ⁷¹⁰ Le milieu dont il est question ici, faut-il le rappeler, c'est bien le groupe avant-gardiste.

Même si elle paraît timide chez les Leurtillois, la question des relations pénibles entre parents et enfants est esthétisée dans *Aurélien*. En ce qui concerne Aurélien, il est rapporté qu'« *On l'avait mis pensionnaire quand il était au lycée, parce qu'il devenait gênant pour son père et pour sa mère. Un sujet de continuelles rancoeurs, et Armandine mariée, n'est-ce pas, il*

⁷⁰⁶ idem., p.275.

⁷⁰⁷ idem., p.279.

⁷⁰⁸ idem., p.324.

⁷⁰⁹ op.cit., p.247.

⁷¹⁰ idem.

suffisait à déranger la vie mondaine de la belle Fernande Leurtillois. [...] Il n'aimait pas son père, si pareil à Armandine que c'en était gênant ».⁷¹¹

Nous relevons dans ce passage les mêmes rapports entamés que chez M. Grésandage et M. Mestrance. Mais c'est surtout avec Bérénice que le thème se fait plus empirique, plus récurrent, notamment quand celle-ci confie ses souvenirs douloureux de la grande Maison. Si Mademoiselle Judith n'en voulait à « *ce père insouciant* » (l'adjectif démonstratif est ici culpabilisateur) que parce que « *toujours à courtiser cette Mme Diane* »⁷¹² dans *Les Cloches de Bâle*, il en est bien plus dans le cas de Bérénice. En effet, chaque aspect de ses souvenirs présente des rapports entamés entre la fille et son géniteur : « *J'avais huit ans [confie-t-elle à Aurélien]... Il y avait tout le temps de cris dans la grande maison ... Je n'aimais pas mon père... Il criait après maman...* »⁷¹³

A cette étape, il s'agit de la violence paternelle sur la mère qui traumatise la petite enfant. Par suite, il s'opère une gradation⁷¹⁴ ascendante dans le rejet du père par la fille, et ceci, à travers le relais ou l'alternance entre les suggestions du narrateur et les aveux directs du personnage : « *Elle parlait de son père. L'avait – elle tant détesté ? Elle se croyait auprès de lui on ne sait quelle mission réparatrice. Elle avait peur de lui. Il criait si fort. C'était un homme de tempête.* »⁷¹⁵ La métaphore indique bien l'épouvantail auquel le père était assimilé ; un épouvantail à la fois pour la mère qui finit par s'en aller, que pour l'enfant. Car, en rapprochant ces deux extraits, on se rend compte qu'ils concourent à mettre en exergue la violence qui détermine fondamentalement ce parent.

Mais, après cette caricature du père centrée autour de sa grande violence, le portrait gagne en diabolisation, et en rejet profond par la suite : « *Elle parle de son père. De ce père étranger, qui jamais n'a trouvé le chemin de son cœur. De ce père détesté, à cause de celle qui est*

⁷¹¹ idem., pp.47-48.

⁷¹² op.cit., p.57.

⁷¹³ op.cit., p.313.

⁷¹⁴ Fontanier le définit comme un procédé qui « consiste à présenter une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède, selon que la progression est ascendante ou descendante », op.cit., p.333. Ce qui nous intéresse ici surtout, c'est l'importance des signifiés à chaque fois.

⁷¹⁵ op.cit., p.318.

*partie. De ce père effrayant, comme un fléau domestique. Elle parle de son père, qui lui a appris, toute petite, ce que c'est que d'être malheureux. Et qu'elle a détesté pour cela.»*⁷¹⁶

On peut dire que la charge d'accusation, voire la diatribe se découvre aisément dans ce passage par l'accumulation d'adjectifs évaluatifs axiologiques largement dépréciatifs, à savoir « détesté » (par deux fois), « effrayant », mais aussi du négatif absolu dans « n'a jamais trouvé le chemin de son cœur » qui suggère le fossé qui sépare le père de l'enfant, l'absence quasi certaine d'une quelconque forme de communion ou de complicité entre eux. C'est ce que confirme à notre avis toute la dimension corrosive de la comparaison du père à une calamité dans « comme un fléau domestique ». C'est à la même acception que concourt l'anaphore avec « détesté », qui caractérise fondamentalement l'image du père, le sentiment principal qu'elle nourrit à son endroit. De toute évidence, le choix du signifiant « peste » n'est pas gratuit, au regard de ceux qui l'ont précédé dans ce passage, formant ainsi un ensemble de qualificatifs abrupts et iconoclastes. Le besoin d'amour, de complicité et de tendresse entre parent et enfant n'est presque jamais satisfait donc, leurs rapports étant fondamentalement marqués du sceau de la violence, d'une violence à la fois physique et verbale.

On pourrait, au vu de ces données, dire que Bérénice a grandi comme une enfant sans affection paternelle, mais surtout une enfant terrorisée gratuitement par un père irresponsable ; dans ses conditions, sa personnalité se construit dans la douleur, dans un cadre familial étouffant par la faute du père. Le vide affectif a essentiellement corrodé cette enfant, en installant en elle regret, rancœur, et haine, uniquement comme par réponse à cet empoisonnement réel de la fille par le père : « *Toute ma jeunesse,[conclut-elle] j'ai donné tout à ce père violent, taciturne et malheureux qui a empoisonné ma vie. Je me souviens d'avoir dit va-t'en ! à maman, avec tout le romanesque d'une petite fille prête à rêver. J'aimais l'amour, je donnais toujours raison à l'amour contre tout le monde, contre mon père d'abord, ce père détesté.»*⁷¹⁷

Ce sont là donc autant de traumatismes fondateurs de l'identité de Bérénice. A terme, on s'aperçoit que cette invective aboutit à saper le fondement d'une tradition centrée sur la

⁷¹⁶ idem.p.321.

⁷¹⁷ idem., p.415.

sacralité du père. A terme, il se dégage une figure monolithique et pâle du père. Dès lors, le cadre familial se présente comme un champ de violence affective.⁷¹⁸

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le père de Paulette d'Ambérieux, celui d'Yvonne, le beau-père de Mercadier, et le père de Meyer sont morts ; et Boniface est curieusement surnommé « *Sans -père* ». Nous avons pu nous apercevoir des rancoeurs de Pascal contre son père.

Par ailleurs, Mercadier se confie à Dora : « *Toute ma vie, j'ai eu une espèce de dégoût pour les mioches... enfin toute ma vie... ma première petite fille... Je n'ai jamais beaucoup regardé les enfants, pas même les miens. [...] Madame Tavernier, je n'ai jamais aimé mon fils Pascal...* »⁷¹⁹ Le curieux de ce propos est qu'il n'indique aucun motif qui explique quelque peu sa pertinence. Tout comme l'hostilité de Suzanne à ses parents ne semble pas justifiée.

En effet, même si pour calmer Pascal qui s'en alarmait, Suzanne dit qu'elle s'amusait, les propos de la petite fille à Sainteville sont poignants à l'endroit de sa mère, surtout qu'elle ne dit jamais Maman. Après avoir trouvé « *extraordinaire* » que celui-ci dise aimer les siens, Suzanne se déchaîne : « *Je ne les aime pas. Je ne les aime pas. Je les déteste. Je voudrais qu'ils soient morts...* »⁷²⁰ On le voit, répétition et gradation concourent toutes à indiquer cette même hostilité aux géniteurs. Quand plus tard la petite est témoin de l'infidélité de sa mère, les relations s'empirent : « *Plus[la mère] se fait caressante et plus elle voit Suzanne s'éloigner, se durcir.* »⁷²¹ L'enfant s'éloignera plus concrètement par la fugue qui la conduit aux marais.

Pour finir, Madame d'Ambérieux n'aimait pas sa fille parce qu'elle lui rappelait constamment la disparition de son époux. La fille le lui rend à son tour. Lorsqu'à propos de cette parenthèse d'infidélité, la mère s'entêtait à faire comprendre à sa fille qu'elle était cocue, désespérée

⁷¹⁸ Jacques Migozzi la définit dans sa thèse comme « tout refus de tendresse, toute négation explicite de relations aimantes, tout ce qui entretient chez l'enfant certains manques affectifs, évoqués comme une béance de l'être. », op.cit., p.132.

⁷¹⁹ op.cit., pp.615-616.

⁷²⁰ op.cit., p.161.

⁷²¹ idem., p.238.

Paulette la rudoie : « *Laisse-moi, Maman ! Je te déteste ! je ne te supporterai pas davantage ! Tu n'as pas honte ! A ton âge ! laisse-moi...* »⁷²²

Au total, ce n'est pas que le paramètre de l'« âge » (comme s'en plaint Paulette), qui éloigne l'enfant de ses parents dans le corpus. Il y a plus : la fidélité à un anticonformisme forcément redevable au passé surréaliste du scripteur. Cela s'intensifie d'ailleurs dans une espèce d'« insolitisme ».

2/ L' « insolitisme »

L'insolite, on le sait, c'est ce qui relève de l'inaccoutumé, de l'excentrique, voire de l'extravagance. Mais dans ce chapitre, nous le percevons, par les différentes voies de sa matérialisation comme une tendance, une culture esthétique qui nous porte à l'emploi du néologisme « insolitisme » que nous cherchons à définir comme ce recours entêté à l'extraordinaire. Nous le prospectorons d'une part à travers des manies et comportements, d'autre part, à travers les portraits.

2.1. Manies et comportements

A la lecture des *Beaux quartiers*, nous relevons certaines manies absurdes et gratuites, auxquelles certains personnages du roman tiennent curieusement ; des tics comportementaux qui attestent, tout comme le pense Jacqueline Bernard,⁷²³ que l'ancien surréaliste, épris de spontanéité, n'a pas pu faire le deuil de son passé littéraire. En vérité, le culte de la gratuité ponctue l'ensemble du roman. Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon écrit à propos du surréalisme: « *J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané.* »⁷²⁴

C'est la matérialisation de « *ce royaume de l'instantané* » que nous voulons mettre en relief ici.

⁷²² idem., p.201.

⁷²³ Jacqueline Bernard, *La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde Réel*.

⁷²⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p.81.

On le note par exemple chez M. de Loménie, noble propriétaire terrien pourtant, qui se plaît à se déculotter en public:

« M. de Loménie de Méjouis aimait à se déculotter en public. Comme ça. C'était une plaisanterie de gamin qui avait fait long feu. Quand on l'embêtait dans la conversation, et qu'il ne savait plus comment s'en sortir. Ou simplement quand il était de très bonne humeur. Il se levait, se retournait et d'un geste prompt de la main droite, il lâchait ses bretelles, tandis que la gauche relevait le pan de la chemise. Les fesses de M. de Loménie étaient un spectacle de moins en moins réjouissant, mais là n'était pas la question. C'étaient des fesses velues, et le vieux satyre avait grand soin d'écartier les cuisses pour montrer du coup qu'il n'était pas châtré »⁷²⁵

Au-delà de la dimension clownesque dont le grotesque n'émeut plus personne, il convient de souligner surtout l'ineptie de l'acte ; car, le fait surréaliste relève de la dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle que pourrait exercer la raison, et loin de toute préoccupation esthétique morale. Breton, dans *Manifestes du surréalisme*, loue l'Homme de « maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. »⁷²⁶ Comme par écho à cette manie de Loménie, on rencontre une situation semblable, au chapitre XXXVI de la deuxième partie, lors d'une rafle: « (...) et la victime fut d'un à-coup emportée de dix mètres, battant le sol; dans son effort pour résister, les bretelles se déchirèrent, et le pantalon s'arracha. D'un coup, les jambes et les cuisses furent dénudées, violentes, convulsives, la chemise se rebattit, et la foule eut une espèce de ricanement, parce qu'on voyait le sexe et les poils ». ⁷²⁷

Cet écho retentit jusque dans *Les Voyageurs de l'impériale* où, pour indiquer comment il lui était égal de savoir que Mercadier pourrait être son rival, Jules Tavernier « rejeta ses bretelles et tomba son pantalon. »⁷²⁸ Ce désir d'humour mordant et cette recherche de la figuration de personnage pantin, tiennent en partie leur source, estimons-nous, dans *Le Con d'Irène*, avec le Maire qui fréquente le bordel ; ce client en effet « se déshabillait. [...], un petit homme trapu, qui commençait à perdre ses cheveux [...], c'était le maire de la ville [...]

⁷²⁵ op.cit., pp.81-82.

⁷²⁶ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p.31.

⁷²⁷ op.cit., p.414.

⁷²⁸ idem., p.513.

*Il a une petite infirmité. Dès qu'il jouit, allez, il chie oh pas beaucoup, mais un peu. C'est malgré lui. Un petit caca doux et liquide. On croirait un enfant. »*⁷²⁹

On pourrait évoquer également le cas de l'industriel Emile Barrel, qui collectionnait des plaques de foyer par comme une « *espèce de folie* », ⁷³⁰ par jouissance intellectuelle de dominateur ; la passion de Suzanne, fille de M de Loménie, qui est de chiffrer, comme par enchantement, les cas d'adultère à Sérianne, et qui, « *dans sa chambre, cachait dans la doublure des sièges, derrière le bois des fauteuils, et sous le tapis, dans l'embrasure des rideaux, des petits bouts de papier soigneusement pliés, comme s'ils avaient contenu des secrets dangereux pour elle : généralement du papier blanc ou des notes de blanchisseuse.* » ⁷³¹

Semblablement, on rencontre le portier Pédro, au « Passage-club », passionné d'écriture, qui occupe son temps libre à de petites annonces pour le simple plaisir de recevoir des lettres, et qui se complaît dans des postures insolites : « *Il avait des loisirs, Pédro, et il les occupait. On le voyait écrire avec un mouvement de l'œil gauche écarquillé, la paupière droite légèrement tombante, et il se mordait la lèvre inférieure* ».⁷³²

Colombin quant à lui fantasme particulièrement de posséder une femme enceinte, et l'abbé Petitjeannin a besoin de se persuader qu'autour de lui, tous étaient des voleurs, et qu'il n'y a que lui d'honnête ; Madame de Loménie quant à elle, « *se payait la satisfaction intime de se prendre pour une sorcière.* » ⁷³³

Enfin, il convient de souligner cette mise en scène et revendication de l'humour noir propre au surréalisme, conçue ici par Lavenaz, interne en médecine. Racontant à ses camarades d'hôpital l'histoire burlesque du père d'une dame qui avait le foie malade, il s'interroge soudain : « (...) *Euh, euh! Supposez un instant que nous débitons en tranches le foie de syphilitique encore frais, que nous l'étalions sur du pain, et que nous le mangions, qu'est que ça donnerait?* »⁷³⁴ On le voit, le discours échappe ici à l'utilitaire de la

⁷²⁹ op.cit. p.445.

⁷³⁰ Aragon, *Les Beaux quartiers*, op.cit., p.81

⁷³¹ idem.

⁷³² idem., p.495.

⁷³³ idem., p.82.

⁷³⁴ idem., p.340. On rencontre ces types d'excentricités dans *Les Chants de Maldoror*, in *Comte de Lautréamont Isidore Ducasse, Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953. Evoquant les premiers motifs et intérêts de leur

communication courante. Ce tableau qui frise le macabre gagne en férocité plus loin dans le livre, lorsqu'en situant les causes éventuelles de cas de suicide, le narrateur ne se contente pas d'évoquer le cas du métro, mais le commente, comme par cynisme, terminant par une interrogation totalement hallucinante : « [...] un homme qui s'est jeté sous le métro, par exemple, et qui a la poitrine écrasée, et le cœur bat encore sous l'éclatement des côtes, puis la roue prend la tête, la gueule par le travers, et cela fait crac, et floc, là où se peignait le sourire, la boîte gicle de sang, la cervelle coule... Cela ne te fait pas rire, Molière ? »⁷³⁵

Ce commentaire auctorial féconde donc les propos de Lavenaz, et infère la constance du saugrenu dans *Les Beaux quartiers*. « *Le réalisme d'Aragon a pris la relève du surréalisme* », se dépêchait-on de souligner⁷³⁶. Il n'en est pourtant pas toujours ainsi, comme on peut encore le vérifier dans *Les Voyageurs de l'impériale*.

On se rappelle que dans ce roman, il est subrepticement indiqué au chapitre XL qu'à « *Paris, c'est la folie, la passion, la grande mode ! Plus de soirées sans tables tournantes* ». ⁷³⁷ Semblablement, c'est cette séquence de spiritisme que Denise vient organiser chez les Mercadier ; à mi-voix, assistée de Paulette, elle frappait des coups sur un guéridon, comptait des chiffres, que punctuaient, pour finir, des lettres : tantôt, N, tantôt Z, tantôt S... : « *Le guéridon penche, frappe, épelle... 15, 16, 17, 18, 19 : S...1,2,3,4,5... 18,19,20,21 : U... 21,22,23,24,25,26... Z...SUZ...* »⁷³⁸ Denise verse totalement dans la fantasmagorie, quand elle dit avoir parlé à son mari, déjà mort.

Dans *Aurélien*, l'évocation de certains personnages implique une allégeance au mouvement surréaliste ; on y rencontre en effet les jeunes du café place Pigalle qui parlent « *de poèmes automatiques* », et qui ne peuvent s'empêcher « *de jouer aux petits papiers chez Ménestrel* ». ⁷³⁹ Aurélien va au récital Caryatis, c'est-à-dire « *à la soirée de cette danseuse*

rapprochement Breton et lui, Aragon écrit dans *Lautréamont et nous* : « (...) je ne pus me retenir de demander à Breton comment il se faisait qu'il ne prononçât pas le nom que j'attendais à côté de Rimbaud, et c'est lui qui s'étonna quand je dis : Lautréamont... », *Lautréamont et nous*, Toulouse, Sables, 1992, p.13.

⁷³⁵ *Les Beaux quartiers*, op.cit., pp.577-578.

⁷³⁶ Claude Prévost, Michel Appel-Muller, « Les sentiers de la création », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, p.56.

⁷³⁷ op.cit., p.252.

⁷³⁸ idem., p.256.

⁷³⁹ op.cit., pp.514-515.

*dadaïste... »*⁷⁴⁰ ; et au vernissage de Zamora, Paul Denis ne met pas de cravate, parce que c'est le mot d'ordre des Dada. A cette soirée, on rapporte « *aussi que les Dadas, ces jeunes fous, sont furieux parce qu'il y aura du whisky et du champagne, et qu'ils viendront avec des canifs pour déchirer la robe des dames. ça fiche une petite frousse, ils sont capables de tout, ces voyous.* »⁷⁴¹

L'ineptie dans ce discours est redevable à la tradition surréaliste de l'époque : d'une part, on y perçoit l'empire des pulsions avec « *jeunes, fous, furieux* », et le déni de la raison, parce que ces furieux s'en prennent sans raison valable aux robes des dames ; d'autre part, on mesure la tradition du groupe, au cliché qui est donné de ces jeunes gens dans la dernière proposition. (« *ces voyous* ») Car, le dadaïsme procède d'un refus global du monde tel qu'il est, exigeant une adhésion totale de l'individu aux nécessités profondes de sa nature, et ceci, sans égard à la logique, ou à la morale. Aussi Tristan Tzara fait-il une apparition épisodique à ce vernissage de Zamora, pour se moquer de la cravate rouge de Paul Denis, parce que le mot d'ordre du groupe, c'est-à-dire les gens de la place Pigalle, ce soir, était de se passer de cravate. Pour Paul Denis qui, il ne faut s'y tromper, s'inscrit dans le roman comme un véritable personnage surréaliste, le luxe doit être classé dans une logique de la gratuité, à l'image de l'acte gratuit gidien : « *Ce qui fait la beauté de la machine ce n'était pas son inutilité...[...] Le luxe, pour Paul Denis, c'était une idée analogue à ce qu'André Gide appelait l'acte gratuit, l'acte pour lui-même, sans profit, sans plaisir, sorte d'achèvement d'une morale bizarre qui avait alors grand succès parmi la jeunesse.* »⁷⁴²

Par ailleurs, l'espace diégétique est, avant l'épilogue, parcouru par des personnages d'effluves surréalistes qui touchent au milieu de l'art, et qui, à l'analyse, incarnent des fonctions (romancier, poète, peintre surtout) relevant de préoccupations personnelles du scripteur sur l'art. Paul Denis tente par exemple d'expliquer son projet littéraire à Bérénice, avec l'exemple de son livre *Défense d'entrer* :

« *J'ai une plaquette, -expliquait-il,- qui vient de sortir au Sans-Pareil, et un manuscrit chez Kra...oui... Non, pas des poèmes, cette fois...*

-Un roman ?[c'est Bérénice qui demande]

⁷⁴⁰ idem., p.58.

⁷⁴¹ idem., p.335.

⁷⁴² idem., p.249.

*-Non, non, je n'ai même qu'une peur, c'est qu'on prenne ça pour un roman...C'est une sorte de promenade-rêverie, un truc inclassable, avec des digressions dans tous les sens, un peu Jean-Jacques, un peu Sterne... »*⁷⁴³

C'est donc l'emblème d'une poétique erratique, témoignage de manies esthétiques, qui se déploie à travers cette confiance de l'artiste. Maryse Vassevière⁷⁴⁴ pense que même le nom du parfum créé par Rose Melrose est redevable à la tradition poétique surréaliste. Car le titre « *Le jardin de saadi* » semble un clin d'œil, l'écho des « *Roses de Saadi* », poème de Marceline Desbordes-Valmore, qui figure dans le *Manifeste du Surréalisme*, comme « surréaliste en amour ».

Cependant, s'il est vrai qu'allusion est constamment faite au couturier Charles Roussel, et aux poètes Paul Denis et Méneestrel, c'est tout de même la peinture qui est l'art le plus représenté dans le roman. On y rencontre, en effet, beaucoup de personnages peintres, les uns assumant un rôle dans la diégèse, comme Zamora et Ambérieux, les autres comme Picasso, Cézanne, et Claude Monet, n'y participant pas véritablement. Les dessins oxymoriques de Zamora, comme l'indiquent les titres, se voulaient par ailleurs à la fois beaux et logiques. C'est le cas surtout avec « *La proxénète hermaphrodite* », qui en fait, « *ressemblait à s'y méprendre à une montre, mais elle avait des aiguilles noires qui disaient midi dix, tandis que d'autres, vertes, marquaient neuf heures moins vingt-cinq.* »⁷⁴⁵ « *Le calcul approximatif* » quant à lui se présente comme une bicyclette, ou une machine à roues peintes qui ne peuvent pas tourner dans un tableau, mais qui, selon le peintre, lui sert à « *découvrir les imbéciles* ». ⁷⁴⁶ On le voit, rien ne relève ici du logos comme ensemble des procédés fondés sur l'argumentation logique, et faisant appel à la raison du destinataire des tableaux. L'ensemble relève plutôt d'une absurdité langagière, qui cependant invite à lire, dans la tâche d'un peintre, au-delà de la notion d'acte gratuit gidien sur lequel se fondait Paul Denis, « *le plaisir nouveau et toujours délicieux d'une occupation inutile...* »⁷⁴⁷ On se rappelle le programme pictural de l'Oncle Blaise dont les tableaux ambitionnent de reproduire les simultanés du réel.

⁷⁴³ idem., p.66.

⁷⁴⁴ Maryse Vassevière, « Les personnages –parenthèses dans « Aurélien », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p.49.

⁷⁴⁵ op.cit., p.243.

⁷⁴⁶ idem., p.249.

⁷⁴⁷ idem., pp.249-250. Ce sont des mots de Régnier, cités par Bérénice.

Mais au-delà de ce « congrès d'artistes », la seconde forme d'allégeance surréaliste dans le roman est manifeste, empirique, à travers le jeu. Entre autres manies, Paul Denis « *se jetait à plat ventre sur son lit au milieu des feuilles de papier, écrivant des choses sans queue ni tête, qui prendraient sens plus tard...* »⁷⁴⁸

Si Paul Denis allait avec des copains jouer « *aux petits papiers chez Ménéstrel* », Aurélien, lui, pratique une scène ludique de rue beaucoup plus inepte, un jeu à deux volets, ponctué d'une part d'interjections gratuites telles « *allez !* », « *hop !* », et qui à l'occasion se complète par un classement des femmes rencontrées. Le narrateur en propose le fonctionnement :

« *Ce Allez ! c'était un signal qu'il se donnait toujours quand il décidait de jouer à un jeu qui peuplait sa solitude dans les rues. Tous les hommes connaissent ce jeu-là : On suit la première femme un peu possible qu'on a rencontrée, qui venait à votre rencontre, jusqu'à ce qu'elle tourne par exemple à gauche. Alors à la première femme sans contre-indication qui vient en sens inverse, on quitte la toute première et on suit la nouvelle en revenant sur ses pas. Ça peut naturellement se faire à droite comme à gauche . Se compliquer aussi d'un tas de règles qu'on s'invente, qu'on garde deux mois, trois mois, puis qu'on abandonne pour de nouvelles.* »⁷⁴⁹

Gratuité, arbitraire et ineptie sont les fondements de cette obsession dans les rues. Mais il y a plus :

« *Ce n'était pas le seul jeu d'Aurélien dans la rue. Il s'amusait aussi à classer, et à compter les femmes rencontrées. C'est-à-dire pas celles qui étaient tout à fait impossibles. Mais il se disait : « Voyons, d'ici la Concorde, par exemple... Combien est-ce que je rencontrerai de femmes, qui soient des femmes, quoi ! » Il y avait plusieurs catégories à retenir comme femmes. Par ordre progressif, il y avait d'abord les excitantes. Ensuite les aimables. Enfin les folies. »*⁷⁵⁰

A ce jeu stupide, on comprend qu'il n'existe pas de motifs rationnels, mais que des mobiles arbitraires. Au nom de quoi par exemple, faut-il que « *par ordre progressif* », ce

⁷⁴⁸ idem., p.504.

⁷⁴⁹ idem., p.151.

⁷⁵⁰ idem., p.152.

soient les femmes « *excitantes* » qui passent avant les femmes « *aimables* » qui elles, précèdent les « *folies* » ? Pourquoi, dans ces conditions, établir une autre catégorisation en deux groupes, qui à tort ou à raison, surplombe la première répartition, c'est-à-dire celle de femmes qu'on déshabille et de celles qu'il ne faut pas déshabiller ? Nous soulignerons, pour finir, la question de l'incohérence ou de la fantaisie dans l'expression. Car, « *Tout choix dans la variation inhérente à la langue est assimilable à une « prise de position » dans le champ littéraire* »⁷⁵¹, écrit Meizoz.

Effectivement, les rapports des surréalistes à la grammaire et/ou à la syntaxe sont loin de relever du conformisme. Dans *Traité du style*, Aragon écrit : « *Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, [...] le désaccord, [...] l'inattention à la règle, les confusions de temps [...] voilà mon caractère.* »⁷⁵²

Déjà, dans *Les Cloches de Bâle*, ce principe de la transgression se lit dans ces fantaisies orthographiques d'Anna Mahé qui, « *sous prétexte d'ortografe simplifiée, écrivait jalousie, plaizir sexuel, hijiène du cerveau, un être intélijent.* »⁷⁵³

Mais en dehors de ces transgressions formelles, on rencontre des séquences d'inepties dans le discours. Dans *Les Cloches de Bâle*, il se posait une question de phonologie chez le couturier Charles Roussel dont les phrases restent souvent en suspens, et marquées d'un « *de* » inepte, comme suit : « *Là ! Qu'est-ce que je disais ! Quand on veut habiller un monde de ..., il faut avoir une maison d'une tenue de..., et qui n'ait pas l'air d'une maison de...* »⁷⁵⁴ A l'absurdité du contenu de ce discours s'ajoute le tic étrange avec « *de* ».

C'est ce même reniement fonctionnel du discours que l'on remarque abondamment dans *Les Voyageurs de l'impériale* ; en effet, les enfants, notamment Yvonne et Sophie construisent souvent un monde de contes de fées, des récits dans lesquels se glissent des sonorités qui a priori ne répondent pas au contexte d'énonciation, tels que « *coquelicots, volubilis, liseron, ou encore popinettes !* » Or, il est admis que les éléments linguistiques ne

⁷⁵¹ Jérôme Meizoz, « La « langue peuple » dans le roman français », in *Hermès* 42, op.cit., p.104.

⁷⁵² op.cit., pp.28-29.

⁷⁵³ op.cit., p.227. Ces parties soulignées sont en italique dans le roman.

⁷⁵⁴ idem., p.343.

préexistent pas aux rapports qu'ils entretiennent à l'intérieur de l'organisation d'ensemble de la langue, les termes n'ayant de réalité linguistique que par leurs relations mutuelles.

Il faut rappeler par ailleurs qu'en linguistique, l'unité concrète nécessite l'association du signifiant au signifié, car seul, le mot matériel ne suffit pas pour donner sens, et n'est dans ce cas qu'une simple abstraction. Mais dans cette séquence des *Voyageurs de l'impériale*, la sonorité la plus pratiquée reste l'onomatopée « *Ouah-Ouah* », un signifiant qui, à force de s'appliquer à plusieurs signifiés, finit par ne plus avoir de sens précis dans le livre : il désigne tantôt Yvonne, (« *Elle est bête cette Ouah-Ouah, dit Suzanne* »⁷⁵⁵), tantôt tout un lexique (« *elle les traita de tout son vocabulaire Ouah-Ouah* »⁷⁵⁶), tantôt une manière de faire ou un genre (« *un style Ouah-Ouah* »,⁷⁵⁷ « *tu fais dans le genre ouah-ouah à ton tour* »⁷⁵⁸) ou « *Non, fais pas ta Ouah-Ouah avec moi* »⁷⁵⁹), tantôt le synonyme au masculin d'un autre mot absurde, bisque-basque⁷⁶⁰, tantôt une interjection (« *Tu es stupide, Ouah-Ouah !* ».⁷⁶¹

Il en est de même avec le mot « *liseron* » dont le nombre passe indistinctement du singulier au pluriel, et à nouveau du pluriel au singulier.

Etrangement, ces absurdités s'observent aussi chez des personnages adultes, comme l'oncle de Sainteville qui ponctue ses répliques de « *voï* ». On sait que l'interjection est une classe grammaticalement invariable, mais qui varie formellement selon les langues et les cultures (onomatopées), et dont la donnée phonologique dépend, outre la culture et l'influence linguistique, du caractère psychique de l'utilisateur. Mais chez l'oncle, l'interjection paraît bien gratuite, en ce sens qu'elle est identique, souvent mécanique, voire loin de ce qu'on pourrait appeler un tic langagier.

⁷⁵⁵ op.cit., p.214.

⁷⁵⁶ idem., p.216.

⁷⁵⁷ idem., p.217.

⁷⁵⁸ idem., p.205.

⁷⁵⁹ idem., p.188.

⁷⁶⁰ idem., p.189.

⁷⁶¹ idem.

Tante Jeanne, quant à elle, tente d'imiter, sans raison apparente, le mari d'Elodie, « *en se balançant de droite et de gauche, et en ajoutant Fouchtri-Fouchtra entre les mots.* »⁷⁶² Jeannot en rit d'ailleurs, qui trouva, ce faisant, que la tante avait l'air d'une dinde.

A la question ironique « *pourras-tu défendre Rimbaud, Lautréamont devant ton parti ?* » de Breton, ce que rapporte Aragon est édifiant : « *Cela semblait alors l'évidence de l'impossibilité. Eh bien ! alors, répondre n'était que d'intention, et je n'ai pas répondu. Mais au bout de trente ans on peut voir, et que pas seulement pour Rimbaud, Lautréamont, ce qui est devenu (et un peu à cause de moi) facile dans mon parti, j'ai toujours défendu le ciel de ma jeunesse.* »⁷⁶³

Cette jeunesse, c'est l'exaltation surréaliste qui gouverne par ailleurs les portraits.

2.2. Des portraits, ou l'art de la démolition

« *Le vice appelé Surréalisme [écrit Aragon,] est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses ; car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers* »⁷⁶⁴

On découvre des traces de l'application de ce principe dans certains des romans. Les portraits, en effet, s'inscrivent dans la logique de la poétique surréaliste de l'image, une poétique de provocation ou d'humour noir, qui célèbre l'image en fonction du degré d'arbitraire qu'elle présente ; le « stupéfiant-image »,⁷⁶⁵ comme Aragon lui-même le souligne.

Déjà dans *Les Cloches de Bâle*, le mari Jonghens figure comme une espèce de brute avec des poils ras. Si le principe est quasi absent dans ce roman, il n'est pas récurrent non plus dans *Aurélien*, exceptés, d'une part, ce commentaire sur Bompard : « *Il ramena la conversation sur ce bonhomme en face, dont les épaules voûtées, les bras de singe, les mains poilues lui rappelaient un autre temps : « Regardez-le, Bompard... mon cher... avec sa serviette enfoncée dans le gilet, ses petits yeux tout ridés, cet air naïf... il a l'air de ne pas*

⁷⁶² idem., p.550.

⁷⁶³ Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Stock, 1997, p.26.

⁷⁶⁴ *Le Paysan de Paris*, op.cit., p.82.

savoir... »⁷⁶⁶ ; d'autre part, l'évocation de la mère de Caillavet par M. Roussel, comme « *une espèce de guenon, fagotée !* »,⁷⁶⁷ pendant que pour Mrs Goodman, Bérénice a l'air d'un « *poisson-chat* »,⁷⁶⁸ et que pour Bérénice, Zamora avait « *l'air d'une poule* »⁷⁶⁹.

Par contre, le principe s'établit significativement dans *Les Beaux quartiers* et *Les Voyageurs de l'impériale*. Nous relevons deux profils : le profil animalier, et le profil du saugrenu.

Le profil animalier se déploie significativement dans *Les Beaux quartiers* ; on rencontre une espèce de corrosion par la caricature qui ne s'inscrit pas seulement dans une logique de satire de la bourgeoisie, en ce sens qu'elle n'épargne pas les personnages du peuple. Voici à titre d'exemple Pierre, amant d'Angélique et de Jacqueline: « *Pierre était petit, et assez gros, extrêmement mélancolique (...) il avait l'air d'un jeune cochon rêveur, d'un blond doré, bien nourri, le museau long, les yeux noirs et les bras courts plantés trop en arrière, à cause d'un développement des pectoraux exagéré par une gymnastique mal raisonnée* »⁷⁷⁰

Le portrait du jeune Pierre se complète donc par des attributs d'animaux, par sa comparaison au cochon, et l'assimilation de sa bouche à un museau. Armand rencontre à l'embauche M. Percepied « *exactement un double-mètre mal replié avec des bras de singe et une tête de perroquet* »⁷⁷¹ Ici, c'est la disparité dans le portrait qui est saisissante : la haute taille de Percepied contraste avec les « *bras de singe* » (mammifère), et surtout la petite « *tête de perroquet* » (oiseau).

Plus curieux est le portrait du vieillard qu'Edmond rencontre dans le champ de statues de la cour du Carrousel:

« *Un curieux et repoussant spécimen humain. Un peu plus de soixante ans, sans doute, et cent ans aussi bien. Ce qui frappait d'abord en lui, c'était la débilité conjointe à la crasse.*

⁷⁶⁵ Marie-Paule Berranger, *Panorama de la littérature française, Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1997, p.127.

⁷⁶⁶ Louis Aragon, *Aurélien*, op.cit., p.426.

⁷⁶⁷ idem., p.242.

⁷⁶⁸ idem., p.244.

⁷⁶⁹ idem., p.245.

⁷⁷⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.125.

⁷⁷¹ idem., p.616.

Sordide au-delà de ce que ce mot peut signifier. A bout de la déchéance physique et de la déchéance sociale. Un gnome avec une tignasse grise, [...], mais sans que, depuis longtemps, le cou ait été purgé d'une sorte de poil de singe qui dissimulait l'absence de col, aggravée d'un cache-nez qui avait dû être rose avant de devenir noir et marbré de taches. Le visage à proprement parler disparaissait dans tout cela, avec des sourcils en parasol sur des yeux sombres, la peau toute ridée autour des yeux, et une espèce de mélanome débutant en avant de l'oreille gauche qui formait une bosse noire, asymétrique, et comme prête à éclater d'un pus intérieur. »⁷⁷²

On le voit, ce portrait déborde la simple suggestion de l'état de dénuement du vieillard ; il reflète la tradition picturale surréaliste. En effet, le portrait échappe au temps (« *plus de cent ans et cent ans aussi bien* » ; il est par ailleurs en dehors des limites du sens (« *sordide au-delà de ce que ce mot peut signifier* ») : cela veut dire que c'est une image fuyante, dont on arrive pas à appréhender le sens ; il s'agit là des traces de l'héritage de la physiognomonie surréaliste et/ou d'un portrait à la Goya.

Le barman du Passage-club, qui jouait souvent tout seul aux dés, « *semblait un orang-outang en veste blanche. Il était un peu chauve, et probablement turc. La lèvre supérieure fendue à gauche, et ça lui donnait l'air de toujours se fâcher.[...] Puis il haussait les épaules, ses épaules bombées en avant et en arrière de la tête inexpressive.* »⁷⁷³

L'ineptie dans ce portrait se traduit à la fois par la classe du vêtement (veste), et la précision de couleur (blanche) de la veste que l'orang-outang auquel le barman ressemble aurait porté.

Le jeu de la provocation se découvre également dans la proximité à connotation oxymorique : « *Roger Gilson-Quesnel, officier de cavalerie, avec sa tête d'ours sur un corps de girafe* ». ⁷⁷⁴
C'est donc un air véritablement caricatural qu'offre cette incompatibilité de la tête d'un ours coiffant le cou filiforme d'une girafe ; ensemble qui renvoie à l'homme, tout de même ici officier de cavalerie.

⁷⁷² op.cit., p.332.

⁷⁷³ idem., p.497.

⁷⁷⁴ idem., p.359.

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, il est dit de Mme d'Ambérieux, cette sexagénaire, qu'elle « avait l'air d'une grosse grenouille ». ⁷⁷⁵

Par le regard de Pierre, nous découvrons Blaise :

« Pierre s'intéressait à la gueule de son beau-frère. Cette cassure du nez tout en haut, qui le faisait partir pour être long, et puis cela tournait tout court. Il en résultait quelque chose d'un peu animal, et de jeune dans le visage. La mâchoire était forte, et démentait cet air de faiblesse qu'il y avait du côté des yeux, peut-être à cause de ces longs cils de femme. » ⁷⁷⁶

Quant à Gaëtan, que Pierre rencontra dans la montagne, il : « était [...] assez gras, les épaules arquées, le visage assez pâteux, avec un nez en bec de corbin, et de très longs cils. Il portait la moustache bouclée assez longue et relevée. Il avait les yeux inégaux et sombres. » ⁷⁷⁷

Le curieux du portrait de ce personnage, dont l'apparition est furtive dans le roman, se complète par le fait que, même au champ, il est tiré à quatre épingles.

La référence au « bec de corbin » (insistance donc du scripteur), se poursuit à Monte-Carlo avec « la vieille dame », propriétaire des plus grandes aciéries de Sheffield, qui entrait toujours au casino exactement à onze heures: « C'était une grosse femme au visage tout ridé, de si petites rides que d'abord on ne les remarquait pas sous les cheveux teints en noir et haut coiffés. [...] Elle avait le visage long, et le nez en bec de corbin, les yeux sombres. Elle était Irlandaise, et déformée par la souffrance. » ⁷⁷⁸

La déformation gagne également Robinel « toujours apoplectique, toujours furax, avec son col qui sautait, son air d'avoir été giflé par un géant, ses pattes courtes, son genre taureau, sa moustache de chat. » ⁷⁷⁹ Rien que les renvois de la comparaison (taureau, chat), auquel s'ajoute « pattes », (qui, on le sait, s'emploie principalement pour désigner les membres inférieurs des animaux), établissent définitivement l'obsession du scripteur par l'icône

⁷⁷⁵ op.cit., p.119.

⁷⁷⁶ idem., p.282.

⁷⁷⁷ idem., p.308.

⁷⁷⁸ idem., p.411. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁹ idem., p.475.

animalier. Ce collègue de Mercadier nous permet de passer au lycée, où le saugrenu gouverne désormais l'image.

Au lycée de Mercadier, la physiognomie s'intensifie, mais curieusement avec l'ensemble du corps professoral. « *Chaque image doit produire un cataclysme, [écrit Aragon]. Il faut que ça brûle !* »⁷⁸⁰ Les portraits accablent donc par la déconstruction grotesque des personnages.

Le surplète du lycée, par exemple, est présenté comme « *un vieux squelette vert sous un tube* ». ⁷⁸¹ L'irrationnel de cette image tient dans le choix de la couleur et de l'instrument auquel l'homme est comparé, tant le rapport est imperceptible. Peut-être s'agit-il de surmonter, sous le signe de l'analogie, les traditions par la raison. On y rencontre également le surveillant général, M. Décrasement, dont le nom infère une onomastique ludique,

« *un être grand et maigre et funèbre sous le haut-de-forme et dans un long pardessus à l'intérieur duquel il avait encore maigri. Sa couleur de cadavre tirait peu à peu sur une teinte paille révélatrice du cancer qui le rongait.[...] C'était déjà un mort dont le cheminement au milieu de la jeunesse bruyante dans la brume d'octobre emplissant les cours du lycée avait quelque chose d'absurdement eschylien...* »⁷⁸²

Avec ce portrait du surveillant, on mesure le goût de la provocation par la référence persistante au funeste dans « *funèbre* », « *cadavre* », « *cancer* », « *mort* ». Mais ce n'est pas tout ; on rencontre également « *le proviseur, ce pot-à-tabac grasseyant, avec sa petite moustache décoiffée, jaunie, ses mains grasses, cette onction laïque...* », puis « *Joffret, le professeur de grec, un fil de fer habillé dans un sac, sans sourcils, souffrant d'un zona périodique, avec une voix de crécelle* » ; quant au directeur, M. Legros, il « *était tout petit avec les yeux rusés, une barbe en éventail, qui le rendait plus petit encore, poivre de sel, et un toupet pour rattraper les choses. Une longue redingote noire d'où sortait le pantalon rayé tirebouchonnant, les manchettes qu'il perdait tout le temps, et dans le col cassé une cravate noire plastronnante.* »⁷⁸³

⁷⁸⁰ Louis Aragon, *Traité du style*, op.cit., p.140.

⁷⁸¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.101.

⁷⁸² idem., p.338.

⁷⁸³ idem., p.107.

En dehors du lycée, Eugène Méré est « *un colosse châtain sur de petites jambes, avec des yeux comme des trous d'épingle* »⁷⁸⁴ ; la vieille des Hirondelles, est un « *vrai marron sculpté, cette pipelette, ni grande, ni petite, plutôt grosse, mais du bouffi. Ses mains toutes déformées par les douleurs, ses jambes lourdes et gonflées, avec des ulcères qui s'ouvraient et se fermaient rien que de les regarder* »⁷⁸⁵ le portrait de Mme Seltsam frise l'effroyable, elle qui « *était grosse, et noire, assez laide, les traits pointus dans un double menton. Quand elle tournait sa tête crépue comme celle de la petite, la lumière révélait qu'elle était anormalement moustachue.* »⁷⁸⁶

Ces images s'inscrivent donc, c'est le temps de le dire, dans le sillage maldororien des rapprochements burlesques et saugrenus. Aragon n'écrivait-il pas :

« (...) même cinquante ans après sa mort, Lautréamont était toujours une force en devenir, dont nous nous trouvions être nous, les premiers frappés, et qui, je le proclame, fit de nous, plus qu'aucun précédent majeur, ce que nous sommes devenus. [...], car nous demeurerons ceux qui, les premiers, furent les défenseurs lyriques [...] les plus purs de la postérité ducassienne. »⁷⁸⁷

Ce tour d'horizon fait sur le traitement de l'éthique libertaire surréaliste permet de mesurer le statut de l'anarchisme, la portée de l'érotisme, l'anticléricalisme, les rapports filiaux et la pratique de l'insolitude dans le corpus. L'Aragon surréaliste y côtoie donc le « néoconverti ». Nous passons à la deuxième dimension des marques du mentir-vrai ; il s'agit des « débordements » pertinents que nous découvrons dans *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, en dehors de toute redevance surréaliste.

⁷⁸⁴ idem., p.518.

⁷⁸⁵ idem., p.520.

⁷⁸⁶ idem., p.570.

⁷⁸⁷ Louis Aragon, *Lautréamont et nous*, Toulouse, Sables, 1992, pp.20-21.

III/ Chronique d'un essoufflement annoncé

Notre préoccupation dans ce chapitre est de mettre en relief les « débordements »⁷⁸⁸ tangibles, autrement dit, des éléments non pertinents pour la visée argumentative, mais dont le nombre élevé a pour effet d'affaiblir la thèse ou de la subvertir, affranchissant du coup l'histoire de sa fin illustrative ou démonstrative. Pour en rendre compte dans *Les Voyageurs de l'impériale*, nous nous intéresserons à deux effets de hantise : la hantise du temps, qui débouche sur celle métaphysique de la finitude humaine.

1/ Les glissements dans *Les Voyageurs de l'impériale*

Un accord définitoire fait des *Voyageurs de l'impériale* le roman de la condamnation de l'individualisme. S'il est vrai que dans le roman on est loin du catéchisme idéologique des *Cloches de Bâle* et des *Beaux quartiers*, il est aussi certain qu'il n'y a pas que la dénonciation de « l'individualisme forcené » qu'on y perçoit, en dépit des nombreuses incursions de la voix auctoriale.

Nous rencontrons également des parenthèses de réflexions amorcées dans *Les Cloches de Bâle*, qui viennent mûrir dans *Les Voyageurs de l'impériale*. En effet, on se souvient que dans le premier roman, la nuit où elle fut sauvée par Henry Bataille, le regard de Catherine tomba sur la statuette, copie d'un objet d'art sur la tombe d'un duc de Lorraine, et qu'« ils en vinrent tout de suite à parler de la mort »,⁷⁸⁹ à partir du sujet de « l'âme qui se dégage de la matière... »⁷⁹⁰ C'est cette angoisse de la mort qui se distille dans *Les Voyageurs de l'impériale*, plus que dans aucun autre roman du cycle. Le roman verse significativement en effet dans une exploration de la condition humaine. Et le développement de cette isotopie génère une migration du sens.

⁷⁸⁸ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op.cit., p.247.

⁷⁸⁹ op.cit., p.255.

⁷⁹⁰ idem.

1.1. Hantise et effets du temps

A l'analyse, nous remarquons que la question de la vieillesse hante les personnages, et que le traitement qui en est fait relève par endroits de la fonction testimoniale. On se souvient que Mme Simonidzé, à quarante ans, « *était déjà une vieille femme. Les cheveux gris qu'elle avait portés quatre ou cinq ans avec insolence, comme une coquetterie et un charme de plus, s'étaient trouvés un beau jour ne plus contredire son visage. Elle avait maigri et sa peau ne s'y était pas faite.* »⁷⁹¹ Si pendant « *quatre ou cinq ans* », elle s'abritait sous un maquillage, le masque vient ainsi de tomber ; et l'affreux de ce physique qu'elle redoutait, refait manifestement surface, sans qu'elle veuille y croire. C'est pourquoi elle recourt au témoignage de sa petite fille : « *Elle s'arrêtait devant les miroirs. Et elle dit à l'enfant, qu'elle oubliait d'envoyer au lit : « Suis-je donc si laide, Katioucha, ou déjà vieillie ? »* »⁷⁹²

Rappelons par ailleurs, que c'est par conspiration contre la vieillesse que le couple Lafargue avait retenu comme terme de leur vie, le 70^e anniversaire de Lafargue. Plutôt que de paraître avec les effets de corrosion du vieil âge ou de vouloir y échapper par le maquillage, le couple s'y soustrait par l'option pour le suicide collectif : « *(...) ils avaient voulu mourir ensemble. Ils se l'étaient promis depuis de longues années. Ils avaient vécu avec cette assurance mutuelle contre la décrépitude, la déchéance des vieux jours. Ils s'étaient fixé le soixante-dixième anniversaire de Lafargue comme terme de leur vie.* »⁷⁹³

Mais dans *Les Voyageurs de l'impériale*, plus qu'épisodique, le thème est établi : Dora et Mercadier ressentent, chacun à sa manière, le poids de l'âge, l'écrasement par l'écoulement inexorable du temps. Comme Mme Simonidzé, le seuil de la quarantaine trouble Mercadier. Par la focalisation interne, le narrateur omniscient rend compte de la désolation progressivement ressentie par le personnage :

« *Jusqu'à cette année, il se sentait encore un tout jeune homme, il ne prenait pas garde au temps qui passait. Mais, dans les derniers mois, il avait senti des changements en lui. Les transformations de la quarantaine, la peau moins jeune, le ventre qui commençait à se marquer. Il se leva dans la baignoire pour mieux s'astiquer. La carrure de ses épaules*

⁷⁹¹ Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.146.

⁷⁹² idem., p.155.

⁷⁹³ idem., p.286.

*contrastait avec ses bras peu développés d'intellectuel. Il bomba le torse, et rentra le ventre. Est-ce que je peux plaire encore ? »*⁷⁹⁴

Comme on le remarque, Mercadier est gagné par cette même angoisse de se savoir suranné. Le manège du contrôle de l'état de fraîcheur physique se poursuivra, parce qu'il a besoin de se rassurer :

*« Bien sûr que je peux plaire. Heureusement que les dents sont bonnes. Il pensait malgré lui à la bouche édentée de la vieille Marthe, il se frappa les cuisses, comme pour s'assurer de leur force. Il était bien solide sur ses pattes. Malgré, pourtant, ce petit dessin bleu qui apparaissait sous la peau des mollets, pas vraiment des varices. Ses fixe-chaussettes le serraient probablement. Probablement. »*⁷⁹⁵

Mercadier se refuse d'accepter l'évidence : le « *petit dessin bleu* » sous la peau des mollets, relève « *probablement* » plus des varices,⁷⁹⁶ que de ces effets illusoires de fixe-chaussettes.

Plus tard, un commentaire auctorial infiltre le regard descripteur que l'écrivain Bellemine porte sur lui, au restaurant Foyot :

*« Il portait bien plus que son âge, parce que enfin qu'est-ce qu'il avait, cinquante-cinq, cinquante-six ans ? La peau du visage était marquée de tout un réseau de plis, avec de petites taches. Quelle fatigue sous les yeux ! C'est extraordinaire l'application de l'âge à détruire un homme, ça n'oublie rien, ça ne laisse pas un petit brin de jeunesse dans le front, près de l'oreille... »*⁷⁹⁷

Ici, les « *petites tâches* » refont surface ; la décrépitude est accentuée par ce « *réseau de plis* », témoignage cette fois irrévocable.

Au chapitre XL de la deuxième partie, malgré la compagnie de Dora, la psychose gagne totalement Mercadier.

⁷⁹⁴ op.cit., p.167.

⁷⁹⁵ idem.

⁷⁹⁶ Il l'avouera plus tard à Dora, au chapitre IX de la deuxième partie, p. 515.

⁷⁹⁷ idem., p.480.

« Il avait peur surtout. Il avait peur de tout et de rien. Cela montait en lui depuis deux, trois ans cette peur. Maintenant ça prenait corps, ça peuplait sa carcasse, comme le vent dans une maison abandonnée. La peur, cette forme terrible de la vieillesse. [...] Mais c'était la peur, la peur de l'incertitude, de la vieillesse isolée, [...] Il avait peur de ce marais en lui, énorme, de cet enlèvement. *Etait-ce cela vieillir ?* »⁷⁹⁸

La répétition du lexème « peur » reflète l'état d'âme du personnage ; la métaphore est accablante dans la dernière phrase du passage ; car, elle renvoie ici à l'idée de sables mouvants, à laquelle se rattache généralement celle de la mort.

D'autre part, la présentation de Dora, la vieille maquerelle, se prête à la matérialisation des effets de vieillesse. Le narrateur omniscient en donne un portrait accablant :

« Chez cette créature déchue, et si dénuée en apparence de sentiments humains, dont l'avarice et la méchanceté avaient nourri chaque minute, chaque journée, chaque année d'une existence âpre et sans lumière, chez cette mégère dont le visage s'était pétri longuement de toutes les bassesses quotidiennes, dont le corps avait été patiemment déformé par la prostitution, l'âge et l'atmosphère sans air et sans jour des Hironnelles, voici que renaissaient des élans oubliés, des imaginations qui avaient dû germer au temps de sa misérable enfance. »⁷⁹⁹

Le foisonnement des adjectifs évaluatifs axiologiques se prête dans l'ensemble à la construction d'un portrait d'épave, de flétrissure. D'elle-même, le personnage découvre cette ternissure due aux effets du temps. Tout comme Mme Simonidzé en effet, Dora: « se vit dans une glace, toute jaune et ridée, avec ses faux cheveux et des fanons pendants le velours brun autour de son cou, et elle pleura. Il y eut un long temps plein de silence.[...] Elle se perdit lentement dans une idée vague et douloureuse. Une vieille femme. Une vieille femme. »⁸⁰⁰
Dora pleure, parce qu'elle réalise qu'elle se fane. L'échec du subterfuge du maquillage cause sa détresse. Ils en vinrent à parler de son âge, elle et Mercadier :

⁷⁹⁸ idem., pp.691-692.

⁷⁹⁹ idem., p.542.

« Dora était obsédée d'une idée fort simple à ce sujet. [...] »

« C'est terrible, -disait-elle, - ce qu'on devient... »

*D'un geste machinal, elle avait tâté la peau flasque de son cou, et il y avait eu dans ses yeux une lueur traquée. Cela fit un silence pendant lequel pour la première fois, entre eux, il y eut une véritable communion de pensées. Ce drame de la vieillesse, ce n'était pas lettre morte pour M. Pierre. Il se mit à regarder Mme Tavernier comme un être humain, et tout ce qu'elle pouvait avoir de grotesque et de repoussant prit soudain pour lui un sens nouveau, les rides et le fard, la poudre avec la peau flétrie, les frisettes, les fausses dents ».*⁸⁰¹

On le voit, ce portrait ne relève plus du stupéfiant-image des moeurs surréalistes ; il souligne plutôt le masque que porte Dora pour ne pas réfléchir les effets du vieil âge. L'entretien verse par la suite dans un cours de philosophie que professe Mercadier :

« Etre ou avoir été, voilà comment il aura fallu dire... Être, cela va de soi, c'est avoir la force, c'est ... Mais avoir été. Comprenez-moi, on supporte facilement le drame évident de la vieillesse, ne plus pouvoir patiner par exemple, ou grimper des montagnes. L'abominable, ce sont les surprises, les choses auxquelles on ne pensait plus, et puis le souvenir tout d'un coup, précis, banal, de comment c'était ... et comment c'est. »⁸⁰²

La question se fait donc ontologique. Ici, sur fond de rêverie sur dérélition, le professeur médite sur la dualité entre le passé et le présent, entre ce passé fuyant auquel on tient et qu'on regrette du même coup, et le présent, réel, accablant, implacable. C'est pourquoi, à Garches, quand Dora eut la preuve, par la lettre qu'il a écrite à son fils, que Mercadier souhaitait, comme par testament, renouer avec les siens, elle

« rit, d'un rire des nerfs qui secoue ses dents fausses, elle rit devant le miroir où elle voit son image flétrie, ses chichis, sa poudre et ses rides, la tragique expression de sa bouche plissée... Tout est perdu, tout s'écroule, ah, folle, folle ! Madame se croyait déjà installée avec son amant... Avec son amant, je vous demande ! Vieille peau, idiote, avec tes nuages, tes rêvasseries, tes... »⁸⁰³

⁸⁰⁰ idem., p.538.

⁸⁰¹ idem., p.547.C'est nous qui soulignons.

⁸⁰² idem., p.548.

⁸⁰³ idem., p.696.

Le passé et le présent rattrapent ainsi ces deux personnages : « *l'abominable surprise* », c'est que le présent ramène Mercadier vieilli vers ses vomissements ; on comprend qu'il le redoute donc. Quant à Dora, le présent lui révèle une fois encore, dramatiquement (le rire n'est pas sincère) l'épave qu'elle est devenue par l'usure du temps. C'est ce dépit ressenti que reflète le ton heurté du passage qui frise l'imprécation, et où le commentaire auctorial se mêle au soliloque auto-ironique⁸⁰⁴ du personnage.

1.2. L'angoisse existentielle

Commentant le vague à l'âme de Catherine à la sortie du Bois de Boulogne, le narrateur concevait dans *Les Cloches de Bâle* « *le monde comme une cage qui est autour de chaque homme.* »⁸⁰⁵ Nous percevons une charge philosophique dans ce propos, qui s'amplifie dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Aux inquiétudes du vieillissement, s'ajoutent donc de véritables questions ontologiques, qui en fait, tirent en partie leur fondement du titre du roman.

En effet, Paulhan, après en avoir lu la première partie, fit ces observations à Aragon : « *J'ai lu les Voyageurs.[...]*

Je vous retourne le ms 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. »⁸⁰⁶

Mais Aragon insiste, dans sa réponse par télégramme : « *Titre expliqué par seconde partie stop Pour revue propose intituler Pierre Mercadier ou Les Voyageurs de l'impériale stop Tiens essentiellement conserver ce dernier titre même caractères minuscules Amitiés Aragon* ».⁸⁰⁷

Si donc, comme l'indique le message, le titre du roman s'explique par sa seconde partie, cela implique que l'ensemble du roman est redevable à la dominance thématique de

⁸⁰⁴ Voir Catherine Kerbrat-Erecchioni dans « *L'ironie comme trope* », notamment quand elle indique la notion d' « *actant-cible* », comme actant fonctionnel, dans la spécificité pragmatique de l'ironie, in *Poétique n°41*, op.cit., p.120.

⁸⁰⁵ op.cit., p.256.

⁸⁰⁶ Bernard Leuilliot, *Aragon, Correspondance Générale, Aragon-Paulhan-Triolet*, « *Le temps traversé* », Paris, Gallimard, 1994 p.56. « Lettre du mardi 5 décembre 1939 ».

⁸⁰⁷ idem., p.60, télégramme du 6 décembre 1939.

cette deuxième partie. A l'analyse en effet, celle-ci reste la condition humaine, par le mode de représentation qui montre d'autre part l'Homme aux prises avec le monde social qui l'entoure, mais qui au-delà, invite à une réflexion sur la destinée humaine et son sens. La facture est si représentative qu'elle « dilue » le sens démonstratif de la diégèse, (dont on peut supposer qu'il relève, avec le châtement qui s'abat sur Mercadier), dans ce roman a priori idéologique. Nous fonderons notre analyse sur trois facteurs : la hantise métaphysique, l'impasse de la communication, et ce qu'il convient d'appeler la rubrique nécrologique.

D'une part, la hantise métaphysique se découvre à travers certaines réflexions existentielles dans le manuscrit que Mercadier élaborait. En voici un extrait :

*« 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 souviens d'avoir un soir traversé Paris aux premières lumières sur l'un de ces véhicules cahotants, pareil à une baleine qui glisse sur les ombres naissantes. C'était un soir que je me sentais inquiet et triste[...]. Tout d'un coup tout me sembla étrange, les cafés, les boulevards, les pharmacies. 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 .»*⁸⁰⁸

Si dans *Les Coches de Bâle*, Catherine avait simplement pris « un tramway cahotant à impériale »⁸⁰⁹ pour rejoindre Victor à Levallois, le véhicule se prête cette fois à un symbolisme profond. En effet, par ce souvenir d'un de ses voyages à travers Paris, aux côtés d'autres voyageurs, l'écrivain Mercadier tente de prospecter la question de la destinée humaine, sur ses aspects intrigants. Car, nous estimons qu'il se dégage de cet extrait l'isotopie de l'angoisse, avec « *issue horrible, catastrophes, ombres naissantes, inquiet, triste, étrange, mystérieusement, existence...* », qui à la longue, appelle, comme l'écrivain le proclame, à une « *solidarité mortelle, et une intimité pire que l'intimité de l'amour, celle de la fosse commune. J'étais d'humeur à philosopher, parce que tout m'était amer. Je pensais que cette impériale était une bonne image de l'existence, ou plutôt l'omnibus tout entier.* »⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p.675.

⁸⁰⁹ Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op.cit., p.316.

⁸¹⁰ op.cit., p.675.

Le spleen qui fonde cette réflexion existentielle relève, on s'en doute, d'obsessions véritablement en marge du traditionnel appel à l'ouvriérisme. La découverte de Reine en ouvrant ces « *cahiers de John Law* » intrigue en effet dès le début du texte : « *Nous nous attristons du malheur des grands hommes comme de l'effet injuste d'une fatalité à leur taille. 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 ?* »⁸¹¹

Ces questions oratoires qui semblent subjectivement empreintes de pessimisme, reposent pourtant, avec pertinence, à y voir de près, la relativité du concept du bonheur. Pierre Astier indiquait que dans la crise du roman français, la particularité de la période 30-45 est qu'avec Malraux, le roman explore désormais au-delà de ses champs traditionnels :

« *En élargissant ainsi le domaine du roman, en surimposant aux anciens desseins psychologiques, sociaux et épiques, des préoccupations d'ordre purement philosophique, Malraux ouvrait donc cette ère de « métaphysicisation » du genre romanesque qui allait atteindre son apogée plus tard avec l'entrée en scène des écrivains existentialistes ou apparentés.* »⁸¹²

Ces réflexions de Mercadier, estimons-nous, égalent manifestement la charge métaphysique de certains propos de Gisors dans *La Condition humaine*.⁸¹³

Par ailleurs, l'effet de spleen est remarquablement traduit par la solitude des personnages. Déjà dans *Les Cloches de Bâle*, le bienfaiteur de Catherine au Bois de Boulogne disait : « *Il y a des soirs, mademoiselle, où l'on se sent soudain lié à des inconnus plus qu'à des amis de toujours. Il y a des soirs où l'on ne peut parler qu'à des inconnus...* ».⁸¹⁴ Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la plupart des personnages principaux éprouvent la nécessité de se confier aux autres, notamment sur des sujets sensibles, existentiels, vitaux. Mais ce besoin

⁸¹¹ idem., p.674.

⁸¹² Pierre A.G. Astier, *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1968, p.51.

⁸¹³ « Il faut neuf mois pour faire un homme, et un seul jour pour le tuer. [...] Il ne faut pas neuf mois, il faut soixante ans pour faire un homme, soixante ans de sacrifices, de volonté, de ... de tant de choses ! Et quand cet homme est fait, quand il n'y a plus en lui rien de l'enfance, ni de l'adolescence, quand, vraiment, il est un homme, il n'est plus bon qu'à mourir. », André Malraux, *La Condition humaine*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989, p.761.

⁸¹⁴ op.cit., p.252.

grandissant génère un autre échec plus profond : l'impasse de la communication. On s'en rend compte, dès le premier chapitre du roman, avec l'amiral :

*« Mais ce soir-là quelque chose en lui s'était déchaîné. La tristesse sans doute, à l'occasion d'une heure de solitude, comme l'épreuve soudain faite qu'il était aussi seul dans ce monde que sur l'Océan, et le sentiment encore de la vieillesse qui vous prend certains jours à la gorge, quand il fait beau, au milieu de la foule, et des manifestations de la force des autres, de leur immense travail qui nous survivra. Alors, on parle, on parle... Les gens vous écoutent et se disent : quelle vieille peau, quel grotesque. Ils n'ont pas entendu ce grelottement de terreur qui donnerait pourtant du tragique à chaque fin d'une 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. »*⁸¹⁵

La polyphonie entretenue autour de l'énonciateur/narrateur (scripteur plus que l'amiral), soudainement moraliste de cet énoncé (on le découvre dans les interactions avec les pronoms « nous, vous, on,), expose donc le drame de l'incommunicabilité des consciences. En effet, à travers la répétition de « *on parle* », et la métaphore dans la « *phrase nulle* », il se traduit l'échec d'un circuit énonciatif, avec un énonciateur qui à la base n'avait en fait rien à communiquer d'utilitaire, et un coénonciateur a priori non performant, puisque l'objet de l'énonciation est insaisissable : « *on parle, on parle* » = « *grelottement de terreur qui donnerait pourtant du tragique à chaque fin d'une phrase nulle* » : l'oppositif « *pourtant* » anticipe donc sur l'échec de la communication, tout comme l'évaluatif « *tragique* », puisqu'à terme, la phrase, a priori porteur de sens, est ici « *nulle* ».

On avait pu mesurer l'ampleur de la solitude qui gagna Mercadier pendant son aventure. Le chapitre LIV de la première partie qui le présente à Paris s'ouvre d'ailleurs sur ses flâneries : « *Il flânait par les rues, feuilletait des bouquins chez les libraires, s'asseyait au café, reprenait la rue. [...] Il s'en fut traîner au musée du Louvre, au Luxembourg.* »⁸¹⁶ Nous ne reviendrons donc plus sur cette dimension ici ; toutefois, nous nous intéresserons à certains propos que d'autres personnages échangèrent avec lui, sur la question. Reine confie à Pierre qu'« *on a besoin parfois de dire à voix haute à quelqu'un de silencieux des choses enfouies et*

⁸¹⁵ op.cit., p.40.

⁸¹⁶ idem., p.324.

perdues, amères d'être gardées. »⁸¹⁷ Face à la confusion de Pierre, la jeune femme ajoute, plus loin :

*« 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 avec seulement 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...[...] rien... l'indéfinissable... de vous confier comme on se jette dans un lit au bout de la plus terrible fatigue... de se confier comme on se laisse aller au rêve avec la peur du réveil... »*⁸¹⁸

La métaphore du « *grelottement de la terreur* » que nous avons découverte avec l'amiral, révèle une partie de sa valeur ici: au-delà du malaise de vivre, ce propos de Reine s'inscrit aussi dans le champ de la hantise métaphysique, notamment par cette envie « *jusqu'à en crever* », de parler « *des gens qui ont disparu, qui demeurent avec seulement leur visage éternel* ».

Dora, quant à elle, raconte son passé douloureux à Pierre ; le présent pourtant n'en est pas différent. Car, à l'agonie de Pierre, ce personnage frôle la folie :

*« Dora s'est, elle aussi, enfoncée dans sa nuit, et si avant, qu'elle en subit une transformation physique [...], une négligence qui atteint à la grandeur s'est emparée d'elle, et elle ne dissimule plus son âge, et elle laisse voir à tous qu'elle est la proie démente d'un rêve. Elle marmonne ou parle seule sans honte. Elle est un murmure continu, elle est habitée de murmures. »*⁸¹⁹

Tout comme dans le cas de l'amiral, ce passage suggère l'impasse de la communication : le monologue se meut en « *murmure continu* » ; or, il est difficile de décoder un murmure, dont, à la base, l'émetteur même ne maîtrise pas l'objet.

Par ailleurs, « Monte-Carlo » s'ouvre sur « *la vieille dame* » du jeu, qu'on réveillait pour le casino, celle qui, « *à 11h exactement, chaque soir [...] apparaissait à Monte-Carlo, à*

⁸¹⁷ idem., p.425.

⁸¹⁸ idem., p.427.

⁸¹⁹ idem., p.738.

*Biarritz, ou à Dieppe, suivant la saison »*⁸²⁰ pour jouer. Elle joue, en souvenir de son mari, qui, pour avoir mal lu la cote de la Bourse, s'est cru ruiné, et de ce fait, s'est jeté d'un train. Le jeu devient donc un dérivatif pour cette femme ; comme pour Hugh Walter Traveleyan, qui également, joue tous les jours.

Le dernier facteur qui participe de l'établissement du thème de la condition humaine dans le roman est la récurrence de cas de malades, et ceux de morts parfois violentes. Pierre Mercadier désespérait, on s'en souvient, de ne pouvoir revoir Jeannot pendant deux mois : « *Deux mois c'est court. Mais on peut mourir pendant ces deux mois. Il pense de plus en plus souvent à la mort. A sa mort.* »⁸²¹ Il finit par mourir, dans les conditions pathétiques que nous avons déjà indiquées.

A ce cas s'ajoute la mort de Mme d'Ambérieux qui endeuille les vacances à Sainteville, et dont la veillée funèbre est rapportée au chapitre XLV de la première partie. Si par ailleurs, la petite Suzanne attrape une pneumonie dont elle se tire, il n'en est pas de même de la mère de Pierre, ni de sa fille aînée, victime d'une scarlatine. M de Lassy, quant à lui, rend l'âme dans le duel qui l'opposa à M. de Montbard ; l'évêque de Trébizonde rend la sienne dans un automne pluvieux et froid. L'asthmatique Mme Seltsam agonise longuement, avant de trépasser ; Mme Berger, mère d'Yvonne, meurt, avant que celle-ci perde l'usage de sa main, et meure à son tour. Et si la Manescù Elvire manque son suicide, Reine réussit le sien, devançant dans la mort Mercadier. L'oncle de Sainteville, dans son déclin, « *étouffait de temps en temps* », et « *sentait de plus en plus les médicaments mêlés à l'odeur négligée de la vieillesse* » ;⁸²² il agonise, et crève dans une crise d'urémie.

Par ailleurs, les « *tuberculeux [du docteur Moreau] déjà trop nombreux [...] empestaient de crachats le village, où on commençait à mourir ferme de la poitrine* ». ⁸²³ Des crises de rhumatismes (les neuf dixième de l'année), clouaient la vieille des Hirondelles sur place. Et le singulier chapitre XLIV reste une illustration d'aspects de la décomposition sociale. Ce passage dégage une isotopie de la maladie qui, dans l'ensemble du roman, fait équipe avec son corollaire, la mort. Nous y avons par exemple, sous forme de comparaison ou de

⁸²⁰ idem., p.412.

⁸²¹ idem., p.657.

⁸²² idem., p.594.

⁸²³ idem., p.595.

métaphore selon le cas, « *lueurs mauves* », « *acné du soir* », « *réverbères neurasthéniques* », « *dépérit un honnête peuple pâle* », « *grands microbes* », de la ville logés « *dans les alvéoles mêmes de sa tuberculose* », « *marbre blême* », « *somnambules* ».

Ce sont là autant de paramètres qui décrochent des injonctions de parti, et relèvent clairement des préoccupations esthétiques de l'écrivain. Car, s'il est vrai que le « *romantisme révolutionnaire* » accordait une certaine liberté créatrice, les limites de la marge sont bien définies, vu qu'elles « *ne font aucune place à la rêverie subjective, à la fantaisie utopique, aux orages romantiques* », et encore moins au mal de vivre et au désenchantement.[...] ; *c'est donc un romantisme parfaitement accordé au réalisme socialiste,[...]* »⁸²⁴

C'est pourquoi l'épisode de l'orage, et de la battue qui débouche sur l'héroïsme de Boniface, ne peut, selon nous, relever de romantisme révolutionnaire. Elle participe plutôt du ralentissement du processus de démonstration en s'inscrivant dans le champ de l'angoisse existentielle, en ce sens qu'il propose une espèce de combat entre deux personnages, Boniface et les marais ; un combat à nouveau entre l'Homme et la nature, puisque ce dernier signifiant se substitue à « *terre des périls* », « *la mort* » « *une fraîcheur de tombe* », ⁸²⁵ « *le sol perfide* », ⁸²⁶ « *le tombeau fraîchement remué* »⁸²⁷ On le mesure aux efforts que même le géant Boniface dut déployer pendant ce combat singulier pour la vie :

« *La lutte silencieuse devenait à chaque instant plus dure, et l'adversaire, lui accroissait ses forces, à chaque pas de Boniface. Il avait tiré vers la profondeur les pattes du géant qui s'était jeté dans le piège. Impossible de s'arrêter : le poids seul de l'homme l'eût fait enfoncer davantage. Une fraîcheur de tombe le prenait par en bas, mais l'effort violent qui ne le dégagait que pour le rendre à la terre faisait couler sur lui une sueur chaude et collante, qui lui poissait les vêtements.* »⁸²⁸

Ces attributs des marais ne sont pas fantaisistes : déjà au chapitre VIII de la première partie, comme par allusion proleptique, ces propriétés sont indiquées pendant les vacances de Pascal

⁸²⁴ Reynald Lahanque, « Aragon, ou le réalisme au service de la révolution », op.cit., p.39.

⁸²⁵ op.cit., p.262.

⁸²⁶ idem., p.261.

⁸²⁷ idem., p.260.

⁸²⁸ idem., p.262.

à Sainteville : « *On y enfonçait avec une facilité terrible : des voyageurs s'y étaient enlisés, le grand frère de Michel s'y était noyé. On n'avait jamais pu le retrouver.* »⁸²⁹

Dans ces conditions, l'épisode des marais prend une importance particulière, puisque c'est contre « *l'idée que la vie pourrait s'arrêter dans le jeune corps* »⁸³⁰ de Suzanne que Boniface s'indignait, parce qu'il « *avait vu plusieurs fois des morts* ». ⁸³¹ Espace nocturne, l'étang incarne donc l'inconnu cauchemardesque que Boniface affronte seul, comme seul chaque être humain est livré aux affres de l'existence. Ne ressent-il pas l'odeur du « *tombeau fraîchement remué* », ⁸³² sur ce « *terrain de la mort* »⁸³³ qui aurait entre autres déjà englouti le frère de Michel ? Pour notre part, l'importance que le scripteur accorde, étape par étape, à cette séquence qui aurait pourtant pu être évacuée en quelques lignes, fonctionne comme l'écho des mésaventures de Jean Valjean aux prises avec les égouts dans *Les Misérables* de Victor Hugo. Le texte propose donc une thématization narrative de la lutte tragique contre la mort.

Globalement, nous relevons trois étapes significatives de ce combat, où le géant risqua sa perte.

Alors qu'il redoutait à peine la profondeur des marais où il s'est aventuré, « *le sol perfide le happait à distance.* »⁸³⁴ Pourtant, personne ne connaissait comme lui cette montagne et ses secrets. Comme pour se rassurer, Boniface baisa la terre fraîche. Mais il « *serra ses lèvres sur ce baiser du sol, et pensa lourdement aux morts qui mangent la terre par la bouche, les oreilles, les yeux.* »⁸³⁵

Ensuite, en dépit des forces et stratégies déployées par l'homme pour ne pas s'enliser (regain psychologique d'énergie, résistance opiniâtre, recours à des lianes et ou herbes), nous distinguons la phase du péril :

« *Plus d'une heure, il lutta au hasard. L'épuisement montait. La peur. [...] Le pis était ce noir, cette étouffante obscurité.[...] La pluie. La pluie arrivait d'une façon sûre. La pluie*

⁸²⁹ idem., p.88.

⁸³⁰ idem., p.259.

⁸³¹ idem.

⁸³² idem., p.260.

⁸³³ idem., p.261.

⁸³⁴ idem.

⁸³⁵ idem., p.260.

*dans les marais, c'était la mort.[...] Boniface va mourir. » Il se sauve avec cette lenteur épouvantable parce que la terre tout entière pend à chacun de ses pieds. Il est tombé plusieurs fois. Son couteau lui a échappé. Perdu. Les herbes l'enserrent. »*⁸³⁶

Par analogie, cette deuxième étape renvoie à la lutte quotidienne que chaque être vivant mène contre cet « *ennemi muet* »⁸³⁷ qu'est l'existence, tel qu'on le découvre dans le passage par le déploiement de forces antithétiques : d'une part, les efforts dérisoires de Boniface dans « *plus d'une heure, lutte au hasard, épuisement, peur, perdu* », des efforts stériles et continuellement réduits au néant. Cette dramatisation est contenue dans l'oxymore « *il se sauve avec cette lenteur épouvantable*. » D'autre part, s'acharnent contre lui des impondérables de la nature, à travers « *étouffante obscurité, pluie,..* », et la cruelle hypothèse qui s'en déduit : « *Boniface va mourir* ». La tragédie se précise d'ailleurs par l'impossibilité de se sauver, le couteau perdu et les herbes qui enserrant.

Enfin, il réussira tout de même à se tirer de l'étang ; beaucoup plus par effet de providence que par prouesse de géant : c'est la dernière étape. « *Tout d'un coup les herbes cèdent, s'écartant, la jambe heurte à quelque chose de dur, le genou plie...[...] Ah, ah ! La rive. Il est sorti du marais.* »⁸³⁸ Soulignons cependant que cette issue, heureuse ici, n'est pas à tous les coups garantie. Dans le réel, l'Homme laisse presque toujours dans cet affrontement des plumes, irrémédiablement la vie.

Le roman à thèse, dit Suleiman, « *formule lui-même d'une façon insistante, conséquente et inambiguë la ou les thèses qu'il est censé illustrer* ». ⁸³⁹ Il en est autrement dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Pour ce roman de plus de 700 pages, nous estimons que la « liquidation de l'individualisme forcené » paraît dérisoire, comparée aux sentiments d'angoisse existentielle que de nombreuses scènes concourent à susciter dans l'œuvre. Ce sont des données qui grippent significativement le fonctionnement idéologique du texte, en tant qu'ils incarnent des débordements là où le roman ne laissait supposer que de l'univoque.

⁸³⁶ idem., pp.262-263.

⁸³⁷ idem., p.262.

⁸³⁸ idem., pp.263-264.

⁸³⁹ *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op.cit., p.18.

2/ Aurélien entre Racine et Barrès ?

Il paraît évident que Aurélien s'écarte de la praxis marxiste à laquelle s'adosse le réalisme socialiste. Mais voulant se dérober à cette lecture, Edouard Béguin trouve qu'« *il n'est pas nécessaire de recourir à cette notion [celle du réalisme socialiste] pour entreprendre une critique d'Aurélien, même si l'auteur a voulu faire admettre l'idée de la parenté profonde entre Aurélien et Les Communistes* ». ⁸⁴⁰ L'intérêt de cette analyse, pour nous, est repérable en deux points : d'une part, elle conforte ce que nous allons essayer de démontrer (à savoir que le roman s'est quasiment soustrait aux prescriptions de base du Parti) ; d'autre part, elle souligne à nouveau la distance qu'il faut prendre vis-à-vis des déclarations d'Aragon.

Pourquoi donc, ne pas « *recourir à la notion* » ? C'est certainement parce que ce roman ne respecte pas l'essentiel de l'esthétique idéologique, que Lahanque définit comme la « *possibilité et ce devoir qu'a désormais la littérature de se situer du côté de la révolution et de la science en marche, et donc de se réclamer, en premier lieu, du grand exemple soviétique* ». ⁸⁴¹ Nous le vérifierons sur deux plans : l'échec du bildungsroman, ce qu'il convient d'appeler « l'hommage racinien », et la tendance barrésienne du roman.

2.1. L'échec du bildungsroman

Dans l'ensemble, *Aurélien* ne reçut pas l'heureux accueil des *Beaux quartiers*. Il est vrai que Claude Roy, se félicitant de sa poéticité, vantait en ce livre un grand poème avec des entrelacements qui se rénovent comme dans une symphonie. En revanche, il y eut d'un autre bord des avis caustiques, voyant en ce livre une sorte de régression de son auteur. Garaudy ⁸⁴² en rend compte, mais Aragon lui-même le souligne : « *On me disait déjà d'Aurélien, avec ce visage offusqué des gens qui savent et vivent hors du péché, mais comment, comment avez-vous pu écrire cela de 1941 à 1943 ? dans un pareil temps n'y avait-il pas mieux à*

⁸⁴⁰ Edouard Béguin, « Aurélien », roman du « Monde réel » ? », in *Revue d'Histoire et de Littérature de la France*, op. cit., p.51.

⁸⁴¹ Reynald Lahanque, « Aragon, ou le réalisme au service de la révolution », art.cit., p.20.

⁸⁴² Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.

faire ? »⁸⁴³ Manifestement donc, le roman n'a pas comblé les attentes d'un certain auditoire. De sorte qu'à l'opposé des marques du réalisme socialisme, des critiques estimaient n'y lire qu'effets d'amours inopportunes détachées des préoccupations d'un roman à thèse. Car en toute objectivité, plusieurs aspects du roman portent flanc à cette réception critique d'*Aurélien*, notamment les apathies d'Aurélien.

Le parcours de ce personnage frise, à l'analyse, l'inexemplarité, à l'image de Mercadier dans *Les Voyageurs de l'impériale*. D'abord, Aurélien n'a pas une enfance semblable à celle de Victor dans *Les Cloches de Bâle*, ni de Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale*. D'une origine familiale assez équilibrée, on le découvre ancien combattant, c'est-à-dire ayant offert sa jeunesse naissante à la première guerre mondiale. Détenteur par ailleurs d'un héritage familial, allié aux aristocraties de Paris, désœuvré comme une statue comme le lui rappelle habilement Madame Duvigne, (sa femme de chambre), le personnage se complaît dans une existence duvetée, meublée par des aventures, et des parties de galanteries.

Au tout début du roman en effet, le personnage quitte son appartement, où rien ne l'occupe, et se jette dans Paris ; mais contrairement aux *Beaux quartiers* où l'espace parisien forme le héros Armand, l'errance de celui-ci prend une autre connotation : le Paris d'Aurélien est une ville caractérisée plutôt par la flânerie. Prenant le prétexte de vouloir rompre avec les souvenirs de guerre, l'ancien combattant opte pour une existence qui ignore l'effort, et qui ne se préoccupe nullement de ligne directrice ; en bref, une vie acquise aux loisirs et à la dissipation, à l'oisiveté et à la passivité. Sa sœur le lui rappelle lors d'une discussion : « (...) *c'est anormal de vivre comme tu vis, un homme solide, bien portant... seul... qui ne fait rien que flâner... Tout le monde travaille... [...] à quoi passes-tu tes journées ? Il faut bien travailler...* »⁸⁴⁴ Ce sont là des qualités fondamentales inconnues d'Aurélien. Pendant que nécessité est de changer le monde, Aurélien démissionne face à tout.

A l'opposé donc des motifs qui dessinent le héros accompli ou qui relèvent du héros positif, Aurélien présente plutôt les traits de l'antihéros, d'un héros négatif. Héritier d'une rente, le personnage se contente d'un présent de circonstance qui, à observer de près, n'est en rien conforme aux principes doxiques du peuple, celui du travail, de la dignité, celui dont se

⁸⁴³ Daniel Bougnoux, Cécile Narjoux, *Aurélien d'Aragon*, Paris, Gallimard, 2004, p.20. C'est nous qui soulignons, le mot étant en italique dans le texte.

⁸⁴⁴ op.cit., p.193.

réclame dignement Riquet, qui à douze ans déjà travaillait au port. Car, comme le proclame Prévert dans *Paroles*, « *l'effort humain, il sent l'odeur de son travail (...)* »⁸⁴⁵

C'est pourquoi la rencontre avec l'ouvrier Riquet fonctionne comme le coup de phare qui tente d'éveiller Aurélien, de le ramener à la vie active, de le soustraire à cette passivité où il se complaît. Après cette étape de la diégèse, le récit pourrait prêter à un malentendu. En effet, même si à la fin du chapitre LXXVIII, on pourrait penser qu'à l'image d'Armand, Aurélien trouve la Conscience, (vu qu'il revient au travail d'usine, comparativement à la grande oisiveté qu'il affichait au début de la diégèse), il n'en est rien pourtant. Et cela, pour deux raisons.

Le lecteur pourrait d'une part avoir la fausse impression que le personnage devient lucide, d'autant qu'il y est dit que plus tard, Aurélien découvre et revient sur le symbolisme de Riquet : « *Il en revenait à Riquet. Au symbolique M. Riquet. Avec sa petite amie. Son boulot à l'usine. Son goût de se démener, son excès d'énergie.* »⁸⁴⁶

Par ailleurs, le dénouement indique qu'« *Au début de février, il écrivit à son beau-frère qu'ayant bien réfléchi, il acceptait de travailler à l'usine.* »⁸⁴⁷ Pour une fois, il est vrai, Aurélien aura réfléchi, mais il l'aura fait surtout parce que fauché, parce que réduit à rien, lui le rentier de naguère qui est désormais incapable de prêter mille francs à Decoeur, malgré le grand dénuement dans lequel il trouva celui-ci. Il aura une fois encore procédé par opportunisme, tout comme quand il avait écrit à son ancien médecin auxiliaire, Edmond, à qui il n'accordait presque plus d'intérêt, mais qui l'intéressa soudain, lorsqu'il échoua à l'hôpital qui se trouvait être la maison de la belle-mère de celui-ci, « *avec le secret espoir d'être un peu gâté, mieux soigné.* »⁸⁴⁸

La différence ici avec Armand, c'est qu'il n'existe pas d'épreuves d'initiations significatives qui préparent Aurélien à l'illumination. On ne découvre plus le même investissement auctorial qui construit un itinéraire véritable du bildungsroman. Et, on n'est même pas autorisé ici à parler de trajectoire vers la maturité consciente, car Aurélien ne s'inscrit dans aucun processus initiatique, ni aucun projet de récit exemplaire. La preuve, c'est

⁸⁴⁵ Jacques Prévert, *Paroles*, op.cit., p.96.

⁸⁴⁶ *Aurélien*, op.cit., pp.385-386.

⁸⁴⁷ idem., p.641.

⁸⁴⁸ idem., p.41.

plutôt dans l'espérance de retrouver psychologiquement Bérénice qu'Aurélien s'est rendu à cette piscine de la rue Oberkampf. De même, si dans *Les Beaux quartiers* la conversion d'Armand à la classe ouvrière vient d'une résolution intérieure, celle d'Aurélien à l'usine n'est qu'un pis aller, comme dans le cas de Mercadier. C'est dire donc qu'après *Les Beaux quartiers* où le récit exemplaire paraît sans équivoque, nous ne rencontrons que des représentations empathiques de trajectoires marquées par l'inexemplarité.

En effet, quand on se rappelle le train de vie de ce personnage, ce « dénouement » avant l'épilogue relève d'un roulement de tambour. La preuve, loin dans le roman, sur la route qui mène au jardin de Gaston, le personnage lui-même s'aperçoit de son échec social. Un insuccès qu'il mesure à ses actes manqués, avec une charge philosophique dans l'analyse :

« *Que ma vie est pâle derrière moi ! Rien ne s'y est inscrit qui en valût la peine. Est-ce ainsi pour tout le monde ? Il doit y avoir des destins chargés de soleil, comme les raisins noirs. Pourquoi pas moi ? Pour cette fuite en quête de rien, cette longue fausse manœuvre, ma vie ? C'est comme l'absurde de cette promenade : une débâcle qui a l'air d'une bordée... J'aurai passé à côté de tout. Est-ce qu'on ne peut pas recommencer, jeter les cartes, crier maldonne ? La France, Bérénice, Georgette...* »⁸⁴⁹

Cette méditation sur l'échec, proche du soliloque auto-ironique, aurait pourtant pu préparer à une conversion véritable. Le personnage s'aperçoit donc de son fiasco sur les principales stations de la trajectoire de sa vie, à savoir La France, Bérénice, Georgette. C'est vrai qu'on est loin de la charge pessimiste des *Voyageurs de l'impériale*, mais cet aveu réfère aux attributs d'un personnage picaresque, tout comme le projetait déjà la phrase proleptique « *Je demeurai longtemps errant dans Césarée* », en tant qu'elle renseigne en fait, par anticipation, sur l'échec d'Aurélien.

Ainsi, s'il est vrai qu'Aurélien s'avise de retourner au travail, notamment dans une région industrielle de Lille, l'exciplit avant l'épilogue semble tout de même bien loin des convictions d'Armand, ou du projet socialiste féministe de Zetkin. D'ailleurs, l'épilogue ne rehausse plus l'image du héros ; il vient comme pour insister sur sa démission pendant les impératifs de la débâcle.

⁸⁴⁹idem., p.681.

Au sortir des tranchées donc, ce personnage n'arrive pas à se réintégrer, et il ne cesse de s'interroger sur lui-même, sur le bien-fondé de ses actes; or, le quatrième vecteur nodal de la monologie souligne que dans un récit exemplaire, « *La tâche à accomplir est clairement définie (...)* »⁸⁵⁰; mais avec Aurélien, rien n'est défini. Un relevé suggère clairement l'apathie du personnage :

« *Son oisiveté se nourrissait d'une inquiétude assez semblable à celle qu'il avait connue dans les longs loisirs des tranchées. Celle-ci, sans doute, avait ouvert les voies de celle-là, rendu en lui naturelle cette attente sans objet, cette absence de perspectives. Avec cette essentielle différence qu'il pouvait maintenant se croire le maître de sa vie.* »⁸⁵¹

Mais dans la réalité, cette illusion perd le personnage : « *Il ne s'en était jamais remis. Il continuait l'au-jour-le-jour d'alors. Malgré lui. Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions.* »⁸⁵² Dans ces conditions, il est évident qu'Aurélien ne possède et ne cultive aucun charisme du héros positif, alors que sa jeunesse passe : « *Trente ans. La vie pas commencée. Qu'attendait-il ? Il ne savait faire autrement que flâner. Il flânait.* »⁸⁵³

La seconde raison, à la limite curieuse, c'est qu'on ne rencontre pas une condamnation radicale du personnage par le scripteur ; au contraire, on se rend compte que le scripteur prend, dans une certaine mesure, la défense de celui-ci : déjà au chapitre IV (c'est-à-dire au début du roman) il s'explique :

« *On aurait tort de juger si vite Aurélien, et de le croire satisfait, [...] La vie qui lui est faite, ce confort, cette apparente sécurité, il n'y était pour rien, il ne les avait pas recherchés, désirés. [...] Si l'on songe que ces trois ans-là étaient au fond toute sa vie, après huit années de service, et les jours irresponsables du Quartier Latin au sortir du lycée, on comprendra qu'il eût trente ans et qu'il fût si peu entré dans l'existence (...)* »⁸⁵⁴

⁸⁵⁰ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste*, op.cit., p.289.

⁸⁵¹ *Aurélien*, op.cit., p.43.

⁸⁵² idem., p.29.

⁸⁵³ idem., p.30.

⁸⁵⁴ idem., pp.43-44.

Plus loin, il revient à la charge, subtilement, quand le supplice gagnait Aurélien « *Celui qui n'a jamais été la proie d'une obsession ne comprendra pas Aurélien, la maladie d'Aurélien.[...]A tout prix, quitte à devoir s'accabler, dissiper cette morsure d'injustice qu'Aurélien sentait en son cœur. Il cherchait à ne pas souffrir.* »⁸⁵⁵

En définitive, si dans *Les Beaux quartier*, par exemple, l'espace de Paris se propose comme le cadre d'éveil d'Armand, dans *Aurélien*, il se révèle un simple champ d'expérimentation d'un amour pourtant à la fin impossible, inaccessible. Le premier, on l'a vu, découvre un Paris initiatique ; le second, le Paris bourgeois des plaisirs. Cette comparaison permet bien de s'apercevoir du changement d'orientation entre les deux livres. La trajectoire d'Armand dans *Les Beaux quartiers* l'avait fortifié ; il n'y a pas de trajectoire significative dans *Aurélien*. Or, précise Robin, « *le roman du réalisme socialiste est un roman du travail, avec un héros qui se donne une tâche (remettre une usine en route, construire un barrage, collectiviser la terre, insuffler de l'énergie aux ouvriers d'un chantier, unir les forces pour mener à bien la réalisation du plan, etc.),(...)* ».⁸⁵⁶

Aurélien demeure, lui, significativement passif sur les chantiers de la construction du socialisme. Il n'est donc en rien un héros positif. La question du bildungsroman étant écartée, nous nous pencherons sur l'intrigue principale qui porte le roman, c'est-à-dire la passion entre Aurélien et Bérénice.

2.2. L'hommage racinien

Aurélien déploie un ensemble d'intrigues entretenues par le réseau constitué par Edmond, Rose, Mary de Perseval, Blanchette et Adrien. Cependant, à la lecture du roman, on s'aperçoit que dans l'ensemble, les personnages sont d'une manière ou d'une autre victimes de passions. C'est du moins ce dont, tout au long du livre, participent des manifestations de jalousie : Aurélien est par endroits jaloux de Paul Denis et de Zamora ; Edmond l'est d'Aurélien, Blanchette de Bérénice ; Mary de Perseval est jalouse de Bérénice et de Rose ; Paul Denis l'est d'Aurélien, Tante Marthe est jalouse de Rose, Bérénice de Simone. En dépit donc des rebondissements et des ruptures d'espaces, le roman est tout de même centré autour d'un hyperthème : l'Amour. Ceci correspond du reste à une conviction d'Aragon professée

⁸⁵⁵ idem.p.572.

⁸⁵⁶ *Le Réalisme socialisme, une esthétique impossible*, op.cit., p.283.

dans le discours qu'il prononça le 13 décembre 1958, à l'inauguration de la Bibliothèque municipale de Stains: « *Et si le roman sert à éduquer et à former, c'est souvent parce qu'il contient de belles, de pures histoires d'amour. Oui, c'est l'un des grands mérites du roman que d'avoir si souvent exalté l'amour qui unit l'homme et la femme, et qui est la haute source de vie.* »⁸⁵⁷

Mais dans le cas d'Aurélien, la phrase, « *Je demeurai longtemps errant dans Césarée...* » qu'on retrouve dans la scène IV de l'Acte I de *Bérénice*, et le prénom Bérénice nous autorisent à établir des rapports étroits entre la tragédie *Bérénice* de Racine et *Aurélien*. Dans la notice à la pièce de théâtre, on lit qu'à l'origine, Madame, duchesse d'Orléans, aurait proposé le sujet, séparément, à Corneille et à Racine pour qu'ils y affrontent leur génie. Mais, pour des raisons de précision et de simplification, la pièce de Racine aurait eu plus de succès : « *La pièce de Corneille atteignit à peine la vingt-et-unième représentation, celle de Racine était aussi suivie à la trentième qu'à la première* ». ⁸⁵⁸ Car « *Pendant que Racine simplifiait, réduisait presque à rien l'intrigue pour replacer l'action dans les mouvements du cœur, Corneille, de plus en plus saisi par le besoin de la complexité, inventait une histoire bizarre de fiancées échangées où toute vraisemblance, toute psychologie raisonnable se perd.* » ⁸⁵⁹

Pour l'histoire, on retient globalement que depuis cinq ans, Titus aime Bérénice, reine de Judée, qui partage en retour son amour et voudrait bien devenir sa femme. Or, la tradition romaine écarte les reines du trône des Césars. Dans ces conditions, la succession au trône après la mort de son père plonge Titus dans un dilemme cornélien : de la décision du renoncement à Bérénice, à son application, la tension dramatique gagne la scène.

Pareillement, *Aurélien* repose fondamentalement sur le drame de l'amour, d'un amour qui s'est d'abord nié, d'un amour passion qui s'achève comme une histoire tragique. Même l'épilogue qui semble principalement être consacré à la seconde grande guerre est maculé de séquences émotionnelles, les chapitres II et III notamment. N'est-ce pas ce qui amène Lionel Follet à dire que « *C'est peut-être pour cela qu'Aurélien, plus qu'aucun autre roman du*

⁸⁵⁷ Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, op.cit., p.65.

⁸⁵⁸ Gonzague Truc, *Œuvres complètes de Racine, Les Plaideurs, Britannicus, Bérénice*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1953, p.285.

⁸⁵⁹ idem.

« Monde réel », inspire d'emblée le sentiment d'une richesse polyphonique, invitant aux lectures multiples. » ?⁸⁶⁰

C'est pourtant sur un rapport d'adversité, de rejet de l'autre que s'annonce le roman le plus romantique d'Aragon : « *La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée.[...]Il lui en demeurait une impression vague, générale, d'ennui et d'irritation.* »⁸⁶¹

C'est cette incompatibilité qui semble se poursuivre dans le chapitre II : « *Il n'aimait que les brunes et Bérénice était blonde, d'un blond éteint. Il aimait les femmes longues à sa semblance, elle était petite [...]* ».⁸⁶² Pendant longtemps pourtant, il ne voudra pas s'apercevoir qu'il est amoureux : « *Non, non, non et non. Je ne suis pas amoureux. Tout ça, ce sont des histoires. Je m'en fiche.* »⁸⁶³ Cependant, ni les échappatoires au Lulli's club, ni les échappatoires au chapitre XLVII tels que les restaurants, le cinéma, l'alcool, ni Simone n'y purent rien. Voilà pourquoi par inadvertance, Aurélien achète au chapitre XV des boules de gomme au lieu de teinture d'iode, témoignage net de son trouble. La preuve, le vers fatal de Lamartine lui revient à la mémoire : « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* ».⁸⁶⁴ Dans la « *Scène dernière* » de *Bérénice* de Racine, Antiochus finit aussi par avouer la flamme qui le consume, après avoir longtemps erré dans Césarée :

« *Ouy, Seigneur, j'ay toujours adoré Berenice*

Pour ne la plus aimer, j'ay cent fois combattu. »⁸⁶⁵

On le sait du narrateur, Aurélien n'avait jamais dit « *Je t'aime* » à une femme. Ce sera pourtant à cette Bérénice qui lui déplut à la première rencontre, qu'Aurélien, sous l'empire des sens, prononce la phrase. Et le commentaire du narrateur en fait à nouveau un mystère : « *Au fond, le siècle d'Aurélien s'écrit en deux mots : il y avait eu la guerre, et il y avait Bérénice. Qu'importaient ces trois années de transition ! Maintenant il était un homme, il*

⁸⁶⁰ Lionel Follet, *Aurélien : le fantasme et l'Histoire*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1998, p.13.

⁸⁶¹ op.cit., p.27.

⁸⁶² idem., p.32

⁸⁶³ idem., 145.

⁸⁶⁴ idem., p.148

⁸⁶⁵ op.cit., p.248.

*avait un but, et le plus haut l'amour... Ah que ce mot neuf, dit à voix haute sonne étrangement sur la neige : l'amour... »*⁸⁶⁶

Il s'en suit dès lors une réelle passion dont on peut identifier les étapes classiques : hantise psychologique, supplice, espérance, attentes, désespoir. Car, contrairement aux amours fondées sur le matériel, l'argent ou la gloire, notamment entre Edmond et Rose, entre Paul Denis et Mary de Perseval, entre Rose et Decoeur ou encore entre Arnaud et Blanchette, seul le sentiment de l'héroïne paraît être désintéressé. Au chapitre des fantasmes d'Aurélien, répond le chapitre XXXI, particulièrement dans ce passage où Bérénice languit, se déchire: « *L'image d'Aurélien s'est emparée d'elle. Son visage, son allure, son corps. Où qu'elle tourne ses yeux vers l'ombre, c'est lui qu'elle retrouve et qui l'entoure et la poursuit. C'est bien de dire qu'on part, mais si on part pour emmener avec soi ce dont on part ? Aurélien. Ah, c'est insupportable ! Comment ne plus le voir, comment renoncer ?* »⁸⁶⁷

Analysant le programme narratif de l'amour entre Aurélien et Bérénice, Da Mota⁸⁶⁸ distingue, en rapport avec les fonctions de l'espace dans le roman, cinq étapes : celles de la rencontre, de la manipulation, de la performance, de la dégradation, et de la rupture.

De chez Mary de Perseval aux Lulli's, Paris s'offre comme le théâtre des rencontres, cadre propice aux échanges de regards, aux mots murmurés sur l'épaule pendant d'occasionnelles parties de danses. La seconde étape consiste à programmer une série d'actes en fonction de l'objectif à atteindre, qui, on s'en doute, est ici la consommation de l'amour. Cet espace se déploie du Casino de Paris à la garçonnière d'Aurélien. Pendant le spectacle au Lulli's par exemple,

« Il tremblait. Il se demandait ce qui lui arrivait. Un homme enfin... un grand garçon comme lui. Il sentait ce qu'il aurait fallu faire pour s'arrêter sur cette pente, pour en finir avant d'avoir commencé...[...] il avait rapproché sa chaise de celle de Bérénice. [...] Le bras

⁸⁶⁶ idem., p.220.

⁸⁶⁷ idem., p.266.

⁸⁶⁸ Adelaïde Valente DA Mota, épouse da Silva, *L'Espace romanesque dans Aurélien de Louis Aragon*, thèse de troisième cycle, sous la direction de Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, février 1988.

*d'Aurélien posait sur le dossier de la chaise de Bérénice, la main s'appuyait à la cloison de sa loge. »*⁸⁶⁹

C'est le premier pas vers la satisfaction de cette furie qui le poussait irrésistiblement vers la jeune femme. La démarche se poursuit, encore avec tact, après qu'il s'est aperçu que Blanchette semblait observer ses manèges :

*« Il s'assura que Blanchette, vaincue, ne le regardait plus, et doucement, il approcha sa main du bras nu de Bérénice[...] Sa paume prit le bras de Bérénice et, doucement, le serra. Un frémissement lui répondit. La surprise. Il sut que si l'étreinte se relâchait, tout était perdu, le bras se dégagerait. Il fit glisser sa main comme pour une caresse et emprisonna le coude. Il attendit. Le frisson s'était calmé. Le bras demeurait immobile, d'une immobilité surprenante. Les cheveux de Bérénice touchaient, effleuraient le visage d'Aurélien. Ah, dans cette minute, elle était à lui, comme un oiseau fasciné. »*⁸⁷⁰

Mais ce plaisir déjà intense au Lillu's, ne durera que le temps du spectacle. Alors, dans la suite de l'offensive, après le théâtre, Aurélien choisit un « coin » stratégique, cette « *petite oasis de lumière à demi vide[...], une sorte de refuge en marge des dancings, des bars, où quelques professionnels venaient manger un morceau, entre les numéros faits ailleurs, et des amoureux se parler à voix basse en se tenant les mains,(...)* »⁸⁷¹ Ce cadre, on le voit, est choisi par ce noctambule parce qu'il le suppose propice à ses manœuvres. Plus tard, ils découvriront le bar de La Paix, place de l'Opéra, et le restaurant « Les Mariniers », situé non loin de chez Aurélien, avant que la jeune femme ne l'accompagne chez lui.

A cette étape, on penserait que le play-boy qui avait du succès auprès des femmes de Paris inscrirait Bérénice à son palmarès. Mais, il n'en sera pas ainsi ; car, Bérénice rêve plutôt d'un amour fondamentalement spirituel, qui porte « *en lui-même sa nourriture* ». ⁸⁷² Dès lors, la plupart des gestes régis par le désir d'Aurélien sont inaboutis. Si à la soirée du Lulli's, il réussit, comme nous l'avons vu, à étreindre la main de Bérénice, il faut souligner que dès la première occasion, la jeune femme réussit à se dégager de cette étreinte. Le résultat est le même, à la sortie du spectacle : « *Quelque part, dans l'avenue du Trocadéro, il faisait si*

⁸⁶⁹ Louis Aragon, *Aurélien*, op.cit., pp.202-203.

⁸⁷⁰ idem., pp.206-207.

⁸⁷¹ idem., p.213.

⁸⁷² idem., p.308.

sombre, il se jeta sur elle. Elle le repoussa. ‘‘Non, non, je ne veux pas ! je ne veux pas !- Elle le battait de ses poings frêles. -Cessez, ou je ne vous verrai pas demain !’’ »⁸⁷³

Dans le café où ils échouèrent, pendant la promenade du lundi, « *Ils étaient assis côte à côte, soudain il heurta la jambe de Bérénice sous la table. Tous deux se retirèrent un peu.* »⁸⁷⁴

Quand ils se retrouvèrent chez lui, Bérénice, le repousse, en le confondant : « *Ils étaient tout près l'un de l'autre, il chercha à prendre son bras. « Restez tranquille, Aurélien... Ne me touchez pas quand je vous avoue ma faiblesse... Là sage... Je ne veux pas avoir à me défendre contre vous.* »⁸⁷⁵

A ces tentatives d'étreintes inabouties, succèdera l'étape de la dégradation. « *Si Titus est jaloux, Titus est amoureux* », ⁸⁷⁶ lit-on dans *Bérénice*. C'est à la galerie de Marco Polo où se tient le vernissage de Zamora qu'elle s'annonce : y ayant attendu vainement Bérénice, Aurélien commence par être rongé par un sentiment de jalousie, surtout qu'il lit de plus en plus la rivalité de Paul Denis. Dès lors, les rencontres suivantes qu'ils auront chez Aurélien sont dysphoriques, surtout que de son côté, Bérénice semble entretenir de la jalousie à l'endroit du masque de l'Inconnue de la Seine. La première fois, elle ne resta pas longtemps, parce que Blanchette allait mal ; mais la rupture survient la deuxième fois, suite à cette longue nuit d'attente vaine, alors que pour échapper à ses douleurs, de son côté Aurélien s'était jeté dans les bras de Simone. Sans savoir que la jeune femme écoutait, il raconta sa soirée à Edmond. Désespéré, il voulut se saisir de la jeune femme :

« *Sans préparation, il prit Bérénice dans ses bras. Elle ne se débattit pas. Il la serrait contre lui, ses mains parcoururent comme une chose à lui, il renversa sa tête, il chercha ses lèvres, il l'embrassait... Il embrassait une morte, elle le laissait faire avec une passivité affreuse, bien pire que la rébellion, la lutte. Il s'entêta, il prolongea cette étreinte du vide, il refusait d'être battu. Elle dit seulement : « Vous me faites mal... » et il eut honte, il la lâcha. Le silence reprit.* »⁸⁷⁷

⁸⁷³ idem., p.259.

⁸⁷⁴ idem., p.283.

⁸⁷⁵ idem., p.254.

⁸⁷⁶ op.cit., p.210.

⁸⁷⁷ op.cit., p.467.

Bérénice vient de redevenir cette morte, l'Inconnue de la Seine. Par le récit de la pensée, on accède au sentiment qui l'anime : « *Il était pitoyable. Vraiment, c'était de cela qu'elle avait fait son dieu ?* »⁸⁷⁸

En effet, si la première adversité au masque de l'Inconnue de la Seine passa, au point que par geste d'amour, Bérénice en offrit un autre exemplaire à Aurélien, il n'en est pas de même de la fille du Lulli's, Simone. On se souvient que par deux fois Bérénice voulut savoir la place de cette femme dans la vie d'Aurélien. Comme par fatalité, c'est dans les bras de celle-ci qu'il se consolait et cherchait refuge, cette nuit où bravant tout de son côté, Bérénice alla le voir chez lui. Mais c'est le masque de l'Inconnue qui aura raison d'Aurélien : il rate à jamais l'occasion de connaître la jeune femme, comme celle de la Seine lui reste inconnue.

Pourtant, la lettre de rupture qu'elle lui envoya (lettre de déchirement où se mêlent et s'entremêlent dévotion, soupir, amour, supplice...) après la médiation de l'oncle Blaise, est assez révélatrice du déchirement de la jeune femme. Mais Bérénice ici, comme dans la pièce de Racine, a le goût de l'absolu : « *Qu'il y ait au moins dans la vie une chose grande, et pure, et propre...au moins ! Je veux croire en vous, Aurélien...* »⁸⁷⁹ lui avait-elle dit, au tout commencement de l'aventure. A Giverny, le romanesque du récit les mit l'un sur la route de l'autre : Bérénice avoue alors à Aurélien qu'elle a un amant. Il recherchera alors le soulagement jusqu'en Allemagne. A R, près de vingt ans plus tard, face aux impératifs de la Résistance, le fossé qui les sépare est définitif. En effet, quand Aurélien feint de ne pas savoir l'objet de leur entretien, pendant leur discussion, Bérénice répond : « *Nous disons les seules choses qu'il y ait à dire aujourd'hui... cette nuit... non, ne protestez pas, ne dites pas que vous auriez à me parler d'amour... comme autrefois !* »⁸⁸⁰ C'est à cette même issue d'échec que se consacre l'intégralité de la « Scène dernière » de *Bérénice* : Titus perd Bérénice pour se conformer aux lois de Rome, Antiochus annonce son exil après ses aveux à l'empereur, et Bérénice, déchirée, conclut la scène :

« *Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.*

Adieu, servons tous trois d'exemple à l'Univers

⁸⁷⁸ idem., pp.471-472.

⁸⁷⁹ idem., p.257.

⁸⁸⁰ idem., p.690.

*De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.
[...]
Pour la dernière fois, Adieu Seigneur. »⁸⁸¹*

Nous pouvons dès lors envisager le schéma actantiel suivant.

Destinateur

Aurélien

Edmond

Objet

Bérénice

Destinataire

Bérénice

Edmond

Aurélien

Adjuvants

Edmond

Madame Dubigne

Bérénice

L'oncle Blaise

Decoeur

Le contexte historique

Sujet

Aurélien

Opposants

Bérénice

Blanchette

Aurélien

Paul Denis

Simone

Le destin

Dans ce schéma, on s'aperçoit qu'Aurélien participe quasiment de tous les actants. Le paradoxe est qu'on le retrouve dans le groupe des « opposants » ; ce qui ne devrait pas être.

⁸⁸¹ op.cit., p.250.

L'étrangeté de ce schéma se déduit du fait même que le sujet est encore opposé au projet. En effet, conformément au principe que dans un schéma actantiel l'adjuvant et l'opposant se situent sur l'axe de l'aide, que le premier agit pour faciliter l'acquisition de l'objet, mais que le second milite pour l'entraver, il est curieux que ce soit un rapport parfaitement contraire qu'observe Aurélien : absent dans l'équipe « adjuvant », il figure dans celle d'« opposant ». Or, il est évident que si on peut l'admettre entre destinataire-sujet, ou entre adjuvant-sujet, un syncrétisme d'actants n'est pas envisageable, du moins dans ce contexte précis, entre sujet-opposant. Ce schéma actantiel transpose donc un scénario de ratage dont le sujet clivé expose son incapacité de se réclamer comme héros positif. Que retenir à la fin ?

Cette étude propose le parcours d'une réelle histoire d'amour : un gentleman bourgeois s'éprend d'une provençale ; schéma classique souvent empreint des difficultés de réception sociale. Mais ici, le problème est d'une autre nature; il réside plutôt dans le fait que des circonstances extérieures semblent concourir à les éloigner, suggérant un arrière-goût de tragédie. En effet, si Edmond, l'oncle Blaise,... jouent le rôle d'adjuvant, les opposants sont quant à eux plus nombreux, notamment ceux virtuels, comme les amantes d'Aurélien, et surtout des considérations extérieures telles que le destin : pourquoi, par exemple, est-ce la nuit où il va s'évader, alors qu'il avait attendu cette visite pendant longtemps, que Bérénice passe ainsi une nuit stérile chez Aurélien ? Par ailleurs, on peut évoquer leur rencontre fortuite à Giverny Monet, qui, plutôt que de les rapprocher, les éloigne l'un de l'autre. Il en est de même, dans l'épilogue, de l'obligation qu'Aurélien se rende à R, en dépit des précautions qu'il prenait depuis 20 ans pour qu'il n'en soit pas ainsi : « *Maintenant il était là, il irait à R... vingt ans évité. Rien ne pouvait faire qu'il ne se rendit pas. La machine le tenait. S'il avait accepté d'être évacué, il n'aurait pas été amené ainsi jusqu'à ce lieu de fatalité. On appelle ça le hasard. Vingt ans, il avait évité R... Il y arrivait .* »⁸⁸²

Pourtant plus rien ne semble les lier véritablement, comme Bérénice le déclare : « *Eh bien, oui... Aurélien... cela devait être ainsi...* »⁸⁸³ une phrase que lui aussi répète. Par ailleurs, le même destin qui les avait réunis dans le jardin Monet, qui les fait se retrouver à R ..., les sépare cette fois-ci définitivement, par le hasard de cette balle qui n'atteint, parmi tous les occupants de la voiture, que le couple : Aurélien grièvement au bras, Bérénice mortellement.

⁸⁸² op.cit., p.652. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸³ idem., p.667.

Quand elle meurt dans ses bras « *Elle avait les yeux à demi fermés, un sourire, le sourire de l'Inconnue de la Seine... les balles l'avaient traversée comme un grand sautoir de meurtre. Elle était morte. Aurélien vit tout de suite qu'elle était morte.* »⁸⁸⁴

On se rappelle que la Seine occupait une place importante dans l'imaginaire, les pensées et les convictions d'Aurélien, et que ce rapport à la Seine qui charriait des noyés se trouvait concrétisé par le masque qu'il avait dans sa chambre : il retrouve ce sourire concret sur la figure réelle de Bérénice : il n'y aura d'amour que virtuel entre les deux, elle redevient pour lui, cette véritable « *Inconnue de la Seine* ». Dans sa préface, Racine écrivait « *Il est vray que je n'ay point poussé Berenice jusqu'à se tuer [...] Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragedie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragedie.* »⁸⁸⁵

Nous pouvons dès lors conclure que le tragique dans *Aurélien*, c'est un ensemble de situations complexes au service d'une passion inaboutie, loin de tout monologisme idéologique. Même si le spectre de la guerre hante le roman, c'est le thème de l'amour qui le submerge. Les fondements d'*Aurélien* donc, à notre avis, ne semblent plus se prêter à une idéologie militante. Car la question de l'usine par exemple est tout simplement allusive, et bien pâle dans le roman. Suleiman comptait parmi les éléments formant la revanche de l'écriture (notamment des éléments « impurs » qui introduisent des possibilités de ruptures, d'interférences entre des discours ou des structures incompatibles), le débordement et la non-pertinence : nous pensons que la question sentimentale relève purement du deuxième cas.

D'autre part, le contexte historique de l'Occupation semble réorienter la fonction idéologique dans l'épilogue.

⁸⁸⁴ idem., p.697.

⁸⁸⁵ op.cit., p.175-176.

2.3. La fonction de l'épilogue

Dans *Aurélien*, les soixante-dix huit chapitres du récit principal couvrent à peine un an, c'est-à-dire de fin novembre 1922, au début de 1924. Quant à l'épilogue, il porte sur une seule journée des « *faibles touches de l'aube* » à la nuit où Bérénice trouva la mort.

On se souvient que la guerre servait de métaphore dans certains discours, notamment avec le docteur Decoeur qui trouve que Rose est sa guerre à lui. Mais dans l'épilogue, le thème de la guerre est beaucoup plus concret. En effet, s'il est vrai que les trois premiers romans du *Monde réel* sont fortement unis par le thème de la guerre de 1914, dans l'épilogue d'*Aurélien*, il est plutôt beaucoup plus question de celle de 1939-1945, dont les affres de l'Occupation allemande. Au total, l'épilogue fait figurer Aurélien, une vingtaine d'années après la première partie du roman. Cependant, il ne s'agit plus d'Aurélien le rentier, ni l'Aurélien aspirant à l'usine ; il s'agit plutôt du Capitaine Aurélien Leurtillois, à nouveau mobilisé, sur les routes de la débâcle. L'épilogue installe donc le narrataire dans la seconde grande guerre, avec l'imminence de l'Occupation entière de la France. Les personnages de ce nouvel espace de huit chapitres sont, estimons-nous, de trois ordres : les démissionnaires, les résignés ou déférents, et les résistants.⁸⁸⁶

Dans la première catégorie de notre classification, figure Leurtillois : « *Les Allemands,- dit-il-nous ont vaincus, parce qu'ils étaient mieux équipés que nous, plus disciplinés surtout... et que chez eux ce n'est pas cette parlote perpétuelle... Tout le monde qui veut commander...* »⁸⁸⁷

Ce discours traduit, à plus d'un titre, le renoncement à la défense nationale, l'option pour la cohabitation avec l'ennemi. Pourtant, ce personnage est élevé au grade de Capitaine de l'Armée française. Et au-delà du renoncement au combat, on perçoit dans ce discours comme l'admiration du Capitaine pour la discipline administrative de l'ennemi.

Parmi les résignés, on peut citer Morel, Gisèle, et surtout Gaston pour qui, « *Il faut être beau joueur, on a perdu, on a perdu ...* ».⁸⁸⁸ Mais la véritable option pour la résignation se

⁸⁸⁶ « La « Résistance », faut-il le rappeler, « désigne, à partir de l'armistice de juin 1940 et l'appel lancé par le général de Gaulle, l'opposition clandestine à l'occupant allemand. Elle concerne la littérature dans la mesure où certains auteurs ont participé à cette lutte par leurs écrits. »

⁸⁸⁷ op.cit., p.678.

⁸⁸⁸ idem., p.678.

découvre surtout, et paradoxalement, chez le Maire de la ville qui, normalement, devrait être l'instigateur principal à la défense nationale. Il n'en est rien pourtant. Car, à en croire Mme Morel : « *Le maire dit que les Allemands vont entrer dans la ville, et qu'il recommande à leur égard une attitude polie, déférente... et qu'à ce prix on peut espérer du vainqueur de l'indulgence, la compréhension de notre situation, de la courtoisie même...* »⁸⁸⁹ Au-delà de la résignation de l'autorité, on mesure également la dimension manifestement naïve de cette exhortation du Maire. Quand on se rappelle la soif de vengeance du pouvoir nazi, il est bien naïf d'espérer compréhension et courtoisie d'Hitler.⁸⁹⁰

Mais à l'opposé de cette classe de démissionnaires, se dresse l'emblématique résistante, Bérénice. Nous n'en voulons pour preuve que ce grave entretien qu'elle a avec Aurélien, sur la nécessité ou non de défendre les couleurs de la France. Après l'avoir accueilli et ménagé selon les exigences de retrouvailles, bien qu'elle l'ait attendu pendant vingt ans au point de faire de lui une légende à R..., Bérénice discerne nettement l'amour du devoir patriotique. Aurélien s'en aperçoit d'ailleurs, qui à l'analyse des propos de la jeune femme, nuance :

« *Bérénice... je vous avais laissée, j'avais laissé une petite fille passionnée, ignorante du monde, ah, si profondément étrangère à ce monde où les hommes se battent, s'opposent, se jettent à la tête des idées, des idées qui cachent mal des intérêts, des intrigues... et puis, je retrouve une femme qui apporte la même passion qu'elle donnait à la vie... à ces choses tachées... fumeuses... à ces choses qui ont été notre maladie... aussi facilement grisée de ces mots creux qui menaient nos foules que, jadis, la petite fille l'était d'un paysage de Paris, d'une soirée, d'une chanson.* »⁸⁹¹

Ce passage mérite une attention particulière. D'abord, on y voit la position d'Aurélien par rapport à la question de l'engagement, valant ici comme la nécessité de combattre « *ce monde où les hommes[...] se jettent à la tête des idées qui cachent mal des intérêts* », et auquel il se résigne, lui. Mais ce n'est pas le cas avec Bérénice. Sur l'axe du temps, il s'est produit une énorme métamorphose : la « *petite fille passionnée* », et « *profondément étrangère* » au monde, est devenue « *une femme* », qui met sa passion cette fois au service du

⁸⁸⁹ idem., p.677.

⁸⁹⁰ Voir *Les archives en couleur, Les Oubliés de la Libération*, écrit, commenté et réalisé par Daniel Costelle, TF1-PATHE TELEVISION-SIRPA.

⁸⁹¹ idem., pp.690-691.

combat. La Bérénice qui s'émerveillait par le passé du paysage de Paris ou d'une simple soirée, est cette fois chagrinée par le désarroi dans sa patrie. Contrairement donc au pacifisme de Zetkin dans *Les Cloches de Bâle*, c'est à un engagement militaire qu'elle invite, exactement comme avec Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale*. L'authenticité de sa passion se sublime en compassion patriotique :

*« Je vous entends, lance-t-elle à Aurélien, vous et les autres... Qu'un sujet de conversation vous tombe du ciel, ah, vous ne le laissez pas échapper !... Je vous entends... Trop heureux de dérailler ou de briller... tous pareils... les hommes ! Vous avez cette satisfaction du devoir accompli... On vous a mobilisés... Vous avez fait votre devoir... Alors qu'est-ce qu'on vous veut ? Maintenant, c'est fini, fini : vous vous laissez aller... C'est comme si vous ne vous rasiez plus à cause de la défaite. Vous voilà en bras de chemise dans la vie... »*⁸⁹²

Au-delà de toute intention féministe qu'on peut être amené à rechercher dans ces mots, on admettra que ce discours déborde le vouvoiement de la gent masculine, et incite au patriotisme. On mesure ainsi le chemin psychologique et politique de Bérénice qui parachève son rôle de précurseur de l'idéologie portée dans le roman. C'est pourquoi, en réaction contre l'insistance lâche d'Aurélien à prouver que plus rien n'était possible à part ironiquement « *se casser la tête contre les murs !* », Bérénice réplique, scandalisée :

« Pourquoi pas ? Enfin, si vous ne l'avez pas cette fois-ci, il est certain qu'il n'y a pas la plus petite chance que vous le fassiez jamais ! Vos précieuses têtes ! Avouez que vous avez dit ouf, quand vous avez compris que c'était fini...[...]

*Le Maréchal... Mes enfants... les larmes dans la voix, ah bon Dieu ! »*⁸⁹³

Ce discours qui réfère au « *Maréchal* », semble l'écho d'une crise sociale aiguë, à la Libération. Car comme l'indiquent Abraham et Desne,

« l'essentiel paraît être que Vichy ne pouvait fonder sa légitimité que sur le consentement du vainqueur ; sa raison d'être était de promouvoir une politique de collaboration avec l'Allemagne nazie : en ce sens, Vichy est une trahison nationale. Ce

⁸⁹² idem., p.689.

⁸⁹³ idem., p.689.

jugement de l'histoire, sans préjudice de l'analyse nécessaire des engagements des hommes de Vichy, semble sans appel. »⁸⁹⁴

C'est donc ce procès du pouvoir de Vichy que reflète le discours de Bérénice. Par conséquent, plus elle a l'impression de ne pas être écoutée, plus la visée argumentative de son discours s'affiche, notamment quand « *Elle éclata de rage : « Ce que j'aurais voulu ? Qu'on résiste ! Qu'on se batte ! » [...] Il y a déjà assez de morts pour qu'on n'ait pas le droit de les trahir, de faire qu'ils soient morts pour rien... [...] Se battre, je vous dis de se battre ! Dire qu'on n'a pas défendu Paris !* »⁸⁹⁵

Ce discours est vecteur d'un impératif catégorique, un argumentaire complètement fermé à cette espèce de lâcheté ou de couardise qui enveloppent à la fois Gaston, Morel, Gisèle, le Maire de la ville, et Aurélien. En définitive, l'épilogue modifie tendancieusement l'équilibre entre les deux principaux personnages en faveur de Bérénice ; d'autant que de cet entretien avec Aurélien, on s'aperçoit d'une interaction, c'est-à-dire une influence mutuelle des deux instances discursives lors de la communication, qui laisse émerger la position de Bérénice : c'est la tendance barrésienne du roman. Comme chez Barrès en effet, la nation constitue pour cette femme un tout irréductible qui doit se défendre des forces destructrices qui menacent son intégrité.

Déjà au chapitre VIII, en début de roman, l'enthousiasme et l'émerveillement qui animaient Bérénice, et son attachement à la capitale française sont manifestes, quand elle se promenait dans Paris, « *elle pour qui toute chose à Paris avait des couleurs neuves et vives, un parfum de l'exceptionnel.* »⁸⁹⁶ Et pour coller aux événements de la période, nous pensons que Bérénice est l'écho des convictions du Général de Gaulle depuis Londres, c'est-à-dire de son appel à la Résistance contre l'occupant allemand : c'est donc l'effet d'un trope communicationnel⁸⁹⁷ à l'endroit de tout le peuple français. En effet, disait le Général, « *Moi,*

⁸⁹⁴ in *Histoire de la France au XXes., 1930-1945*, Bruxelles, Editions Complexes, 1991, p.31. Beaucoup de griefs étaient faits à l'endroit de Vichy, on le sait. Nous proposons symboliquement, afin de ne pas donner dans le catalogue, le texte de l'affiche qui préside, en février 1941 à la première réunion des cadres du Rassemblement National Populaire, rue des Cloys.

⁸⁹⁵ op.cit., pp.689-690.

⁸⁹⁶ idem., p.126.

⁸⁹⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales, tome1*, op.cit., p.92. « Il y a « trope communicationnel » chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui est en vertu des indices d'allocation

*général de Gaulle, actuellement à Londres, j'invite les officiers et les soldats français [...] Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance française ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas. »*⁸⁹⁸

Dès lors, les deux personnages principaux qui portaient l'intrigue du roman se séparent et s'excluent, par leurs positions respectives et leurs convictions : Aurélien manifestement pétainiste, Bérénice irréversiblement gaulliste. Elle le lui explique : « *Il n'y a vraiment plus rien de commun entre vous et moi, mon cher Aurélien, plus rien... Ne le comprenez-vous pas ? Je me demande pourquoi il a fallu que nous nous rencontrions ces jours-ci... Peut-être pour cela même, et que nous emportions chacun de notre côté...* »⁸⁹⁹ Il le comprit, sans que la phrase fût achevée.

Nous en déduisons que la particularité dans l'épilogue, c'est que même si le thème de l'amour y refait surface, notamment dans les chapitres II et III, à l'image de cette superficialité qui semble lier Morel et Gisèle, ou encore la fin évoquée de la grande romance de la mère de Bérénice, il n'est plus central. Si dans *Les Cloches de Bâle* l'épilogue arrive comme pour « corriger » ou panser les fissures de la démonstration idéologique, dans *Aurélien*, il vient éteindre, pour les impératifs contre l'Occupation, la musique des passions d'ailleurs en péremption, sur l'autel du patriotisme.

Et ce message, seule Bérénice l'appréhende. L'effet de conscience chez elle est si ostentatoire qu'elle reste, en dépit de ses faiblesses dans le temps avec Paul Denis, le personnage le plus charismatique dans l'ensemble de l'œuvre. Contrairement à Aurélien qui est continuellement versatile et toujours indécis, Bérénice, issue de la Province, incarne l'héroïsme, elle dont les actes sont à tous les coups assumés : une fidélité à la mémoire d'Aurélien, ainsi que le lui fait savoir Gaston : « *Depuis vingt ans [confie-t-il à Aurélien] Bérénice vit dans le souvenir... Comprenez-vous ? Non ? Vous êtes sa vie, vous avez été toute sa vie...* »⁹⁰⁰ ; mais cette fidélité n'entame en rien la conscience patriotique; il faut souligner également le terme qu'elle sut mettre à sa fugue avec Paul Denis, quand elle en décida.

fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect. »

⁸⁹⁸ cité par Amouroux, op cit., p.471.

⁸⁹⁹ op.cit., p.692.

⁹⁰⁰ idem., p.664.

Aussi le roman transcende-t-il les velléités de conversion à l'usine d'Aurélien, pour faire figurer Bérénice comme une martyr. Bien qu'ayant redouté l'équipée chez Gaston, Bérénice meurt, sous les balles allemandes, victime symbolique de la résistance professée. L'engagement personnel auquel Mercadier s'est soustrait dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le devoir patriotique qu'Aurélien n'est pas prêt de remplir, la jeune femme les assume jusqu'à la mort. Car c'est sur les routes de la France occupée qu'elle perd la vie, disant, ultimes propos : « *Je sais ... Ce n'est rien...* » ; ce n'est rien, il est vrai, mais à condition que sa mort à elle soit relayée par la lutte patriotique ; ce n'est rien, si seulement ses compatriotes comprennent qu'« *il y a déjà assez de morts pour qu'on n'ait pas le droit de les trahir, de faire qu'ils soient morts pour rien...* », ⁹⁰¹ comme par intertextualité au dernier vers de la « *Chanson du franc-tireur* », poème emblématique dans *La Diane française* :

« *Où je meurs renaît la patrie* » ⁹⁰²

On note donc chez Bérénice, une conscience politique qui est de refus, et non d'acceptation de l'Occupation comme chez Aurélien et les autres. Car, en tant que sacrifice face à la force de l'occupant armée de mitrailleuses, la mort de Bérénice est doublement symbolique : porte-flambeau de la résistance, elle devient du même coup l'épouvantail qui dérange l'ennemi, et qu'il fallait immanquablement abattre ; c'est pourquoi dans toute l'expédition, seule Bérénice est précisément et mortellement touchée par les balles allemandes. Dès lors, le roman présente, peut-on dire, à l'image *des Beaux quartiers*, un couple disjonctif, deux figures indiquant, l'une le chemin à éviter, l'autre le chemin à suivre.

Dans ces conditions, bien qu'Aurélien soit activement présent dans soixante-sept chapitres sur les quatre-vingt-six que porte le roman, c'est Bérénice qui en paraît l'héroïne, elle qui n'est pourtant présente que dans vingt-quatre chapitres. Car, cette disproportion dans la figuration n'empêche pas que l'ensemble du livre soit hanté par ce personnage : elle trouble (Aurélien) dès l'incipit (car bien qu'Aurélien soit sujet de la première phrase du roman, Bérénice hante celle-ci triplement: son prénom, le pronom « la », et l'adjectif « laide ») ; elle troublera tous les autres à la fin du roman: « *La lumière s'était éteinte [rapporte-t-on dans l'excipit]. La voix blanche de Gaston dit : « Maintenant il faut la ramener à la maison... »* » ⁹⁰³

⁹⁰¹ idem., p.690.

⁹⁰² Louis Aragon, *La Diane française, suivi de En étrange dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers, 2006, p.46.

⁹⁰³ op.cit., p.697.

Non, on ne ramène pas « à la maison » un esprit qui passe de l'autre côté des choses (le symbolisme de « la lumière s'est éteinte ») ; il vous hante : il s'agit donc, plutôt que de la ramener à la maison, de venger Bérénice.

Les travaux de Hamon sur le héros indiquent, parmi les procédés différentiels servant à l'élire, outre la « qualification différentielle », la « distribution différentielle », et l'« autonomie différentielle », surtout la « fonctionnalité différentielle » qui permet d'enregistrer le héros comme tel, c'est-à-dire « une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise. »⁹⁰⁴

Aurélien est publié en 1944 ; s'il est vrai que l'option vichinoise ne paraissait pas insensée dans la France de 1941-1942, ce n'est plus le cas pour la majorité, en 1944 : Bérénice prime donc Aurélien.

On se rappelle, par exemple, que le 12 Mai 1946, où sont célébrés à la fois l'anniversaire de la Victoire et la fête nationale de Jeanne d'Arc, le Général De Gaulle parti en Vendée rendre hommage à la mémoire de Clemenceau, rappelait que la grandeur patriotique réside dans l'engagement, la disponibilité, bref le sacrifice du citoyen à la nation :

*« En ce jour, près de cette tombe, nous discernons, mieux que jamais le destin national qui nous place au centre du drame de ce monde et, parfois ne nous laisse pour recours au bord de l'abîme que les suprêmes sursauts symbolisés par une Jeanne d'Arc, fière, pure, sainte fille de notre peuple, ou par un Georges Clemenceau, vieux Gaulois acharné à défendre le sol et le génie de notre race. »*⁹⁰⁵

Certes, Bérénice n'est pas Jeanne d'Arc ; mais nous avons comme « l'écho-retour », le propos de de Gaulle célébrant et rendant comme un hommage à l'exemplarité de Bérénice.

Dans l'esprit de la fresque, avec cette parenthèse de l'épilogue, il vient de s'opérer un ajustement. En effet, le réalisme socialiste dont le message est subordonné à une ligne

⁹⁰⁴ « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.154-156. Rappelons que la « qualification différentielle » renvoie aux compétences qui le distinguent des autres personnages ; la « distribution différentielle » traduit sa fréquence en terme d'apparition symbolique, et l'« autonomie différentielle » souligne ses aptitudes à s'auto-suffire dans la diégèse.

⁹⁰⁵ Charles de Gaulle, *Discours et Messages, dans l'attente, 1946-1958*, Paris, Plon, 1970, p.4.

politique définie hors du champ littéraire est désormais transmué. On le voit, en 1944, Aragon est loin de la scénographie entretenue dans les années trente où l'Internationale primait et régissait tout, et cela, parfois même aux frais de la Marseillaise:

« *Je salue ici*
l'Internationale contre La Marseillaise
Cède le pas ô Marseillaise
à l'Internationale... ⁹⁰⁶ »

Mais cette fois, la ligne s'étant infléchie entre 1941-1944, l'heure est au rassemblement patriotique. L'épilogue participe donc d'une visée argumentative fondée sur l'exemplarité.

En définitive, si dans *Les Cloches de Bâle*, beaucoup moins que par la suggestion d'une trajectoire (elle échoue avec Catherine en dépit de l'adjuvant Victor), c'est plutôt au moyen de l'épilogue discursif de Zetkin que l'auteur professe l'exemplarité, il n'en est pas de même dans *Les Beaux quartiers*. Plus établi dans l'intrigue, ce deuxième roman du cycle est fondamentalement à thèse, au sens suléimanien du terme. Dans *Les Voyageurs de l'impériale* par contre, c'est l'inexemplarité qui est traquée, la mise à l'index de cette indifférence lâche de Mercadier qui se plaint à se soustraire au *Monde réel* et qui, par châtement, s'apercevra d'abord de l'urgence de faire de la politique, avant de trépasser piteusement. Dans ce roman déjà, même si la lutte des classes est suggérée, notamment avec la pause esthétique sur la misère urbaine de Francesca, des débordements tapissent la diégèse, qui donc ne sont plus de l'ordre du réalisme socialiste. Ce relâchement se poursuit dans *Aurélien*.

Ici, il n'est plus question de grève « entêtée » à l'image de celles de Cluses ou des Taxis de Paris ; il n'est plus question non plus de soulèvements d'ouvriers comme à Sérianne. En revanche, le temps de la guerre, qui paraissait lointain dans *Les Cloches de Bâle*, menaçant dans *Les Beaux quartiers*, et partiellement vécu dans *Les Voyageurs de l'impériale*, se conjugue à la fois au passé et au présent dans *Aurélien*. Le roman se tisse sur une toile de fond connue : l'amour-passion. Mais contrairement aux *Cloches de Bâle* où l'épilogue de Zetkin sensibilise au pacifisme universel, dans *Aurélien*, celui-ci est établi dans la guerre, avec une ancienne amoureuse « du monde irréel » (monde de l'empire des sens), qui sensibilise ses compatriotes à répondre aux exigences du monde réel, c'est-à-dire celui de la présence de

⁹⁰⁶ « Réponse aux Jacobins », in *Hourra l'Oural*, Editions Stock, 1998, pp.89-90.

l'envahisseur dont il faut forcément se défaire plutôt que de se résigner, dont il faut se libérer, ne serait-ce que par fidélité à la mémoire des patriotes morts pour la France.

A nouveau donc, la théorie de l'engagement glisse de sens : elle n'est plus seulement communisante, ni humaniste, mais d'un patriotisme ostentatoire. C'est ce projet entamé dans *Aurélien* qui mûrit dans les nouvelles du recueil *Servitude et grandeur des Français*, où la conversion à la classe ouvrière semble s'essouffler, à la faveur d'un patriotisme revendiqué et affiché.

TROISIEME PARTIE

« O mois d'août quarante-quatre

Maintenant maintenant il peut

Ce vieux cœur s'arrêter de battre

« Je sais ce que c'est qu'un ciel bleu »

Aragon, Le Roman inachevé

TROISIEME PARTIE : *Servitude et grandeur des Français* : bâtardise esthétique ou légitime défense ?

Pour mieux comprendre *Servitude et grandeur des Français*, un aperçu sur le contexte historique nous paraît incontournable. C'est un fait que face au supplice des années de l'Occupation, les écrivains français durent opérer un choix. Car, il faut se souvenir qu'après la défaite et le sabordage de la République, l'Occupant a installé un solide appareil de répression, spécialement dès l'été 1940. Sapiro en parle :

« *Les maisons Denoël et Sorlot sont mises sous scellés, les Messageries Hachette réquisitionnées. Le dispositif en vue de l'application de la censure politique et raciale est rapidement mis en place. La première liste d'interdiction de livres, dites « Liste Bernhard », qui recense 143 titres, entraîne entre le 27 et le 31 Août 1940, la saisie de plus de 700000 livres. Le 4 octobre paraissent conjointement une nouvelle liste établie par la Propaganda en liaison avec l'ambassade, la « liste Otto », qui enregistre 1060 ouvrages retirés de la vente, [...] »⁹⁰⁷*

C'est loin d'être tout. A cela s'ajoute une certaine convention de censure signée par les éditeurs ; et ce droit de regard sur la chose culturelle va, se durcissant : en 1942, de nouvelles mesures renforcent la censure et le contrôle de l'ensemble de la production culturelle en France, notamment le contingentement de papier mis en pratique à partir du mois de janvier, et l'attribution d'un numéro d'autorisation pour toute publication en zone occupée à partir de mars. Pour Rouso, « *La NRF, dirigée par le collaborationniste Pierre Drieu La Rochelle, est contrôlée plus étroitement que la Banque de France.* »⁹⁰⁸

En 1943, la liste Otto, s'« enrichit » de 739 « *écrivains juifs de langue française* », et continue d'intégrer de nouveaux noms indexés. Dans ses conditions, la collaboration avec l'Allemagne a, même s'ils ne sont pas en très grand nombre, attiré certains écrivains de renom en France. On pourrait citer Drieu la Rochelle qui, après y avoir engagé *La Nouvelle Revue Française*, dut se suicider pour échapper plus tard à la répression, pendant que Louis

⁹⁰⁷ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p.34.

⁹⁰⁸ Henry Rouso, *Les années noires, vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992, op.cit.p.77. On peut consulter avec intérêt les « *Ouvrages retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes* » de la Liste Otto in *Europe, La poésie et la Résistance*, Juillet-Août 1974, revue littéraire mensuelle, 281-310.

Ferdinand Céline, collaborateur aux journaux nazis en ce qui le concerne, fuit vers l'Allemagne ; Maurras, quant à lui, est soupçonné « *d'intelligence avec l'ennemi* » : il est de ce fait condamné à la réclusion à perpétuité ; Robert Brasillach, écrivain et journaliste acquis à la cause de l'ennemi, est condamné à mort en 1945.

Mais de nombreux journaux essaieront de contrarier la Collaboration, car la « *Résistance*, [écrit Rousso], *ce sont d'abord des journaux clandestins : Combat, d'Henri Frenay, Franc-Tireur, de Jean-Pierre Lévy, en zone sud, Défense de la France (devenu après la guerre France-Soir), de Philippe Viannay, en zone nord, trois titres qui survivront à l'Occupation* », ⁹⁰⁹ à l'image de *La Vie ouvrière, Libération*, et surtout *L'Humanité*. Parmi les mouvements de résistance les plus importants, on peut citer Front National, créé par le Parti Communiste clandestin ; l'Organisation civile et militaire, fondée par des militaires, des fonctionnaires et ingénieurs ; Libération-Nord, Ceux de la Résistance, Ceux de la Libération, le Groupe de la France, et à Lyon, Témoignage Chrétien.

Puisque dans ce contexte, la littérature pouvait servir de véhicule pour la diffusion des convictions patriotiques, certains écrivains résistèrent par les textes. Aragon, en ce qui nous concerne ici, met le discours poétique au service de la cause nationale : « *J'ai cherché, dans les conditions dramatiques de la poésie et du monde modernes, à donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée* » ⁹¹⁰, écrit-il dans sa préface aux *Yeux d'Elsa*. Il s'agissait de défendre et de préserver l'identité nationale. On peut comprendre dès lors le sens de l'hommage solennel rendu le 2 octobre 1944 aux poètes de la Résistance, présidé par de Gaulle au Théâtre-Français.

D'autre part, Aragon devient un orchestrateur de cette littérature de contrebande dans les petites revues de la zone sud, vu que les deux-tiers du territoire étaient occupés. A preuve, la parution dans *L'Université libre*, à l'automne 1941, de ce « *Manifeste des intellectuels de la zone non occupée* », dont Sapiro attribue la rédaction à Aragon, Elsa Triolet, Pierre Seghers, Andrée Viollis, et qui se réfère aux contacts pris à l'occasion des « *Rencontres de Lourmarin* » organisées par « *Jeune France* », entre les 19 et 22 septembre 1941, près de Villeneuve. Ses activités s'intensifient par la suite, comme le témoigne Claude Roy : « *En novembre 1942, quand les Italiens occupèrent Nice, Aragon s'en alla quelques jours avant*

⁹⁰⁹ idem., p.111.

⁹¹⁰ Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942, p.28. On mesure toute la place de la poésie de la Résistance dans *Europe, La poésie de la Résistance*, op.cit.

nous. Il débarquait à Paris à l'improviste, arrivant d'Avignon, de Lyon, de Saint-Donat dans la Drôme, organisant le Front National des intellectuels, le Comité National des Ecrivains, chargé de poèmes frais surgis, de projets, de tracts, d'articles... »⁹¹¹

Il fonde, avec Eluard et Seghers, en 1942, les éditions clandestines de la « Bibliothèque française », dont la fusion avec les éditions « Hier et Aujourd'hui », créées en décembre 1944, donnera naissance aux « Editeurs Français Réunis » plus tard en mars 1949. Début 1943, il fonde le réseau des « Etoiles », et devient le principal responsable du mouvement des intellectuels en Zone Sud ; il assume aussi, avec Elsa Triolet, la responsabilité d'un journal de grand format, *La Drôme en armes*, et celle du périodique des *Etoiles*.

A cette époque donc, la plume d'Aragon traduisait le primat de la cause patriotique sur quelque autre préoccupation, qu'elle relève d'une esthétique littéraire pure ou d'une allégeance idéologique formelle. Mais s'il est vrai, que dans une recherche d'armes adéquates pour le combat de la Résistance Aragon se servit entre autres de l'arme révélée de la poésie, (ce fut le cas de William du Bois en Amérique, de Senghor et de Césaire pour le peuple noir), il dut aussi avoir recours ponctuellement, à la suite donc des poèmes du *Crève-cœur* écrits en Septembre 1939⁹¹², à la nouvelle : un peu moins que la poésie peut-être, la nouvelle, qui se définit essentiellement par le critère de la brièveté,⁹¹³ et qui est transmissible par des moyens légers d'impression, est aussi favorable à la diffusion rapide des idées

Rédigées globalement sur une durée de dix-huit mois, dont une partie paraît dans la clandestinité (notamment, « *Les Bons voisins* », « *Pénitent 1943* » et « *Le Mouton* », sous le pseudonyme d'Arnaud de Saint-Roman), auxquelles s'ajoutent « *Les Rencontres* », « *Le Collaborateur* », « *Les Jeunes gens* » et « *Le Droit romain n'est plus* », sept nouvelles sont données en volume en mai 1945 à la Bibliothèque française. « *Le titre général d'un recueil [écrit Godenne], suppose un fil conducteur implicite entre les textes, et ce fil est flagrant*

⁹¹¹ Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France*, op.cit., p.398.

⁹¹² Il faut dire que le poète était plus connu que le romancier : « Pour beaucoup de ceux qui eurent vingt ans en 1940, Aragon est né de la guerre, il est apparu dans un ciel douloureux comme un météore de poésie, il a chanté les armes et l'homme, il continue de chanter à demi-mot l'espérance. », Auguste Angles, « *Aragon est aussi un romancier* », in *Confluences, Problèmes du roman*, op.cit., p.111.

⁹¹³ « Seule la longueur, distinguerait donc la nouvelle du roman. D'autres critères peuvent être proposés. Mais se déduisent de l'étude des œuvres plutôt qu'ils ne s'imposent a priori. », Pierre-Louis Rey, *Le Roman et la nouvelle*, Collection Profil Histoire littéraire, Paris, Hatier, 2001, p.87.

puisque, à l'occasion, des titres de nouvelles reprennent l'idée de celui du recueil (...) ».⁹¹⁴

Dans ces conditions, en nous référant aux critères de classification des types de recueil de nouvelle, on peut dire que *Servitude et Grandeur des Français* dont la fonction du titre est métalinguistique, est un recueil thématique, parce qu'il se veut « *comme un groupe de nouvelles rassemblées en raison d'une communauté de sujet, destinées à illustrer une même idée, un thème unique.* »⁹¹⁵ Le thème unique dans ce cas-ci, c'est la Résistance. On s'aperçoit cependant que même s'il alterne la cocasserie et le récit alerte au ton grave, à partir des « *Jeunes gens* », le procès de l'Occupant gagne en ressentiments.⁹¹⁶ Dès lors, il est évident qu'une visée argumentative sous-tend les textes.

I/ Le temps raconté

Pour mieux mesurer l'appel à la Résistance, il nous paraît judicieux, voire impératif de mettre en exergue le contexte. Dans leurs réflexions sur le moment de l'écriture, Roland Bourneuf et Réal Ouellet soutiennent ce qui suit : « *Le moment de l'écriture est important en ce sens que l'auteur rend moins le temps de l'aventure que celui de son époque.* »⁹¹⁷ S'il est évident donc que l'ensemble des nouvelles nous situe dans un contexte de guerre (celle de 1939-1945, plus précisément), il s'agit cependant d'une phase particulière de cette guerre, qui n'a certainement pas la même portée pour un Africain, un Italien, voire un Américain, fussent-ils protagonistes du conflit : il s'agit de la phase de ce qu'il convient d'appeler l'après « *Bataille de France* ». ⁹¹⁸

⁹¹⁴ René Godenne, op.cit.,p.123.

⁹¹⁵ idem., p.122.

⁹¹⁶ Soulignons que le sous-titre du recueil, « *Scènes des années terribles* » semble redevable au recueil de poèmes *L'Année Terrible* de Victor Hugo dont Aragon a beaucoup salué le mérite : « Ce que Victor Hugo attendait de toutes les guerres de Napoléon III, la guerre avec la Prusse l'a apporté. L'Empire s'est écroulé, au premier sursaut de Paris, Hugo rentre en France, dans la République naissante. L'Année Terrible, c'est le journal en vers d'août 1870 à juillet 1871. Tout y est daté, tout est écrit au jour dit, ne pouvait l'être la veille. Mois par mois, la guerre, la Commune, la répression sauvage. Ce livre est le témoignage capital de la poésie française au XXe siècle. Je suis de ceux qui le mettent plus haut que *Les Châtiments*. » ; in *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Editions Messidor/Temps Actuels, 1985, p.221.

⁹¹⁷in *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 142.

⁹¹⁸ « (10 mai- 21 juin 1940) Dans sa brièveté –six semaines à peine- comme dans ses conséquences immenses, la guerre éclair imposée et gagnée par Hitler conserve, soixante ans plus tard, un caractère quasi irréel. », Michèle et Jean-Paul Cointet et alii, *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2000, p.127.

La preuve en est que le recueil est sous-titré « scènes des années terribles ». La visée argumentative de ce recueil de nouvelles ne peut donc se mesurer qu'en fonction de la peinture accablante qu'Aragon donne de l'Occupation ; car, on découvre que l'écrivain s'emploie à mettre en relief les atrocités subies en cette période.

1/ Scènes des années terribles.

Nous empruntons ce titre à Victor Hugo pour traduire l'Occupation. Le terme d'Occupation est défini dans *Le Nouveau Petit Robert* comme l'« action de s'emparer par les armes d'une ville, d'un territoire, de s'y installer en substituant son autorité à celle de l'Etat envahi. [...] Spécialement « Période pendant laquelle la France fut occupée par les Allemands (1940-1944). »⁹¹⁹ Le fait qu'il y ait un usage du terme renvoyant spécifiquement à la France conforte notre analyse.

En effet, mis à part « *Les Rencontres* » et « *Les jeunes gens* » qui commencent avant la guerre, toutes les autres nouvelles installent le lecteur d'emblée aux heures chaudes de l'Occupation de la France par l'Allemagne hitlérienne. Plus que dans *Aurélien* où le drame est à peine esquissé, il se donne à lire ici, par différentes situations renvoyant au quotidien, dans cet espace envahi. Pour s'en convaincre, nous nous intéresserons principalement à des références factuelles.

« *Les Rencontres* » s'ouvre par une analepse rapportant les circonstances dans lesquelles eurent lieu les premières entrevues du narrateur homodiégétique avec Emile Dorin. Si les dix premières rencontres ne font pratiquement aucune allusion à la guerre, il n'en est pas de même de la onzième, où allusion est faite à Hitler, et surtout, de la douzième, à propos de laquelle le narrateur rapporte :

« *Pourtant je devais le revoir en pleine guerre, Emile, en pleine bagarre. Dans le cœur de cette dégueulasserie. [...] Une place sillonnée de convois incessants vers l'arrière, les tristes inscriptions sur la porte de l'église : Georgette Durand a passé par ici... Pour Maman, on s'en va sur Angers..., et nous là-dedans mêlés avec des dragons et leurs chars, les blessés*

⁹¹⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1993, p.1519.

*qu'on rapporte, les Boches devraient être à un kilomètre, quinze cents mètres au mieux sur la route d'Evreux. »*⁹²⁰

La débâcle est suggérée ici entre les lignes. On y lit la désapprobation du narrateur à travers son jugement et son analyse de l'événement, notamment dans l'évaluatif axiologique « *dégueulasserie* », et surtout tout le désespoir et la désolation des populations dans « *tristes* », qui accompagne les pancartes indiquant le début de l'exode, avec à la clé, l'évocation du bilan qui s'alourdit dans « *les blessés qu'on rapporte* ».

Dans l'ensemble, ce récit donne à comprendre, après l'analepse en début de texte, des événements qui se sont déroulés de 1939 à 1944, c'est-à-dire de l'avant-guerre à la drôle de guerre, puis à l'Occupation. Un peu plus loin dans le texte, la débâcle est réelle, vécue : « *L'artillerie allemande tirait par-dessus nous. Ils devaient bombarder la route, à la sortie. [...] Un obus péta, pas très loin. [...] Des bruits couraient. Les Américains allaient se mettre de la partie, les Russes avaient attaqué les Boches, et puis à Paris il y avait le communisme...* »⁹²¹

Cette allusion aux Américains et à la bravoure des Russes, on le sait, témoigne de la reprise en main progressive des opérations par les forces alliées. Mais dans « *Les Rencontres* », l'Occupation est violente, féroce, impitoyable, à l'image de l'encerclement de la Bourgade par les Boches, très peu après le 11 novembre 1942, qui, on le sait, est la date de l'invasion de la zone Sud: « *Ils ont emmené vingt jeunes gens et il y en a un de dix-neuf ans, qui a essayé de s'enfuir, ils l'ont abattu, derrière l'église. Le plus terrible aussi, c'est comme ils ont arrêté le curé, le pauvre vieux curé... On dit qu'ils l'ont jeté dehors, qu'ils le frappaient à coups de crosse, il est tombé plusieurs fois...* »⁹²²

Il se dégage de cet extrait tout l'arbitraire qui prévalait en ce temps, d'autant plus que dans « *la ville voisine, pour l'anniversaire de Valmy, le 20 septembre, il y a eu une grève. Les*

⁹²⁰ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op.cit., p.186.

⁹²¹ idem., pp.188-189.

⁹²² idem., pp.203-204. A partir de juin 1940, rapportent Berstein et Milza, l'invasion allemande précipite dans un exode désordonné : « Opéré dans le plus grand désordre, dans la panique des raids de l'aviation allemande, puis italienne après le 10 juin 1940, au milieu des rumeurs incontrôlables et des fausses nouvelles qui se répandent, « l'exode » donne une image lamentable, mais exacte, de l'effondrement français de 1940. Fin juin, environ six millions de Français sont sur les routes, couchant dans des abris précaires, se nourrissant au hasard des possibilités, vagabonds désorientés victimes de la plus lourde défaite que la France ait connue dans son histoire. », in *Histoire de la France au XXes., 1930-1945*, Bruxelles, Editions Complexes, 1991, pp.308-309.

Boches ont pris trois cents ouvriers, et ils les ont emmenés on ne sait où. »⁹²³ C'est donc le règne de la terreur.

Dans « *Les Bons voisins* », le caractère farcesque de la nouvelle ne table essentiellement que sur le ridicule d'une partie de perquisition chez un couple français ; dans « *Le Collaborateur* » par contre, une bombe éclate, tuant deux jeunes Français, et Pierrot meurt sur les routes de l'exode, tandis que *Pénitent 1943* soustrait un poseur de bombe à la poursuite des Boches. En revanche, des « *Jeunes gens* » au « *Droit romain n'est plus* », en passant par « *Le Mouton* », il se donne à lire comme des effets de gradation ascendante de la férocité dans la peinture de l'Occupation.

Dans *Les Jeunes gens* en effet, allusion est d'abord faite au régiment de travailleurs supposé creuser du côté de Meaux, Coulommiers, la septième ligne de soutien de la Ligne Maginot. Mais on en arrive bientôt à l'exode, « *l'inexplicable reflux des armées* » que Guy considère comme une honte. Il s'indigne, au passage de Gérard que les Boches traquent et matraquaient, méconnaissable : « *un type pâle, attaché à l'un d'eux par le poignet. C'était un homme jeune, pliant de fatigue, avec l'autre bras en écharpe et on voyait le sang étoiler le pansement. [...] Un Gérard blessé, défait, exténué...* »⁹²⁴ L'ampleur de la torture administrée à Gérard se mesure ici au contraste entre la classe d'âge (jeune), qui laisse augurer de la fraîcheur physique et de l'énergie, et tout le groupe de qualificatifs symptomatiques plutôt d'effets de martyr (pâle, attaché, pliant de fatigue, blessé, défait, exténué).

A l'image de cette arrestation arbitraire de l'ancien scout, qui fait écho à celle des jeunes dans « *Les Rencontres* », on appréhende les intentions de l'Occupant : traquer et anéantir tout opposant à son règne, pour que désormais, plus rien ne semble être comme auparavant, ainsi que le souligne le narrateur : « *Tout avait été bouleversé de fond en comble dans ce pays humilié, rien n'était resté à sa place. Le ciel même avait perdu ses couleurs.* »⁹²⁵ La référence à la dégradation du temps atmosphérique souligne la morosité ambiante qui détermine principalement l'Occupation.

⁹²³ op.cit., in « *Les Rencontres* », p.201.

⁹²⁴ idem., in « *Les Jeunes gens* », p.318.

⁹²⁵ idem., p.312.

Car les Allemands savaient se faire craindre : « *Quand on racontait des histoires sur ce qu'ils faisaient ici ou là, les gens joignaient les mains de terreur* ». ⁹²⁶ A l'image de ce matin de descente musclée, où ils ciblerent un des maquis à P... « *avec les hommes, ils étaient bien deux cents, les mitraillettes braquées, prêts à tirer... La force. [Ils avaient] flanqué le feu à ce qui restait, quand ils s'étaient aperçus qu'il n'y avait plus personne dedans. Et tué, à tout hasard, un vieillard, qui regardait le spectacle à trois cents mètres de là, derrière un arbre. P... était terrorisé.* » ⁹²⁷

L'offensive de dissuasion, quand deux cents soldats, avec des mitraillettes braquées, ciblent un petit maquis de campagne, participe de l'établissement du climat de terreur.

C'est ce type d'atmosphère qui règne également dans « *Le Mouton* » : de manière générale dans « *cette ville inquiète et ramassée* » ⁹²⁸, et particulièrement dans cette prison, où gardé en détention, le Commandant Arnaud est constamment soumis à une torture implacable. S'il n'est fait que de simples allusions respectivement aux arrestations d'Yvonne à la prison de Montluc, de Rosette en Silésie dans « *Les Rencontres* » et de celle de Marcel dans « *Les Jeunes gens* », le Commandant, dans « *Le Mouton* », est quant à lui soumis à un traitement corrosif, une usure physique et psychologique insoutenable, faisant de l'espace carcéral un espace de damnation. Si on paraît peut-être loin de l'indescriptible des camps de concentration, le texte est tout de même chargé d'un réalisme accablant, précisément par la description des conditions épouvantables faites aux détenus. La nouvelle s'ouvre d'ailleurs sur une séance de torture :

« *Alors, te décideras-tu à parler ?* »

On le battait, ça faisait un bail. Les deux hommes en avaient plein les bras. Les cuisses et le dos étaient vilains à voir. L'inspecteur Bellême soupira : des brutes, ces gens-là. Ils ne sentent rien ma parole. On dirait encore qu'il ne connaissait pas son métier parce qu'il n'avait rien tiré de ce salopard. » ⁹²⁹

⁹²⁶ idem., p.322.

⁹²⁷ idem., pp.328-329.

⁹²⁸ idem., in « *Le Mouton* », p.260.

⁹²⁹ idem., p.249.

De ce passage, nous percevons l'échec, puis l'agacement de l'inspecteur, en dépit de son acharnement sur le détenu. L'exaspération de l'inspecteur se découvre dans « *soupira* », « *des brutes ces gens là* », « *ce salopard* ». La dégradation physique et psychologique auxquelles le prisonnier est soumis sont ostentatoires, à l'image de l'atmosphère de corrosion qui caractérise fondamentalement cette geôle où « *l'air ne souffle pas* », et où de la visite « *n'avait lieu que tous les trois jours, dans cette prison où il y avait douze cents détenus, dont mille malades.* »⁹³⁰ Ce sont là des conditions d'étouffement qui, à terme, entament significativement l'intégrité physique du détenu, à l'image de cette présentation pathétique du Commandant :

« *Les mains dans le dos, et les menottes, on ne peut pas se défaire, et quand on a des plaies partout, c'est pénible de faire sous soi. [...]*

*Sur la paille, dans l'odeur infecte, il ne savait comment se tourner : toutes les positions étaient intolérables au bout d'une minute ou deux. Sur les rares places indemnes de sa peau, une démangeaison s'éveillait, que la chaleur de la saison, le manque d'air, rendait affreuse. »*⁹³¹

Tout concourt ici à témoigner du supplice du Commandant : impossibilité de se mouvoir, impossibilité d'échapper aux effets intenses de la douleur, cellule de détention inconfortable et étouffante. A cela, s'ajoute le malaise des pailles, des éléments extérieurs dont les effets viennent en rajouter à des sensations déjà insupportables :

« *Dans tout ça, s'il avait pu ne pas être couvert de mille brins de pailles, cette paille qui se prend au vêtement, en petits brins, impossible, inutile de s'en secouer... Etrange, quand on est couvert de plaies, douloureux de partout, de souffrir surtout de cela. Et quand la saleté de tout est si monstrueuse, l'air irrespirable, [...] il avait la lèvre enflée, saignante. Un coup de poing de l'inspecteur à bout d'arguments. De la langue, il tâtait sa dent cassée, dont le bord était coupant, un goût salé. »*⁹³²

Au mépris donc des lois qui régissent le traitement d'un présumé coupable, la répression allemande franchit les limites de la cruauté.

⁹³⁰ idem., p.258.

⁹³¹ idem., p.250.

⁹³² idem., pp.250-251.

Cependant, c'est dans « *Le Droit romain n'est plus* » que l'horreur pendant l'occupation allemande atteint son apogée. En effet, dans cette dernière nouvelle où se déploie une véritable visée argumentative, notamment avec une évidente fonction testimoniale, les impacts de la persécution et de l'autorité allemandes sont manifestes jusque dans les compartiments de train, avec la formule « *nur für die Wehrmacht* », (qui signifierait exclusivement réservée à la Wehrmacht), et à travers les mentions « *W, les K, les Z, écrits à des pancartes de bois découpé, clouées au pied des platanes, ou à l'angle des édifices.* »⁹³³

Ce texte est porté par trois voix narratives, dont les interventions fonctionnent comme les chapitres de l'œuvre ; et chacune de ces focalisations contribue à peindre les détails d'un tableau manifestement féroce pendant l'occupation nazie : il s'agit de Fräulein Lotte Müller et le Commandant von Lüttwitz-Randau, comme narrateurs homodiégétiques, et un narrateur hétérodiégétique. Notre démarche consistera ici à proposer d'abord la présentation que le Commandant donne du droit allemand, ensuite à analyser le regard que la narratrice pose sur la cité française, puis à parcourir les champs de l'horreur par la fonction testimoniale du narrateur-auteur.

Selon le jeune Oberleutnant, qui n'admet en aucun cas l'éventualité d'une défaite allemande dans un quelconque contexte de guerre, la conception allemande du droit tire ses racines de Bismarck⁹³⁴ qui professe que la force prime le droit. Mais à en croire le Commandant, ancien professeur de droit romain, il existe une homologie entre sa vision des choses dans sa thèse *De jure germanico*, écrite huit ans avant la prise du pouvoir par Hitler, et la substructure du droit allemand. Beaucoup plus que les simples élucubrations du jeune Oberleutnant, pour le commandant « *il est pour l'Allemagne profitable, non pas seulement de justifier la victoire, mais dans la défaite aussi d'avoir à sa disposition une machine de guerre contre l'ennemi, qui est ce que j'appelle le droit germanique, jus germanicum* »⁹³⁵ ; car, estime-t-il, le Führer « *considère comme la loi l'intérêt de l'Allemagne...* ».⁹³⁶ En clair, le droit allemand repose sur le primat de la force, de l'arbitraire, de la soumission de l'autre, au

⁹³³ idem., p.353.

⁹³⁴ Selon le documentaire *Les oubliés de la Libération*, ce sont des pratiques de ce dictateur qu'on en est venu à conclure que la religion des Allemands est le fer et leur dieu, le sang ; il aurait attaqué le Danemark en 1864, l'Autriche en 1866 et la France en 1870, faisant de l'Allemagne en 1871, la plus forte puissance militaire de toute l'Europe. In TF1 PATHE TELEVISION SIRPA, 1994, écrit, commenté et réalisé par Daniel Costelle.

⁹³⁵ op. cit., p.347. C'est nous qui soulignons, le mot étant en italique dans le texte.

⁹³⁶ idem., p.374.

grand bonheur du peuple allemand. Et pour que cela soit, « *pour faire primer le droit germanique, il faut, c'est mon point de vue,[avance-t-il] effacer dans le monde moderne toute trace du droit romain. Le droit romain comme base des lois modernes, c'est une absurdité révoltante et contraire à l'esprit allemand.* »⁹³⁷ Car, poursuit « le juriste »,

« *il s'agit maintenant d'élaborer un vocabulaire juridique, permettant aux seuls Allemands d'appliquer les règles favorables à notre patrie,[...],le pouvoir des mots, et la nécessité de les détourner au profit de la cause allemande, comme d'ailleurs notre Führer l'a toujours fait depuis des années et des années. Son exemple, tout le monde doit le méditer.* »⁹³⁸

On le voit, arbitraire, égoïsme et démesure sont les fondements de ce diktat que l'Allemagne érige en pouvoir légal sur les peuples. On peut dès lors établir le rapport entre le principe du droit allemand, et la fonction descriptive du titre de la nouvelle, qui annonce déjà, de manière panoramique son contenu : il s'agit de la remise en cause totale des lois inspirées des civilisations anciennes gouvernant jusque-là l'humanité. C'est donc au nom dudit droit allemand, que se déploie ce regard et ces analyses intolérants de la narratrice homodiégétique.

Les deux interventions de Lotte Müller, (par ordre d'arrivée dans le texte les chapitres 1 et 5) empreintes de superficialités et de rêveries, rendent compte de son désœuvrement profond, de ses caprices de jeune femme, mais surtout de ses incompatibilités avec « *cette petite ville française* » véritablement ennuyeuse pour elle, et scandaleuse par ses mœurs. Sur tous les plans en effet, la narratrice donne une idée pâle et fade du territoire occupé. Cette fadeur se ressent et se lit dans tout le décor externe, les mœurs, et les habitants : « *Ah quel ennui, pour une fille de mon genre,[se plaint-elle] cette petite ville française où il n'y a rien à regarder, rien à acheter, où les hommes sont petits et noirs et les commerçants d'une servilité, tenez, je les fouetterais ! Nulle part où écouter de la musique !* »⁹³⁹.

On le voit, c'est dès l'incipit du texte que la dépréciation du cadre français est entreprise par Muller. Et elle se poursuit dans l'accablement de ses habitants :

« *Ils sont mis pauvrement, avec des choses vieilles, rapiécées. Les femmes ne sont pas du tout élégantes comme on nous l'avait pourtant seriné. Pas même jolies.*

⁹³⁷ idem., p.366.

⁹³⁸ idem.

⁹³⁹ idem., p.337. Précisons que la taille et la couleur des hommes que souligne la jeune femme se mesure certainement au stéréotype allemand en vogue de race ariane: l'homme grand et blond.

*Maigrichonnes.[...] des dames un peu fardées, pas jeunes, femmes de fonctionnaires... Ah Dieu, tout ça abominablement normal, comment disent-ils ici ? popote, voilà, popote. Et Bubi qui m'écrit du front russe qu'il aimerait bien être de ce côté ! Il ne sait pas de quoi il parle. »*⁹⁴⁰

Dans ce contexte d'hostilité donc, la narratrice est constamment ennuyée de telle sorte que dans la nouvelle, la subordonnée « *je m'ennuie* », assume comme une fonction mnémotechnique : on la rencontre par deux fois aux pages 339, 341 et 359, une fois aux pages 356, 357, et au style indirect aux pages 350 et 369. La figuration est accentuée par le parallélisme qui s'établit dans les propos de Muller entre la grisaille sociale dans la petite ville de France, et le crédit accordé à ses compatriotes : Puppchen par exemple figure comme un dérivatif à l'ennui qui ronge la narratrice ; il en est de même de l'Oberleutnant, officier de la Gestapo, ou encore les parties de procès antisémites et antiterroristes que parraine le commandant juge militaire, von Lüttwitz-Randau, mais où ne sont condamnés que « *des Français, des communistes, des assassins,[...] , des déserteurs.* »⁹⁴¹

C'est également pour échapper à l'ennui que la narratrice se fait désinvolte, en flirtant à la fois avec le Commandant et l'officier de la Gestapo. Enfin, c'est au nom de ce droit allemand que les barbaries que nous allons énumérer sont commises.

C'est la troisième voix narrative qui met en relief ces massacres. D'abord en évoquant, comme c'est le cas dans « *Le Mouton* », le calvaire dans les maisons de détention après les condamnations au tribunal allemand ; des prisons

*« d'où s'élèvent les plaintes déchirées d'instruments inconnus qu'on appelait des hommes... Il y a le bruit des os broyés, le grésillement noir des chairs, le concert des tortures, les cris de la douleur morale si différents de ceux de la douleur physique, la basse rythmée des coups, le chant du sang clair qui jaillit, les larmes, les larmes, les larmes... »*⁹⁴²

Il ne fait aucun doute, le prisonnier y est chosifié, le champ lexical de la torture évident dans « *plaintes déchirées, os broyés, grésillements des chairs, tortures, cris, douleur*

⁹⁴⁰ idem., p. 338.

⁹⁴¹ idem., p. 340.

⁹⁴² idem., p.360.

physique, rythmée des coups, sang, larmes. » A cela s'ajoute la métaphore filée de la musique lyrique, la cadence du rythme, de sorte que cet ensemble relève du pathos.

Mais il y a pire, particulièrement les cas d'exécutions collectives. On évalue en partie le degré des atrocités lors de la randonnée nocturne que les maquisards font faire au Commandant, après son inculpation, pour entre autres, la condamnation de deux garçons pris sans armes, de la femme à la langue coupée, de nombreux communistes...

La première station de la randonnée est ce « *village en pente où la route s'élargit* », où il y avait huit cents habitants, mais où après les bombes larguées du ciel, les Nazis revinrent par « *les routes d'un côté, et de l'autre, cernant ces ruines que personne n'en put sortir... et mirent le feu, [...] le feu... Et cette femme a préféré sauter dans le feu à ce qu'ils exigeaient d'elle... C'était en 1942... En septembre dernier, on a fusillé, là-haut, trois garçons qui n'avaient pas dix-sept ans...* »⁹⁴³

On s'en convainc, le pronom indéfini « *on* » ne se rapporte pas aux francs-tireurs, mais au sadisme de l'actant collectif nazi, peut-être par dédain, mépris, ou indignation du narrateur-auteur. Dans une lettre à Jean Paulhan en tout cas, Aragon écrivait : « *Il y a diverses sortes de salauds. J'ai toujours pensé que les pires étaient les anonymes.* »⁹⁴⁴ La dimension de la barbarie se mesure ici en fonction de la couche sociale indiquée : s'il est entendu que toute la population est soumise à cette espèce d'autodafé, l'insistance sur les cas particuliers de cette femme qui se jette dans la braise, et le sacrifice des deux adolescents ne sont pas gratuits. Ce village martyr est l'écho, nous semble-t-il, d'Oradour-sur-Glane⁹⁴⁵, érigé pour cette raison même, aujourd'hui encore, un lieu de recueillement.

Dans la veine de la technique du mentir-vrai qu'Aragon applique souvent, on peut penser que la dimension de l'enfance écolière massacrée qui manque à la première évocation est comblée par/dans l'évocation du village d'après ; là, suite au « *passage d'une horde* », « *Les filles [furent] violées, les yeux d'un blessé arrachés, [...] L'école a toujours sa porte, mais c'est*

⁹⁴³ idem., p.384.

⁹⁴⁴ Bernard Leuilliot, *Aragon, Correspondance générale, Aragon-Paulhan-Triolet*, « *Le Temps traversé* », Paris, Gallimard, 1994, p.31.

⁹⁴⁵ La répression allemande prenant un caractère sauvage à partir de mars 1944, un des souvenirs les plus horribles demeure le massacre de ce village en juin 1944 : pour punir la population du harcèlement dont sont victimes les soldats allemands de la division Das Reich en route pour le front de Normandie, les hommes du village sont fusillés et les femmes et les enfants brûlés dans l'église.

*tout ce qu'elle a, et bizarrement le tableau noir sur un chevalet, où de petites mains traçaient à la craie des lettres. »*⁹⁴⁶

Le récit funeste se poursuit, avec la ferme abandonnée, où vivait la famille d'un résistant recherché ; là, il y a « *un mois, un mois et demi environ, ils sont venus ici le réclamer, ils ont dit que s'il ne se livrait pas, ils prendraient le père... le père a pu s'enfuir... Alors ils sont revenus. Et devant la mère, [...], devant la mère, le petit, sur cette porte, [...] ils l'on cloué comme une chouette... »*⁹⁴⁷

Le projet de dénonciation de la barbarie nazie se déploie à travers la portée de la scène emblématique de Mater dolorosa⁹⁴⁸, c'est-à-dire la scène de crucifixion de l'enfant devant la mère. Cela se donne à lire dans la répétition du groupe de mots « *devant la mère* » qui met en exergue la cruauté des forces nazies qui ne reculent devant aucun scandale pour faire valoir ce droit allemand.

Le procédé technique semble identique, un peu plus loin, dans le hameau avec une chapelle couverte de feuillages, où sept Français furent fusillés, dont une « *femme du village avec son mioche de dix-sept mois dans les bras. »*⁹⁴⁹ La précision à propos de la femme et du mioche, seulement âgé de dix-sept mois, une fois encore, trahit l'intention de témoignage à des fins argumentatives, d'une répression implacable. En effet, comme l'indique Ruth Amossy, nombreuses sont « *les approches qui s'attachent aux discours marquant une intention délibérée de faire adhérer l'auditoire à une thèse par les voies de la raison, c'est-à-dire selon des schémas rationnels aboutissant à une conclusion partagée.*»⁹⁵⁰ Nous pouvons nous en apercevoir à travers le syllogisme qui fonde implicitement la portée argumentative de cet énoncé qui ne doit pas être ici considéré comme un simple détail. D'abord à travers le paradigme de l'innocence qu'incarnent d'une part la « *femme du village* », donc nullement impliquée dans les motifs du conflit ; ensuite le signifiant « *mioche* », auquel est adossé l'âge innocent (*17 mois*) qui ne fonctionne pas ici comme effet de redondance, mais plutôt comme

⁹⁴⁶ op.cit., p.385.

⁹⁴⁷ idem., p.388.

⁹⁴⁸ « Cette locution empruntée sans doute au début du Stabat désigne en Peinture un tableau représentant la Ste Vierge en larmes au pied de la croix ou soutenant le corps de son fils mort », <http://www.divirama.com/dico/dictionnaire-11315.php> du 17/07/06.

⁹⁴⁹ idem., p.391.

⁹⁵⁰ <http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/index.html> , « L'argumentation dans le discours au prisme des récits médiatiques de grande diffusion ».

indice répétitif de fragilité. En nous référant aux principes en vigueur sur les crimes de guerre, on sait que :

Tuer des innocents (population civile) est interdit/barbare ; or,

Les Nazis ont massacré des innocents ; donc

Les Nazis sont barbares.

On le voit, pathos et logos se prêtent à la stigmatisation. Mais la dénonciation de la barbarie nazie va au-delà de cette conclusion syllogistique. Comme l'indique le narrateur, « *La chevauchée noire continue. Toute la nuit, ils le promèneront donc ainsi sans épuiser l'horreur, la dévastation* »;⁹⁵¹ l'horreur, à l'image du crime sur la mère du personnage Jean Pierre, morte étouffée, comme dans ce wagon à bestiaux en partance pour l'Allemagne, que les Allemands oublièrent sur une voie de garage à la sortie des Brotteaux, les portes cadenassées, et où tout bruit a cessé au bout de cinq à six jours.⁹⁵²

Concomitamment à cette peinture du contexte de l'Occupation, le recueil révèle la triste complicité de certains citoyens français, les collaborateurs :

« *Il est peut-être trop tôt pour parler de cette guerre sans amertume[commente le narrateur]. Ce n'est au moins pas moi qui en serais capable. J'écris ceci alors que le malheur encore règne sur le pays,[...] ; mais il y a encore tant de lâcheté, tant de sottise[...] ; tant des nôtres sont encore prêts à détourner leurs yeux, à renier ceux qui combattent, les sacrifiés...* »⁹⁵³.

Le procès de cette attitude se mesure au statut du martyrologue que le narrateur endosse, notamment dans l'emploi du lexème « sacrifiés ». Le bilan paraît lourd, comme il continue de le déplorer : « *il y eut des hommes fusillés ; des têtes qui tombèrent. Allemands et Français*

⁹⁵¹ op.cit., p.386.

⁹⁵² idem., in « *Les Rencontres* », p.196.

⁹⁵³ idem., in « *Les Jeunes gens* », p.308. Selon Rousso, le nombre total des victimes de la répression proprement dite reste mal connu ; plusieurs milliers de personnes auraient été assassinées par les nazis en France même, dont une partie, avec la complicité directe du gouvernement français et des collaborateurs. op.cit. p.86. Le passage semble réapparaître dans la préface d'Aragon « *Avez-vous lu Victor Hugo ?* » : « J'écris ceci en marge d'un grand drame. Ce drame, c'est celui de la France : tant de fois saignée, saignante encore, assise dans ses ruines où s'inventent des chants et se peignent des rêves, en proie aux mille déchirements des intérêts sordides, (...) », in *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Editions Messidor/Temps Actuels, 1985, p.9.

s'entendaient parfaitement sur le choix de ceux qu'on tuait, qui prétendaient, qui osaient prétendre crier : *Vive la France ! jusqu'à l'échafaud.* »⁹⁵⁴ On s'en doute, la dénonciation des collaborateurs est donc une autre préoccupation dans *Servitude et grandeur des Français*.

2/ La Collaboration

En dehors du fait qu'il hante chacune des sept nouvelles du recueil, le thème du collaborateur finit par constituer un titre à part entière. Rappelons que dans « *Les Bons voisins* », c'est le sous-bassement même de l'intrigue, vu que c'est à cause d'une lettre anonyme que la perquisition a lieu : « *Je me creusais la tête pour savoir ce qui nous valait cette visite,[dit le narrateur homodiégétique] : sûrement une lettre anonyme... Les gens sont si mauvais de nos jours...* ». ⁹⁵⁵ La même angoisse parcourt *Les Jeunes gens*. En effet, « *Plusieurs fois, le groupe de Marcel et de Guy avait dû, lui aussi, changer de refuge. Un milicien signalé dans le voisinage, un renseignement venu de Valence... Ce n'était pas une petite affaire, chaque fois, de trouver un endroit convenable, qui ne fût pas un traquenard, avec des issues faciles à garder, et où le vent ne soufflât pas trop fort.* »⁹⁵⁶

Dans « *Le Collaborateur* », nouvelle manifestement burlesque, c'est sur le tragique quotidien d'un couple français que repose la diégèse : d'une part, l'épouse, modérée, et d'autre part, M. Grégoire Picot, par principe pronazi: « *Moi, dit Mme Picot, je ne suis pas comme toi. Je ne suis pas pour la collaboration, mais ça me fait quelque chose quand un Juif entre chez nous... C'est tout de même eux qui nous ont valu la guerre... et qu'on a tué notre pauvre petit.* »⁹⁵⁷

Ce sont en effet surtout des séquences dialoguées qui permettent de s'en apercevoir. Elles alternent avec des commentaires du narrateur omniscient pour conférer à la nouvelle une dimension burlesque. La technique narrative ici permet d'entrer dans l'économie des pensées

⁹⁵⁴ idem., p.312.

⁹⁵⁵ idem., in « *Les Bons voisins* », p.216.

⁹⁵⁶ idem., p.329.

⁹⁵⁷ Rappelons que M. Picot, le dépanneur de radio, soupçonnait le client qui est entré dans son atelier d'être Juif ; c'est un fait qu'après les premiers mois de l'Occupation, les forces nazies avaient interdit l'écoute de la radio anglaise : interdiction faite aux Juifs de posséder un poste récepteur à la suite de l'ordonnance du 3 août 1941.

de Grégoire Picot, afin de mettre en exergue son plaidoyer pour la collaboration, sa clownerie, son antibolchevisme... Car, la moindre conduite d'un tiers est l'occasion, pour ce personnage, de célébrer la gloire de l'Allemagne. Par exemple, à propos des jeunes gens qui se plaisaient dans la rue, M. Picot se désole dans un monologue :

*« Des gamins comme ça, un petit tour en Allemagne ne leur fera pas de mal ![...] C'est excellent pour les jeunes d'être un peu dressés. Jadis, il y avait le service militaire. Maintenant, il n'y a plus le service militaire. Heureusement qu'en Allemagne... Nous leur devons une fière chandelle, à ces gens-là. Qu'est-ce que nous aurions comme vauriens, sans eux ! et comme fainéants ! »*⁹⁵⁸

Cette germanophilie est l'écho du discours du redressement national de l'Etat français. Par contre, il ressort de ces propos toute la naïveté du personnage, mais surtout toute sa foi en l'ennemi à qui il semble convaincu que la France est redevable à bien des égards. Exploitant tendancieusement l'intervention anglaise aux côtés des Français contre l'occupant nazi, M. Picot estime qu'on ne peut comparer la grandeur de l'Allemagne à celle de l'Angleterre : *« Naturellement, pas un mot de nos villes bombardées [avance-t-il], des bombes systématiquement jetées par les Anglais pour plaire aux Juifs de Washington, sur les hôpitaux, les écoles maternelles, les jardins d'enfants ! ça, pas un mot ! »*⁹⁵⁹ C'est la raison pour laquelle le personnage dit préférer le couvre-feu à *« tous ces excités jouant du revolver sur l'ordre de Londres »*⁹⁶⁰

A la nouvelle qu'une bombe a explosé à nouveau dans la ville, la question spontanée de M. Picot est symptomatique de son ralliement intégral à la cause allemande : *« Il y a des morts, des Allemands ? »*,⁹⁶¹ demande-t-il instinctivement à sa femme. Par suite, son analyse se fait totalement subjective, quand Mme Picot, chagrinée, en était à plaindre la famille Lepage arrêtée de manière cavalière et abusive, bien que deux Allemands aient été atteints mortellement :

« Qu'est-ce que ça veut dire ?[s'insurge M. Picot] D'un côté, deux morts... deux jeunes gens... vraisemblablement des jeunes gens... qui faisaient leur devoir... De l'autre, des

⁹⁵⁸ idem., p.288.

⁹⁵⁹ idem., p.281.

⁹⁶⁰ idem., p.286.

⁹⁶¹ idem., p.284.

gens qui ne faisaient apparemment pas le leur, qui conspiraient, qu'on vient chercher chez eux, comme ils s'y exposaient, pour savoir à quoi s'en tenir... et c'est ça qui te bouleverse ? »⁹⁶²

Frisant la caricature, ce passage souligne le soutien maladif de Picot à la cause ennemie. Dans ces conditions, en dépit du gâchis qu'occasionne la présence nazie, il est imperturbable, irréversiblement partial : « *Une occupation, c'est une occupation, [martèle-t-il] ça ne peut pas aller sans inconvénients, il fallait s'y attendre.* »⁹⁶³ Ce type de raisonnement montre combien la résignation, voire l'allégeance à l'occupant étaient réelles, et cela, même par l'«esthétisation» de ce personnage clownesque, surtout que rien n'ébranle sa foi au nazisme. Car, « *dans les seize premiers mois de l'Occupation, avant l'entrée en guerre des Etats-Unis, bien avant Stalingrad, lorsqu'il n'[était] pas imbécile de penser que l'armée allemande pourra[it] maintenir durablement l'Europe entière dans l'obéissance* »⁹⁶⁴ écrit Amouroux, Pétain n'était pas vraiment une honte nationale. A preuve *Le Juif Süß* que Picot souhaitait aller voir, ce film tourné en Allemagne et sorti au début de 1941, est un classique de la propagande antisémite. Le parti pris de Picot l'amène même à exéquer le marché noir, afin de se mettre à l'abri d'une éventuelle détention à Fort Barrault.⁹⁶⁵ Pourtant, le couple avait perdu un fils, sans que M. Picot reconnaisse que cela résulte des méfaits de l'occupation. De même, par moments, des informations et commentaires venant des autres personnages suggèrent le climat de l'Occupation et les souffrances des Français. Cependant, Monsieur Picot reste toujours sourd à ces réalités. Autour de la question du marché noir par exemple, quand sa femme doit chercher des oeufs pour le repas du soir, il estime que dès lors que les Allemands y participent, on ne peut parler de marché noir. Dans ces conditions, M. Picot figure comme un « *type* » au sens que Alter donne au terme, c'est-à-dire « *le portrait chargé, caricatural d'un individu bien déterminé, mais qui est censé représenter d'une façon évidente et*

⁹⁶² idem.

⁹⁶³ idem., p.271.

⁹⁶⁴ op.cit., p.5.

⁹⁶⁵ Selon Bougnoux, cette mention renvoie à Fort Barraux, non loin de Pontcharra dans l'Isère. « Dans ce « Centre de séjour surveillé » furent d'abord internés par mesure administrative des prisonniers politiques, suspects de communisme, de syndicalisme ou de défaitisme, venus de toute la France ; le fort enferma ensuite des prisonniers de droit commun, puis servit de camp de transit vers Drancy ou l'Allemagne pour les Juifs rafles en zone Sud à partir d'Août 1942. », op cit., p.1452.

pittoresque toute une catégorie sociale dans ses traits les plus caractéristiques. »⁹⁶⁶ M. Picot répond d'une idéologie officielle, et plus largement de doxa pétainiste.

Si dans « *Pénitent 1943* », il n'est fait qu'une allusion rapide aux deux civils qui accompagnaient les soldats allemands à la poursuite du poseur de bombe, et que leur ombre plane constamment dans « *Le Mouton* », les activités des collaborateurs sont plus manifestes et plus significatives dans les trois autres nouvelles.

C'est Elisée qui incarne le collaborateur dans « *Les Jeunes gens* ». Egoïste, asocial, mythomane à ses heures, ce personnage se plaît à trouver de la revanche à sa condition sociale dans la collaboration avec l'ennemi. Car le rêve d'Elisée se résume en un seul principe : « *Il ne rêvait que de lui-même. Périssent le monde, et les siens, et les autres, qu'il pût, même passagèrement, lui, briller, triompher, vivre...* »⁹⁶⁷ Cette oisiveté se conforte à l'arrivée des Boches, qu'il assimilait à sa libération à lui. S'il manque à peine de jubiler au passage des troupes allemandes dont il contemple l'uniforme à P..., Elisée leur sait gré d'effrayer ses concitoyens, estimant ainsi tirer revanche de sa situation sociale. Comme pour témoigner de sa complicité avec les Boches, il attrape au vol des cigarettes que les soldats lui avaient jetées. Plus que ce simple échange de cigarettes, les relations se consolident avec les forces nazies, notamment avec ces mystérieux voyages à Valence pendant lesquels le personnage entretenait un trafic de lettres de délation. Si M. Picot ne manifeste sa collaboration qu'en paroles, Elisée quant à lui va bien au-delà. C'est par ses entreprises que le maquis de P... est attaqué par les Boches, et qu'ils ont su, entre autres, que Martini Giuseppe est né en 1908, en Pologne, et qu'il a un fusil. Il leur livrera également le fils du père Rapin, qui était en liaison avec les résistants, leur expliquera comment il y avait des Juifs du côté du cimetière, élaborera la liste de tous les gaullistes... Il croit à sa consécration quand les francs-tireurs, déguisés en Boches, lui rendent visite. Ses propres propos, à cette occasion, le définissent totalement: « *Les jeunes du pays, [rapporte-t-il], c'est par le bourrelier qu'ils gagnent le maquis... Non, pas celui que vous avez brûlé... Ca, c'était un maquis de riches, eux, ce sont des petits maquis, des groupes mal armés, faciles à réduire... C'est qu'ils ont des idées avancées par ici. Antimilitaristes, vous comprenez...* »⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ Jean V. Alter, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France, Moyen Age- XVIe siècle*, op.cit., p.129.

⁹⁶⁷ idem., in « *Les Jeunes gens* », p.305.

⁹⁶⁸ idem., pp.333-334.

Mouchard, traître, calomnieux, ce sont autant de qualificatifs auxquels se prête ce discours, d'autant plus que ce réseau de délation est entretenu depuis un certain temps :

« *Je le disais dans ma première lettre[poursuit-il]. C'est la seconde que vous avez eue ? Jusqu'ici je n'osais pas donner mon adresse. Mais quand j'ai vu qu'on était venu pour Martini... J'ai préféré vous expliquer de vive voix... Vous n'avez pas été longs à venir. Dans ma seconde lettre...* »⁹⁶⁹ Enthousiasme dans le débit, satisfaction de faire œuvre utile, Elisée va au-delà du simple attachement de M. Picot, en se mettant entièrement au service de l'Occupation. Chez lui, on pourrait parler de « collaborationnisme ».⁹⁷⁰

Dans « *Les Rencontres* », le narrateur homodiégétique rapporte la présence des collaborateurs: « *par ici, [dit-il] c'est infesté de mouchards. Il y a des motos qui circulent la nuit* »⁹⁷¹ ; et le boucher précise que les Boches avaient de plus en plus, pour les aider à faire les rondes, des Français et des miliciens⁹⁷². La preuve en est que la colonne de Boches qui ciblait un maquis à P... était conduite par une auto noire, où il y avait deux Français. On peut, pour finir, souligner la complicité du milicien dans le bourg, l'homme de la maison jaune : « *Paraît que quand les Allemands ont passé par ici, en 40, il les a reçus à bras ouverts, il les a conduits dans la campagne pour le ravitaillement, il buvait avec eux...[...] Lui, de temps en temps, il reçoit par la poste un petit cercueil* ». ⁹⁷³ C'est donc en échange de quelques présents que celui-ci reste en parfaite communion avec l'Occupant.

⁹⁶⁹ idem., p.334.

⁹⁷⁰ Berstein définit les collaborationnistes comme des « admirateurs du fascisme ou du nazisme, résolus à construire une collaboration idéologique avec le Reich hitlérien, de manière à établir en France un régime calqué sur celui d'Hitler, appuyé sur un parti unique et tourné vers des pratiques totalitaires. Dénonçant la timidité de Vichy dans le domaine idéologique, ils se retrouvent plus volontiers à Paris où ils recherchent les bonnes grâces de l'ambassade d'Allemagne pour parvenir à leurs fins en remplaçant un gouvernement trop peu fasciste à leur gré. A la tête de ce groupe, les dirigeants des partis collaborationnistes dont chacun rêve d'être le « Führer français : l'ancien socialiste Marcel Déat, fondateur en 1941 du Rassemblement National Populaire (RNP), l'ex-communiste Jacques Doriot qui a transformé son Parti populaire français (PPF) en une formation qui entend être le futur parti unique du fascisme français, Marcel Bucard, leader du Francisme créé dans les années trente et stipendié par Mussolini.... Leurs idées trouvent un large écho dans la presse parisienne, aussi bien dans les journaux d'information comme *Le Matin*, *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien* que dans les hebdomadaires tels que *Je suis partout*, *Au Pilon*, *La Gerbe* ou *L'Illustration*. », op.cit.

⁹⁷¹ idem., p.204.

⁹⁷² Créée le 30 janvier 1943 par Vichy, et entièrement composée de Français, la Milice fut dirigée par Joseph Darnand et étendait, à l'occasion, ses ramifications dans les villes pour y traquer les Juifs et les résistants.

⁹⁷³ idem., p.201.

Dans « *Le Droit romain n'est plus* », le statut de collaborateur est essentiellement incarné par la couche intellectuelle. D'abord, allusion est faite à Ferdinand Céline, auteur du livre que l'Oberleutnant prêta à Fräulein Muller ; Céline qui, on le sait, a été accusé de connivence avec l'ennemi. Il est également question d'autres intellectuels, des autorités présentes à la soirée de Conférence du Dr Grimm⁹⁷⁴ : « *Très réussie, cette soirée franco-allemande, [rapporte le Commandant]. A côté de l'Ortskommandant von Treischke et des officiers de l'aviation, il y a avait des Français sur l'estrade, ceux-là justement qu'on ne voit jamais au tribunal. Nos amis. Le Préfet, le Maire, les Conseillers municipaux, le Chef de la Milice, le Chef de la Corporation Paysanne...* »⁹⁷⁵

C'est une belle composante de l'autorité administrative qui fait ici le jeu de l'occupant. C'est à ce prix que ces Français se soustraient au tribunal allemand, aux poursuites éventuelles, et qu'ils sont considérés comme des « amis » ; des amis des oppresseurs de la France occupée, récompensés le cas échéant par des promotions. Le Chef de la Corporation, par exemple, doit son poste à de la délation : présent au congrès national-socialiste allemand à Nuremberg, il fut mis en contact avec Hitler. On pourrait évoquer aussi ce fameux professeur de lycée qui se camoufle à l'Hôtel Central où la Gestapo a des chambres. Et quand bien même il n'y avait pas d'Allemands à Nice, rapporte le narrateur, beaucoup de gens furent arrêtés, dont le Docteur, parce qu'il y avait par contre la délation entretenue entre autres par le doriote propriétaire de l'hôtel, le fabricant de meubles, les GMR (Groupes Mobiles de Réserve), les adhérents au PPF de Jacques Doriot...

Ainsi, si nous reprenons rigoureusement la définition de la doxa comme « *l'ensemble des opinions et des modèles généralement admis comme normaux et donc dominants au sein d'une société à un moment donné* »,⁹⁷⁶ ces nouvelles projettent de faire de M. Picot et d'Elisée des « personnages paradoxaux », parce que leur entourage ne partage pas leurs attitudes. Car, « *Les Français, de manière massive, ont acclamé, adoré, adulé Pétain. Cette dévotion s'explique d'abord et avant tout par le contexte de l'été 1940.[...] Lorsqu'ils entendent la voix de Pétain leur annoncer la fin des combats, les Français éprouvent du*

⁹⁷⁴ Selon Bougnoux, Friedrich Grimm, professeur de droit international à l'université de Münster, était expert auprès du Führer pour les questions européennes. Il multiplia à Paris et en province les conférences dans le cadre du mouvement « Collaboration, groupement des énergies françaises pour l'unité continentale. », op.cit.p.1461.

⁹⁷⁵ idem., p.348.

⁹⁷⁶ Vialla et alii, op.cit., p.154.

chagrin, de la honte mais surtout un immense soulagement. »⁹⁷⁷ Manifestement donc, il s'agit là d'une mise en perspective « résistentiale », qui condamne également dans « *Le Droit romain n'est plus* », les notables qui ont trahi au rebours du Peuple et des anonymes, qui sont restés fidèles à la Patrie temporairement vaincue.

Ce tour d'horizon fait, nous pouvons nous intéresser à l'appel à la Résistance que véhiculent les nouvelles, dans ce contexte particulier de crise, qui fait d'Aragon le romancier, un nouvelliste.

II/ L'appel à la Résistance

Pour Tristan Tzara,

*« Pendant la lutte clandestine, Aragon fut un des premiers à donner le signal du rassemblement national contre les troupes noires de la barbarie. Il a chanté la France meurtrie avec les accents mêmes de son histoire. Et c'est dans une histoire de la France que, désormais, l'œuvre d'Aragon s'inscrit, dans la lignée de ceux pour qui la conscience de la liberté est toujours restée l'unique marge de la dignité de l'homme, de son passage sur la terre. »*⁹⁷⁸

Ces propos, faut-il le préciser, revendiquent qu'on reconnaisse le co-parrainage d'Aragon dans les mouvements de Résistance. Revenant à notre corpus, l'appel à la Résistance emprunte différentes stratégies argumentatives. D'une part, le rebut et/ou le châtement du collaborateur, d'autre part, un réel investissement auctorial.

1/ Châtiment et /ou rebut du collaborateur

1.1. A bas le « Picotisme » !

Dans l'ensemble des nouvelles, on s'aperçoit que l'image du collaborateur n'est pas du tout reluisante. A preuve, dans « *Le Collaborateur* », les rapports de M. Picot avec son

⁹⁷⁷ Rousso, op.cit., pp.52-53.

⁹⁷⁸ <http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/kritik/tzara.htm> du 16 /02/06, p.1.

entourage sont entamés: « *Il était pour la collaboration, Grégoire ; dans le quartier, tous les gens étaient contre, et on parlait très mal des collaborateurs, cela effrayait un peu Mme Picot, qui se contentait d'être pour le gouvernement, mais pas pour la collaboration* ». ⁹⁷⁹ La subordonnée « *dans le quartier, tous les gens étaient contre* » relève de la constitution, au cœur même des « années terribles » de ce qu'il convient d'appeler du « résistentialisme ». Cette hostilité à l'endroit du dépanneur de radio prendra plus tard l'allure d'une mise en quarantaine. En effet, « *au bout du compte M. Picot se sentait un peu isolé dans le quartier.* » ⁹⁸⁰

Dans cette nouvelle donc, c'est la personnalité même de M. Picot qui est mise à mal par le ton du récit. En effet, chacune des réflexions du personnage participe de la mise en relief de l'immaturation de ses convictions. Le recours fréquent aux formes hybrides du discours indirect libre permet de laisser s'exprimer le personnage. Autrement, comment peut-il mener la réflexion suivante, quand sa femme s'indignait du couvre-feu à nouveau établi : « *Qu'est-ce qu'elle cherchait à lui démontrer par là ? Le couvre-feu ? Et puis après ? Bien entendu, qu'on avait le couvre-feu. Quand on jette des bombes, il y a le couvre-feu. Tout le monde sait ça. Qui est-ce qui a commencé, on n'allait pas reprocher le couvre-feu aux Allemands. Il n'y étaient pour rien. Il faut de la logique.* » ⁹⁸¹

Le style indirect libre révèle la naïveté de M. Picot. De ces propos, en ce sens que la logique dont il parle, c'est plutôt lui qui ne l'a pas ! Car avant que des bombes ne soient jetées par les maquisards, il a bien fallu l'agression et l'Occupation allemandes. Aussi paraît-il borné, en toute circonstance de discussion où son interlocuteur ne semble pas acquis à la cause allemande; autrement, comment conclure aussitôt, et au nom de sa fameuse logique, que la petite Lepage dont lui parlait sa femme, recevrait des parachutistes plutôt dans son lit qu'ailleurs, simplement parce que lui M. Picot n'est pas favorable aux activités du maquis ? Le grotesque de ce personnage se perçoit donc à travers ses excès, ses excentricités qui, à l'analyse, relèvent d'un comique débridé qui lui confère les traits de bouffon.

Par ailleurs, le tragique dans cette nouvelle se mesure aux malheurs qui accablent M. Picot. Si d'une part la mort de son propre fils, abattu sur les routes de l'exode, ne semble pas

⁹⁷⁹ idem., in « *Le Collaborateur* », p.270.

⁹⁸⁰ idem., p.289.

⁹⁸¹ idem., p.285.

l'affecter particulièrement, il n'en est pas de même de celle de Jacques, ce petit fils qu'il aime beaucoup. A la mesure de l'angoisse qui le gagna, on lit bien son attachement au garçon, à la fois par le commentaire du narrateur, et la scène pendant laquelle le petit lui échappe pour aller jouer dehors. Sa formule fétiche « *Il faut de la logique* », qui s'érige en un leitmotiv, sera pourtant mise à mal : non seulement les Boches causent la mort de son fils, mais ils abattent aussi froidement son petit-fils.

Nous pensons qu'il faut simplement y lire le châtement de l'infâme, qui se soustrait à la doxa que s'emploie à construire le scripteur, et qui souvent « *trouva[it] tous les arguments nécessaires pour démontrer que la présence de ces soldats était explicable, naturelle, normale, souhaitable, et après tout rassurante.* »⁹⁸² L'ampleur du châtement se déploie dans le dernier paragraphe du texte, comme on peut le voir, quand le garçon s'échappa pour reprendre son jouet:

« *Le grand-père l'avait vu, et sans réfléchir bien exactement, il se jeta dans la direction de la porte. Pas assez vite. Jacquot était sorti et ramassait sa balle dans la rue, en pleine chaussée. Assez vite pourtant pour voir, au coin de la place ronde, le soldat allemand, énorme, athlétique, qui visait soigneusement l'enfant et, d'un coup de feu, correctement, fit mouche.* »⁹⁸³

L'intérêt de ce paragraphe, c'est qu'il offre d'une part à M. Picot d'être totalement témoin de la scène. Son « *énorme Allemand* » qu'il admirait tant, abat « *correctement* » ce qui lui restait de plus cher. Si le livre s'achève sur cette tragédie sans aucune forme de commentaire, nous en déduisons quant à nous toute la force illocutoire de la démonstration, notamment dans ce choix de l'adverbe de manière « *correctement* ».

En effet, dans son étude sur la portée de l'adverbe comme facteur de polysémie, Dan Van Raemdonck indiquait que la détermination des différentes significations des adverbiaux est tributaire du type de relation support, de la portée et des mécanismes mis en œuvre. C'est ainsi que selon le contexte, l'adverbe « *heureusement* » par exemple

« *se rencontre avec les acceptions suivantes :*

.Par bonheur, fait heureux, par chance.

⁹⁸² idem., p.294.

*.De manière opportune/ avantageuse, avec bonheur/succès. »*⁹⁸⁴

En nous fondant sur ses travaux, nous estimons que l'isolement par ponctuation de l'adverbe « *correctement* », et l'antéposition par rapport au verbe autorisent à dire qu'il porte non pas sur une relation de détermination, mais plutôt sur une relation prédicative. Dans ce cas, son apport sémantique est alors

*« reversé à l'énoncé, pour prédication [...] et appartient à la classe des adverbiaux énonciatifs, qui disent quelque chose de l'énonciation ou de l'énonciateur, mais ne sont pas des compléments de l'énonciation. Ce sont des prédicats seconds de la relation prédicative et donc compléments de l'énoncé. [...] Ces adverbiaux commentent l'énoncé et n'en sont pas partie intégrante »*⁹⁸⁵

L'adverbe « *correctement* » est ici donc un marqueur expressif trahissant la fonction testimoniale d'Aragon qui, comme par une double mention ironique, se joue du malheur de M. Picot : il s'agit d'une part d'un cas d'ironie citationnelle⁹⁸⁶ d'autant plus que c'est Picot qui trouvait que les Allemands étaient « corrects », et d'ironie dramatique⁹⁸⁷ d'autre part. Par ailleurs, le mythe de la race arienne, déductible dans « *énorme* », est avili quand l'Allemand s'en prend au tout petit Jacques « *qu'il vise...* », puisque la cible de cette mise en joue est un innocent petit enfant. Ce tableau suggère la victimisation de Jacques, notamment à travers la disproportion des forces dans cette scène de chasse où l'enfant représente finalement un gibier : c'est ce qu'indique le parallèle établi entre les subordonnées « *le soldat allemand, énorme, athlétique, qui visait soigneusement l'enfant* », coordonnée à « *d'un coup de feu, correctement, fit mouche* » par la conjonction de coordination « *et* ». La focalisation qui se veut ici interne ne l'est pourtant pas, tout comme on ne peut non plus parler exclusivement ni

⁹⁸³ idem., p.295.

⁹⁸⁴ « Polysémie et syntaxe : la portée de l'adverbe comme facteur de polysémie », in *La Polysémie*, Olivier Soutet et alii, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp.375-390.

⁹⁸⁵ idem., p.381.

⁹⁸⁶ « Dans l'ironie citationnelle, la cible, c'est l'énonciateur cité, qui est donc censé prendre en charge les contenus littéraires, et dont on tourne en dérision le comportement discursif », Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », in *Poétique n°41*, op.cit., p.123.

⁹⁸⁷ On parle d'ironie dramatique quand les conditions suivantes sont réunies : alors qu'un « *hasard malheureux* » s'abat sur le héros, il « n'a pas conscience de la situation dans laquelle il se trouve, de sorte qu'il règle son comportement sur des données que les [lecteurs] savent fausses. », Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris Editions du Seuil, 2001, p.57.

de focalisation zéro, ni de focalisation externe : on y a donc à nouveau comme une hybridité de point de vue qui permet au scripteur de glisser des jugements de valeur.

L'ironie du sort, ici, tient en ceci que c'est l'Allemand dont l'épouse signalait jadis la présence suspecte, mais dont M. Picot justifiait la légitimité, qui fusille sous ses yeux son petit-fils. Comme dans *Aurélien* où on pouvait lire par anticipation, sur la toile d'Ambrieux, la scène d'accident de la petite Marie-Victoire Barbentane, le scripteur préparait le lecteur à l'exciplit du texte, par l'histoire du Chat botté que M. Picot contait au petit Jacquot : « *En ce temps-là, [commence le grand-père], le monde n'était pas tranquille, ni bien arrangé comme de nos jours... Les petits garçons ne pouvaient pas courir dans la rue, parce qu'il y avait des brigands, et des ogres qui les mangeaient, et dans la campagne il courait des méchants loups avec de grandes dents...* »⁹⁸⁸

Ainsi donc, l'indicateur temporel « *en ce temps là* », qui renvoie à un passé lointain dangereux de manque d'harmonie (le monde n'était pas tranquille, ni bien arrangé comme de nos jours) dans le conte, sera, par un tour d'ironie, projeté au temps de l'Occupation. La seule nuance, c'est que l'imaginaire irréel du conte où brigands, ogres et/ou loups méchants mangeaient les garçons, se fait concret sous l'Occupation où l'énorme Allemand « mangera » le petit Jacquot. Le récit du Chat botté se veut donc cataphorique.

Au total, ce texte indique quelque peu le sort qui peut être celui d'un collaborateur incorrigible. En effet, on s'aperçoit qu'au bout du compte, le renégat est plutôt payé en monnaie de singe, notamment avec cette damnation qui s'abat sur lui, surtout quand on se souvient que M. Picot trouvait toute occasion propice pour prendre la défense de l'Occupant, contrariant ouvertement sa femme le cas échéant : « *Un peu de logique. Et puis, quand je dis, moi, que les Allemands sont corrects, qu'ils font ce qu'ils ont à faire, je vois sur ton visage que ça t'exaspère !* »⁹⁸⁹ De même, M. Picot ne tire rien finalement de la collaboration. C'est bien à dessein donc que l'Allemand, « *correctement* », fit mouche. L'avertissement du conte du chat botté dans la nouvelle est une mise en abyme qui participe de la visée argumentative, et fonctionne comme un trope communicationnel. Au-delà de M. Picot, tous les collaborateurs sont des destinataires potentiels du message.

⁹⁸⁸ op.cit., p. 283.

⁹⁸⁹ idem., p.286. C'est nous qui soulignons.

« L'apologue, écrit Lemeunier, est le genre qui répond le plus clairement à une visée persuasive. Il n'a jamais recours au raisonnement logique pour susciter l'adhésion du lecteur, mais c'est par le biais du récit qu'il cherche à l'instruire. Dans ce cas, l'argumentation est indirecte, car les idées de l'auteur n'apparaissent pas distinctement, mais sont exprimées de manière implicite à travers une histoire fictive. »⁹⁹⁰

« *Le Collaborateur* » est donc un apologue. Car son message fonctionne comme un effort de ralliement des patriotes encore hésitants ; puisque, comme le souligne Pierre Abraham et Roland Desne, à la suite de la défaite de 1940, « les forces vives du pays sont confrontées à un dilemme fondamental : refus ou acceptation d'un destin déshonorant en même temps que mortel pour la nation française. »⁹⁹¹

1.2. Elisée, le mauvais insecte...

Il est vrai qu'on rencontre dans « *Les jeunes gens* » l'option pour la résignation chez les cousins de Guy, aux premières heures de la débâcle :

« *Quand ils partirent dans les Charentes, la famille, lassée de l'exode, cette fois se laissa dépasser. La guerre était finie. La voix brisée du Maréchal... Les cousins disaient que d'un mal il peut sortir un bien. D'ailleurs, pour eux, le ciel était toujours aussi bleu : les hommes n'ont que trop tendance à considérer leurs malheurs passagers comme l'essentiel.* »⁹⁹²

Comme M. Picot, ces personnages choisissent de prendre la Collaboration du bon côté. Mais dans cette nouvelle, ce n'est pas ceux-là qui sont châtiés ; c'est plutôt par des effets de parallèle sur trois personnages que la fiction se déploie, permettant ainsi de mesurer l'infamie d'Elisée. En effet, tant par les portraits physiques que par leurs convictions, Guy, Marcel, et Elisée sont radicalement différents. Le premier, fils d'un grand fabricant de liqueur est de souche bourgeoise : « *Guy jouait sous les belles tables cirées de sa mère, dans le Nord, au fond de la maison spacieuse, avec des housses sur les meubles du salon, et un grand Christ*

⁹⁹⁰ Aude Lemeunier, *L'Essai, le dialogue, l'apologue*, Collection Profil Histoire littéraire, Paris, Hatier, 2002, p.95.

⁹⁹¹ Pierre Abraham, Roland Desne, *Manuel d'histoire littéraire en France, tome VI, 1913-1976*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982, p. 30.

⁹⁹² idem., in « *Les Jeunes gens* », p.313.

*au-dessus du piano sur ses pieds de verre... »*⁹⁹³. Mais ce garçon assimile toute une représentation idyllique de la France, qui le prédispose à un patriotisme irrévocable :

*« Si la mère parlait de Dieu à l'enfant, le père lui parlait plus souvent de la France. La France de Guy, c'était une sorte de grande femme guerrière au regard droit et clair, une Jeanne d'Arc qui avait des traits de sa mère, et à ses pieds s'étalait un paysage de fleuves majestueux et de cathédrales, une sagesse de la terre peuplée de savants, d'artistes, d'artisans, d'hommes graves, de filles douces. »*⁹⁹⁴

On comprend dès lors pourquoi l'envoi des couleurs était une cérémonie à laquelle Guy était toujours si sensible, qu'il en avait les larmes aux yeux. La patrie est sacrée pour ce garçon.

Le deuxième, un ouvrier : *« Marcel déjà, à douze ans, avait les mains brûlées d'acide, dans l'usine qui empuantissait tout le quartier d'Italie, de cette odeur de corruption des peaux, une vieille usine de bois, d'où sortaient des eaux de couleur... »*⁹⁹⁵. Ce cadre s'offrira d'ailleurs comme un moule de formation et de maturation car :

*« Le travail l'avait sauvé du rachitisme, il l'avait fait grand et osseux, ce gosse maigre par tempérament, il lui avait mis aussi des pensées dans sa caboche, qui y tournaient comme des rats. Le travail l'avait lâché tout jeune parmi les hommes. Marcel s'y était fait lui-même les muscles qui tenaient ensemble les longs os de sa charpente. Il s'y était fait lui-même les idées qui devaient aussi rassembler les données brutales de son univers. »*⁹⁹⁶

Les répétitions dans *« le travail l'avait... »* et *« s'y était fait lui-même... »* sont bien les deux liants de l'identité de ce personnage. Marcel ressemble bien au personnage de Victor dans *Les Cloches de Bâle*, notamment dans cette précocité à la découverte de l'univers de fabrique.

Le troisième, Elisée, fils tardif d'un petit fonctionnaire retiré dans la Drôme, est un paysan; lui, *« il n'aimait pas les siens. Il les méprisait d'être sans fortune, avec cette fausse*

⁹⁹³ idem., p.297.

⁹⁹⁴ idem., p.302.

⁹⁹⁵ idem., p.298.

⁹⁹⁶ idem., pp. 299-300.

aisance des retraités. De n'avoir voulu faire de lui qu'un paysan. Il haïssait la terre, cette peine toujours recommencée. »⁹⁹⁷ Dès la base, la typification du personnage est suggestive :

« Adolescence prolongée, sauvage, malsaine.[...] »

*Il ne rêvait que pour être séparé des autres, que pour être seul et comme ivre, et il eût trouvé misérables les préoccupations d'un Marcel, toutes mêlées de débats vulgaires, matériels ; et bourgeoises, celles d'un Guy : aussi bien, lui, appelait-il son rêve, l'Aventure. »*⁹⁹⁸

On le voit, Elisée est loin des idéaux des deux premiers personnages. C'est justement cette étrange conception de l'aventure qui, comme nous l'avons montré plus tôt, expose Elisée à la condamnation suprême par Marcel et Guy désormais unis dans le maquis pour des raisons de grandeur et de bravoure absentes chez le premier. On se souvient que Guy est pénétré d'un tel amour de sa patrie qu'il ne lit que honte et damnation dans l'Occupation. Il est donc exemplaire, en ce sens qu'il s'arrache au maréchalisme et au conservatisme de sa classe. Entre temps, son sens de l'honneur lui ouvre les portes du scoutisme, avant qu'il gagne plus tard la zone Sud, où il se retrouve sur les routes du maquis ; dès lors « rien ne venait contrarier [son] rêve, et tout ce que les journaux et les conversations apportaient du dehors même alors qu'il avait seize, dix-sept ans, si c'était contradictoire à l'image sacrée du pays qui s'était formée en lui, Guy le rejetait facilement, ce n'était pas la France. »⁹⁹⁹

Dans ces conditions, on imagine quels peuvent être ses rapports avec les renégats. Si en voyant Elisée dans les collines les bergers ne se contentaient que de lui jeter des pierres ou d'exciter contre lui leur chien, Guy et Marcel quant à eux, sont mandatés pour aller plus loin : ils se déguisent, le sortent de la ville et le tuent. Le châtement du traître se révèle un impératif, tel qu'on le voit sur les lieux de son exécution :

« Le rêve d'Elisée se confondit soudain avec la réalité, avec l'effroyable réalité. L'aventure. Ils avaient tiré en même temps, croisant leurs balles. Quand leur victime se fut affaissée, ils se regardèrent. Le blond surtout paraissait pâle. »

« Qu'est-ce que tu veux, dit l'autre, il faut ce qu'il faut. Aide-moi... »

⁹⁹⁷ idem., p.300.

⁹⁹⁸ idem., p.306.

*Guy aida Marcel. L'un par les pieds, l'autre sous les épaules. Ils balancèrent le mort dans le ravin.[...] Ce n'était plus en bas qu'une tache sombre dans l'herbe et les cailloux. »*¹⁰⁰⁰

Ici, même le cadavre d'Elisée est désacralisé : le substantif « *tache* », on le sait, recèle le plus souvent une connotation dépréciative ; et plutôt que d'être consacré dans une bière, le corps d'Elisée est abandonné, profané dans l'herbe et les cailloux, à l'image des restes d'un animal, comme s'il fallait se débarrasser du mauvais insecte.

Par ailleurs, ce châtiment d'Elisée prend à nos yeux une signification particulière, en ce sens que « *Les Jeunes gens* » est la seule nouvelle du recueil signée Mai 1944. En fonction des témoignages et des commentaires dans le film-documentaire *Été 44, La Libération*¹⁰⁰¹, rapportant les opérations militaires et surtout les activités et les prouesses de la Résistance du printemps à l'automne 1944, la liquidation d'Elisée relève totalement alors d'un effet de réel.

2/ L'engagement par l'exemplarité

Nous nous intéresserons ici aux énonciations édifiantes, qui se réclament de l'engagement patriotique d'Aragon.

2.1. La mise en scène farcesque et l'endurance dans le silence

Il sera ici question d'abord de deux nouvelles, « *Les Bons voisins* » et « *Pénitent 1943* ».

⁹⁹⁹ idem., p.302.

¹⁰⁰⁰ idem., p.336.

¹⁰⁰¹ *Été 44, La Libération*, écrit et réalisé par Patrick Rotman, en collaboration avec RTL, 2004, Kuiv Productions, Edition Vidéo France.

2.1.1. « Les Bons voisins » et « Pénitent 1943 »

2.1.1.1. La farce comme topos de l'exemplarité

La farce, on le sait, vise à faire rire par l'étalage cocasse des travers, des conflits ridicules ou des grossièretés d'un petit nombre de personnages. C'est le ton qui domine dans « *Les Bons voisins* ». En effet, cette « nouvelle amusante »,¹⁰⁰² carnavalesque donc, caricature une perquisition burlesque conduite par huit collaborateurs chez un couple français dont le nom est tout sauf innocent, le couple Pétain. Il s'agit, peut-on dire, d'une mise en scène de la vie quotidienne sous l'Occupation.

La scène entoure de ridicule les policiers, particulièrement par leurs portraits et leurs comportements qui frisent le clownesque.

Dans le premier cas, le narrateur homodiégétique n'identifie les visiteurs que par leurs aspects physiques peu reluisants : « *leur patron était le gros* » qui se gratte les tempes; mais il y avait aussi « *un très maigre avec des grandes mains, on aurait dit des pinces de homard : ça s'avancait vers tout comme pour tout prendre* » ; « *Il y avait un, trapu, avec une moustache rousse, ça devait être un vicieux* ». Parfois, ils sont simplement identifiés par leur tenue : « *l'un des silencieux* », ou « *l'un de ceux qui ne parlaient pas* » ; ceux qui encombraient la petite demeure, aux yeux du narrateur « *avaient l'air d'un jeu de quilles* »¹⁰⁰³. Et constamment, ces qualificatifs reviennent dans le texte. Il est également fait allusion à leurs « *pattes* », ces personnages qui inlassablement « *rigolaient* », « *riaient* » « *ricanaient* ». Par ailleurs, le « *maigriot* » a cette particulière manie d'acquiescer par « *un son qui faisait à peu près Houimph.* »¹⁰⁰⁴ Cette onomatopée est d'ailleurs le dernier mot qu'il prononça avant que le groupe ne se sauve, un son insolite qui, a priori, suggère non pas la fonction d'un inspecteur de police, mais plutôt les simagrées d'un clown.

¹⁰⁰² Dans sa typologie des nouvelles, Godenne la définit comme celle à qui la « vie de tous les jours offre l'occasion de raconter des histoires divertissantes, amusantes, savoureuses, qui vont du bon mot, de la pochade sans grande portée, de la saynète de comédie de boulevard, de la scène de mœurs à la caricature parfois acerbe[...] Sujet piquant, situation cocasse, personnages drôles, humour tendre ou féroce, surprise finale (...) », in René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, p.119.

¹⁰⁰³ Nous choisissons de ne pas spécifiquement indiquer les pages de référence parce que ces qualificatifs truffent l'ensemble de la nouvelle.

¹⁰⁰⁴ op.cit., in « *Les Bons voisins* », p.217.

Aussi en pleine mission de perquisition, ces agents de l'ordre ont-ils des comportements véritablement bouffons, qui au total relèvent d'un ridicule satirique. A peine arrivés sur les lieux, deux « *des inspecteurs s'étaient assis à table et mangeaient la soupe. Ils s'étaient versé du vin. Ils trinquaient* »¹⁰⁰⁵ et cela, en présence de leur patron. Plus loin, quand l'inspecteur sollicita l'avis de Petitpont, un de ses collègues et un autre qui furetaient du côté de la cuisine, voici ce qu'en dit le narrateur : « *les deux affamés de tantôt, fouillaient les tiroirs. Ils répondirent en chœur : « Non, patron », avec la bouche pleine.* »¹⁰⁰⁶ Ce sont là autant de comportements relevant des bas instincts qui caractérisent le genre de la farce. De même, si un autre s'intéressait particulièrement à la machine à coudre, d'où il faisait valser tout, au point d'atteindre d'un objet son collègue au cou, le patron non plus ne fait preuve d'aucune autorité, d'aucun charisme. Par exemple, tout soupirant, il demande à Pfeffer son subordonné, pendant que M. Pétain lui répondait par d'autres questions, à qui il revenait le droit (entre M. Pétain et lui) d'interroger l'autre, terminant sa question par « *Qu'en pensez-vous, Pfeffer ?* »¹⁰⁰⁷ Question idiote à laquelle, l'air effaré, Pfeffer ne sut que répondre « *Je me le demande...* ».¹⁰⁰⁸

Plus loin, alors qu'il discutait avec Pauline, il interpelle soudainement le même Pfeffer, stipulant : « *Pfeffer... Il y a deux choses qu'il ne faut pas demander aux femmes : de la logique et l'heure qu'il est...* » ; ce à quoi, plutôt que Pfeffer, Pauline répond : « *Surtout que vous avez démoli la pendule* » !¹⁰⁰⁹ On le voit, le ton dans cette nouvelle emprunte constamment les détours du cocasse.

Par ailleurs, le simulacre d'interrogatoire que l'inspecteur en chef fait subir à M. Pétain adopte une démarche délibérément drolatique. A preuve, du vibrant « *Où caches-tu le matériel, dis-nous où tu caches le matériel, et un peu plus vite que ça* » qui résonne plus farcesque qu'il ne se veut sérieux, l'inspecteur passe à brûle-pourpoint, sans avoir obtenu de réponse, à une autre question d'un tout autre registre : « *Qu'est-ce que tu penses de la*

¹⁰⁰⁵ idem., p.215.

¹⁰⁰⁶ idem., p.223. Cette goinfrade est peut-être une allusion aux difficiles conditions de pénuries qui meublèrent la vie quotidienne des Français sous l'Occupation.(Bernstein en fait tout un sous-chapitre) ; ici, l'ironie est que ce sont les collabos qui en souffrent le plus !

¹⁰⁰⁷ idem., p.217.

¹⁰⁰⁸ idem.

¹⁰⁰⁹ idem., p.221.

politique du président Laval ? »¹⁰¹⁰ Question à la limite sottise, du moins dans ce contexte. Espérait-il vraiment que son interlocuteur calomnie ou stigmatise Laval ? Le narrateur reconnaîtra d'ailleurs que « *le gros* » « *ne semblait guère [lui] poser des questions que pour le plaisir de se les entendre prononcer.* »¹⁰¹¹ Pour finir, n'ayant d'évidence rien réussi à tirer des perquisitionnés, le patron se mit à vanter la simplicité et la clarté de la langue allemande, parce qu'il lui aurait été rapporté qu'on y rencontre des mots de soixante-dix lettres, et à solliciter la perspicacité de Pfeffer sur l'orthographe du mot « *test* » qu'il disait être un mot français (faut-il un « *e* » muet ou pas à sa fin), avant de se moquer de l'ensemble de ses collègues qui ne s'étaient pas aperçus que le mot n'était même pas un mot français, mais qu'il était anglais ! Il s'en suit un véritable cours de lexicologie qui s'étendra à un autre mot, « *trust* », examiné quant à lui à la fois au singulier comme au pluriel.

Au total, « *Les Bons voisins* » présente d'une part une police clownesque qui, sur tous les plans, fait preuve de cabotinage : tantôt d'ineptes renversements d'objets comme des aiguilles, de petites bobines de fil, des cuillères, des photos, des plumes de coussin alors qu'elle recherchait un poste radio, tantôt des questions à la dérobée, tantôt un manque de caractère, un sans gêne effarant. L'adresse non plus n'est pas la bonne : ils se trouvaient dans la rue 18 alors qu'ils devraient perquisitionner chez un certain Sellières, rue 16. Le procédé comique du quiproquo et de la méprise permet de stigmatiser ici le collectif actant infâme. On comprend donc les fondements de ce commentaire croustillant qui a accompagné la publication du texte dans *Les Etoiles* : « *Sous la botte nazie, l'humour ne perd pas ses droits.* »¹⁰¹²

Mais au-delà de cette mise en scène sur fond d'humour et d'ironie décapante, le mérite de cette farce réside justement dans le symbolisme de la Radio de Londres, pendant l'Occupation. S'il est vrai que c'est de ses ondes que parvient au peuple français le discours de la Résistance du Général de Gaulle, c'est aussi par cette même chaîne que provenaient des

¹⁰¹⁰ idem., p.217. Rappelons que Pierre Laval était devenu le président du Conseil le 18 avril 1942 tout en détenant les portefeuilles de ministre de l'Intérieur et des Affaires étrangères. Avec son retour au pouvoir disparaît la concentration des fonctions de Chef d'Etat et de Chef de Gouvernement attribuée au Maréchal. L'acte constitutionnel n°11 du 18 avril 1942, fait de Laval le Chef du Gouvernement qui choisit ses ministres

¹⁰¹¹ idem., p.218.

¹⁰¹² Bernard Leuilliot, « Aragon, autrement dit « François La Colère », in *Les Annales de la Société des Amis d'Aragon et d'Elsa Triolet, Aragon et Elsa Triolet en Résistance, novembre 1942-septembre 1944*, Les Annales, Rambouillet, 2005, p.92.

messages codés qui exaltaient les maquisards à l'œuvre, et dynamisaient les troupes de la Résistance¹⁰¹³. A preuve, Georges Bidault, Président du Conseil National de la Résistance affirme : « Sans doute n'est-ce pas la BBC qui a tout fait, mais, sans elle, tout aurait été plus précaire. C'est grâce à elle que l'opinion publique dans les deux zones devint à la fois rassurée, résolue, ferme, inébranlable. ».¹⁰¹⁴ On comprend donc la transposition de ce phénomène social à des fins d'exhortation publique¹⁰¹⁵.

Nous pouvons en entendre les échos dans les autres nouvelles : il est dit des maquisards dans « *Les jeunes gens* » que « beaucoup d'entre eux avaient cru les Anglais sur parole, enfin leur radio, et avaient pris les armes ».¹⁰¹⁶ Dans « *Les Rencontres* », après une dénonciation par un mouchard, cette « radio anglaise, qu'on faisait marcher à toutes pompes, maintenant on ne la prend plus qu'en sourdine. »¹⁰¹⁷ En sourdine certes, mais le peuple n'y renonce pas ; c'est pourquoi Dorin court l'écouter chez le boucher dans « *Les Rencontres* » ; par ailleurs, c'est par ce sujet que s'ouvre « *Le Collaborateur* » où M. Picot, le dépanneur de radio, soupçonne son client juif, lui qui, par défaitisme, préfère servir la cause de l'ennemi plutôt que de se rallier, dit-il, à « ces gens qui écoutent Londres dix fois par jour... »¹⁰¹⁸. Entre autres prouesses, Elisée se félicite quant à lui d'avoir livré dans une de ses lettres à l'ennemi « la

¹⁰¹³ cf. *Eté 44, La Libération*.

¹⁰¹⁴ Amouroux, op.cit., p.592 ; il faut ajouter qu'en Novembre 1939, le consul britannique à Nantes précisait que « un nombre grandissant de Français écoutent les nouvelles en français de la BBC...les trouvant plus complètes et plus intéressantes que celles des postes français. » p.593. Des auditeurs (1500 lettres arriveront de France au mois de février 1940) reconnaissent avoir plus fait crédit à la BBC qu'à la radio française. Peu à peu, ajoute Amouroux, tout s'organise, à propos des tranches horaires : « au moment de l'invasion allemande, la BBC diffusait cinq bulletins quotidiens en langue française de 11h 15 à 11h 30, de 17h 15 à 17 30, de 19h 15 à 19h 30, de 21 heures à 21h 15, de 23h 45 à minuit. A partir du 18 juin, un nouveau quart d'heure est consacré aux émissions françaises : de 5h 15 à 5h 30. Puis, le 19 juin, de 20h 30 à 20h 45, une nouvelle tranche leur sera accordée ».

¹⁰¹⁵ En effet, en mars 1944, de concert, autorités nazies et vichyennes décident de confisquer tous les postes, précise Amouroux, dans les départements les plus menacés par un débarquement : Orne, Manche, Calvados, Eure, Seine-Inférieure, Nord. Deux mois plus tard, 39000 postes auront été livrés dans le Calvados, 99000 en Seine-Inférieure... Suite à l'obstination de ses populations, le préfet de l'Allier adresse une lettre au sous-préfet de Vichy, le 2 novembre 1942 : « Une enquête effectuée à Lapalisse a révélé que de nombreux habitants de cette ville captaient de manière habituelle les émissions radiophoniques anglaises. Je vous prie de bien vouloir prendre les dispositions nécessaires pour faire cesser dorénavant ces pratiques qui, même lorsqu'elles ne sont pas inspirées par un sentiment antinational, constituent néanmoins des délits caractérisés. » idem., p.603. D'ailleurs en novembre 1941, la cour d'appel d'Aix-en-Provence a condamné quatre auditeurs de la Radio anglaise à des peines allant de quinze jours à trois mois de prison.

¹⁰¹⁶ op.cit., in « *Les Jeunes gens* », p.325

¹⁰¹⁷ idem., in « *Les Rencontres* », p.204 .

¹⁰¹⁸ op.cit., in « *Le Collaborateur* », p.276.

liste de tous les gaullistes, tous ceux qui écoutent Londres... Oh ! ils ne se gênent pas. Si vous entendiez ça, le soir, à neuf heures un quart »¹⁰¹⁹. On le voit, Radio Londres fonctionne comme le lieu de ralliement et de communion de tous les patriotes. C'est pourquoi Pauline est épanouie, après l'échec des collabos, en se mettant à l'écoute :

« *Laisse la fenêtre, viens vite* » ! *cria-t-elle, [à son époux].*

Et elle se précipita dans la cuisine, vers le mur du fond. Je regardai l'heure. Bon Dieu, c'était vrai. Alors, à côté du fourneau à gaz, nous nous installâmes, l'oreille aux aguets. On entendait, dans l'appartement à côté, la voix qui hurlait à toute gueule :

« *Aujourd'hui, 753^e jour de la LUTTE du peuple français pour sa libération...* »

Pauline eut un geste de fureur :

« *Les canailles, dit-elle, ils nous auront fait rater les informations.* »¹⁰²⁰

On mesure donc toute la portée des informations pour le couple et les voisins, mais aussi de l'allusion historique¹⁰²¹ dans la formule « *Aujourd'hui ...* » De même, on s'aperçoit du jeu du scripteur dans le discours rapporté. Il y a deux gauchissements dans la phrase. En effet, c'est le 15 août 1940 que Jacques Duchesne dit, pour la première fois sans doute, « *Aujourd'hui 52^e jour de l'Occupation allemande* ». ¹⁰²² De cette manière, l'héroïsation du peuple s'efface pour la domination de l'Occupant ; mais dans le texte d'Aragon, « *lutte* » remplace « *Occupation* » ! La durée de la lutte est ici préférée à l'indéfini de l'Occupation : c'est là une véritable preuve de la visée argumentative et de la modélisation des « *Bons voisins* ». L'appel à la résistance, dont nous parlons, prend toute son ampleur, quand dans ces conditions, on se réfère à la fonction descriptive¹⁰²³ du titre, donc de la stratégie argumentative de la nouvelle. La radio symbolise en effet à la fois le lien et le liant entre voisins. On pourrait dire aussi que le titre, « *Les bons voisins* », salue en fait l'esprit de

¹⁰¹⁹ idem., in « *Les Jeunes gens* », p.335.

¹⁰²⁰ idem., in « *Les Bons voisins* », p.231.

¹⁰²¹ L'allusion, écrit Fontanier, « consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée. L'allusion s'appelle historique, quand elle a trait à l'Histoire [...] », op.cit., p.125.

¹⁰²² Amouroux, op.cit., p. 602.

¹⁰²³ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op. cit.p.14. Elle donne également des renseignements sur le contenu et/ ou sur la forme de l'ouvrage.

solidarité qui permet aux voisins de partager l'esprit de la Résistance, de l'organiser dans la clandestinité. Car, tel est bien l'esprit qui gouvernait les différentes émissions parvenant de Radio Londres, notamment « *Les Français parlent aux Français* », et surtout « *Honneur et Patrie* » de Maurice Schumann, qui exprime en permanence la pensée politique de la France libre.

Au total, l'ensemble de l'intrigue se propose comme un message idéologique : la solidarité pour un mouvement de résistance à la fois contre l'idéologie nazie et vichyssoise.¹⁰²⁴ Elle passe par l'accès à la radio étrangère, par dédain et rejet affiché de la radio nationale, tout comme le refus de se prononcer sur la Politique gouvernementale du Président Laval. Il faut le souligner, entre environ juillet 1940 et juin ou juillet 1942, la France s'est transformée significativement; le prestige de Vichy s'est considérablement essoufflé, et le nom de Pétain ne jouit plus de sa popularité ; c'est pourquoi le narrateur homodiégétique dit le porter « *malheureusement* », et son « *père aussi, le pauvre digne homme. Si on avait su, on aurait changé de nom.* »¹⁰²⁵ On comprend dès lors pourquoi bien qu'allusion ait été faite à la photo de Pétain, ce n'est pas cette icône qui ferme la nouvelle, mais plutôt cette furie de Pauline qui est heureuse de pouvoir écouter Londres avec dévotion. L'écoute de la Radio étrangère est donc un devoir.¹⁰²⁶ Dans ces conditions, on peut déduire que la nouvelle sape ouvertement la propagande maréchaliste. Il nous faut donc insister sur le noeud symbolique du média radiophonique. Nous pourrions matérialiser l'opposition des deux options par un rapprochement iconographique. La première photo est une affiche propagandiste pour rallier le peuple au maréchalisme. Elle figure à la page 29 du livre de Henri Rousso. A l'opposé, une photo de de Gaulle,¹⁰²⁷ à la BBC, que l'on retrouve parmi les pages illustratives dans celui

¹⁰²⁴ Précisons par ailleurs que des tracts préparés sous la direction de Rex Leeper, et jetés par les avions de la Royal Air Force, après avoir indiqué les heures d'écoute et les longueurs d'ondes recommandaient entre autres : « [...] Afin de surmonter le brouillage, organisez-vous pour recevoir les émissions de la BBC en morse. » Amouroux, op.cit.p.600.

¹⁰²⁵ op.cit., pp.228-229.

¹⁰²⁶ On comprend à nouveau pourquoi la nouvelle fut imprimée d'abord en Janvier 1944 à l'enseigne de « La Bibliothèque française » sous le pseudonyme d'« Arnaud de Saint-Roman ». Rappelons que le recours aux pseudonymes était fréquent à l'époque ; c'est ce que Bernard Leuilliot appelle « *les Aragonymes* » : François La Colère pour la première édition du *Musée Grévin*, Lucien –Louis Andrieux à Lyon, Paul Wattelet pour les articles qu'il publie dans *Confluences* de janvier à l'été 1943, Jacques Destaing...

¹⁰²⁷ Préciser qu'entre le 18 juin et le 31 décembre 1940, le général de Gaulle parlera vingt-six fois à la radio de Londres dont dix-neuf en juin, juillet et août ; en 1941 le général de Gaulle parlera quinze fois à la radio de Londres, en 1942 dix-sept fois, en 1943 sept fois, en 1944 une seule fois ;

d'Amouroux : cette « confrontation » permet certainement d'appréhender les orientations antithétiques : le « venez à moi de Pétain » # « rejoignez-moi de de Gaulle »



Jean Michel Adam, dans un tout autre contexte (image de soi dans le discours), proposait une belle analyse des discours de ces deux hommes d'Etat¹⁰²⁸, qui nous intéresse particulièrement dans le cas de notre travail. En se fondant sur les trois composantes de la persuasion avancées par Perelman (ethos, logos et pathos), il envisage un schéma qui suggère qu'il s'agit en fait de trois pôles plus complémentaires que concurrents de tout mouvement argumentatif, et qu'en général, les figures s'identifient à une pratique rhétorique par laquelle le rhéteur vise à gagner le consentement de l'auditoire. Une analyse de la dimension perlocutoire des deux textes permet de conclure par la suite, au regard des dominantes argumentatives des deux orateurs que le discours délibératif et le logos l'emportent sur l'épidictique et sur le pathos dans le texte de De Gaulle. En revanche, l'épidictique, le pathos et l'ethos dominant entièrement le discours de Pétain.¹⁰²⁹

Nous convenons que l'expression d'une émotion ou d'une passion semble moins idéologique que sa transformation en énoncé objectif. Rien que dans cette photo du Maréchal, l'énoncé iconique paraît dégager un contenu antiphrastrique (comme le soulignent certains indices tels

¹⁰²⁸ Nous proposons en annexes ces deux discours.

¹⁰²⁹ « Images de soi et schématisation de l'orateur : Pétain et de Gaule en juin 1940 », in *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op.cit., pp.125-126.

le manque d'assurance dont témoignent le sourire à peine ébauché, l'air inquiet..., l'accessoire colonial, etc) qui réfère certainement au contexte extra-linguistique. Nous y distinguons donc deux niveaux : il y a ce que suggère le texte propagandiste, mais à cela semble s'opposer l'antiphrase iconique. Il ne semble pas en être autant chez de Gaulle, où on voit l'émetteur s'appliquer sur son discours, sans autre forme de préoccupations à des fins de séduction. Dès lors, le média radiophonique devient, selon la position des Français dans le débat, vecteur de manipulations ou d'appel à la lucidité civique. Quand on se rappelle que les journaux de la Collaboration glorifiaient Pétain au détriment de de Gaulle, on lit à travers le rapprochement que nous faisons de ces photos qu'Aragon opte pour le contraire. Le couple renie la Radio Nationale (vichinoise) pour Radio Londres (gaulliste). BBC n'était pas exempt de subjectivité et de gauchissement, on s'en doute ; mais à l'époque, comme le confie le résistant André Péchereau : « *Il faut dire que la radio joue un rôle considérable dans cette guerre... La BBC travestit la vérité sans aucun doute, elle aussi, mais ce qu'elle dit ressemble tant à ce que j'espère que je l'avale goulûment comme une drogue bienfaisante.* »¹⁰³⁰

Par ailleurs la figuration de Pauline est démonstrative au regard de son hostilité aux visiteurs ; elle s'oppose à la fois par action (se débat pour éviter qu'on abîme leur photo de couple), mais surtout verbalement, au point que son mari frémit de son audace. Quand par exemple les agents de police s'aperçurent à la fin qu'ils s'étaient trompés de cible, qu'ils devraient perquisitionner à la rue n°16 au lieu du 18, Pauline en profite pour leur jeter à la figure : « *Ah ! par exemple, vous ne savez pas compter jusqu'à dix-huit et vous venez embouscailler les gens chez eux.* »¹⁰³¹ Gouailleuse et frondeuse, Pauline incarne donc humoristiquement la France qui ne plie pas, car sous le comique se tapit une part d'exemplarité.

Dès lors, on comprend pourquoi ce texte, à en croire Bougnoux, fut entre autres « *repris dans La France libre (Londres le 15 avril 1944, et dans la revue Traits (Lausanne). Il fut publié en anglais, dans une traduction d'Eugène J. Sheffer, dans l'ouvrage collectif coordonné à la fin de la guerre par Hannah Josephson et Malcolm Cowley, Aragon, Poet of the French Resistance.* »¹⁰³²

¹⁰³⁰ Amouroux, op.cit., p.629.

¹⁰³¹ op.cit., pp.229-230.

¹⁰³² Aragon, *Œuvres complètes II*, op.cit., p.1446.

2.1.1.2. Celui qui croyait au ciel...

« *Pénitent 1943* » est la plus courte des sept nouvelles. Elle met en scène un prélat, mais un prélat qui paradoxalement, ne s'épanouit pas dans son sacerdoce, en ce sens qu'il se chagrine à propos de tout ce qui l'entoure. Son portrait physique, voire moral, en début de texte, le laisse deviner :

« M. Leroy avait bien maigri. [...] On pouvait passer par le jardin du presbytère à l'église : les acacias étaient en fleur, ça sentait merveilleusement bon. Mais le curé préférait sortir, faire un petit tour avant d'aller s'enfermer dans son confessionnal.

*Non pas qu'il aimât beaucoup le quartier, où, après dix ans, il gardait comme au premier jour ce sentiment de ne pas être à sa place. »*¹⁰³³

Espace donc clos, étouffant, insatisfaisant. L'autre paradoxe, c'est que le sacerdoce paraît un fardeau au curé : il se rend au confessionnal malgré lui, et il est distrait pendant les séances de confessions :

*« M. Leroy écarta le rideau devant lui pour voir si, sur les prie-Dieu, à côté du confessionnal, quelqu'un ne s'était pas découragé d'attendre. Hélas !... Il faudrait aller jusqu'au bout de cette tâche ! Le curé se força à mieux écouter, il tenta de s'intéresser à ce balbutiement. Il voyait derrière le rideau mal tiré la lueur des cierges et ne pouvait se retenir de penser combien la cire était une dépense somptuaire de nos jours, qu'on manquait de savon... »*¹⁰³⁴

Le style indirect libre, dans la deuxième et la dernière phrase de cet extrait, révèle fort bien une espèce de résignation et d'éloignement progressif du prélat de son ministère. La rencontre avec les fidèles de sa paroisse ne s'annonce plus comme l'occasion de fortifier leur foi, mais elle se présente plutôt comme une partie d'ennui à laquelle il tente d'échapper constamment ; c'est pour cette raison qu'il est tout distrait dans l'exercice de son sacerdoce, c'est-à-dire à l'écoute des pénitents au confessionnal : « *Assis dans son confessionnal, il écoutait assez*

¹⁰³³ *Le Mentir-vrai*, op.cit., in « *Pénitent 1943* », p.233.

¹⁰³⁴ *idem.*, p.238.

*distraitemment le murmure qui venait par la grille, sous les rideaux verts [...] M. Leroy pensait aux acacias du jardin, au plaisir qu'il aurait eu à jouer aux échecs avec le curé de V... »*¹⁰³⁵

Mais, ce quotidien du curé est interrompu par une confession peu ordinaire : celle d'un autre ordre du pénitent 1943, soupçonné d'avoir fait exploser une bombe à V. Informé par les poursuivants de celui-ci, M. Leroy choisit spontanément de protéger le suspect, donc de se faire receleur, et jusqu'au bout, si besoin est.

Pour un prêtre qui s'en veut de ne pas être en service dans la ville d'usine,¹⁰³⁶ l'apparition de cet anarchiste présumé fonctionne comme un second souffle qui redonne de la vie à son quotidien. Mieux, c'est un motif dynamique qui conforte dès lors la nouvelle dans sa force illocutoire. Comme Affognon dans *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly Quenum, le pénitent alla se réfugier dans l'église pour y rechercher non pas le salut de l'âme, mais celui de la vie d'ici bas. Et le chatoyant dans ce texte assez comique, alerte, et agréable à la lecture, c'est qu'il fait d'un homme de l'hostie, un véritable complice de la Résistance, un soldat non plus de Dieu, mais de la cause nationale.¹⁰³⁷

Dès lors, le prélat se métamorphose en optant pour la violation consciente d'un principe cardinal du décalogue, le mensonge. En effet, après avoir pris la mesure de la situation, M. Leroy répond aux poursuivants qui entrèrent eux aussi à l'intérieur de l'église qu'il n'y avait vu personne entrer, qu'il attendait de recevoir « *le dernier de [ses] pénitents qui attend depuis trois quarts d'heure qu'[il lui] donne l'absolution...* », et que s'ils le lui permettaient, il continuerait à recevoir sa confession. Double mensonge : quelqu'un est bien caché à la logette de droite dont le curé vit d'ailleurs les pieds, et il n'était nullement question de continuer de recevoir la confession d'aucun pénitent en attente d'obtention d'une quelconque absolution.

¹⁰³⁵ idem.

¹⁰³⁶ On s'aperçoit de sa soif d'être à V, présentée ici comme une cité industrielle, dont d'ailleurs le vent rabattait la fumée sur son quartier à lui, qui était désespérément tranquille !

¹⁰³⁷ Bougnoux indique que c'est le nom de l'abbé François Larue qui aurait été remplacé par Leroy au moment d'imprimer la nouvelle. Celui-ci fut « un des martyrs de la résistance lyonnaise. Ancien commandant d'artillerie, il abritait dans son presbytère des réunions clandestines auxquelles Aragon participa en 1943, [...] », il aurait été brûlé vif dans la cour d'une prison à la sortie de Lyon, arrosé de pétrole par les soldats hitlériens. op.cit., p.1448.

Ce n'est pas tout ; le curé dissuada rudement les Boches, lorsqu'il sentit la milice prête de réussir, pour s'être un peu plus rapprochée du gîte circonstanciel du fugitif, au point de découvrir le simulacre de confession qui s'y faisait :

« Qu'est ce qu'il y a encore Monsieur ? » proféra-t-il, cette fois, à voix très haute, avec cette voix des prêtres pas gênés de parler haut dans leur église, eux qui ont l'habitude du prêche, des observations faites aux gosses du catéchisme .

*L'autre était devant lui presque à le toucher du cors, surpris par la sortie brusque de ce prêtre, et il recula, et répondit à voix basse : « Entschuldigen Sie... Excusez-moi, Monsieur le curé, je voulais... »*¹⁰³⁸

L'usage de ce véritable procédé de dissuasion, qui semble atteindre son objectif, conforte le curé. Et M. Leroy en profite, l'air faussement chagriné, pour monter le ton:

« et il se mit à claironner :

*« Mais, à la fin, où vous croyez-vous, Monsieur ? Me laisserez-vous, oui ou non, exercer mon ministère ? J'ai là un pénitent, un paroissien à moi, dont je réponds, et qui est ici depuis trois quarts d'heure, je vous dis, trois quarts... »*¹⁰³⁹

Il n'en est rien pourtant. Cet autre tableau affiche toute la détermination du prélat à protéger le fugitif, comme le révèlent l'infinitif « *claironner* », la répétition de la fictive durée d'attente de l'insolite pénitent (trois quarts d'heure), mais surtout le verbe modalisateur « *répondre de* », qui est ici le témoignage truculent d'une mauvaise foi de cet acteur de la foi. Par ailleurs, afin de mieux couvrir le poseur de bombe, il oriente les poursuivants sur une fausse piste, la petite porte de l'église dans la chapelle de saint Jean-Baptiste. Pour finir, il invite le pénitent au presbytère, plutôt que de le savoir exposé au retour éventuel des Boches.

Dès lors, l'enthousiasme que le curé n'avait pas au début de la diégèse, qu'il ne semblait jamais obtenir dans son sacerdoce, il le vit avec ce personnage anonyme, ce faux pénitent, poseur de bombe il est vrai, mais après tout patriote : d'abord à l'église où « *M. Leroy les regarda [les Boches] s'éloigner, sortir. Il sourit pour lui seul. Cela lui chantait le*

¹⁰³⁸ op.cit., p.241-242.

¹⁰³⁹ idem., p.242.

*Gloria dans les oreilles. Il avait perdu toute espèce de sens du péché. Il était installé dans son mensonge et il en tirait vanité »*¹⁰⁴⁰!

Puis, surtout au presbytère : « *Tout d'un coup, ils éclatèrent de rire. Mais alors pas un petit rire, comme tout à l'heure à l'église. Un de ces rires francs qui vous secouent bien la bedaine. On était dans le bureau de M. le curé, et le grand crucifix sur fond de velours vert regardait la scène de haut. M. Leroy essuya ses yeux mouillés.* »¹⁰⁴¹

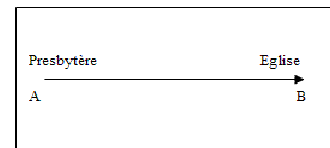
On s'en doute, ce n'est pas de larmes que les yeux du prélat sont mouillés ; ils le sont du bonheur de rire, de la plénitude d'avoir ridiculisé les Boches. Pour Louis Forestier, dans la préface à son édition de la prose romanesque de Maupassant, « *Le nécessaire schématisme du genre [conte et/ou nouvelle] ...interdit... l'extension de l'histoire dans des espaces multiples diversifiés.* »¹⁰⁴² Certes, mais dans le cas de « *Pénitent 1943* », nous pensons qu'en dépit de l'étroitesse de l'espace, il s'organise autour d'une structuration binaire, comme le montrent les graphiques suivants.

1. Avant le poseur de bombe

Du presbytère à l'église, résignation



- Curé grincheux
- Désœuvré
- Insatisfait



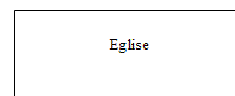
Espace dysphonique

2. A l'arrivée du poseur de bombe

A l'église, résignation, activités nouvelles



- Dynamisme
- Mensonge
- Trafic d'influence
- Manipulations



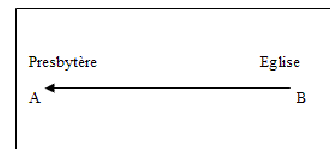
Espace = dysphonique

3. Avec le poseur de bombe

De l'église au presbytère



- Hilarité
- Communion avec poseur de bombe
- Epanouissement



Espace euphonique

¹⁰⁴⁰ idem., p.243.

¹⁰⁴¹ idem., p.246.

¹⁰⁴² cité par Claudine Giacchetti, *Maupassant, Espaces du roman*, Genève, Librairie DROZ S.A., 1993, p.11.

Une esquisse d'analyse de ces tableaux suggère que les déplacements de M. Picot s'accompagnent de sensations, à chaque coup nouvelles et/ou différentes, en fonction des motifs qui conditionnent son humeur. Pour utiliser les expressions de Hamon à propos des espèces de la description, c'est la prosopographie et l'éthopée¹⁰⁴³ qui nous intéressent ici.

Dans le premier cas, le presbytère que le curé quitte tout grincheux, pour se rendre à l'église, (trajet AB), il y retourne épanoui, mais avec le poseur de bombe (trajet BA) ;

Dans le second cas, le confessionnal où il paraissait flâner, devient un centre d'activités, des activités non plus à la gloire de Dieu, mais plutôt à celle d'un fils singulier de Dieu, le pénitent 1943. L'espace reflète donc le message envoyé par le personnage, en ce sens qu'il lui transmet ses états d'âme. La Résistance déclenche donc une métamorphose euphorique.

Au total, on s'aperçoit que loin de toute préoccupation ouvriériste (mise à part l'allusion faite à la ville de V), cette courte nouvelle ne s'emploie qu'à rallier, par sensibilisation, le clergé à la coopération contre l'occupant nazi.¹⁰⁴⁴ Plutôt que d'un discours fortement anticlérical, on se rend compte qu'il s'agit ici qu'Aragon sollicite le concours de tout statut social à la cause nationale, à la défense de la patrie aux mains de l'Occupant.

Cette option est du reste parfaitement conforme aux idéaux de *L'Humanité*. En effet, si le journal eut condamné « *le cardinal traître* » Baudrillard « *qui s'incline sans pudeur devant les oppresseurs de la patrie, elle célébra au contraire l'opiniâtreté du « curé patriote de Saint-Germain-des-Prés emprisonné pour trois ans par ordre des Allemands pour être resté fidèle aux intérêts supérieurs de la France* ». ¹⁰⁴⁵

En dehors de la femme de chambre du curé Leroy, d'un de ses collègues auquel une simple allusion est faite, et des fidèles, on distingue trois actants dans la diégèse : le poseur de

¹⁰⁴³ Hamon distingue, « selon les caractéristiques du référent décrit : la chronographie (description du temps), la topographie (description des lieux et des paysages), la prosopographie (description de l'apparence extérieure d'un personnage), l'éthopée (description du moral d'un personnage... », in *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp.9-10.

¹⁰⁴⁴ Berstein et Milza soulignent que majoritairement, la hiérarchie catholique a manifesté un enthousiasme sans mesure au pouvoir de Vichy, au point que le cardinal Gerlier, archevêque de Lyon, se plaisait à déclarer en 1940 : « Pétain, c'est la France et la France, c'est Pétain ! », op.cit., p.325. De telle sorte que les cas de Mgr Théas à Montauban ou de Mgr Saliège à Toulouse, dénonçant la percussio des Juifs, restent isolés.

¹⁰⁴⁵ Amouroux, op.cit.,p.649.

bombe (résistant) que poursuivent les Boches pour répression, mais auxquels le curé fera écran ; le curé assume un double rôle actantiel : il est opposant au désir des Boches, et adjuvant à l'échappée du résistant.

Tout comme nous l'avons vu dans le cas de La Radio de Londres, l'implication du prélat dans la lutte clandestine imprègne d'autres nouvelles. On se souvient que dans « *Les rencontres* », un curé s'était mis au service de la Résistance :

« *Un exalté, [y rapporte-t-on] ce curé. Il a des conciliabules avec des types à l'allure militaire. Il a organisé un ouvroir où des femmes du pays, des petites bourgeoises, même des ouvrières [...], travaillent on ne dit pas pourquoi, mais ça se comprend. [...] Dans la ville voisine, pour l'anniversaire de Valmy, le 20 septembre, il y a eu une grève. Les Boches ont pris trois cents ouvriers, et ils les ont emmenés on ne sait où. Le curé cache un gréviste qui leur a glissé entre les doigts.* »¹⁰⁴⁶

Entre autres activités clandestines, dont cette complicité avec la couche féminine, dont on n'ignore guère le soutien aux francs-tireurs, et surtout dans le sabotage des infrastructures, la dernière prouesse du prélat dans cet extrait fait écho à l'engagement de M. Leroy. Ce n'est guère gratuit donc, si dans « *Les Rencontres* », pendant le repli tactique des forces françaises, l'école des Sœurs servit de cadre de retrouvailles et de partage de repas où celles-ci offrirent leurs services aux soldats : « *Une petite Sœur en laine blanche, avec sa cornette disproportionnée, virevoltait au milieu [d'eux], apportant des assiettes, aidant les cuistots, avec toutes sortes de saluts aux officiers, sa robe qu'elle ramenait à deux mains pour sauter par-dessus des armes jetées en tas dans un coin de façon inattendue.* »¹⁰⁴⁷

Ces femmes répondent ainsi à cet appel à la Résistance dans le film-documentaire *Les Oubliés de la Libération*¹⁰⁴⁸ : « *Femmes françaises [y entend-on dire], mobilisez-vous. Libérez un combattant.* »

Dans « *Le Droit romain n'est plus* », au tribunal des résistants, on en rencontre un autre : en effet, à la droite du chef du maquis présidant les interrogatoires, « *il y avait un prêtre en soutane, la soutane ouverte sur une culotte de chasse avec des bottes et un fusil en*

¹⁰⁴⁶ op.cit., pp.200-201.

¹⁰⁴⁷ idem., p.188.

¹⁰⁴⁸ *Les Oubliés de La Libération*, TF1-PATHE TELEVISION SIRPA, 1994.

bandoulière. »¹⁰⁴⁹ Et ce prêtre, plutôt que d'être à l'église, exécute toute la randonnée nocturne avec les résistants, ponctuant au besoin de rires moqueurs et sarcastiques les lamentables essais de réponse du Commandant, à l'interrogatoire de ceux-ci.

La rhétorique ancienne, faut-il le rappeler, désignait par « exemplum »¹⁰⁵⁰ l'exemple particulier, qu'il soit réel ou fictif, par lequel l'orateur proposait à son auditoire sous forme de parabole, d'allusion ou de fable, un exemple que ce public était ainsi convié de manière implicite à généraliser ou à appliquer au cas du jour. C'est le statut que prennent à nos yeux, « *Les Bons voisins* » et « *Pénitent 1943* ».

2.1.2. « Le Mouton », ou le défi par le silence

Dans « *Le mouton* », l'appel à la Résistance passe par l'obstination au refus de l'aveu, et l'entreprise de l'évasion.

Si dans « *Le Droit romain n'est plus* », la femme anonyme, arrêtée en liaison avec le sabotage de la voie ferrée en sortie de la ville, choisit de se couper la langue pour éviter de trahir au cours d'un interrogatoire, l'héroïsme du Commandant dans « *Le mouton* » est tout aussi impressionnant. Car si la nouvelle stigmatise l'épisode de la torture carcérale, elle indique du même coup l'héroïsme du résistant, son obstination au silence. Son refus de la trahison ou de l'aveu est comparable à un héroïsme de « grand écran », à l'image du déroulement même de la nouvelle qui, dans l'ensemble, déploie une véritable scène d'évasion.

En effet, avec cette allusion faite au paquet de cigarette que la femme du commandant lui a envoyé, on s'aperçoit que cette évasion est une partie minutieusement organisée. D'abord de l'extérieur de la geôle, puis à l'intérieur, et ceci, par le concours de plusieurs

¹⁰⁴⁹ op.cit., p.371.

¹⁰⁵⁰ voir Susan Ruban Suleiman, op.cit., p38.

« personnages » qui manifestement ne se connaissaient pas, mais qui sont employés par un réseau commun. D'où le mystère du mouton. C'est pourquoi en dépit du raboteux traitement dont il fut l'objet, le Commandant se félicitait de n'avoir rien dit ; la proposition « *je n'ai rien dit* », véritable leitmotiv qui ponctue l'ensemble de la nouvelle, fonctionne alors comme l'arme qui désarçonne l'Occupant : pour un texte de dix-huit pages, la phrase est dite plus de dix fois, soit une fois, toutes les deux pages.

Et c'est à ce prix que l'évasion a lieu, hautement stratégique, montée sous anonymat, avec déguisement, engageant des patriotes à chaque niveau: arrivent dans la cellule, d'abord Joseph Caulier, un probable mouton ; puis Duponchel qui prétendit d'être là par erreur ; ils s'ajoutent alors à André Ménard, Chef régional de l'Armée secrète, enlevé trois semaines plus tôt ; Duponchel n'était pas très sûr d'avoir reconnu le Commandant, Joseph ne reconnaît pas Duponchel, et Ménard, le Comandant, se méfie de chacun d'eux. Mais la stratégie, c'est que Duponchel feint de tomber malade, nécessitant dès lors des soins et l'intervention d'un avocat; alors, puisque le docteur les « trouva », (sans aucun diagnostic sérieux pourtant) tous les trois galeux, « *en attendant on les transporta tous les trois, le même jour, dans une voiture cahotante, avec un garde mobile assis dedans à côté d'eux à cette clinique, sur la colline qui faisait infirmerie spéciale, depuis que celle de la prison était si pleine qu'on ne pouvait s'y retourner* »¹⁰⁵¹ ; c'était une autre phase de l'évasion, car

« *pour une gale et rien de plus, c'était inouï d'être maintenus dans un lit, à la clinique. Le toubib avait envoyé promener l'infirmière-chef qui le lui faisait observer. Un brave homme, que ce toubib ! paraît qu'il faisait nettoyer la prison toute entière, qu'il avait soulevé tout un barouf à ce sujet... Il prétendait qu'il y avait du typhus et peut-être qu'il y en avait ? Il gardait ces trois bonshommes en observation.* »¹⁰⁵²

Ce simulacre d'une mise en quarantaine à la clinique extérieure est suivi de trafic d'influence du Docteur sur l'inspecteur, l'arrivée de francs-tireurs déguisés en Boches, pour que l'évasion soit parfaite, avec à la clé, La Marseillaise sifflotée.

Le fait de siffloter l'hymne national est hautement symbolique, quand on se rappelle que longtemps pendant leur détention, les prisonniers rêvaient de retrouver les leurs, pour la lutte contre l'occupant, comme on le découvre à travers ce culte de la liberté, lorsque le

¹⁰⁵¹ « *Le Mouton* », p.260.

¹⁰⁵² idem., p.261.

narrateur omniscient entre dans la pensée de Joseph, pour évoquer la salle d'opération de la clinique non pas pour une intervention chirurgicale quelconque, mais parce que d'une des fenêtres de cette salle, on pouvait contempler le ciel bleu et voir la ville,

« *une grande ville à quoi on rêvait pour tout ce qu'elle contenait, les gens, les choses, tout ce qui s'y tramait, tout ce qui continuait à s'y tramer, malgré les cocos en gris et vert qui paradaient dans les rues et qu'on voyait sortir de la caserne en chantant leurs marches funèbres et piquant du pied tous à la fois. Tous ceux qui étaient là-bas, libres, tout ce qu'il y avait d'audace, de courage, d'obstination.* »¹⁰⁵³

Cet extrait suggère, bien au-delà de la présence des Boches, les opiniâtres tractations en gestation contre l'ennemi. Des tractations qui, à terme, programment un retournement de situation qu'on peut percevoir dans les trois niveaux sémantiques de l'extrait : avant la subordonnée introduite par « *malgré* » se déploient les marques d'une résistance résolue ; cette portion ajoutée à la dernière phrase encastre le segment qui évoque la parade militaire des Boches, indiquée ici comme une sinistre démonstration de force. Cette interprétation est conforme au métadiscours du scripteur dans l'emploi des déictiques « *leurs* » et « *funèbres* » qui trahissent ici sa désapprobation de l'Occupant.

L'idéalisation du concept de liberté se poursuit dans ce commentaire narratorial : « *Comme on passait la porte, Joseph eut une sorte d'éblouissement : devant eux, au pied de la colline, dans le grand soleil libre, la ville [...] Ah ! ceux qui étaient là-bas, libres, libres... ceux qui continuaient la lutte...* »¹⁰⁵⁴ On le voit, cette admiration pour la ville tire ses fondements de l'assurance qu'il y a encore des camarades de lutte pour la liberté, une espèce d'horizon d'attente qui emplît de fierté les fugitifs. Dès lors, le retour au champ de bataille n'est pas ressenti comme de l'angoisse, mais plutôt comme de l'exultation.

Plus qu'un seul curé dans « *Pénitent 1943* », c'est toute une équipe qui assume ici la fonction de receleur, avec des prises de risques à tous les niveaux, pour qu'à nouveau La Marseillaise soit chantée, et que le Commandant, à loisir, fume. Tout comme le poseur de bombe le disait du curé dans « *Pénitent 1943* », Duponchel répète que le Docteur est « *un chic type* » ! Ainsi, c'est au prix d'un silence et d'une méfiance résolu, que La Marseillaise est chantée dans « *Le Mouton* ». Cette attitude, on s'en souvient, est conforme au slogan d'Emile

¹⁰⁵³ idem., p.263.

¹⁰⁵⁴ idem., p.265.

dans « *Les Rencontres* », « *on ne peut pas trahir les copains*. Dans « *Le Mouton* », Aragon va plus loin : il fait du texte le roulement d'une diane, la diane française contre l'opresseur allemand.

Pour conclure, on peut dire que « *Pénitent 1943* » et « *Le Mouton* » sont quant à eux une parfaite illustration de ce mot d'ordre dans le tract « *Aux intellectuels !* », dont Sapiro rapporte un extrait :

« [...] *il faut que les intellectuels de France, suivant l'exemple du Comité national des écrivains qui s'est constitué à Paris, forment des groupes unis entre eux, dont la solidarité agissante s'oppose aux crimes de l'ennemi contre l'esprit et la Patrie, soutienne en particulier la lutte contre la déportation (où le médecin, le prêtre, notamment, peuvent jouer un rôle décisif).* »¹⁰⁵⁵

Quand on leur ajoute la dimension du silence, ces deux nouvelles et « *Les bons voisins* » s'offrent comme le cas typique où l'œuvre littéraire devient acte engagé dans le concret d'un idéal de résistance à l'ennemi, notamment à travers ce mutisme exemplaire que dans chacun des cas ces textes affichent. On n'est pas ainsi loin du cas du célèbre récit *Le Silence de la mer*¹⁰⁵⁶ de Jean Bruller, alias Vercors, où une famille française (représentée par le narrateur homodiégétique et sa nièce) oppose un mutisme farouche à l'officier allemand, Werner von Ebrennac.

2.2. La tendance « bildungsromanesque »

Dans cette sous-section, nous nous intéresserons aux « *Rencontres* » et aux « *Jeunes gens* ». Ces deux nouvelles en effet, empruntent au réalisme socialiste l'esthétique du parcours suggestif d'un héros qui jusque là, avait semblé bien écarté des préoccupations de *Servitude et grandeur des Français*, et évoquent des situations primant dans les diégèses du cycle du *Monde Réel*. Elles dégagent donc un arôme communiste.

¹⁰⁵⁵ Gisèle Sapiro, op.cit., p.518.

¹⁰⁵⁶ Vercors, *Le Silence de la mer et autres récits*, Omnibus, 2002.

2.2.1. Les « Rencontres », ou l'éveil à la Résistance

« C'est dans son rapport à la parole que le genre de la nouvelle s'est constitué au cours des siècles. Ce souci de justifier le récit écrit par une oralité première, [se] retrouve dans les stratégies narratives de prises de parole, d'encadrement, d'enchâssement (...) », écrivait Philippe Andrès,¹⁰⁵⁷ pour souligner les rapports intrinsèques de la nouvelle à l'oralité.

« *Les Rencontres* » n'échappe pas au principe. Cette nouvelle, il est vrai, adopte la véritable allure d'un discours, en ce sens qu'on y rencontre constamment des marques de l'émetteur, comme « *c'est la première fois, donc c'était, alors, un soir, bon, ça, et ci et ça, puis, puis encore, c'était en 36, ça devait être en 35, pourtant là, cette fois, vers la Noël, je ne vais pas vous raconter la suite...* ». Par endroits, le texte verse même dans un véritable registre familier. (« *On dit, c'est-à-dire le boucher m'a dit que ça venait..* », « *Voilà le curé maintenant qu'on appelle comme ça...* » ; ou encore « *Mais ça, il trouvait que c'est du chiqué. Pas sérieux.* », « *pas mal, somme toute...pas mal...* »

Par contre, plus que ce caractère oral du texte, c'est le parcours du personnage principal Julep qui accroche, c'est-à-dire cette vingtaine de rencontres manifestement initiatiques avec son mentor Emile Dorin, qui figure pour Julep comme un « personnage-anaphore », pour emprunter la terminologie de Hamon¹⁰⁵⁸ : au Vél' d'Hiv', dans le métro, à Porte-Maillot à un départ du Tour de France, à Boulogne-Billancourt, au printemps suivant du côté de Champagne-Sur-Seine, à Monthéry, pendant les grèves de 1936, à nouveau à Vél' d'Hiv', à Clichy, au circuit organisé par le journal du narrateur, sur les routes pendant la débâcle, sur le quai de Perrache à Lyon, à Nice, dans la prison plus précisément dans la cour et à la corvée de tinette, dans le rêve, et dans *Le Petit Dauphinois*. Pour mieux cerner le symbolisme de ces rencontres, il importe de présenter d'abord le portrait du personnage.

Dans « *Les Rencontres* », beaucoup de références sont faites à la classe ouvrière. En effet, le statut d'ouvrier d'Emile est constamment évoqué par le narrateur homodiégétique : métalo, monteur-ajusteur, excellent ouvrier en grève en 1936 ... Aussi s'insurge-t-il contre l'intention de culpabilisation des ouvriers de Renault de Paris par le médecin-capitaine ; des

¹⁰⁵⁷ Philippe Andrès, *La Nouvelle*, Paris, Ellipses/édition marketing S.A., 1998, p.91.

¹⁰⁵⁸ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, op.cit., p.123.

ouvriers dont il rappelle plutôt la détermination, eux qui, à l'approche de la défaite, préféreraient tout brûler plutôt que de laisser l'usine aux mains des Boches.

Seulement, si les toutes premières rencontres du narrateur Dorin semblent de simples faits de hasard (à part la quatrième où le narrateur alla le voir pour raison professionnelle), les données prennent un autre sens à partir de la rencontre 11, où on découvre Dorin totalement sublimé. Le sujet du cyclisme qui le passionnait, s'efface en effet face aux préoccupations du contexte de l'Occupation : « *Quelle flamme il avait dans les yeux [rapporte Julep]. Je retrouvais mon Emile du Vél' d'Hiv', l'Emile qui jetait sa casquette aux coureurs, mais il ne parlait plus de vélo, maintenant, il parlait des Russes* »¹⁰⁵⁹. S'il est vrai que dans la première partie de cet extrait on mesure la joie des retrouvailles, le déictique adverbial « *maintenant* » par contre, annonce toute la métamorphose du personnage désormais au service de la glorification des forces russes contre l'armée allemande : « *Attendez, un peu, disait-il, vous verrez ce qu'ils vont leur mettre.* »¹⁰⁶⁰ La métamorphose dont nous parlons se traduit comme suit : le fan de sport mécanique en 1934 se retrouve en 1941, non plus sur les routes de la course, mais plutôt dans une situation de repli tactique en pleine Occupation. Par ailleurs, on s'aperçoit qu'une autre constante allusion est entretenue à l'endroit du beau-frère de Dorin, le communiste qui trouva la mort dans l'affrontement qui opposa les ouvriers aux Boches, lorsque ceux-ci s'étaient mis en grève, comme le rapporte Dorin lui-même : « *dans l'usine où il avait repris du travail par ordre de son parti, les ouvriers s'étaient mis en grève... Dans la cour, on avait voulu en fusiller dix, les autres s'étaient jetés contre les Boches pour les leur arracher... Oui, comme ça, sans armes... le beau-frère en tête... Alors ils l'ont piétiné...* »¹⁰⁶¹

Le participe passé « *piétiné* » en dit bien long : à lui seul, il indique le martyr, souligne la dimension sacrificielle du personnage pour la cause ouvrière, même si l'adversaire immédiat n'est plus le négociant véreux du corpus du *Monde réel*, mais les Boches. « *Les Boches... dit-il à mi-voix. Quand ils l'ont eu abattu avec leurs mitraillettes...ils ont marché dessus... Ils lui ont écrasé la figure à coups de talon... Défoncé le crâne...* »¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁹ op.cit., p.192.

¹⁰⁶⁰ idem.

¹⁰⁶¹ idem., pp.192-193.

¹⁰⁶² idem.

Cette mort significativement héroïque, pour beaucoup, rappelle la féroce répression qui s'est abattue sur les ouvriers de Cluses dans *Les Cloches de Bâle*. Dans ces conditions, tout comme dans « *Les Jeunes gens* », la classe ouvrière regagne en prestige, et avec elle, une espèce d'allégeance au Communisme. A preuve, Protopopoff est admirateur de Staline, lui qui est « *déchaîné, déchaîné. Il n'en a que pour Staline. Il dit que son père était un idiot qui ne comprenait rien à rien, que lui, il se considérait comme un malheureux de ne pas être en Russie, dans l'armée rouge, à se battre pour sa patrie.* »¹⁰⁶³ D'ailleurs, dans l'ensemble de la nouvelle, il y a comme sur toile de fond, ce souci de rétablir le prestige des communistes qui, on se souvient, avaient été pris à partie après le pacte germano-russe. Le discours de Protopopoff s'inscrit fort bien donc dans la logique de certains tracts du Parti Communiste, qui, suite à l'agression allemande contre l'URSS, voulaient faire oublier douze mois d'une politique ambiguë, et mentionnaient à l'été et l'automne 1941 : « *Vive l'Armée Rouge qui, en défendant vaillamment le sol du Pays des Soviets, se bat pour débarrasser la France des envahisseurs fascistes et l'Europe du nazisme*», « *Vive l'Urss, vive le Grand Staline, champion de l'indépendance des peuples. Vive la Glorieuse Armée Rouge de la liberté...* »¹⁰⁶⁴

En définitive, les allusions aux mouvements de grève de 1936, et celles à l'usine Renault à Paris, participent de l'implantation d'un décor ouvriériste ; car la grève, on le sait, est la caractéristique fondamentale, l'arme de réclamation et de protestation des travailleurs à travers temps et espace.

Mais en fonction des impératifs de la guerre, le statut de l'excellent ouvrier militant qui semblait un idéal dans le roman *Les Beaux quartiers*, ne paraît plus suffisant ici dans la nouvelle: il fallait lui adjoindre celui du patriote qui le transcende. « *Les Rencontres* » fonctionne donc comme la marche du communisme vers le patriotisme, par des étapes pendant lesquelles Emile le passionné du vélo transmue sa passion. C'est pourquoi le narrateur journaliste, vacillant et indécis, arrive cependant à la Conscience, tout comme dans les processus de bildungsroman ; non pas celle de la cause ouvrière, mais plutôt celle du patriotisme. Car, Emile ne se réclame plus militant communiste, mais simple ouvrier animé par l'esprit de révolte. Le déploiement de la diégèse dans cette nouvelle suggérant la

¹⁰⁶³ idem., p.200. C'est pourquoi à la fin, le lieutenant Vandermeulen dit qu'il est prêt à combattre aux côtés d'un quelconque maréchal Tito, pourvu qu'il se batte contre Hitler.

¹⁰⁶⁴ Amouroux, op.cit., p.645.

trajectoire d'un récit exemplaire, nous allons nous intéresser au trajet initiatique du narrateur homodiégétique. D'un petit restaurant à la prison, de la prison au camp des compagnons, puis dans le rêve, et pour finir dans le journal qu'il lit, où l'effet de conscience se vit à la manière d'Armand dans *Les Beaux quartiers*, nous analyserons ces stations « bildungsromanesques »

A la rencontre 11, Dorin déjà longtemps mobilisé, revenait de Dunkerque,¹⁰⁶⁵ quand le narrateur journaliste le rencontra à nouveau : « *il venait des abords de Rambouillet. Ils avaient défendu Rambouillet, le groupe franc, avec des mitrailleuses, la route... après le départ de l'armée...* »¹⁰⁶⁶ Mais si jusque-là les rencontres paraissaient gratuites et insignifiantes pour ce journaliste totalement apolitique, à l'image de Mercadier dans *Les Voyageurs de l'impériale*, elles fonctionnent désormais comme de véritables suggestions, des convocations, mieux des cours initiatiques, mais dont la portée manifestement échappe longtemps au narrateur.¹⁰⁶⁷

En effet, s'il est vrai que par endroits Vandermeulen, alias Julep, pose des actes significatifs, ce sont, à l'analyse, des initiatives assurément gratuites pour le personnage, qui ne les inscrit vraiment pas dans un véritable programme idéologique. On pourrait évoquer sa mobilisation sur les routes, cette participation au journal pro-résistant, mais surtout le rôle de receleur qu'il joua pour un juif, sans conviction particulière:

« *J'ai pendant quelque temps caché chez moi un confrère, un Juif, qui était traqué, sans avoir rien fait pour cela, que d'être juif. Il lui fallait des papiers. J'en ai bien demandé à ceux que je savais de la Résistance... Mais après tout, je le cachais déjà chez moi. On se sent gêné, à la fin, de ne rien faire. L'arrestation d'Yvonne m'avait fait un drôle d'effet.* »¹⁰⁶⁸

Pourtant, les occasions de prise de conscience s'offrent ; chez le boucher, par exemple, il s'aperçoit qu' : « *il vient de temps en temps des gens qui ressemblent à ceux que le curé reçoit*

¹⁰⁶⁵ On peut avec intérêt regarder le film d'archives exceptionnelles, *La Bataille de Dunkerque*, notamment la portée de l'Opération Dynamo, FORTITUDE/TFI VIDEO.

¹⁰⁶⁶ In « *Les Rencontres* », p.189.

¹⁰⁶⁷ Ce qui, à vrai dire, nous empêche de parler de narrateur autodiégétique ; Jouve le définit comme celui qui se présente à la fin comme héros de l'histoire qu'il raconte. op.cit.p.25. cf. infra. p.67.

¹⁰⁶⁸ op. cit., p.195. Acte du moins significatif car jusqu'en 1941, l'action essentielle de la Résistance consistait à s'affirmer par des tracts, à organiser des filières d'évasion ou de passage de la ligne de démarcation au profit des prisonniers de guerre évadés, des juifs ou des personnes recherchées par l'occupant.

*en grand secret. Ils parlent tous plus ou moins comme Emile. Ce qu'ils sont, je n'en sais rien. On discute de la guerre qui ne va pas vite en Italie, on a des tuyaux sur ce qui se passe à Vichy, on pousse les petites épingles sur la carte du front russe. »*¹⁰⁶⁹

Par ailleurs, son choix d'aller chez ses amis à M., plutôt que de prendre le maquis avec les compagnons évadés témoigne bien qu'il n'est pas encore illuminé ; or, c'est justement ce à quoi l'invite Emile Dorin quand, scandaleusement, Julep lui demande à leur treizième rencontre s'il est raisonnable de faire grève. L'effet de l'initiation se découvre dans l'instant qui suivit la question :

*« Emile d'abord ne répondit pas. Puis il me regarda bien : « Monsieur Julep, dit-il, on n'est pas des Boches... Raisonnable ? S'agit pas d'être raisonnable... Faut chasser les Boches... Vous vous souvenez de 36 ? Alors, vous m'avez demandé pourquoi je faisais grève... Eh bien ! aujourd'hui non plus on ne peut pas trahir les copains... Et quand un tombe, il faut qu'il y en ait dix autres qui se lèvent .»*¹⁰⁷⁰

On le voit, le qualificatif « *raisonnable* » s'inscrit dans la logique de M. Picot, c'est-à-dire obéir aux ordres de l'occupant. Par ailleurs, non seulement ce discours révèle la récurrence de Julep, notamment à propos de son ignorance de la valeur et du symbolisme d'un mouvement de grève, mais il affiche surtout la méthode d'instruction qui passe ici d'abord par un conditionnement par le regard (Emile d'abord ne répondit pas. Puis il me regarda), une rectification (s'agit pas d'être raisonnable...), et l'administration de la leçon du jour par le biais d'une image symbolique de l'engagement. (Et quand un tombe, il faut qu'il y en ait dix autres qui se lèvent). Cette leçon du reste rappelle la réponse que la mère d'un gréviste donna à Cluses à M le Maire, le 12 juillet, quand ironiquement, celui-ci lui demandait si le fils de la femme s'entêtait toujours à participer à la grève : « *on ne pouvait pas trahir les autres.* »¹⁰⁷¹

A la rencontre 15, dans un espace carcéral, Julep demeure toujours néophyte, vu qu'il n'a pas compris pourquoi Dorin lui demandait son nom, dans le couloir, à la corvée de tinette : celui-ci co-préparait en fait une évasion, une impressionnante opération à propos de laquelle, Julep rapportera plus tard :

¹⁰⁶⁹ In « *Les Rencontres* », op.cit., pp.200-201.

¹⁰⁷⁰ idem., p.193.

¹⁰⁷¹ idem., p.203.

*« Je n'ai rien vu de si bien organisé. Le directeur de la prison comme un petit garçon, plusieurs gardiens passés du côté des prisonniers, les autres ficelés. C'étaient les révoltés qui faisaient la police. Ils avaient les listes avec le directeur. Emile disait : « On ne fait sortir que les patriotes... » Il me comptait parmi les patriotes. Je ne peux pas dire, je me sentais fier.[...] On s'était évadé à quatre-vingts ».*¹⁰⁷²

Il y a longtemps pourtant que Dorin le considérait comme un patriote. Cependant, il faudra qu'il explique à Julep qu'il s'agissait d'une évasion collective. La même immaturité se ressent à la réaction spontanée qu'il eut, lorsque, se méprenant sur lui, un compagnon de cellule le soupçonna d'être communiste : *« Je lui expliquai que je n'étais pas du tout communiste, même pas gaulliste. »*¹⁰⁷³

En revanche, à l'opposé de ces rencontres physiques, il y en a deux autres, non concrètes, mais déterminantes, en ce sens que ce sont celles qui ont progressivement déclenché l'éveil: d'abord le rêve que fait Vandermeulen, ensuite le contact dans le journal.

Il est admis qu'il existe une mythologie du rêve. Nous rappelons que selon les civilisations et/ou les cercles ésotériques, un rêve revêt un symbolisme qui se déploie et se donne à lire à travers le tableau qui se révèle à l'Homme. Que ce soit donc chez les Négritos des îles Andaman, les Indiens d'Amérique du Nord, ou les Bantous du Kasaï (cuvette congolaise), il existe une réception doxique du rêve. Comme on peut le lire, *« L'Égypte ancienne prêtait au rêve une valeur surtout prémonitoire : le dieu a créé les rêves pour indiquer la route aux hommes quand ils ne peuvent voir l'avenir ».*¹⁰⁷⁴ C'est donc une interprétation que nous proposons ici de ce rêve « révélateur » (au sens que les chimistes donnent à ce mot), que fait Vandermeulen, en pleine période d'Occupation ; ce rêve qui, à notre sens, fonctionne comme un langage spécifique forcément porteur de sens. Revenons au texte :

« J'ai revu Emile. Mais en rêve. Dans une ville qui n'était ni Grenoble, ni Paris. Une grande avenue vide, triste, l'hiver. On ne voyait pas les Allemands. Ils étaient là pourtant,

¹⁰⁷² idem., p.198.

¹⁰⁷³ idem., p.197.

¹⁰⁷⁴ Jean Chevalieu, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p.810.

*derrière les arbres dénudés, dans les chambranles noirs des portes...[...] Tout d'un coup, des coups de feu, des hommes qui n'avaient rien fait qu'être là, tombaient... »*¹⁰⁷⁵

Dans ce premier acte du rêve, le climat de l'Occupation est terrifiant, avec ses angoisses, son absurdité, ses exactions, notamment dans la dernière phrase du passage. Il s'agit donc d'une atmosphère morose, avec en arrière fond la pesante ombre allemande. Un tableau qui est corroboré par le souvenir effrayant du personnage de cette histoire « *d'un homme arrêté sur lequel ils[il s'agit des Allemands] ont lâché leur chien, après l'avoir pendu par les poignets... »*¹⁰⁷⁶

Mais à l'opposé de ce premier tableau, nous en avons un autre, l'acte deux, manifestement plus interpellant : « *C'est alors qu'Emile m'est apparu. Il était sur un vélo magnifique, nickelé. Un vélo comme en ont, au music-hall, les acrobates. Je savais que c'était celui qu'il avait pris aux Compagnons. Il passa près de moi, et dit : « Bonjour Julep... »*¹⁰⁷⁷

On le voit, dans ce rêve, nous percevons véritablement des ensembles d'objets, de mouvements et de structure qui révèlent une topique des contraires. Contrairement en effet au premier acte où le décor était maussade « *avenue vide* », (donc tristesse et ennui), « *ni Paris, ni Grenoble* », (donc négation de la France, vu que la première ville symbolise la capitale et donc le cœur de la France, et que nier la seconde connue comme symbole de résistance, c'est la soumission à l'ennemi), et où Julep paraissait isolé, (« *Je portais une petite valise et je me dépêchais* »), dans le second, tout paraît symboliquement antithétique : en effet, contre l'isolement, un contact est établi entre Julep et Emile dont nous savons déjà les convictions (il passe près de moi et...) ; de même, à l'opposé du décor revêche de l'acte 1, il se propose ici un espace d'épanouissement et de loisirs (vélo, acrobates, music-hall).

Pour finir, si l'acte 1 se referme sur le souvenir du martyr du citoyen anonyme, les rideaux tombent dans l'acte 2 plutôt sur la mort sanglante du milicien qui voulait s'en prendre à Dorin : « *Mais c'était Emile qui avait tiré et le milicien, sur les pavés, saignait, saignait, saignait... »*¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁵ in « *Les Rencontres* », p.205.

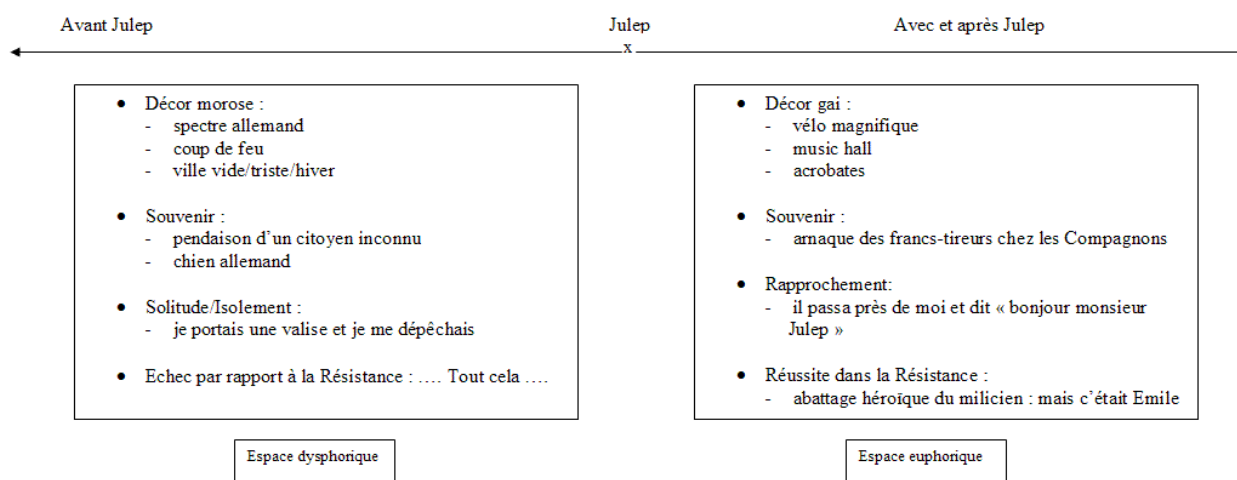
¹⁰⁷⁶ idem., pp.205-206.

¹⁰⁷⁷ idem., p.206.

¹⁰⁷⁸ idem.

En rapprochant donc l'incipit du texte (j'ai revu Emile) à l'excipit (le milicien, sur les pavés, saignait, saignait, saignait...), nous obtenons la révélation du rêve : pour un avenir radieux où les loisirs sont d'accès, pour sortir de l'hiver qu'impose l'Occupant, il faut abattre l'infâme. L'apparition de Dorin devient le point médian des deux espaces dans le rêve, d'où pourraient, graphiquement représentés, s'opposer deux demi-axes temporels.

On admet qu'une étude méthodique de l'espace peut suggérer sa place, sa fonction, son sens... Nous pensons que cela est valable pour cet espace onirique, où nous percevons comme une transformation romanesque des lieux en éléments de signification. Il apparaît donc intéressant de matérialiser l'importance fonctionnelle de la spatialité, voire de la temporalité de l'espace ici. Car, on sait qu'entre le temps raconté et l'espace construit, il se déploie beaucoup d'analogies et d'interférences. Dans les rapports entre le sujet et l'espace du fantasme ou/et onirique, Robert Smadja trouve ainsi que « *l'espace prend ici valeur temporelle et le temps valeur spatiale, (...)* »¹⁰⁷⁹



Le dispositif spatial de ce rêve oppose donc deux univers dissymétriques. On le voit, chacun de ces deux demi-axes examiné séparément articule un paradigme d'éléments tel qu'à

¹⁰⁷⁹ Robert Smadja, « *L'Espace psychanalytique, théorie et pratique* », in *Littératures et espaces*, op.cit., p.71.

chaque terme d'une série, correspond dans l'autre série son opposé exact ; le premier, angoissant, est donc dysphorique ; le second, euphorique.

Plus tard, les révélations de ce message d'un monde abstrait se donnent à comprendre dans le monde réel du personnage. C'est pourquoi, juste après le rêve, ce n'est plus Emile que Julep rencontre ; en échange, nous avons des rencontres plutôt avec le milicien, subitement fréquentes, du coup intrigantes pour Julep. Il s'en aperçoit :

*« Je ne rencontre plus Emile, maintenant. Mais, partout, je rencontre le milicien. Je ne sais pas, auparavant on ne le voyait pas tant. Il a été à Lyon dans le même train que moi. Je l'ai trouvé chez l'horloger, quand je lui ai porté mon réveil à réparer. Une fois dans la campagne... près de ce petit village qui a une grande usine aux fenêtres bleues... Je faisais une promenade hygiénique. Nous nous sommes trouvés face à face. La plaine autour de nous. Les champs déserts. Je n'avais pas d'arme, voilà, je n'avais pas d'arme. »*¹⁰⁸⁰

Mais pourquoi donc devrait-il porter une arme sur lui, peut-on se demander, quand on se souvient de « l'ancien Julep », qui naguère, ne comprenait rien au mot « *patriotes* » ; le voilà pourtant ici, capable de donner la mort, si simplement il portait une arme sur lui. « *Rêver, écrit Samaras, est le repos de l'esprit qui l'aide à reprendre ses forces et à recréer le monde. Après la rêverie, après le repos cosmique, nous portons un regard différent, novateur, sur les choses.* »¹⁰⁸¹ Dès lors, le personnage s'affranchit de sa léthargie après le rêve. C'est sans aucun doute la preuve que la révélation du rêve, suggérant l'élimination du milicien, incite Julep à vouloir en faire autant, comme il en rêve, cette fois-ci éveillé, dans le car :

« J'ai été à la ville. Dans le car, il y avait l'homme de la maison jaune. Bien habillé. Tout insolemment neuf... Les souliers, le pardessus, les gants en cuir clair. Le car était bondé. Si on lui avait enfoncé un poignard dans le cœur, au milicien, il serait resté debout, tenu par les autres. C'est effrayant à songer, qu'il y a des Français qui en livrent d'autres aux Boches.[...]

¹⁰⁸⁰ « *Les Rencontres* », p.207.

¹⁰⁸¹ Zoé Samaras, « Rêverie et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter et alii, *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Editions Imago, 2005, p.295

« Si je savais où trouver Emile, j'irais lui demander conseil. Tout se passe comme si Emile jadis apparaissait dans ma vie pour l'orienter. »¹⁰⁸²

Les pensées de Julep changent, sa vision se métamorphose, et la passivité qui l'enveloppait laisse paraître une lueur d'engagement patriotique. Cette lueur fera pourtant son chemin, surtout avec les réalités du quotidien. La détention d'Yvonne dans une prison par exemple résonne désormais autrement dans ses pensées. Il en est de même du retard du débarquement :

« L'année dernière, il y a trois mois encore, j'attendais ce débarquement. Il y aura un débarquement un jour ou l'autre. Mais ça ne me paraît plus l'essentiel. Est-ce que le beau-frère, ou Yvonne ou Rosette, ont attendu le débarquement ? Il faudra qu'on s'en mêle. On ne peut pas laisser les choses continuer comme ça, sans s'en mêler. Des armes, si on avait des armes. Ce jour, sur la route, quand j'ai vu venir l'homme de la maison jaune. Ah !... des armes... »¹⁰⁸³

Julep partage donc progressivement les angoisses de sa génération. En effet, les archives de l'Histoire de la Seconde grande Guerre soulignent toutes cette impatience, voire le chagrin qui gagna le peuple français et les soldats mobilisés des forces alliées, quand plusieurs fois la date du débarquement a été ou camouflée pour déjouer l'ennemi, ou reportée en raison de mauvaises prévisions météorologiques.¹⁰⁸⁴ C'est cette lueur de patriotisme qui va mûrir au contact du journal *Le Petit Dauphinois*.

Cet ultime contact avec Emile déclenche trois réactions significatives : une auto-réclamation d'identité, le serment de l'engagement, et la communion définitive avec Emile.

Dans le premier cas, c'est de la stupéfaction doublée de sidération qui accompagnent le constat que fait Julep dans *Le Petit Dauphinois* :

« En avalant mon café national, voilà qu'un placard me saute aux yeux. Encore une fois, nom de nom... C'est un communiqué du commandant militaire allemand du Sud Frankreich... AVIS... Trois exécutions... Attaques à main armée contre la Wehrmacht ayant causé des pertes à la Wehrmacht... et ils entraînaient des réfractaires au maniement des armes contre la Wehrmacht... et quand la Wehrmacht les avait cernés, ils avaient résisté à la

¹⁰⁸² op.cit., pp.206-207.

¹⁰⁸³ idem., pp.208.

¹⁰⁸⁴ cf. Eté 44, *La Libération*.

*Wehrmacht. Trois terroristes, disaient-ils, ces messieurs de la Wehrmacht. Trois terroristes dont ils donnaient les noms : l'un était étudiant, avec un nom de soleil, le second était aussi un étudiant, le troisième métallurgiste, Emile Dorin, de Paris... »*¹⁰⁸⁵

Les répétitions de « *Wehrmacht* », et le commentaire autour de la flamboyance du nom de l'étudiant sont, on s'en convainc, à mettre au compte de Julep, d'autant plus qu'il ne partage pas la connotation du qualificatif « *terroristes* » qu'il rejette au compte du placard ou du commandant, comme le témoigne l'incise « *disaient-ils* ». ¹⁰⁸⁶ Rien que de savoir que la grande Wehrmacht a été mise à l'épreuve par des compatriotes, déclenche en lui comme un sentiment nouveau, fort. On se rappelle que pour les raisons de la contrebande, le journaliste changeait constamment de nom : tantôt Julep, tantôt Odette de Luçon, tantôt Jacques Denis; mais désormais, il réclame une autre identité, la véritable.

« Emile... Emile Dorin... de Paris...[rumine-t-il]

*Des armes... des armes, qu'on me donne des armes. J'étais lieutenant, Dieu du ciel, dans l'armée française. Je saurais entraîner les réfractaires au maniement des armes, moi aussi. Contre la Wehrmacht. Contre la Wehrmacht. [...] Emile... Emile... Causer des pertes à la Wehrmacht... et à ces miliciens maudits... Je suis le lieutenant Vandermeulen, pas ce mollasson de Jacques Denis, pas cet égoïste de Julep. »*¹⁰⁸⁷

L'ambition est désormais noble : le journaliste civil, naguère froussard, se sublime en un véritable lieutenant de l'armée française. Tout comme après la révélation dans le rêve, Vandermeulen veut se confondre avec Emile, brûlant d'assister d'autres francs-tireurs au maniement des arbres. Mais l'appel dans le journal va au-delà de celui du rêve ; il est total : « *Causer des pertes à la Wehrmacht... et à ces miliciens maudits...* ». Les éléments anaphoriques « *Wehrmacht* » et « *miliciens* » renvoient à un même actant collectif ici diabolisé. Et contrairement aux autres fois où Julep était sourd au discours patriotique, l'appel au front est cette fois-ci entendu. D'où cet engagement solennel, où confluent communisme et patriotisme : « *Emile... Le lieutenant Vandermeulen se moque pas mal de qui sont les francs-tireurs qu'il va rejoindre, aujourd'hui ou demain dans les collines, où bientôt tombera la*

¹⁰⁸⁵ « *Les Rencontres* », p.209. C'est nous qui soulignons, les mots étant en italique dans le texte.

¹⁰⁸⁶ Rappelons que le journal était collaborationniste.

¹⁰⁸⁷ « *Les Rencontres* », p.210.

*neige. Un maréchal Tito quelconque, qu'il croit à Dieu ou au diable, mais qu'il se batte contre Hitler, contre Hitler, c'est tout... »*¹⁰⁸⁸

On perçoit dans cette répétition « *contre Hitler, contre Hitler* », l'écho de ce combat contre Hitler qu'avait mené en Espagne le beau-frère d'Emile, et qui revint à la mémoire de Julep après une conversation avec le boucher. De sorte que ce propos relève d'un trope communicationnel ; car, par le truchement du placard, c'est plutôt la psychologie et le patriotisme du peuple qu'Aragon cible par l'exemplarité de Julep.

La dernière étape de la transfiguration de Vandermeulen se découvre dans cette communion, la profession de foi par laquelle il fait siens les principes canons d'Emile :

« Mon cher Emile... Aujourd'hui même. Je t'ai rencontré pour toujours, Emile.

*Aujourd'hui, le lieutenant Pierre Vandermeulen recommence sa vie. **On ne peut pas trahir les copains.***

Et quand il y en a un de tombé, il faut que dix autres se lèvent. »¹⁰⁸⁹

Pour mesurer la portée phatique et pragmatique de cet impératif moral final, il faut se montrer attentif à la sémantisation du « on » tout au long du texte. Car

*« A côté des « personnes » proprement dites, [écrit Maingueneau], énonciateur et co-énonciateur, qui s'opposent à la non-personne, le français dispose aussi d'un élément on, qui présente un certain nombre de caractéristiques [...] Il est d'une très grande polyvalence ; sa référence varie selon la manière dont il est mobilisé à l'intérieur d'un processus énonciatif particulier. Selon les contextes, il peut s'interpréter comme référant à l'énonciateur, au co-énonciateur, au couple énonciateur + co-énonciateur, à la non personne, que ce soit un individu, un groupe ou un ensemble flou (= « les gens »). »*¹⁰⁹⁰

A l'analyse, nous découvrons que les statuts qu'incarne au fur et à mesure le pronom participent de la visée argumentative du texte.

¹⁰⁸⁸ idem., p.210.

¹⁰⁸⁹ idem. C'est nous qui mettons le gras.

¹⁰⁹⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2005, pp.110-111.

En effet, la première fois qu'Emile se servit du pronom, Julep ne s'y reconnaissait pas. C'était quand, à sa question de savoir si les ouvriers étaient à nouveau en grève, celui-ci lui répondit : « *Oh ! bien, Monsieur Julep, on fait comme tout le monde. On ne peut pas trahir les copains.* »¹⁰⁹¹ Mais pour Julep, qui ne prenait en rien la mesure de l'indéfini, ici actant collectif de l'exemplarité, « *ça devait être l'influence du beau-frère.* »¹⁰⁹²

L'hostilité au « on » se répète toute la phase d'aveuglement du personnage, notamment au Vel' d'Hiv', sur le quai de Perrache, et pendant la débâcle : « *Les choses prenaient un drôle de tour [trouve-t-il à dire en ces moments]. On ne rencontrait plus de gens pour défendre Vichy.* »¹⁰⁹³ Ici, on s'aperçoit qu'il ne prend en rien part au débat national.

Mais après la grande évasion de prison organisée par Julep, la réception du pronom change d'un cran, proportionnellement désormais au degré de maturité du journaliste, qui commence par aller à la Lumière : « *On aurait peut-être été heureux ensemble [médite-t-il] ... Peut-être que je me suis trompé sur tout le sens de la vie. N'avoir été qu'un égoïste...* »¹⁰⁹⁴

Après le rêve dont nous avons déjà pu mesurer la portée, le Lieutenant Vandermeulen s'inscrit de lui-même dans l'actant anonyme patriotique « ON » :

« *L'année dernière, il y a trois mois encore, [se désole-t-il], j'attendais ce débarquement. Il y aura un débarquement un jour ou l'autre. Mais ça ne me paraît plus l'essentiel. Est-ce que le beau-frère, ou Yvonne ou Rosette, ont attendu le débarquement ? Il faudra qu'on s'en mêle. On ne peut pas laisser les choses continuer comme ça, s'en s'est mêler. Des armes, si on avait des armes.* »¹⁰⁹⁵

Ce propos reflète parfaitement les événements historiques : s'il est vrai que le débarquement était incontournable à la libération de Paris par exemple, il faut reconnaître qu'il a été soulagé d'une manière ou d'une autre par l'engagement des résistants (tous rangs confondus) à travers barricades, sabotages, boycott divers.

¹⁰⁹¹ « *Les Rencontres* », op.cit., p.185.

¹⁰⁹² idem.

¹⁰⁹³ idem., p.193.

¹⁰⁹⁴ idem., p.205.

¹⁰⁹⁵ idem., p.208.

Précisons par ailleurs que la phrase « *Et quand il y en a un de tombé, il faut que dix autres se lèvent* », semble une paraphrase, l'écho de ce propos de Maria, dans *La Mère de Gorki*, livre reconnu, nous l'avons souligné, comme parangon¹⁰⁹⁶ du roman réaliste socialiste: « (...) *pour dix de frappés, il y en a des centaines en colère !* »¹⁰⁹⁷ La preuve en est que la plupart des personnages coopèrent au mouvement de résistance auquel allusion est constamment faite. Une résistance non pas portée par les intellectuels, mais plutôt par le peuple, symbolisé ici par le métallo, le boucher, l'ajusteur... , exactement comme dans ce roman ; un groupe qu'assiste, le cas échéant, le prêtre. Il s'y déploie donc un corpus représentatif de résistants qui empruntent à toutes les classes d'âge : homme, (Emile), femme (Yvonne), voire enfant (Rosette devenue grande sur les routes de la clandestinité).

Et comme on l'a vu par la structure narrative, c'est une réelle stratégie argumentative qui sous-tend l'entièreté du texte, pour que Vandermeulen assimile la catéchèse idéologique : la nécessité de l'engagement militaire, car l'occupation n'étant pas totale, la défense se peut encore. « *Il faut des armes* » donc, des armes pour combattre la Wehrmacht. Il l'a compris enfin, la nécessité et l'urgence d'atteindre le destinataire, cette France,

« *où tout un peuple conspire, où le péril de mort n'arrête ni la femme ni l'enfant, les hommes arrachés à leur maisons ne réapparaissent qu'à l'heure haletante des poursuites, plus humble est la demeure et plus insensé le courage... d'un monde inconnu de souffrances et de privations, de fatigue jamais mendiées avec pour pain quotidien des alarmes, l'atroce dépliement du journal du matin, qui sait ce qu'on va y lire ? l'espionnage autour de soi, la délation, mais aussi l'exaltation muette, cette lueur dans les yeux pour la première fois rencontrés... les camarades (...)* »¹⁰⁹⁸

Ce passage, qui reflète l'atmosphère des années terribles, emprunte le procédé de la gradation qui s'achève sur un point culminant avec le signifiant « *les camarades* » de l'idéologie léniniste qui consacre la nouvelle identité du narrateur. : Emile est désormais un militant communiste, avec cette habile conjonction méliorative de fraternité patriotique.

¹⁰⁹⁶ Lénine ne manquait jamais l'occasion de célébrer ce roman ; voir Jean Pérus, *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, p.219.

¹⁰⁹⁷ op.cit., p.94.

¹⁰⁹⁸ Op.cit., p.382.

Se fondant sur les impératifs de l'Histoire, notamment la guerre et l'Occupation, Reynald Lahanque affirme que : « *Dans ces conditions, il est fort compréhensible qu'on ne trouve plus de référence explicite au réalisme socialiste dans ses écrits[d'Aragon] des années 1939-1945.* »¹⁰⁹⁹ Certes, mais l'écrivain continue d'emprunter les stratégies d'interpellation à des fins persuasives, qui répondent à de nouveaux impératifs historiques. Le procédé se poursuit même dans « *Les Jeunes gens* ».

2.2.2. « Le parallélisme à thèse » des « *Jeunes gens* »

Dans « *Les Jeunes gens* », l'esthétique du bildungsroman prend un pli particulier : plutôt qu'elle porte, comme à l'ordinaire, sur le parcours d'un personnage, l'intrigue repose sur trois trajets (comme nous l'avons déjà indiqué), débouchant sur le châtement d'Elisée ; dès lors, on peut dire que cette nouvelle se réclame clairement du roman à thèse, par sa structure manichéenne: « *Mais je suis là comme un vannier [dit le narrateur-auteur] qui fait ses tresses, et il y a une paille pourrie qui plie entre deux brins plus forts, et c'est lassant ce jeu qui entrelace trois destins séparés, ce n'est pas un jeu pourtant : Vous ne pouvez pas voir comme moi le barreau de chaise où se fixent les joncs...* »¹¹⁰⁰.

La fonction de régie du narrateur est donc ici clairement revendiquée, avec en miniature (c'est-à-dire avec un effet de mise en abyme), l'annonce du programme narratif : il y aura dans cette construction discursive toute une architecture pédagogique où une « *paille* » pourrie ploiera entre deux « *brins* » plus solides. Il s'agit donc d'une tendance « *bildungsromanesque* » qui en rajoute non pas à la forme, mais plutôt à l'esprit, au fond.

Dès lors, tout dans ce texte concourt à réunir Guy, de souche bourgeoise, à Marcel, de la classe ouvrière. Nous y lisons la réalisation de ce vieux souhait dans le *Manifeste* de Marx et Engels qui frappa Aragon, et qui compta énormément, à en croire le romancier, dans la construction des *Cloches de Bâle*. Tel est le message fort que véhicule cette nouvelle donc, du moins à travers la communion de ces deux personnages dans le maquis, en dépit d'origines antithétiques et antinomiques.

¹⁰⁹⁹ Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France*, op.cit., p.399.

¹¹⁰⁰ op.cit., p.131.

En effet, les malveillantes factions nationalistes que la mobilisation dressa sur le parcours du premier (notamment le régiment de travailleurs du côté de La ligne Maginot, avec la marque d'infamie P.R. sur le livret matricule), n'étaient toujours pas compatibles avec la pureté qui entoure le sens du patriotisme chez le second. D'où ce commentaire du narrateur-auteur : « *C'est ainsi qu'on entraînait, en 1939, Marcel, et d'autres, à défendre la France [...] Songez à ce qu'il fallait qu'il se produisît pour qu'au bout du compte Marcel et Guy, par exemple, eussent un langage commun, pussent entre eux parler de leur patrie commune.* »¹¹⁰¹

Ce discours trahit une fois encore le projet littéraire de la nouvelle, spécialement dans la prolepse suggérée (eussent un langage commun), puisque en dépit de toutes ces barrières, les deux personnages fusionnent pour la même cause.

Mais avant, c'est par sa son parcours que Marcel reflète parfaitement les attributs du héros positif de l'esthétique du réalisme socialiste. Il fait ses classes de l'épreuve et de la douleur ; il mûrit, peut-on dire, de l'autre côté du miroir de la vie : origine pauvre, découverte précoce du travail au sens étymologique du terme, injustice sociale, voire accablement du destin :

« *Fin 1917, un soir, à Versailles, des voisins muets avaient ramené une femme sanglante, la tête traversée d'une balle, sa mère qu'il ne reconnut pas tout d'abord avec ses cheveux défaits, bruns comme les siens, sa mère tuée dans une grève par les soldats annamites. Son père, mort en captivité du côté de Königsberg n'était qu'une photographie jaunie qu'il avait perdue...* »¹¹⁰²

On le voit, c'est par ses origines même que s'impose à Marcel le modèle de la condition ouvrière. Tout comme dans « *Les Rencontres* », cette nouvelle réactualise le symbolisme de la grève, en dépit de la féroce répression qui fait ici de Marcel un orphelin, lui qui en 1918, n'avait pas quatre ans. Il sera plus tard témoin du siège de la Cité Jeanne-d'Arc un premier mai (jour de la Fête du travail¹¹⁰³), mais aussi des grandes grèves d'occupations de juin 36, des va-et-vient sans fin avec des pancartes de ces journées, des banderoles aux lettres rouges

¹⁰⁹² « *Les Jeunes gens* », p.311.

¹¹⁰² idem., p.299.

¹¹⁰³ « C'est en 1889, année du premier centenaire de la Révolution française, que le Congrès socialiste international, réuni à Paris, choisit de faire du 1^{er} mai la fête du Travail, en souvenir des ouvriers américains qui, le 3 mai 1886, à Chicago, avaient été sauvagement réprimés pour avoir réclamé une diminution de leurs heures de travail (huit au lieu de dix ou douze par jour). », in *Maxime Gorki, Œuvres*, op.cit., p.1669.

et noires, des grèves par lesquelles la force ouvrière voulait paralyser l'intraitable machine à gagner et à thésauriser, le capitalisme.

Que pourrait a priori comprendre Guy à l'exaltation de ces jours là ? Car, on le devine fort bien, si Guy « *pouvait fermer les yeux sur le paysage habituel, paisible et sage, de ses songes, Marcel n'avait droit qu'au songe éveillé, un songe actif, qui s'emparait des choses les plus courantes, les plus rebutantes à l'imagination, un rêve d'avenir, où se transformait le monde même dont il ne se séparait point.* »¹¹⁰⁴

A priori donc, Marcel ne pouvait que rechercher son monde. Il le trouve, quand, à seize ans à peine, ses rêves le mènent

« *parmi d'autres hommes comme lui, qui parlaient du pain disputé, d'injustices et de colère. Dans le XIII^e arrondissement, au milieu des fumées lourdes et jaunes de son usine, maintenant ouvrier des produits chimiques, le jeune Marcel vivait avec toute sorte de gens pauvres et singuliers. Ils étaient venus de tous les coins du monde dans ce Paris si beau et si terrible, ils portaient tous une longue histoire humaine, qu'on ne pouvait expliquer seulement avec des livres d'images, des aventures sans exaltation, de déchirantes déchéances.* »¹¹⁰⁵

Tout comme dans *Les Beaux quartiers*, ce fragment de texte donne à lire un profond esprit de solidarité interne au groupe des travailleurs, face à cette communauté de destin oppresseur. De même, comme dans « *Les Rencontres* », le scripteur en profite pour défendre la justesse du pacte germano-russe qui attira beaucoup de rancœur aux communistes par le biais d'un commentaire auctorial glissé dans le portrait de Marcel :

« *Cette guerre fut celle de Marcel seulement. [...] Il lui fallait passer par l'enfer. Un jour viendra où l'on pourra écrire la tragédie de ces hommes qui avaient de tout leur cœur, de toute leur générosité, cru par-dessus tout à une grandeur pacifique, et qui virent coup sur coup leur propre langage volé par les gens les plus suspects, les faussaires de la paix, qui sournoisement les amenèrent à une guerre perdue d'avance, à une guerre qu'ils ne purent ni refuser, ni accepter, une guerre sans horizon[...]. Un jour... »*¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁴ op.cit., p.303.

¹¹⁰⁵ idem.

¹¹⁰⁶ idem., p.309. Rappelons-le, « Nous considérons comme présumées [écrit Orecchioni,] toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e sans constituer en principe le véritable objet du message à

A se fier aux notes de Bougnoux, l'expression « *cette guerre fut celle de...* » (qui est habilement exploitée ici), fait directement écho au mot d'ordre « *cette guerre n'est pas la nôtre* », répandu sur injonction du Komintern à partir de novembre 1939, et qui, par la suite, alimenta contre les communistes les accusations de défaitisme, voire de « collaboration ».¹¹⁰⁷ Par ailleurs, ce sont des commentaires qui se réclament de ce que les promoteurs du réalisme socialiste nomment le « romantisme révolutionnaire », autorisé pour raffermir la visée argumentative. L'indignation de l'écrivain va grandissant :

« *C'était le contraire de ce qui se passait plus tard dans les conversations, les journaux des gens de Vichy. Ceux-ci n'avaient pas renoncé à leur vocabulaire, les grands mots y régnaient toujours : honneur, patrie, fidélité, loyauté... Mais, voilà, sous ces pavillons passait une autre marchandise. Tandis que ceux-là qu'on enfermait jadis parce qu'ils voulaient du pain, les mêmes aujourd'hui parce qu'ils refusaient de se mettre à genoux, de servir l'étranger, de souscrire à l'étrange et dérisoire pacifisme des généraux passés à l'ennemi, et qu'ils parlaient, eux, maintenant, de la France, de la Patrie, ceux-là allaient en prison.* »¹¹⁰⁸

Dans *Les Beaux quartiers*, on s'en doute, ce commentaire irait bien plus loin, et ce fait historique pourrait même être gauchi, comme nous avons pu nous en apercevoir avec le discours de Jaurès. Mais les impératifs du contexte de l'Occupation obligent ici Aragon à orienter Marcel vers le maquis. Si dans « *Les Rencontres* », c'est un ouvrier néo-converti à la Résistance qui illumine l'indécis journaliste Julep, dans « *Les Jeunes gens* », après une seconde évasion, c'est avec un bourgeois déjà favorable au patriotisme sublime que Marcel, lui aussi ouvrier néo-converti, fraternise ; un bourgeois de souche qu'il fortifie dans le maquis. C'est donc en lui que Guy découvre le complément fécond qui l'instruit, l'illumine. Le style indirect libre participe nettement de la visée argumentative :

transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif. », in *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p.25.

¹¹⁰⁷ op.cit., p.1456.

¹¹⁰⁸ idem., pp.311-312.

« Pour Guy, Marcel était comme un livre parlant d'un pays étranger. Il le lui dit un jour. C'était après cette expédition qui avait mal tourné, où les gendarmes avaient tiré sur eux, descendu le petit Bernard.

« Pourtant, dit l'autre, nous aussi, c'est la France... »

*Il fallait bien en convenir, et que la France, ce n'était pas seulement des cathédrales, des maisons spacieuses, aux meubles bien cirés. La France, c'était aussi un pays de misères banales, avec son décor de mines, de taudis, de baraques enfumées, un pays d'hommes comme ceux-là, que Guy n'avait jamais vus que de loin ; et qui, sans doute, n'avaient pas tout à fait le même vocabulaire, mais qui à leur manière avaient le sens de la grandeur...»*¹¹⁰⁹

Le style indirect libre impliquait souvent dans *Les Beaux quartiers*, un commentaire auctorial, qui soulignait gravement les frontières entre le monde d'en haut et celui d'en bas ; ici, il est mis au service de l'unité nationale. Cette fusion, certains indices de la diégèse la laissaient du reste pressentir. En s'apercevant ainsi de la complexité sociale de son pays, et en optant malgré tout pour la primauté de la patrie sur les intérêts de sa classe, Guy devient un personnage exemplaire : « Ceci [commente le narrateur] n'est pas l'histoire de Guy tout seul ». ¹¹¹⁰

En effet, si dans le cycle du *Monde réel* la satire antibourgeoise est radicale, dans « *Les Jeunes gens* », non seulement cette esthétique de stigmatisation disparaît, mais elle fait place surtout à un ménagement déroutant : non seulement l'éducation que Guy reçoit de ses parents est idéalisée, mais le scripteur colore ses songes d'une lumière qui aurait

*« fait son enfance heureuse, et qui mettait des flammes aux meubles bien astiqués de chez lui. Aussi [Guy] aurait-il voulu que ce même ordre régnât partout, comme chez sa mère. Le bel ordre que surmontait le Christ au-dessus du piano, aisance et bonté mêlées. Le père de Guy était un homme juste autant qu'il est possible d'être juste à un homme riche. Si la mère parlait de Dieu à l'enfant, le père lui parlait plus souvent de la France. »*¹¹¹¹

¹¹⁰⁹ idem., pp.329-330.

¹¹¹⁰ idem., p.314.

¹¹¹¹ idem., pp.301-302.

Plutôt que l'adversité séculaire à laquelle Aragon habitait le lecteur dans les romans précédents, on découvre ici comme une compatibilité du milieu bourgeois avec un réel sens de grandeur patriotique. Car, si Armand le « héros positif » des *Beaux quartiers* n'hésite pas à rompre avec son origine bourgeoise pour s'inscrire à l'usine, comprenant enfin « *ce que c'est vraiment que la France* », et commettant ainsi un « *acte vraiment patriotique* », Guy lui par contre, le fait pour le maquis. On peut lire dans *La Diane française*, notamment dans le poème « *Du poète à son parti* » :

« (...)

Mon parti m'a rendu les couleurs de la France

Mon parti mon parti merci de tes leçons

Et depuis ce temps-là tout me vient en chansons

La colère et l'amour et la souffrance

*Mon parti m'a rendu les couleurs de la France. »*¹¹¹²

Voilà pourquoi d'une part, la France de Guy s'assimilait à l'image de la femme guerrière au regard droit et clair, Jeanne d'Arc. Rappelons qu'héroïne nationale, Jeanne d'Arc jouit d'un prestige dans la mémoire collective ; on sait qu'à partir du XIXe siècle, le nom de cette pucelle, qui aura anticipé les traits du patriotisme républicain, fait un retour triomphant dans la mémoire et l'imaginaire collectifs, avant que sa mémoire ne soit accaparée par la droite nationaliste : « *Etape fondamentale dans l'édification du mythe patriotique [Michelet offre son témoignage lyrique], le cinquième volume de son Histoire de France (1841) fait de Jeanne le catalyseur d'une communauté nationale encore indécise : « Elle aima tant la France ! Et la France touchée se mit à s'aimer elle-même. »*¹¹¹³

D'autre part, le grand bourgeois passe d'abord par le couvent du scoutisme pour se consolider, transite par Les compagnons, avant de prendre le maquis :

« *A la fin, Marcel et Guy se rencontrèrent.[...] Pour Marcel, il n'y avait pas d'autre chemin à suivre que celui du maquis. Pour Guy, il croyait peut-être encore que c'était toujours le grand jeu de scouts, [...] Ils étaient donc tous les deux dans cette ferme vide, dont*

¹¹¹² Louis Aragon, *La Diane française*, op.cit., p.76.

¹¹¹³ In Jean- François Sirinelli, Daniel Couty, *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Armand Colin, 1999, p.828 .

la moitié n'avait plus de toit, quelque part du côté de Bourdeaux, un paysage de vallées stériles et abruptes, un pays âpre, avec des tours en ruine...»¹¹¹⁴

Le message fort dans cette nouvelle donc, c'est que les querelles entre bourgeois et ouvriers doivent se taire au profit d'une lutte commune contre un ennemi commun, ici Elisée, symbole de lâcheté, d'associabilité, bref Elisée icône du collaborateur. Car, si pour Marcel il n'y a pas d'autre chemin à suivre, tel ne semble pas être le cas de Guy dont on mesure ici tout le sacrifice consenti pour la cause patriotique, lui qui aura quitté ses oreillers douilletts pour le maquis, l'âpreté de cet espace a priori raboteux. Le maquis devient donc un creuset de solidarité, où se rencontrent

« les camarades... celui-là qui vient des pays du houblon qui n'a jamais su ce que c'était qu'une combe, ou la chair sucrée des pognes ... celui-là qui n'était jamais sorti des fumées et des sirènes, un garçon des villes noires... ce fils de famille à qui c'est nouveau de cuire un œuf... l'autre qui a fait la guerre d'Espagne avec les Brigades légendaires... »¹¹¹⁵

Paraphrasant les propos d'Aragon, citant comme exemple de parcours des écrivains Barrès évoluant de l'anarchisme au nationalisme, nous pouvons dire que nous passons ici du « *petit bourgeois Guy au jeune Guy tricolore.* »

Mais la Résistance passe aussi par le sabotage des infrastructures, afin de perturber significativement le trafic intérieur, qui aidait l'occupant à gagner progressivement l'ensemble du territoire : « *Il faut ce qu'il faut. La première fois qu'ils firent sauter des rails, cela leur sembla drôle.* »¹¹¹⁶

Cependant, il faut, cette séquence menée à terme, souligner que comparativement à Marcel et à Guy qui se sont battus par eux-mêmes pour accéder à l'illumination, Vandermeulen manque d'être un « héros positif » accompli.

En effet, si toute performance¹¹¹⁷ suppose de la part de celui qui l'accomplit de la compétence, et que cette dernière se mesure aux qualifications du personnage, il n'y a pas de

¹¹¹⁴ idem., p.324.

¹¹¹⁵ idem., pp.382-383.

¹¹¹⁶ « *Les Jeunes gens* », p.325.

¹¹¹⁷ Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit (3e édition)*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.58. Pour elle, la performance, cette action narrative, est « le « faire » du sujet, ou encore, l'épreuve principale. » La compétence quant à elle serait l'épreuve qualifiante.

ce point de vue d'actions revendiquées avec le héros des « *Rencontres* ». Or, ce n'est que par « *l'accomplissement de la performance,[...] qu'un sujet acquiert l'objet de valeur. [on dit dans ce cas qu'il] a alors le statut de **sujet réalisé.** »¹¹¹⁸*

Par ailleurs, dans sa synthèse sur la poétique du bildungsroman, François Jost¹¹¹⁹ souligne que même si le but et la fin du processus de formation sont en réalité en-dehors du roman, le héros y fait nécessairement l'expérience du monde, en tire des leçons, et construit son caractère en se fortifiant contre les revers de la fortune, et en combattant pour un but qu'il entrevoit. Et dans les présupposés de sa définition du bildungsroman, Jost indique qu'il faut un héros que l'on suit plus ou moins depuis son adolescence dans un trajet initiatique. Or Vandermeulen, tel qu'il figure dans la nouvelle, manque d'honorer bien des aspects auxquels répondent pourtant parfaitement Marcel et Guy. Dans une perspective puriste, on parlerait plutôt chez le premier d'« erzibungsroman », un genre voisin que les spécialistes distinguent du bildungsroman, « *où ce n'est pas le héros lui-même qui se forme, mais plutôt un agent externe qui le forme.* »¹¹²⁰

2.2.3. La solennité du « *Droit romain n'est plus* »

Des sept nouvelles, la stratégie narrative semble bien plus particulière dans « *Le Droit romain n'est plus* ». A l'analyse du contenu, on se rend compte que le titre est ironique, en ce sens qu'il met en fait en exergue le triste principe au nom duquel toutes les atrocités nazies sont commises, celui qui entend suspendre le cours du Droit romain au profit d'un autre type de droit, le droit allemand. Et pour mieux le faire percevoir, trois foyers narratifs alternent : le premier, celui de la narratrice homodiégétique (chapitres 1 et 5) s'emploie à déprécier le territoire occupé ; le deuxième, celui du commandant, (3,7) homodiégétique également, laisse découvrir toute la dimension dudit droit allemand; et le dernier, la voix auctoriale, (2,4,6,8,9,10) solennelle, affiche nettement sa fonction testimoniale, toute la visée argumentative de la nouvelle.

Il est par ailleurs admis que:

¹¹¹⁸ idem.

¹¹¹⁹ François Jost, « La Tradition du Bildungsroman », cité par Franck Merger, op.cit., p.304.

« Tout énoncé porte en lui la marque de son auteur (le locuteur), de celui auquel il s'adresse (l'allocutaire) et du contexte dans lequel il est dit (la situation), écrit Jouve. L'étude de l'énonciation dans le texte romanesque a un double intérêt : elle permet, d'une part, de dégager la subjectivité qui imprègne un récit et, d'autre part, les valeurs qu'il tente de transmettre. [...] L'« effet-sujet » produit par un récit (la subjectivité de son énonciateur) se laisse appréhender sur les plans sémantique (le contenu), syntaxique (l'organisation) et pragmatique (la façon dont le destinataire est pris à partie). »¹¹²¹

C'est ce qui nous intéressera beaucoup plus ici. Car, autant que les faits, l'ingérence de l'auteur est manifeste, inférant comme une « poétique » particulière du « *Droit romain n'est plus* », bien distincte d'une quelconque motivation pseudo-objective.¹¹²² En effet, on y a comme une espèce de dialogue entre la voix auctoriale et les deux autres foyers narratifs. S'il est vrai que le narrateur n'est pas l'auteur, on admet tout de même avec W. Kayser qu'il joue « un rôle inventé et adopté par l'auteur. »¹¹²³ Ce rapport nous semble plus valable dans le contexte de cette nouvelle, où les interventions des différents narrateurs figurent comme des chapitres binaires où le narrateur-auteur, Aragon, paraît opposé aux deux co-narrateurs allemands infatués, de telle sorte qu'on ne note d'impartialité chez aucune des instances narratives. Dès lors, pour emprunter la terminologie d'Austin,¹¹²⁴ il s'agit ici d'énonciation performative, en ce sens que chaque énoncé semble enveloppé d'une visée argumentative.

On l'a vu, la première description que Lotte donne du cadre français est complètement repoussante ; et quand il s'est agi du commandant, on a pu mesurer l'esprit d'arbitraire qui

¹¹²⁰ Voir Suleiman pour la notion, op.cit., p.81 ; c'est nous qui soulignons, les mots étant en italique.

¹¹²¹ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., p.73.

¹¹²² Cette notion est définie par Mikhaïl Bakhtine : Caractéristique du style romanesque, la motivation pseudo-objective se présente comme une variante de la construction hybride, sous forme de discours étrangers plus ou moins cachés. « Tous les signes formels indiquent que cette motivation est celle de l'auteur, et qu'il en est formellement solidaire, mais en fait, elle se place dans la perspective subjective des personnages ou de l'opinion publique. Les conjonctions de subordinations ou de coordination(puisque, car, à cause de, malgré, etc.) et les mots d'introduction logiques (ainsi, par conséquent, etc.) se dépouillent de l'intention directe de l'auteur, ont un son étranger, deviennent réfractants », in *Théorie et esthétique du roman*, Paris, NRF, Gallimard, 1978, p126

¹¹²³ W. Kayser, « Qui raconte le roman ? », traduction française, Roland. Barthes et alii, *Poétique du récit*, op.cit., p.71

¹¹²⁴ Gilles Lane propose la définition suivante dans son introduction au livre, « Les énonciations performatives (ou les « formatifs », comme Austin propose aussi de les appeler) ne sont donc pas des affirmations vraies ou fausses (des descriptions ou des reportages concernant les faits), ni des non-sens ; mais des énonciations visant à faire quelque chose [...] . », op.cit., p.25.

sous-tend le pouvoir nazi. Dans l'ensemble, quatre chapitres seulement auront été accordés aux deux premiers réunis, contre six au narrateur-auteur (que nous décidons de nommer Aragon dans cette étude, tant l'intrusion auctoriale est manifeste) tout seul. Dans le dernier cas, les interventions d'Aragon se proposent chaque fois de redorer l'image du peuple français, d'interpeller tout narrataire allemand, ou d'applaudir la Résistance en place et en marche.

Le premier cas de figure se découvre juste après les dévalorisantes impressions de Lotte. Aragon y accourt en effet, juste après, non pas pour se prononcer « objectivement » sur le décor diabolisé, mais comme pour appliquer une espèce de loi de Talion, décrivant en retour le fameux tribunal allemand, dont la narratrice disait que c'est « *le seul bon moment de la journée* »¹¹²⁵ dans ce pays rebutant. La partie commence directement par la description de cet ancien cadre qui avait servi de halte entre Rome et l'Espagne à Valentinois,¹¹²⁶ fils du Pape Alexandre VI, aux jours de l'Occupation espagnole :

« Le tribunal allemand est logé dans une bâtisse immense, disproportionnée à tout, à ce qui s'y passe, au siècle, à la ville. Une demeure des temps passés, dont, n'ayant pas son Baedeker, l'auteur ne peut dire l'histoire. Une demeure noire et haute, qui fait autour d'elle les rues étroites plus qu'elles ne le sont. Des murs noirs avec des ravines blanches de pluie, une maison zébrée d'ombres et d'avalanches. »

Il ressort de ce rappel historique deux motifs de satire : c'est d'abord le sinistre qui se dégage de cet espace, tantôt pourtant idéalisé par la narratrice, qui est ostentatoire. Les anaphoriques « *bâtisse immense, demeure, elle* » auxquels se rapportent les qualificatifs « *noire, haute, noirs, zébrée, ombres, immense, disproportionnée* », confèrent au lieu des attributs d'un décor étrange, d'un espace sclérosé et hanté par les traces d'un passé non glorieux.

Mais l'autre ingérence d'Aragon, dans ce chapitre, est qu'il se sert de la charge historique de ce bâtiment pour indexer directement l'Occupant. D'abord il montre que ces lieux doivent leur aspect sinistre au passé : « *Il y a dans ces fuites éperdues de ténèbres vers*

¹¹²⁵ « *Le Droit romain n'est plus* », p.339.

¹¹²⁶ César Borgia (1476-1507) fut nommé duc de Valentinois par Louis XII en 1498. Mais à la mort de son père le pape Alexandre VI en 1503, il s'était rendu maître de la Romagne et du duché d'Urbino, cependant l'accession de Jules II au pontificat précipita sa perte.

les plafonds des palpitements d'ailes, des souvenirs accrochés de drames anciens. »¹¹²⁷ Et ces drames, Aragon les rappelle plutôt à des fins subversives, pour narguer le pouvoir nazi, indiquant que le cynisme dont celui-ci se targue comme une innovation et/ou spécificité, est du déjà connu, et que cela n'a rien d'exclusif : « *Vous voyez que rien ne nous effraye, [dit-il, juste après avoir évoqué les tortures exercées sur Louis Mandrin¹¹²⁸ écartelé], que nous connaissons tout cela, qu'il y a chez nous fort à faire avec des traditions à l'échelle de nos bâtisses d'ombre, vous voyez que vous n'avez rien inventé* ». Par suite, cette mise au point est doublée de l'effarante caricature d'une séance du tribunal allemand, où Aragon s'adonne volontiers à une véritable verve caricaturale ; on y rencontre en effet de :

*« misérables, petits petits, dans le coin d'une des salles, perdus autour d'une table, avec des dossiers, deux soldats armés automatiquement, gris et rasés sous le casque peint par peur des oiseaux, torturant des marchands de fruits, des ménagères, des ouvriers de l'Arsenal, des paysans... misérablement petits Boches, faisant encore on se demande pourquoi les simagrées de la justice sous un portrait de votre Chef qui remplace le Christ de César Borgia, gris et verts [...] »*¹¹²⁹

Sans aucun doute, l'interpellation est ostentatoire, singulièrement dans la comparaison entre Adolphe Hitler et César Borgia, mais aussi avec les marques de mépris et d'outrages, notamment dans l'afflux d'évaluatifs axiologiques « *misérables, perdus, misérablement* » ; il faut noter également l'effet de gradation ascendante, d'une part avec les binômes « *petits petits* » et « *misérablement petits* », d'autre part « *gris et rasés* » et « *gris et verts* » : dans le premier cas, la substitution de « *petits* » à l'adverbe « *misérablement* » rehausse le dénigrement ; dans le second, si l'adjectif qualificatif « *rasés* » peut renvoyer à un modèle de coiffure connu, son substitut « *verts* », associé à « *gris* », se réclame certainement d'un portrait empreint de raillerie. Nous y retrouvons le débit et le goût surréalistes du scandale déjà récurrents dans *La Défense de l'infini*¹¹³⁰, notamment dans le paragraphe consistant en des imprécations du narrateur contre les narrataires qui l'ont éveillé, un paragraphe

¹¹²⁷ idem., pp.342-343.

¹¹²⁸ Le brigand fut roué vif à Valence le 26 mai 1755, sur la place des Clercs, en présence d'une foule considérable ; idem., p.344.

¹¹²⁹ « *Le Droit romain n'est plus* », p.345.

¹¹³⁰ op.cit. On y lit par exemple ce qui suit : « *Brutes je vais crier je crie brutes fils de truies enculées par les prier-Dieu avortons de caleçons sales boues des chiotes mailles sautées au bas de putains crapauds domestiques, muqueuses purulentes, vermines...* », p.437.

d'inspiration, peut-on dire, maldororienne, vu la violence de l'adresse au narrataire allemand.¹¹³¹ Ainsi donc, la modalisation affective se fonde ici sur une évaluation négative de la situation ou des objets modalisés. On perçoit son déploiement dans cette séquence de caricature de la séance de tribunal, qui se fait plus grossière : d'abord avec un portrait dégradant de la narratrice qui, on s'en souvient, s'en était prise au profil physique des femmes françaises qu'elle trouvait maigrichonnes et maladroitement fardées ; Aragon à son tour fait allusion à elle, comme suit : « *la femme qui prend des notes à côté, une souris comme on les appelle dans leur uniforme gris à col blanc[...] la plume se remet à gratter sous le nez appliqué de la souris, une fille bien grasse, sans fard, les lèvres blanches, les yeux sournois, Fräulein Müller* ».

Puis, il termine par « *les rapports de l'Oberleutnant qui parle le français d'une façon si cochonne, sous le regard noir des siècles dans toute la hauteur des salles avec les chauves-souris réfugiées sous le portrait d'Hitler pudiquement voilé avec la combinaison-culotte de Mademoiselle Lotte Müller* »¹¹³².

On le voit, tout concourt dans ces extraits à la désacralisation de l'occupant ; tout comme c'était le cas dans « *Pénitent 1943* », « *Les Bons voisins* », et comme ce sera le cas avec le Commandant plus loin dans « *Le Droit romain n'est plus* » (quand le Commandant attribue à « parti » le genre féminin certainement parce que c'est le cas en allemand avec « die Partei »), Aragon tourne en ridicule chaque fois les défaillances grammaticales et/ou lexicales de l'Occupant avec une franchise décapante. L'énoncé devient donc clairement une préoccupation auctoriale. Nous en avons l'exemple ici, dans une subite dégradation de registre avec l'Oberleutnant dont Lotte vantait pourtant les performances linguistiques, mais dont Aragon souligne plutôt la « *façon si cochonne* » de parler le français.

Dans *l'invective*, observe Angenot, les règles du discours policé se trouvent brutalement débordées par une « *rhétorique de l'injure, un développement hyperbolique de l'agression, discours d'une monotone violence où de proche en proche l'adversaire est attaqué à tous les niveaux, dans ses actes, ses idées, sa personne, son passé, sa vie intime.* »¹¹³³ Cette nouvelle

¹¹³¹ « Parmi les modalités énonciatives [écrit Fontanille], on retient notamment la classe des modalisations affectives qui manifestent l' « état d'âme » d'un sujet : verbes, noms communs, adjectifs et adverbes y concourent également. » Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.64.

¹¹³² op.cit., p.345.

¹¹³³ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op.cit., p.61.

fonctionne fondamentalement donc comme une invective. Car en réponse aux observations critiques de Müller, Aragon s'emploie tout au long de ce chapitre à une déconstruction par étapes des référents de l'ennemi, allant du cadre du tribunal allemand aux tenanciers de cette demeure, voire au kaiser déifié, Hitler. On comprend donc pourquoi par deux fois Aragon

*« interdit formellement [à la femme de Babilas qui traduisait le volume du Mentir-vrai pour les éditions Claassen] la publication de Servitude et Grandeur des Français en allemand. Il justifia cette interdiction en expliquant qu'il ne voulait pas être tenu en Allemagne pour anti-allemand. Cette intervention d'Aragon fut respectée ; aussi le recueil paru chez Claassen en 1983 ne comprend-il pas ces textes. »*¹¹³⁴

Pourquoi Aragon résisterait-il donc à ce que ce texte soit traduit quand, au regard des travaux de traduction d'Elsa Triolet, on est convaincu qu'il n'ignore pas l'intérêt de la traduction d'un texte ? En fait, cette insistance d'Aragon est simplement l'aveu même de la virulence et de la prégnance du « *Droit romain n'est plus* ».

On l'avait vu, le troisième chapitre était consacré à la présentation du droit allemand, et à l'exaltation des collaborateurs français aux projets allemands par le Commandant, qui se fonde sur les rapports de conférence du Dr Grimm. Mais à nouveau, juste après, Aragon suggère une chasse, une poursuite sourde menée par des résistants, et dont la cible justement est le couple allemand en pleine soirée romantique dans un restaurant : Müller et le Commandant : « *C'était [dans] un jardin touffu, [...] . Toutes les tables étaient vides, sauf la leur, sauf là-bas, à l'écart près d'un caillebotis bleu, passé la table ronde, où s'étaient assis côte à côte, trop grande pour eux, deux Français dont l'un avait posé à terre une serviette de cuir ; l'autre avec des bottes noires et une vieille culotte beige de démobilisé* ».¹¹³⁵

L'adversité entre les deux camps se perçoit même dans ce face à face des déictiques spatiaux « *sauf la leur* » renvoyant à la table du couple, et « *sauf là-bas* » indiquant celle des résistants. Dès lors, l'insouciance et la bonne conscience dans laquelle semblent baigner et se délecter les occupants tient, à leur insu à peu de chose, et est menacée par un héroïsme pour l'instant sourd, « *où l'envahisseur n'a point eu accès encore, et où Dieu sait quelles pensées*

¹¹³⁴ Wolfgang Babilas, in *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, « Louis Aragon et Elsa Triolet en Résistance, novembre 1942-septembre 1944, Rambouillet, 2004, p.213.

¹¹³⁵ idem., pp.350-351.

mûrissent, quelle conjuration de houlettes et d'épées... »,¹¹³⁶ d'autant plus que la mallette que porte Philippe contient un revolver.

Et c'est en préparation de ces échos que par deux fois, Aragon évoque ce fameux « *détail au bas du paysage français* », un paysage rempli de symbolismes, puisqu'entre autres grandes batailles dans l'histoire des peuples, il y eut les guerres de religion, les croisades, les conquêtes, mais où surtout

*« il y a eu la grande ivresse des montagnards pour le mot Liberté, quand là-bas vers Grenoble les paysans et les bergers juraient sur des épées croisées à des houlettes un serment qui précéda tous les Jeux de Paume et tous les Droits de l'Homme. Par ici, par ces hauteurs arides et blanches, a retenti la clameur d'un peuple contre la tyrannie, le cri du guetteur au guetteur quand dans les villes des coalitions obscures méditaient de rejeter au servage ceux qui avaient répondu à l'appel des montagnes. »*¹¹³⁷

Les immenses allusions à l'Histoire impliquent la fonction explicative de l'auteur.¹¹³⁸ En effet, on y lit, ainsi que le précise Bougnoux, l'allusion aux états du Dauphiné qui se tinrent à Vizille, en juillet 1788, et qui réclamèrent la convocation des états généraux qui marque le début de la Révolution française.¹¹³⁹

Trois références sont fortement suggestives dans cet extrait, qui essentiellement, renvoient à des situations de remise en cause totale d'un système, et de conquête de liberté : les Droits de l'Homme, Les Jeux de Paume, et Grenoble.

Mais si les acteurs de ces événements sont du passé, ceux qui à l'instant devaient occuper la scène ou le nouveau champ de bataille sont les résistants contre l'Occupant, ainsi que le suggère la dualité dans l'extrait suivant : « *Un immense paysage aveugle comme l'histoire, avec tout en bas, sur la rive droite de la vallée, derrière les palissades, ce jardin à*

¹¹³⁶ idem., pp.353-354.

¹¹³⁷ idem., p.352.

¹¹³⁸ Elle consiste, pour le narrateur, à livrer les informations qu'il juge utiles à la compréhension de l'histoire. Elle est très présente au X^e siècle, notamment dans les romans didactiques ; in *La Poétique du roman*, op.cit.p.27.

¹¹³⁹ Daniel Bougnoux et alii, *Aragon, Œuvres complètes II*, op.cit., p.1462.

*tonnelles du restaurant où un chien roux sautait pour avoir du sucre d'une main allemande, et deux compères faisaient mine de s'intéresser aux bas de fil gris d'une souris. »*¹¹⁴⁰

Au total, la fonction panoramique (donc à la fois descriptive et explicative) de ce tableau qui embrasse l'espace et le temps comme une fresque symbolique, vaut pour une affirmation identitaire. En effet, l'engagement de l'auteur est trahi ici par le groupe de mots « *deux compères* », qui irréductiblement suggère une co-identité, la co-nationalité du narrateur-auteur avec ces deux personnages, Philippe et son second. On peut donc dire qu'Aragn partage le projet de poursuite mené avec une mallette qui recouvre un revolver.

L'avant dernière réplique d'Aragn s'en prend à nouveau à Müller, après qu'elle est revenue dans le chapitre 5, sur les rivalités sentimentales qui opposent l'Oberleutnant et le commandant, la promesse d'une partie de sortie avec le commandant en campagne, et surtout cet ennui continu qui entretient en elle une terrible soif de musique : « *Mais tout ici manque terriblement de musique. Musique, musique, musique ! [...] Mais il n'y a pas d'endroit où aller écouter la musique dans ce pays mortel, mortel. Le seul amusement décidément, c'est le tribunal. »*¹¹⁴¹

En effet, comme par offre ironique à cette soif de musique, Aragn propose une symphonie insolite, des « notes-échos » de la Résistance par une apostrophe directe, comme on le découvre au commencement du chapitre 6 qui y est entièrement consacré, une interpellation constamment ostentatoire avec l'identité du personnage :

*« Fräulein Lotte Müller, un peu de musique ne vous ferait pas de mal... Fräulein Lotte Müller, êtes-vous sourde que vous n'entendez pas la musique ? Il y a des jours où elle se lève de la terre et parcourt la ville et le ciel comme un grand vent, et les portes claquent, des papiers s'envolent, vous tenez vos jupes, et vous n'entendez pas la musique ? [...], Fräulein Lotte Müller... écoutez, écoutez la musique... »*¹¹⁴²

Comme le souligne Fontanier, en rhétorique « *L'interrogation consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou*

¹¹⁴⁰ « *Le Droit romain n'est plus* », pp.352-353.

¹¹⁴¹ idem., pp.357-358.

¹¹⁴² idem., pp.359-360.

même répondre. »¹¹⁴³ C'est la valeur que prend donc à notre sens toutes les interrogations dans cette séquence où Aragon procède de l'ironie pour apostropher Lotte Müller. En effet, la musique à laquelle cette femme est invitée, (et par ricochet tout occupant nazi), est pluridimensionnelle, composée de plusieurs sons/genres musicaux qui pourtant fusionnent dans une même symphonie, celle de la grande Résistance. On distingue trois accords significatifs :

*« Il y a d'abord le lamento sourd des prisons d'où s'élèvent les plaintes déchirées d'instruments inconnus qu'on appelait des hommes... Il y a le bruit des os broyés, le grésillement noir des chairs, le concert des tortures, les cris de la douleur morale si différents de ceux de la douleur physique, la basse rythmée des coups, le chant du sang clair qui jaillit, les larmes, les larmes... »*¹¹⁴⁴

La métaphore filée dans ce lamento douloureux verse dans l'hypotypose¹¹⁴⁵ qui met du coup éloquemment en relief le martyr que souffre le peuple. Aragon souligne la damnation de l'espace carcéral où le détenu est chosifié (instruments inconnus qu'on appelait des hommes), et d'où se dégagent les échos des horreurs des camps de concentration (os broyés, grésillement noir de chairs, sang qui jaillit...).

La deuxième note distille l'angoisse et l'anxiété qui gagnent le peuple opprimé, notamment au coucher :

*« C'est un nocturne maintenant, [précise-t-il] le nocturne de l'inquiétude, où dans les demeures noires on n'ose pas même raviver les brasiers, on écoute les pas des rondes dans la rue, les craquements de l'escalier, on attend, à chaque bruit de la porte, la police. Un nocturne où les battements du cœur sont l'accompagnement mal éteint de l'attente. [...] Les soldats repassent dans la rue. »*¹¹⁴⁶

Cette note-ci traduit la terreur ambiante qui règne, la psychose de l'Occupant. Car en dépit de tout ce qui peut se tramer dans l'ombre, on craint les risques des aveux, et la délation. Mais

¹¹⁴³ op.cit., p.368.

¹¹⁴⁴ « *Le Droit romain n'est plus* », op.cit., p.360.

¹¹⁴⁵ « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. », Fontanier, op.cit., p.390.

¹¹⁴⁶ idem., pp.360-361.

cette atmosphère ne dissuade en rien le retentissement de la dernière note, stridente, qui présente les signatures de différents acteurs du mouvement de Résistance. D'abord, ceux que, dans d'autres circonstances, on prendrait pour des anarchistes, tellement ils rappellent la bande à Bonnot célébrées dans *Les Cloches de Bâle* :

« Oh ! n'entendez-vous pas, n'entendez-vous pas la musique ?

Il éclate des coups de feu, et des voitures à toute allure forcent le passage devant l'Uni-prix où il y a sens unique. Les vantaux d'un garage volent en éclats, des autos se sont évadées dans la nuit. A la porte de l'hôpital, des inconnus se sont présentés réclamant un détenu, blessé, et ils ont abattu les deux miliciens de service. On a fait sauter le siège du S.T.O. Les viandes gardées par des gendarmes pour Messieurs les Occupants ont disparu du frigidaire municipal. Le train de munitions qui stationnait à deux kilomètres de la gare a lancé trois wagons en l'air, et toute la nuit et tout le lendemain des projectiles ont fusé sur les champs. »¹¹⁴⁷

Le ton, le rythme et l'insistance¹¹⁴⁸ dans ce fragment participent comme d'une jubilation ou d'une satisfaction du scripteur. En effet, ce passage met en exergue tous les plans de sabotage aux fins de déstabiliser l'ennemi, (la germanophobie contenue qui explose : coups de feu, vol de voitures, meurtre sur miliciens, lancements de projectiles, explosions de trains),¹¹⁴⁹ mais aussi de secourir des patriotes (libération d'un détenu blessé à l'hôpital, sabotage du siège du S.T.O, provision en viandes). Dans ce fragment textuel, il se déploie également l'adversité d'Aragon au pouvoir nazi, particulièrement dans l'expression forcément ironique, dans ce contexte, de « *Messieurs les Occupants* », qu'on dépouille d'approvisionnements injustement acquis.¹¹⁵⁰ Comme l'indique Maingueneau dans sa reformulation des dimensions de l'éthos,

¹¹⁴⁷ idem., p.361. Rappelons que le S.T.O, c'est le Service du Travail Obligatoire.

¹¹⁴⁸ Sylvie Durrer parle de « marques prosodiques » : « Les aspects prosodiques recouvrent essentiellement le ton, l'intonation, l'accentuation, le rythme, le débit, les pauses ; [...] Les points de suspension, d'exclamation et d'interrogation sont tout le matériel dont les écrivains bénéficient pour marquer l'étonnement, l'hésitation, le silence, etc. », in *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, DROZ, 1994, p.44.

¹¹⁴⁹ Si l'appel au sabotage du socialiste anglais William Pickles dans « Ici Londres » parut timide le 7 août 1940, on se souvient qu'il devient plus ferme le 22 juillet 1941, un mois après l'attaque de la Russie : « Pour vous camarades français, camarades des chemins de fer, chauffeurs, camionneurs, bateliers, marins, dockers, cela veut dire que le moment que vous attendiez est venu. », cité par Amouroux, op.cit., p.615.

¹¹⁵⁰ Cette technique de subversion, nous l'avons déjà par exemple dans *Le Con d'Irène* quand Aragon évoquait la patrouille des officiers dans la ville le soir, avec « Messieurs les officiers », in *Aragon, Œuvres romanesques complètes, I*, op.cit., p. 438.

« tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ». ¹¹⁵¹

L'énonciation diffuse ici donc une allégresse vengeresse, puis que le narrateur se réjouit des plans de sabotage mis en place :

« Vers une heure du matin, dans des prés choisis, de grands oiseaux noirs ont lâché des paquets et de petits hommes soutenus sous les épaules par de grands parapluies de soie rose, verte, bleue, rouge ou blanche. L'aube trouvera sur les maisons des traîtres une potence dessinée, et des phrases aux carrefours que les musiciens n'avaient pas prévues dans la douce, vieille musique allemande...

N'entendez-vous pas la musique, Mademoiselle la Souris, n'entendez-vous pas... ». ¹¹⁵²

Au-delà de l'image de prestige que le contexte confère à ces « *grands oiseaux noirs* », on distingue les traces de la stigmatisation par Aragon à travers un jeu de manipulation typographique : en effet, les fois précédentes où il employait le substantif « *souris* » pour désigner Müller, la première lettre était en minuscule ; mais ici, précédé du titre cette fois-ci ironique de « *Mademoiselle* », le mot se substitue à un prénom, et prend donc de droit la majuscule ! Tout comme le soulignement, l'italique, le gras ou le tiret, nous estimons que la capitale est aussi un marqueur expressif. Par ailleurs,

« *Quand on parle de l'intensité en phonologie, [écrit Fontanille] on sait de quoi il retourne : elle exploite une substance non phonologique, qui peut être identifiée à l'énergie articulatoire, et à l'intensité acoustique. [...] Dans l'expression linguistique, l'intensité est une variable qui apparaît au moment de l'évaluation, et qui participe de la modalisation énonciative : elle relève en cela de l'appréciation du sujet d'énonciation* ». ¹¹⁵³

Nous en avons l'exemple dans cette nouvelle. En effet, après avoir énuméré des cas de collaborateurs traqués par les Résistants, notamment le professeur de lycée, le garagiste à l'entrée du faubourg, Aragon finit la présentation de la symphonie par une dernière note de

¹¹⁵¹ in « Ethos, Scénographie, incorporation », op.cit., p.78.

¹¹⁵² idem., pp.361-362.

¹¹⁵³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op.cit., p.201.

promesse, celle suggérant que le meilleur reste à venir, en dépit des résultats déjà palpables, à travers cet hymne de défi heurté, rêche, répété :

« *La musique, la musique, Fräulein Lotte Müller, ne fait que commencer dans cette ville bourrée de soldats verts et gris, de souris aux chemisettes empesées, aux bas de fil. Mais déjà elle emplît tout autour de la ville le vaste paysage immobile et muet,[. .], elle ébouriffe la campagne où s'éveillent les maisons abandonnées, où les ruines se peuplent de jeunes fantômes et d'écoles à feu, où les pylônes sautent par miracle, les voies sont à tout instant coupées, l'autre jour on a attaqué le champ d'aviation, déjà vos gens n'osent plus aller chercher les bœufs chez les paysans, du bois à gazogène au village trop voisin du maquis, ni les garçons marqués pour être emmenés en Allemagne, et qui se moquent de vous, qui se moquent de vous... ils n'osent pas de peur d'entendre la musique... la musique... la musique... encore... le grand orchestre ailleurs exercé se rassemble et la musique, la musique va jaillir !* »¹¹⁵⁴

On excusera la longueur de ce extrait ; c'est qu'entier, il suggère en profondeur la fonction testimoniale du narrateur-auteur, en ce sens qu'il traduit d'une part l'exaltation d'Aragon, (soulignant le ton railleur par lequel l'écrivain apostrophe le pouvoir nazi et ses représentants), mais relève aussi globalement d'un ensemble qui frise l'imprécation.¹¹⁵⁵ La musique qu'Aragon concocte ici, fonctionne comme une diane contre l'Occupant. C'est du moins ce qui ressort de l'anaphore fidèle dans « *La musique, la musique* » et « *qui se moquent de vous qui se moquent de vous* » d'une part, et les autres anaphorisants « *vos gens, ils, vous* »

¹¹⁵⁴ idem., pp.363-364. Selon Bougnoux ce thème amplement orchestré d'une musique encore enchaînée, mais qui sourd des profondeurs nationales fait écho, de toute évidence au Chant des partisans, qu'Anna Marly mit en musique à Londres, à l'automne 1943, sur des paroles de Joseph Kessel et Maurice Druon. « « Le Chant des Partisans » était devenu un succès mondial. Elle avait choisi de siffler ce chant, car la mélodie sifflée restait audible malgré le brouillage de la BBC effectuée par les Allemands. [...] Le 17 juin 2000, Anna Marly a chanté au Panthéon, avec le Chœur de l'armée française, le Chant des partisans à la veille du 60^e anniversaire de l'Appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle. Elle est décédée le 15 février 2006 en Alaska », http://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Marly du 17/07/06.

¹¹⁵⁵ « On appelle du nom d'imprécation ces malédictions et ces vœux terribles de la fureur et de la vengeance, qui éclatent sans connaître de frein ni de mesure.[...] L'imprécation peut toutefois être inspirée par une passion moins forte et moins impétueuse ; elle peut ne l'être que par l'horreur du crime et des scélérats [...] », Fontanier, op.cit., pp.435-436.

qui renvoient quant à eux à l'ennemi dont l'autorité déjà faiblit.¹¹⁵⁶ Ici, le profil d'intensité est graduel.

Dans « *Le Droit romain n'est plus* » en tout cas, cette musique, à terme, sonne aux oreilles de Müller et du Commandant, arrêtés. Le scripteur entreprend ici donc de « *servir de mentor au lecteur* »¹¹⁵⁷ pour employer l'expression de Lunatcharski, mais ici un mentor dans l'autre sens : il ne s'agit plus comme avec Emile de l'amener à l'expérience socialiste ; il s'agit cette fois de l'inciter plutôt au sursaut patriotique.

Au total, que le message emprunte le genre carnavalesque ou le ton grave, chacun des textes de *Servitude et grandeur des Français* déploie un ensemble de stratégies argumentatives qui, à terme, donne à lire clairement la nécessité du soulèvement et de l'hostilité à l'occupant. Des « *Rencontres* » au « *Droit romain n'est plus* », les cloches sonnent donc, à la manière des chants clandestins sous l'Occupation, pour le réveil et la révolte d'une nation meurtrie

¹¹⁵⁶ « Si on considère l'ensemble des modulations de l'intensité dans un discours, [avance Fontanille] on pourra alors parler d'un profil d'intensité du contenu de ce discours, qui caractérisera globalement sa dimension passionnelle. Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op.cit., p.202.

¹¹⁵⁷ Cité par Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France*, op.cit., p.79.

Conclusion

CONCLUSION GENERALE

Au-delà de toute polémique et/ou position d'Ecole, on convient que Louis Aragon est un écrivain engagé. Il l'a été, nous l'avons vu, artistiquement et politiquement. C'est d'ailleurs avec cette double identité qu'il a voulu s'accommoder de la pratique du réalisme socialiste qui, rappelons-le, est un discours idéologique au sens reboulien¹¹⁵⁸ du terme. C'est une prescription de Parti, au lendemain de la Révolution russe ; révolution manifestement définie par sa forme économique et sociale, c'est-à-dire déterminée par le passage du pouvoir de la classe bourgeoise à celle du prolétariat. En effet, comme l'indiquait Lénine en ce temps, « *Seul de nos jours, le prolétariat défend la liberté véritable des nations et l'unité des ouvriers de toutes les nations.* »¹¹⁵⁹ Ainsi, l'œuvre doit faire prendre conscience à l'ouvrier de son appartenance au prolétariat, donc de l'existence de la lutte des classes qui le mènerait au combat politique.

Nous avons trouvé que trois éléments d'analyse rendent favorable la réception des romans étudiés comme romans du réalisme socialiste : la critique réaliste, l'esthétique du bildungsroman, et l'instrumentalisation de l'Histoire à des fins persuasives. La première permet de stigmatiser la classe des bien-pensants, et expose du même coup l'exploitation féroce dont le Peuple est en général victime. L'esthétique du bildungsroman, quant à elle, a permis d'apprécier, par l'exemplarité, la marche d'Armand et celle de Victor vers l'ouvriérisme ; le modèle féminin des *Cloches de Bâle* est par ailleurs un hymne à la femme socialiste. Enfin, dans la rubrique de l'instrumentalisation de l'Histoire, nous découvrons que le traitement des personnages de Jaurès, de Clara Zetkin, de Lénine et de Mercadier est tendancieusement mis au service du romantisme révolutionnaire, respectivement dans *Les Beaux quartiers*, *Les Cloches de Bâle*, et *Les Voyageurs de l'impériale*. Lus sous cet angle, ces livres remplissent l'objectif principal du projet esthétique du *Monde réel*, tel que prévu à la base.

Mais le silence d'*Aurélien* sur la question atteste du même coup du « détachement » de ce roman de l'idéologie prolétarienne. Celle-ci s'y trouve supplantée, voire transmuée par

¹¹⁵⁸ Pour Olivier Reboul, l'idéologie est irréductiblement au service d'un pouvoir, in *Langage et idéologie*, op.cit.

¹¹⁵⁹ Guy Besse, « Lénine, notre contemporain », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, p.8.

l'engagement politique au service de la patrie. On peut s'en convaincre en s'interrogeant sur la fonction de colmatage et/ou de guidage in extremis dans les épilogues, autrement dit en comparant tout simplement l'épilogue de Clara Zetkin au début du cycle, à celui de Bérénice : incontestablement, la fonction idéologique du narrateur migre, se mue ; dans le second cas en effet, elle est consacrée à l'appel au ralliement, contrairement au pacifisme socialiste des *Cloches de Bâle*.

Cependant, même si la littérature prolétarienne se veut un rapport d'homologie entre l'univers de l'œuvre et le monde, une œuvre de fiction, qu'elle soit idéologique ou humaniste, ne peut véritablement pas prétendre parvenir à l'univocité du sens. En d'autres termes, la représentation n'est pas une copie de quelque chose hors du langage ; elle est en fait le produit construit à la fin par le discours, car le caractère poly-isotopique du texte littéraire (gage de sa polysémie) ne s'accommode pas toujours du « sens d'auteur ». Par ailleurs, il nous semble difficile de ne pas abdiquer de la souveraineté littéraire en entrant en politique, quand on sait que la littérature est un champ de dévoilements fatals. C'est avec cette approche du fait littéraire que nous avons entrepris la deuxième partie du travail, admettant que les marques linguistiques sont insuffisantes et infidèles pour traduire le réel.

Nous nous sommes alors aperçu qu'au-delà de certains débordements, notamment l'angoisse existentielle d'une part, suggérée dans *Les Cloches de Bâle* mais persistante dans *Les Voyageurs de l'impériale*, la dimension surréaliste des textes à travers la contestation des valeurs morales et l'insolitude d'autre part, il faut souligner par ailleurs l'enjeu de la forme, surtout dans les quatre romans. Car des *Cloches de Bâle* à *Aurélien*, l'écrivain est resté fidèle à un profil esthétique, en bousculant les conventions d'intrigues linéaires du mode romanesque traditionnel, mais aussi en procédant constamment à un enchevêtrement des voix narratives. Il prenait ainsi part au grand débat sur la crise du roman français, en se rangeant aux côtés des partisans avoués du renouvellement du genre par la technique, tant sur le plan de la création, de la figuration des personnages, que celui de la représentation du milieu spatial et du temps. En effet, dans son historique sur la crise romanesque, Pierre Astier¹¹⁶⁰ indique qu'après l'âge d'or (1830-1880), les premiers symptômes de la crise se déploient de 1880 à la fin de la première moitié des années 40 ; ce que nous appelons « la première phase de turbulences », qui prépara le terrain au projet obstiné du groupe des Editions de Minuit.

¹¹⁶⁰ Pierre A.G. Astier, *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, op.cit.

A notre avis, cette étude sur la complexité de l'esthétique aragonienne relance à nouveau le débat autour des apories qui accompagnent le concept de « *Littérature populaire* » dont se réclame par endroits l'esthétique du réalisme socialiste, et au-delà, la problématique même des écritures engagées : se destinent-elles effectivement au narrataire supposé ? « *Vous voyez, [essaie d'expliquer Ambérieux], ce tableau ... je l'appelle : La Fenêtre de Pierrette... Pour brouiller la piste, vous comprenez...* »¹¹⁶¹ De ce dispositif d'énonciation, il se dégage la posture d'un allocataire pluriel qui entremêle un destinataire supposé (a priori ouvriers et prolétaires en général dans le projet du réalisme socialiste), et un destinataire de l'écriture aristocratique (donc capable d'être lectant, comme on le découvre à l'analyse des textes d'Aragon). De toutes façons, la prose aragonienne, au-delà de son réalisme supposé, déborde et fait craquer les prescriptions esthétiques, thématiques, et idéologiques de parti.

Le recueil de nouvelles *Servitude et grandeur des Français* relève, quant à lui, non plus d'un problème de forme, mais plutôt de questions de fond, avec l'appel répété à la Résistance. Ce critère nous a autorisé à affirmer, dans la troisième partie de cette étude, qu'en nous référant à la typologie proposée par Godenne, on peut dire que *Servitude et Grandeur des Français* est un recueil thématique. En effet, tout y appelle au ralliement, à l'engagement patriotique, même si parfois l'intention est de concilier la Marseillaise et l'Internationale. Et cela, de l'interpellation de Julep dans « *Les Rencontres* », à l'invective dans « *Le Droit romain n'est plus* » .

En définitive, la question de l'engagement chez Louis Aragon est beaucoup plus complexe qu'on ne le pense. S'il est vrai que d'une part l'écrivain s'investit « totalement » pour la cause du Parti, il convient de retenir par ailleurs que cela se faisait presque toujours par doublure, par dédoublement, voire par déchirement. Le « mentir-vrai » qu'il inventa n'est donc en fait pas une mention esthétique : il traduit la personnalité même de l'écrivain poète-critique littéraire-romancier-nouvelliste. En vérité, il n'est jamais question de projet d'univocité sémantique chez Aragon, quelle que soit la scénographie déployée. Surréaliste, il l'était encore pendant la militance communisante : nous l'avons vu dans le sous chapitre « la constante surréaliste », et la culture de l'insolite. Militant, il a continué de l'être pendant les années d'Occupation où l'expression du dédoublement s'est poursuivie à travers « *les Aragonymes* » : François La Colère pour la première édition du *Musée Grévin*, Lucien –Louis Andrieux à Lyon, Paul Wattelet pour les articles qu'il publie dans *Confluences* de janvier à

¹¹⁶¹ Aurélien, op.cit., p.333.

l'été 1943, Jacques Destaing... de sorte que pendant qu'on le croit totalement résistant, il est en fait militant-résistant. Les nouvelles « *Les Rencontres* » et « *Les Jeunes gens* » dans le recueil, qui déploient des stratégies d'interpellation où confluent communisme et patriotisme, en sont une preuve. Il en est de même des autres nouvelles et du début des *Communistes* écrits sensiblement à la même période¹¹⁶². C'est dire que la Résistance chez Aragon est fille de sa militance, un combat ajusté au contexte. On le perçoit avec l'exemplarité de la transmutation fonctionnelle du prêtre dans *Pénitent 1943*, en rupture avec la charge anticléricale connue de l'écrivain. Ce faisant cependant, sa plume trempe toujours dans l'encier du romanesque et des revendications esthétiques ; en bref, elle ne manque pas de transmuter le mot d'ordre. Tout se joue donc chez cet écrivain dans l'oscillation entre le multiple et le même. Cette analyse nous permet de dégager les inflexions d'une trajectoire scripturale caractérisée par trois étapes: des *Cloches de Bâle* aux *Beaux quartiers*, nous distinguons une phase relativement conformiste, c'est-à-dire assez respectueuse du mot d'ordre, qui culmine dans l'exciplit des *Beaux quartiers* ; en revanche, des *Voyageurs de l'impériale* à *Aurélien*, il s'opère un « relâchement » qui débouche in extremis sur l'engagement patriotique dans l'épilogue que fondent les urgences de la débâcle. Sur un autre ton, la dernière phase quant à elle propose une alchimie, fondée sur l'alliance entre l'Internationale et la Marseillaise.

En dépit de cette oscillation manifestement inhérente à sa conception de l'art, Aragon cherche continuellement pourtant à déployer des scénographies monolithiques auctoriale et scripturale. Or, la littérature saurait-elle s'accommoder de frontières ? Pour Magny :

« (...) les « idées » de l'auteur ne sont que la partie la plus superficielle de son message, et constituent seulement une approximation (au fond grossière) de ce qu'il cherche à dire. Il y a deux parts dans un livre, comme dans toute œuvre d'art : d'abord le message conscient de l'auteur, ce qu'il a eu expressément l'intention d'y mettre, l'effet en vue duquel il a tâché d'agencer sa machine (la caricature de ceci serait « la morale » des fables d'Esopé, ou celle de la « pièce à thèse ») ; ensuite la vérité qu'il y révèle comme à son insu, l'aspect du monde qui s'est découvert à lui, et presque malgré lui, au cours de cette expérience que

¹¹⁶² Cette dimension pourrait nous intéresser pour des travaux de recherche dans l'avenir.

*constitue le fait d'écrire, sans doute à peu près ce que Gide, dans la préface à Paludes, appelait la « part de Dieu ».*¹¹⁶³

Avec Aragon, dirons-nous pour finir, cette « *part de Dieu* » est constante. Etendue. Dès lors, il semble judicieux, pour mieux étudier ses oeuvres, de refuser d'être le lecteur-écolier qu'il est volontiers disposé à instruire par ses discours d'escorte et différents autres témoignages oraux. C'est ce que nous avons essayé de faire. En arpentant fondamentalement les textes de fiction. Y sommes-nous parvenu ? Une chose semble certaine, la charge oxymorique du « mentir-vrai », déroutante en soi, invite à nouveau à d'autres recherches. Car, comme le souligne Frédéric Ferney, « *Aragon a plusieurs paires de gants. Il en met dans toutes les circonstances. On croit le tenir, on ne tient que le gant.* »¹¹⁶⁴

¹¹⁶³ Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature, Les sandales d'Empédocle*, Editions de la Baconnière, 1945, p.26.

¹¹⁶⁴ Frédéric Ferney, *Aragon, la seule façon d'exister*, Paris, Grasset, 1997, p.88.

BIBLIOGRAPHIE-WEBOGRAPHIE-VIDEOGRAPHIE

Bibliographie primaire¹¹⁶⁵

I/ Œuvres littéraires

1/ Aragon

- Louis Aragon, - *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, 249 p.
- *Traité du style*, Paris Gallimard, 1928, 236p.
- *Les Coches de Bâle*, Paris, Editions Denoël, 1934, 438 p.
- *Les Beaux quartiers*, Paris, Editions Denoël, 1936, 625p.
- *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942, 158p.
- *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944, 697 p.
- *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, 1948, 755 p.
- « Savoir aimer », in *Les Lettres françaises*, N° 768 du 9 au 15 avril 1959.
- « D'un parnasse à bâtons rompus », in *Les Lettres françaises*, N° 922, du 12 au 18 avril 1962.
- *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965, 527p.
- *Le Roman inachevé*, Paris Gallimard, 1966, 255 p.
- « Les Clés », in *Les lettres françaises*, N° 1015, du 06 au 12 février 1966.

¹¹⁶⁵ Nous précisons que toutes les références que nous fournissons ici renvoient aux éditions de travail que nous avons consultées.

- *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967, 596 p.
- *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Edit d'Art, Albert Skira, 1969, 152 p.
- *L'Oeuvre poétique, Tome V, 1930-1933*, Livre Club Diderot, 1975.
- *L'œuvre poétique, tome VI, 1934-1935*, Livre Club Diderot, 1975, 473 p.
- *L'œuvre poétique, tome VII, 1936-1937*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, 480 p.
- *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, 157 p.
- *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, 670 p.
- *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Editions Messidor/Temps Actuels, 1985, 343 p.
- *Lautréamont et nous*, Toulouse, Sables, 1992, 99 p.
- *J'abats mon jeu*, Paris, Editions Stock, 1997, 235 p.
- *Le Crève-cœur, Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1996, 187 p.
- *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998, 866 p.
- *Hourra l'Oural*, Editions Stak, 1998, 104 p.
- *La Diane française, suivi de En étrange dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers, 2006, 198 p.

2/ Autres oeuvres

- Chinua ACHEBE, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1972, 254 p.
- Alain Robbe-Grillet, *Entretiens avec Benoît Peters*, Les Impressions Nouvelles/IMEC, 2001.
- Jean ANOUILH, *Antigone*, Paris, La Table ronde, 1946, 124 p.
- Honoré de BALZAC, *Eugénie Grandet*, Paris, Gallimard, 1972, 251p.
- Olympe BHELY-QUENUM, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1978, 253p.
- André BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, 365p.
- Albert CAMUS, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1942, 187 p.
- *Entretien et témoignages, Sartre, inédit*, Bibliothèque nationale de France, CBC Radio-Canada, Nouveau Monde Editions, 130mn.
- Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Ecole des lettres/ Le Seuil, 1992, 531p.
- Charles de GAULLE, *Discours et Messages, Dans l'attente, 1946-1958*, Paris, Plon, 1970.
- André GIDE, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, 1958,p.
- Fedor GLADKOV, *Le Ciment*, Paris, Julliard, 1970, 443p.
- *L'Evangile selon Saint-Matthieu*, un film de Pier Paolo PASOLINI, Carlottas Films, 1964.
- Maxime GORKI, *La Mère*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1952, 448 p.
- Victor HUGO, *Les Misérables*, présenté par Maurice ALLEM, Paris, Gallimard, 1951, 1781p.

- Comte de LAUTREAMONT ISIDORE DUCASSE, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, 430 p.
- André MALRAUX, *La Condition humaine*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989, 1435 p.
- Guy de MAUPASSANT, *Une Vie*, Paris, Garnier Flammarion, 1993, 338 p.
- Nicolas OSTROVSKI, *Et l'acier fut trempé*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1957, 544 p.
- Jacques PREVERT, *Paroles*, Editions Gallimard, Paris, 1972, 252 p.
- Jean-Paul SARTRE, *-La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 250 p.
- *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, 247 p.
- VERCORS, *Le Silence de la mer et autres récits*, Omnibus, 2002, 1085 p.
- Oscar WILDE, *Le Déclin du mensonge*, Allia, 1997, 73 p.

Bibliographie secondaire

II/ Critiques sur l'œuvre d'Aragon

- Jean ALBERTINI, *Non, Aragon n'est pas un écrivain engagé*, Editions Paroles d'Aube, 1998.
- *Aragon, la parole ou l'énigme*, Actes du colloque organisé par la BPI, le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004,
<http://www.robtalessi.net/vigier/Erita/IMG/pdf/Arag10janvok.pdf>
- Auguste ANGLES, « Aragon est aussi romancier », in *Confluences, Problèmes du roman*, Juillet-août 1943, pp.111-118.

- Michel APPEL-MULLER, « Des oiseaux et des mots », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, pp 57-60.
- *Aragon poète*, *Europe*, Revue littéraire mensuelle, n°745, mai 1991, 222 p.
- Wolfgang BABILAS, « Entre le réel et l'imaginaire : le thème de la « mise en mots »... », in Luc VIGIER et alii, *Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp.193-221.
- Maha BAYARI, *Le Mentir-Vrai dans les derniers romans de Louis Aragon, La Mise à mort, Blanche ou l'oubli, Théâtre / Roman*, sous la direction de Madame Marie-Claire Dumas, Université Paris 7 U.F.R, Février 1991.
- Edouard BEGUIN, « Aurélien », roman du « Monde réel » ?, in *Revue d'Histoire et de Littérature, janvier- février 1990, 90^e année, n° 1*, « Aragon, Aurélien », Paris, Armand Colin, pp 50-67.
- Edouard BEGUIN, Suzanne RAVIS et alii, *L'Atelier d'un écrivain, le XIX^e siècle d'Aragon*, Publication de l'Université de Provence, 2003, 294p.
- John H.B. BENNETT, « Aragon et les surréalistes de Londres... et d'ailleurs pendant la deuxième guerre mondiale » in *Lire Aragon* Paris, Honoré Champion, 2000, 336 p.
- Jacqueline BERNARD, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984, 204p.
- G. BERTHOMIEU, « Discours intérieur et dissimulation dans « Aurélien » », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France, janvier- février 1990, 90^e année, n° 1*, *Aragon, Aurélien*, Paris, Armand Colin, pp18-33.
- Guy BESSE, « Lénine, notre contemporain », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, pp.5-8.
- Sophie BIBROWSKA, *Une mise à mort, l'itinéraire romanesque d'Aragon*, Paris, Denoël, 1972, 208p.

- Daniel BOUGNOUX et alii, (introductions et notes)- *Aragon, Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard, 1997, 1315 p.
- *Aragon, Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, 2000, 1475 p.
- *Aragon, Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard, 2003, 1680.

- Daniel BOUGNOUX, Cécile NARJOUX, *Aurélien d'Aragon*, Paris, Gallimard, 2004, 245p.

- Roselyne COLLINET-WALLER, *Aragon et le père, romans*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, 304p.

- Pierre DAIX, *Aragon, une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994, 565 p.

- Adelaïde Valente DA MOTA, épouse DA SILVA, *L'Espace romanesque dans Aurélien de Louis Aragon*, thèse de troisième cycle sous la direction de Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, février 1988.

- Jacqueline DANG TRAN, « Aurélien est-il un roman à thèse ? », in *Cahier textuel*, n° 4/5, 1969, pp.81-89.

- Frédéric FERNEY, *Aragon, la seule façon d'exister*, Paris, Grasset, 1997, 190p.

- Lionel FOLLET, *Aurélien : le fantasme et l'Histoire*, Annales de littératures de Besançon, Paris, 1988, 150 p.

- Roger GARAUDY, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, 445p.

- *Revue d'Histoire Littéraire de la France, janvier- février 1990, 90^e année, n° 1*, Aragon, Aurélien, Paris, Armand Colin, 145p.

- Serge GAUBERT, « Aragon-Paris : le passage et l'impasse », *Revue Les Mots, la vie*, Dossier « Le Surréalisme et la ville », 1989, pp.17-24.
- Jacques GAUCHERON, « *Les Cloches de Bâle*, C'est là que tout a commencé... », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier-février 1989, pp.104-110.
- Yvette GINDINE, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Librairie Droz, 1966, 117 p.
- Corinne GRENOUILLET, - « Aragon, historien de la littérature : les Lettres françaises, 1953-1972 », in Mireille HILSUM, Carine TREVISAN, Maryse VASSEVIÈRE et alii, *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000.
 - « Le vertige du jeu dans *Les Voyageurs de l'impériale* », in *Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Luc VIGIER et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp.163-176.
 - « Catherine ou le féminisme, roman. La représentation de la question féminine dans *Les Cloches de Bâle* d'Aragon », in *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet*, N° 8, 2002
 - « *Les Cloches de Bâle* d'Aragon : le roman à thèse, interprète de l'Histoire et la question de la "polyphonie" », Communication au séminaire « L'écrivain et l'Histoire », <http://perso.Wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/1920-1930/Balecorinne.htm> du 07/03/05.
- Mireille HILSUM, Carine TREVISAN, Maryse VASSEVIÈRE, *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, 471p.
- Doris KADISH, « L'ironie et le roman engagé : « *Les Beaux quartiers* » de Louis Aragon », in *The French Review*, XLV, n° 3, février 1972, p. 596-609.

- Reynald LAHANQUE, - « Aragon ou le réalisme au service de la révolution », *Autrement dire*, n°1, Presses Universitaires de Nancy, 1984, pp.15-42.
- « Aragon lecteur de Barrès », in Mireille HILSUM, Carine TREVISAN, Maryse VASSEVIÈRE et alli, *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp.221-236.
- *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*, Doctorat d'Etat, Université de Nancy II, 2002, sous la direction de Guy Borreli.
- « Individu et communauté dans *Les Voyageurs de l'impériale* »(Le cas Mercadier), <http://perso.wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/Monde%20reel/Voyageurs/visiolah.htm> du 29/04/04

- Bernard LECHERBONNIER, « Le masque et le miroir », *L'Arc, Aragon*, n°53, 1973, pp.12-22 .

- Alain (Georges) LE DUC, « Aragon : l'étudier lucidement, sans nul dogmatisme », <http://www.fabula.org/revue/document1631.php> du 27/11/06

- Gwenola LEROUX, - « *Aurélien* » et la modernité », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France, janvier-février 1990, 90^e année, n° 1, Aragon, Aurélien*, Paris, Armand Colin, pp. 68-76.
- « Esthétique du personnage, signe de la personne », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier-février 1989, pp.137-142.

- Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, « Louis Aragon et Elsa Triolet en Résistance, novembre 1942-septembre 1944 », Rambouillet, Les Annales, 2004, 410p.

- Bernard LEUILLIOT, -Aragon, Correspondance Générale, Aragon-Paulhan-Triolet, « Le temps traversé », Paris, Gallimard, 1994, 248.p.

- « *Les Communistes*, Notice », in *Aragon, œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2003, pp.1424-1472.

- Jacqueline LEVI-VALENSI, *Aragon romancier, d'Anicet à Aurélien*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1989, 287p.

- Louis MALAQUAIS, *Le nommé Louis Aragon ou le patriote professionnel*, supplément à *Masses*, février 1947, n° 7.

- Jean-José MARCHAND, « Le temps et la technique romanesque selon Jean-Paul Sartre », in *Confluences, Problèmes du roman*, Juillet-août 1943, pp.170-178

- Franck MERGER, -« « Ah, non, Léon, tu veux rire : l'individu ! », Enoncés individuels, discours social et critique de l'individualisme dans *Les Voyageurs de l'impériale* », in *Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 59-80.

- *Les Pouvoirs de la littérature. La prose narrative de Louis Aragon, de La Défense de l'infini aux Cloches de Bâle (1923-1934)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris IV-Sorbonne, 2002, sous la direction d'Henri Godard.

- « Surréalisme et homosexualité : la position d'Aragon dans *Le Libertinage* (1924) et *La Défense de l'infini* (1923-1928)»,
http://www.robtalessi.net/vigier/ERITA/imprimer.php3?id_article=23 du 17/03/05

- Henri MITTERAND, -*L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Puf Ecriture, 1994, 230 p.

- « Les trois lecteurs des Cloches de Bâle », in *Europe, Aragon romancier*, n° 717-718, janvier-février 1989, pp.111-121.
- Jean-Pierre MOREL, - « Comment Aragon passe sur les rails de l'idéologie prolétarienne à Kharkov », in *La Quinzaine littéraire*, n° 386, 16 janvier 1983, pp.11-13.
- *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985, 488 p.
- Hubert DE PHALESE, *En voiture avec Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Nizet, 2001, 160 p.
- Nathalie PIEGAY-GROS, -*L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Collection « Esthétique », SEDES, 1997, 283 p.
- *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Edition Belin, 2001, 191p.
- Claude PREVOST, Michel APPEL-MULLER, « Les sentiers de la création », in *La Nouvelle Critique*, n° 33 (214) avril 1970, pp51-56.
- Patricia Richard PRINCIPALI, -« Law : l'impossible biographie d'un homme double », in *Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Luc VIGIER et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp.223-241.
- Suzanne RAVIS, - « Un personnage nommé le Temps », in *L'Arc, Aragon*, n° 53, 1973, pp. 27-34.
- « Répétition et progression dans « Aurélien », ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon, in *La Pensée, Revue du rationalisme moderne, Arts, Sciences, Philosophie*, n° 193-Juin 1977, pp 31-53 ;
- « La dernière entrevue », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier –février 1989, pp.128-135.

- « Des discours de Jaurès au discours d’Aragon dans *Les Cloches de Bâle et Les Beaux quartiers* », in *Recherches croisées N° 2, Aragon / Elsa Triolet*, Annales littéraires de l’Université de Besançon, 1989, .
 - « Temps et mémoire dans « Aurélien », in *Revue d’Histoire Littéraire de la France, janvier- février 1990, 90^e année, n° 1, Aragon, Aurélien*, Paris, Armand Colin, pp3-17.
 - *Temps et création romanesque dans l’œuvre d’Aragon*, Doctorat d’Etat sous la direction d’Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1991.
 - *Les Voyageurs de l’impériale d’Aragon*, Paris, Gallimard, 2001, 217p.
 - « Responsabilité et démission des intellectuels, 1897-1939 », in *Lectures d’Aragon, Les Voyageurs de l’impériale*, Luc VIGIER et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 81-96
 - « A comme Anarchie, d’Anicet aux Cloches de Bâle », in *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet*, N° 7, 2001.
-
- Suzanne RAVIS et alii., *Aurélien ou l’écriture indirecte*, Paris, Editions Champions, 1988, 178 p.
 - *Recherches croisées n°1, Aragon /Elsa Triolet*, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, 250 p.
 - *Recherches croisées n°2 Aragon /Elsa Triolet*, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Paris , Les Belles Lettres, 1989, 259 p.
 - Lionel RAY, - *Louis Aragon, Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, 2002, 245p.

- « Aragon et ses doubles », in *L'Arc, Aragon*, n° 53, 1973, pp.55-61.
- Jean RISTAT, *Aragon, « Commencez par me lire »*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997, 128 p.
- Rémi SOULIE, *Le Vrai-mentir d'Aragon*, Les Editions du Bon Albert, 2001.
- Valère STARASELSKI, *Ecriture, imaginaire et idéologie dans La Mise à mort et Théâtre/ Roman de Louis Aragon*, sous la direction de Jean Levaillant, Paris VIII, 1996.
- Maryse VASSEVIÈRE,
 - « La fureur de lire », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier-février 1989, pp.65-77.
 - « Les personnages-parenthèses dans « Aurélien », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France, janvier- février 1990, 90^e année, n° 1, Aragon, Aurélien*, Paris, Armand Colin, pp.34-49.
- Dominique VAUGEOIS, *L'Épreuve du livre. Henri Matisse, roman d'Aragon*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, 261p.
- Luc VIGIER et alii,
 - *Lecture d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Les Presses Universitaires de Rennes, 2001, 318p.
 - « Ici, ce n'est plus le temps des hommes seuls livrés à la rêverie », in *Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, Luc VIGIER et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001 pp.97-111.
 - « *Les Voyageurs de l'impériale : humour et ambiguïtés* », <http://perso.wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/Monde%20ree1/Voyageurs/humour.htm> du 29/04/04
 - « La pensée du genre « roman » chez Aragon : dérision esthétique ? », communication prononcée pendant le

colloque, « *Le Genre de travers : littérature et transgénéricité* », organisé par le laboratoire Forell les 16, 17, et 18, novembre 2006, à la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société à Poitiers.

- Jean-Marie VIPREY, « *Aurélien, La romance brouillée* », in *Europe, Aragon romancier*, n°717-718, janvier-février 1989, pp.122-127.

http://bibliolib.net/article.php3?id_article=158,du 20/07/06

<http://gsadoul.free.fr/Varia-et-complements-biographie-de-Louis-Aragon.htm> du 16/03/04

<http://perso.wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/Monde%20reel/Voyageurs/humour.htm> du 29/04/04

<http://perso.Wanadoo.fr/luc.vigier/ERITA/1920-1930/Balecorinne.htm> du 07/03/05.

<http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/3882> du 08/02/06.

<http://www.louisaragon.elsatriolet.com/>

<http://perso.orange.fr/luc.vigier/ERITA/>

<http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/kritik/action.htm> du 16/02/06.

<http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/kritik/tzara.htm> du 16 /02/06.

III/ Théorie de la littérature et critique littéraire

- Pierre ABRAHAM, Roland DESNE, *Manuel d'histoire littéraire en France, tome VI, 1913-1976*, Paris, Messidor/Editions sociales, 920 p.

- *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 89- septembre 1991, « Le Champ littéraire. »

- *Afrique-France, Revue de Littérature et civilisation française 1*, Paris, Honoré Champion, 2001, 151p.
- Jean V. ALTER, *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France, Moyen Age-XVIe siècle*, Genève, LBRAIRIE DROZ, 1966, 231p.
- Philippe ANDRES, *La Nouvelle*, Paris, Ellipses/édition marketing S.A., 1998
- Daniel ARANDA, « Les retours hybrides de personnages », in *Poétique n°139*, septembre 2004, pp.351-362.
- Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA et alii, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 634p.
- Pierre A.G. ASTIER,
 - *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 347p.
 - *Ecrivains français engagés, la génération de 1930*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1978, 192p.
- Michel AUCOUTURIER, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Puf 1998, 127p.
- Erich AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, 560p.
- Michel AUTRAND, *Le XXe siècle, littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, 191 p.
- Louis BALADIER, *Le Récit, panorama et repère*, Paris, E.S.T.H, 1991, 311p.
- Marie-Claire BANCQUART, Pierre CAHNE, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 564p.
- Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488p.
- Pierre BARBERIS, « *La Sociocritique* », in Daniel BERGEZ et alii, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, pp 151-182, 217p.
- Roland BARTHES
 - *Essais critiques*, Paris Seuil, 1964, 266p.

- S/Z, Paris, Seuil, 1970, 272p.
- *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 126p.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, 105p
- Roland BARTHES et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180p.
- Jean BEAUTE, *Introduction à la littérature française*, Lyon, Chronique sociale, 1998.
- Roger BELLET, Philippe REGNIER et alii, *Problèmes de l'écriture populaire au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Limoges, Collection « Littératures en marge », 1997, 280p.
- Robert BENAYOUN, *Erotique du surréalisme*, Jean Jacques Pauvert, 1965, 190p.
- Julien BENDA, *La Trahison de clercs*, Paris, Grasset, 1928, 306 p.
- Zila BERND, Jacques MIGOZZI et alii, *Frontières du récit, Littératures orale et populaire Brésil/France*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994, 175 p.
- Marie-Paule BERRANGER, *Panorama de la littérature Française, Le Surréalisme*, Paris Hachette 1997, 160p.
- Jean-Claude BERTON, *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle,angoisses, révoltes et vertiges*, Paris, Hatier, 1983, 192 p.
- Denis BERTRAND, *L'espace et le sens, Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, 203 p.
- Jean BESSIERE, Gilles PHILIPPE et alii, *Problématique du genre, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion 1999, 279p.
- Cyprien BIDY BODO, *Le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française*, Université de Limoges, sous la direction de Monsieur le professeur Michel Beniamino, 2005.
- Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 374 p.

- Lorenzo BONOLI, « Ecritures de la réalité », in *Poétique* n°137, février 2004, pp.19-34.
- François BOTT, *Dieu prenait-il du café ?, portraits littéraires du XIXe siècle*, Paris, Le cherche midi, 2002, 163p.
- Roland BOURNEUF et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- Patrick BRUNEL, *La littérature française du XXe siècle.*, Paris, Nathan/Vuef, 2002.
- Jean-Louis CABANES, Guy LARROUX, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005, 447p.
- Serge CABIOC'H, *Figures du « Mentir-vrai » dans la littérature et dans l'enseignement des lettres, de la fable à l'atelier d'écriture*, sous la direction de Messieurs les Professeurs Alain GOULOT et Jean GUGLIELMI, Université de Caen, Mars 1994.
- Mireille CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Editions Champion, 2001, 232p.
- Josep Besa CAMPRUBI, *Les fonctions du titre*, Limoges, Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 82, Pulim, 2002
- Emilien CARASSUS, *Les Grèves imaginaires*, Paris, Editions du C.N.R.S, 1982, 247p.
- Nicolas CARPENTIER, *La lecture selon Barthes*, Paris, l'Harmattan, 1998, 190p.
- *Champs des activités surréalistes, Du Surréalisme et du Plaisir*, Librairie José Corti, 1987, 275p (textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron)
- Christophe CHARLES, *Naissance des « Intellectuels », 1880-1900*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, 271p.
- Jacqueline CHENIEUX, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, 385p.

- Evelyne COSSET, *Les Quatre évangiles d'Emile Zola, Espace, temps, personnages*, Genève, Librairie DROZ S.A, 1990, 153 p.
- Isabelle DAOUST, « La Comédie humaine : entre nouvelle et roman », in *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours, volume premier*, in *Actes du colloque de Metz*, Juin 1996, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, Editions Quorum, 1997,409p.
- Benoît DENIS, *Littérature et Engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, 316p ;
- J.-L DUMORTIER, Fr. PLAZANET, *Pour lire le récit*, Editions J. Duculot, Paris-Louvain-La-Neuve, 1990, 185p.
- Sylvie DURRER, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, DROZ, 1994, 269p.
- Sophie DUVAL, Marc MARTINEZ, *La Satire*, Paris, Armand Colin/HER, 2000, 272p.
- Umberto ECO, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, 314 p.
- Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185p.
- *Europe, La Poésie et la Résistance*, revue littéraire mensuelle, juillet-août 1974, 395p.
- Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, 3^e édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 323 p.
- David FONTAINE, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993, 128p.
- Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505p.
- Jacques FONTANILLE, *-Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 291p.

- *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 260p.
- Philippe FOREST, *Le Mouvement surréaliste, poésie, roman, théâtre*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, 148p.
- Emmanuel FRAISSE, Bernard MOURALIS, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, 261p.
- René GARGUILO, « Un paternalisme littéraire : Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne », in *Romantisme* n° 39, Poésie et Société, 1983, Paris, Editions CDU-SEDES, pp.61-72.
- Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, 375p.
- Gérard GENETTE, - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 282p.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 119p.
- Françoise et Paul GERBOD, *Introduction à la vie Littéraire du XXe siècle*, Paris, Bordas, 1986, 154 p.
- Claudine GIACCHETTI, *Maupassant, Espaces du roman*, Genève, Librairie DROZ S.A, 1993, 241p.
- Bertrand GERVAIS, *Récits et action, pour une théorie de la lecture*, Québec, Les Editions du Préambule, 1990, 411p.
- René GODENNE, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995
- Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Lire le roman*, De Boeck et Larcier, 1999, Bruxelles, 175 p.
- A. J. GREIMAS, *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 314p.
- Corinne GRENOUILLET, Eléonore REVERZY et alii, *Les Voix du peuple XIXe et XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, 400p.
- André GUIGOT, *L'Engagement des intellectuels au XXe siècle*, Les Essentiels Milan, 64 p.

- Philippe HAMON, - « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- *Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart* d'Emile Zola, Genève, Librairie Droz, 1983, 325 p.
- *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1984, 228 p.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette livre, 1993.

- M.-HANS, G. LAPOUGE, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, 391p.
- *Hermès 42, Cognition, communication, politique. « Peuple, populaire, populisme »*, Paris, C.N.R.S Editions, 2005, 264 p.
- Isabelle HUSSON-CASTA, « Un genre troublant : le roman policier », in Jean BESSIERE, Gilles PHILIPPE et alii, *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- *Itinéraires et Contacts de Cultures, Volume 23-24, 1er et 2^e semestres 1997*, Paris, l'Harmattan, 1998, 165p.
- Vincent JOUVE, - *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 271p.
- *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2001, 192p ;
- Wolfgang KAYSER, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.59-84.
- Aude LEMEUNIER, *L'Essai, le dialogue, l'apologue*, Collection Profil Histoire littéraire, Paris, Hatier, 2002, 156 p.

- Géraldi LEROY, *Batailles d'écrivains, littérature et politique, 1870-1914*, Armand Colin / VUEF, 2003, 345 p.
- Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative, le « Point de vue », Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, 315 p.
- *Littérature* n°140, décembre 2005, Revue trimestrielle, *Analyse du discours et sociocritique*, Paris, Larousse/ Armand Colin, 136 p.
- Georg LUKACS, *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspero, 1979, 110 p.
- Claude-Edmonde MAGNY, *Essai sur les limites de la littérature, les sandales d'Empédocle*, Editions de la Baconnière, 1945, 269 p.
- Jérôme MEIZOZ, « La Langue peuple » dans le roman français », in *Hermès 42 Peuple, populaire, populisme*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp.101-106.
- Jacques MIGOZZI,
 - *L'écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque : L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé, de Jules Vallès*, thèse de Doctorat Nouveau régime, Université Paris VIII-Vincennes, février 1990, sous la direction de Jean Levaillant.
 - *Écriture du peuple, littératures populaires : la littérature du XIXe siècle et de la Belle époque entre engagement et divertissement*. Volume 1, rapport de synthèse présenté pour l'Habilitation à diriger des recherches en langue et littérature françaises, Université Stendhal-Grenoble III, 1^{er} décembre 2000.
 - *Boulevards du populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, 246 p.
 - « Littérature (s) populaire (s) : un objet protéiforme, in *Hermès 42 Peuple, populaire, populisme*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp.95-100.

- Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Robert PICKERING et alii, *Revue Littératures*, « Ecrire la Guerre », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, 490p ;
- Henri MITTERAND, *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1992 ;
- Fatémeh Khan MOHAMADI, *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*, sous la direction de Guy Borreli, Université de Nancy 2, 2003.
- Abraham A. MOLES, Elisabeth ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Casterman 1978, 245p.
- Michel PATILLON,
 - *Précis d'analyse littéraire, les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1974, 143p.
 - *Précis d'analyse littéraire, décrire la poésie, tome 2*, Paris, Nathan, 1977, 142 p.
- Florence PAVANY, *L'Espace romanesque africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, l'Harmattan, 1999, 382 p.
- Jean PERUS, *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, 270p.
- Alain PESSIN, Patrice TERRONE et alii, *Littérature et Anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 540p.
- José PIERRE, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome 1 1922-1939*, Paris, Le Terrain vague, 1980.
- Julie POIROT-DELPECH-WOLKENSTEIN, *La Scène européenne dans les fictions internationales de Henry James, étrangeté, altérité et représentation d'un espace littéraire*, Thèse, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, sous la direction de Monsieur le Professeur Jean Bessière, 1996.
- Richard POTTIER, *Anthropologie du mythe*, Paris, Editions Kimé, 1994, 240p.

- Jean PREVOST et alii, *Confluences*, « Problèmes du roman », Revue mensuelle, juillet-août 1943, 3^e année, 415p.
- Luc RASSON, *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes : 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997, 186p.
- Elisabeth RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, 207 p.
- Michel RAYMOND, *Le Roman contemporain, Le signe des temps*, Paris, CDU/SEDES, 1976, 288p.
- Olivier REBOUL, *Langage et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 228p.
- Revue Agone, « Histoire, Politique et Sociologie », N° 33, Marseille, 2005.
- Pierre-Louis REY, *Le Roman et la nouvelle*, Collection Profil Histoire littéraire, Paris, Hatier, 2001, 156 p .
- Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1967, 206 p.
- Paul RICOEUR, *Temps et récit, tome I, L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983
- Léon RIEGEL, *Guerre et Littérature*, Editions Klincksieck, 1978, 649p.
- Maurice RIEUNEAU, *Guerre et révolution dans le roman français, 1919-1939*, Klincksieck, 1974, 627p.
- Jean-Luc RISPAIL, *Les Surréalistes, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard, 1991, 208p.
- Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, 144p.
- Régine ROBIN, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347p.

- Zoé SAMARAS, « Rêverie et mythe », in Danièle CHAUVIN, André SIGANOS, Philippe WALTER, et alii, *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Editions Imaco, 2005, pp.295-305
- Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Fayard, 1999, 807p.
- Jean-Paul SARTRE, -*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 374p.
- *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, 311p.
- Robert SMADJA, « L'Espace psychanalytique, théorie et pratique », in *Littératures et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, 668p.
- Mathurin SONGOSSAYE, *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, Université de Limoges, sous la direction de Mme Juliette Vion-Dury, 2005.
- Gertrude STEIN, « Le Réalisme dans les romans », in *Confluences, Problèmes du roman*, Juillet-août, 1943, pp.304-305.
- Susan Rubin SULEIMAN, - « Le Récit exemplaire », in *Poétique*, N° 32, Novembre 1977, pp 468-489.
- *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf Ecriture 1983, 344p.
- *Le Surréalisme dans le texte* Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, Centre de Recherches sur l'Édition, 1978, 320 p.
- Jean THOMAS, « André Gide ou le drame du roman pur », in *Confluences, Problèmes du roman*, Juillet-août 1943, pp.70-77.
- Fabrice THUMEREL, *Le Champ littéraire au XXe siècle, Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2002, 235p.
- Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, 188p.

- Alain TROUVE, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Paris, ENS Editions, 2006, 231p.
 - Gonzague TRUC, *Jean Racine, théâtre de 1668 à 1670, Les Plaideurs, Britannicus, Bérénice*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1953, 294p.
 - Claude VAILLANCOURT, *Le Paradoxe de l'écrivain, le savoir et l'écriture*, Montréal, Triptyque, 2003, 180 p.
 - Juliette VION-DURY, Jean-Marie GRASSIN, Bertrand WESTPHAL, *Littératures et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, 668p.
 - Emmanuel WAEGEMANS, *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, 391p.
 - Frank WAGNER, « Pannes de sens, Apories herméneutiques et plaisir de lecture », in *Poétique*, n°142, avril 2005/ Seuil, pp.185-203.
 - Bertrand WESTPHAL et alii, *La Géocritique mode d'emploi*, Presses Universitaires de Limoges, 311p.
 - Katherine D. WICKHORST KIERNAN, « Etranges figures, figures étrangères, Renée de *La Curée* d'Emile Zola », in *Poétique* n° 147, Septembre 2006, pp.259-275.
 - Nelly WOLF, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, 264p.
 - Michel ZERAFFA, *Personne et personnages, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, 494p.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Marly du 17/07/06.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme> du 12/07/06.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Exhibitionnisme> du 12/07/06.
- <http://www.divirama.com/dico/dictionnaire-11315.php> du 17/07/06.
- http://www.fabula.org/revue/document_1631.php du 13/11/06.
- <http://www.heresie.com/lilith.htm>, p.1, du 12/07/06. Baudelaire, « *Lilith, mère de démons* »,

<http://www.religiologiques.uqam.ca/recen/16reccauville.html>, du 12/07/06, Joëlle Cauville et Metka Zupancic (dir.). 1997. *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi,

<http://www.univ-reims.fr/Labos/CRLELI/Articles/prelude2.htm> du 27/06/05.

IV/ Linguistique, stylistique, rhétorique, pragmatique, analyse du discours

- Jean-Michel ADAM, « Images de soi et schématisation de l'orateur : Pétain et de Gaulle en juin 1940 », in Ruth AMOSSY et alii, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*

- Ruth AMOSSY, - *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, 247p.

- *L'Argumentation dans le discours*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2006, 275p.

- « L'argumentation dans le discours au prisme des récits médiatiques de grande diffusion », <http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/index.html>

- Argumentation, situation de discours et théorie des champs : l'exemple de *Les Hommes de bonne volonté* de Madeleine Clemenceau Jacquemaire », ConTextes, « *Discours en contexte* », 15 septembre 2006, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=43>

- Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, 128p.

- Ruth AMOSSY et alii, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999, 215p.

- Marc ANGENOT, *La Parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.

- J.L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 1970(pour la version française), 203p.
- Patrick BACRY, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, 335p.
- Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966, 356p.
- J. L .de BOISSIEU, A.- M . GARAGNON, *Commentaires stylistiques*, SEDES, 1997, 277p.
- Karl COGARD, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, 350p.
- Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984, 233p.
- Groupe μ, « Ironique et iconique », in *Poétique n°36*, novembre 1978, pp.427-442.
- Mervi HELKKULA, « Enonciation et subjectivité dans La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules », in *Poétique n° 147*, Septembre 2006, pp.316-325.
- Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, 260p.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, - *L'Enonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.
- « L'ironie comme trope », in *Poétique 41*, février 1980, pp.108-127.
- *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, 404p.
- *Langage n° 73, Les Plans d'Enonciation*, Revue trimestrielle, mars 1984, 127p.
- *Langue française n°128, L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, revue trimestrielle, décembre 2000, Paris, Larousse, 2000, 128 p.
- Dominique MAINGUENEAU, - *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 193p.

- « Ethos, scénographie, incorporation », in *Images de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, sous la direction de Ruth Amossy, Delachaux et Niestlé, 1999

- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, 203p.

- *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand colin, 213p.

- « Instances frontières et angélisme narratif », in *Langue française, n°128, L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, revue trimestrielle décembre 2000, Paris, Larousse, pp.74-95.

- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

-Sylvie MELLET, Marcel VUILLAUME et alii, *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2000.

- D.C. MUECKE, « Analyses de l'ironie », in *Poétique 36*, novembre 1978, pp.478-494.

- Christian PLANTIN, *Essais sur l'argumentation*, Paris, Editions Kimé, 1990, 351p.

- Pierre REBOUL, *La Rhétorique*, Paris, Puf, 1984.

-Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 348p.

-John R. SEARLE, *Sens et expression, études de théorie des actes du langage*, Les Editions de Minuit, Paris, 1982, 243p.

-Olivier SOUTET et alii., *La Polysémie*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 455p.

<http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/index.html>, *Numéro spécial* « Rencontres internationales 2006-2007 : Centre de recherche sur les Littératures Populaires et les Cultures Médiatiques, Limoges.

<http://www.revue-contextes.net/document.php?id=43>, *Discours en contexte* (Septembre 2006), Théorie des champs et analyse du discours.

VI/ Histoire

- Henri AMOUROUX, *La grande histoire des Français sous l'Occupation, les beaux jours des collabos, le peuple réveillé, juin 1940-juin 1942*, Paris, Robert Laffont, 1998, 920 p.
- Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XXe siècle II, 1930-1945*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991, 400p.
- J. BOUILLON et alii, *Le XIXe siècle et ses racines*, Paris, Bordas, 1981
- Michèle et Jean-Paul COINTET et alii, *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2000 ;
- *Eté 44*, film écrit et réalisé par Patrick ROTMAN, produit par Michel ROTMAN, 2004 Kuiv Productions/ édition vidéo France.
- *Goulag*, un film de Lossif PASTERNAK et Hélène CHATELAIN, ARTE France, 13, Production et Doriane Film, Paris, EDV 958.
- La Bataille de Dunkerque, FORTITUDE/TFI VIDEO.
- *La Deuxième Guerre Mondiale, 1939-1945*, ALPA MEDIA, 1998.
- V. LENINE, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, Moscou, Editions en Langues Etrangères, 150p.
- *Les Oubliés de la Libération* Film-documentaire, écrit, commenté et réalisé par Daniel Costelle, TF1-PATHE TELEVISION-SIRPA

- Jacques JULLIARD, Michel WINOCK et alii, *Dictionnaire des intellectuels français, les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Seuil, 1996.
- Monsieur THIERS, *d'une Politique à l'autre*, Colloque tenu à l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Marseille, le 14 Novembre 1997, Publisud, 1998, 163 p.
- Henry ROUSSO, *Les années noires, vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992, 192p.
- Jean-François SIRINELLI, Daniel COUTY et alii, *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Armand Colin, 1999, 852 p.
- Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, 245p.
- Nicolas WERTH, *Histoire de l'Union soviétique de Lénine à Staline, 1917-1953*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1995, 128p.
- Michel WINOCK, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.

VII/ Ouvrages généraux, usuels

- Jean CHEVELIEU, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969
- Henri Bertaud DU CHAZAUD, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, LE ROBERT/VUEF, 2002.
- Jacques ELLUL, *La Pensée marxiste*, Paris, La Table Ronde, 2003, 254p.
- Pierre GUIRAUD, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978, 640p.
- Paul IMBS et alii, *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), tome septième*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979 ;

- Georges LABICA, Gérard BENSUSSAN et alii, *Dictionnaire critique du marxisme*, 2^e édition refondue et augmentée, Paris, PUF, 1985.
- *Le Petit Robert 1*, par Paul ROBERT, Paris, Le Robert, 1989.
- Jean PREPOSIET, *Histoire de l'anarchisme*, Tallandier, 1993, 500 p.
- Christophe PROCHASSON, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre, 1900-1938*, Paris, Seuil, 1993

INDEX

- Action, 13, 18, 19, 22, 39, 62, 63, 73, 84, 90, 104, 150, 169, 176, 203, 207, 211, 283, 306, 339, 353, 370, 402, 407, 411
- Allocutaire, 173, 190, 196, 296, 372, 387
- Anarchisme, 119, 136, 201, 202, 204, 205, 206, 209, 212, 213, 215, 217, 262, 370, 419
- Aragon, 0, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 36, 40, 41, 43, 47, 48, 50, 59, 64, 68, 75, 83, 89, 91, 104, 118, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 135, 136, 143, 147, 148, 150, 159, 162, 167, 170, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 200, 212, 216, 217, 218, 225, 228, 232, 233, 237, 238, 242, 248, 250, 251, 255, 257, 258, 261, 262, 264, 268, 269, 274, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 297, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 314, 316, 323, 326, 334, 336, 339, 341, 344, 349, 361, 364, 367, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 387, 388, 389, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402
- Bildungsroman, 10, 56, 89, 90, 104, 105, 108, 109, 110, 116, 118, 121, 165, 172, 186, 206, 236, 277, 279, 282, 352, 364, 371, 385
- Bourgeoisie, 20, 27, 41, 48, 58, 75, 88, 89, 108, 109, 116, 134, 135, 136, 141, 167, 182, 233, 258
- But illocutoire, 126, 173
- Champ littéraire, 6, 8, 11, 14, 15, 16, 19, 22, 34, 255, 299
- Collaboration, 294, 302, 317, 318, 320, 321, 324, 327, 331, 367
- Communication, 34, 178, 190, 194, 197, 251, 269, 271, 272, 295, 361, 401, 408, 416
- Communiste, 4, 11, 20, 23, 24, 25, 27, 29, 125, 135, 201, 204, 228, 321, 349, 351, 352, 355, 363
- Conversion, 20, 280, 297, 300
- Critique réaliste, 10, 40, 41, 42, 51, 70, 74, 88, 172, 385
- Délinéarisation, 176, 179
- Discours, 8, 9, 10, 28, 39, 45, 54, 56, 62, 67, 74, 77, 79, 81, 84, 86, 87, 88, 99, 102, 112, 120, 121, 124, 125, 126, 129, 130, 133, 136, 139, 143, 146, 161, 173, 190, 199, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 217, 218, 235, 236, 250, 252, 255, 283, 291, 292, 294, 295, 303, 315, 318, 321, 324, 334, 336, 338, 339, 344, 350, 352, 354, 360, 365, 367, 372, 375, 381, 383, 385, 386, 389, 398, 400, 406, 407, 409, 414, 416

Doxa, 10, 31, 118, 163, 201, 211, 320, 322, 325

Dreyfus, 17, 145, 146, 147, 148, 149

Engagement, 0, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 29, 30, 100, 126, 147, 148, 167, 172, 175, 191, 196, 203, 208, 293, 297, 298, 300, 331, 345, 354, 359, 360, 362, 363, 378, 386, 387, 409

Enonciation, 62, 84, 116, 133, 189, 221, 236, 255, 271, 326, 372, 381, 387, 416

Epilogue, 116, 123, 125, 127, 142, 189, 195, 204, 216, 252, 280, 283, 290, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 386, 388

Erotisme, 48, 218, 222, 225, 228, 262, 408

Esthétique, 4, 5, 9, 10, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 59, 70, 71, 75, 94, 124, 150, 161, 172, 175, 176, 178, 183, 187, 189, 190, 191, 218, 219, 220, 248, 249, 277, 282, 299, 302, 304, 349, 363, 364, 365, 368, 372, 385, 386, 387, 401, 410, 411, 413

Ethos, 9, 124, 207, 208, 209, 338, 380, 414, 416

Fascisme, 6, 14, 15, 18, 19, 27, 28, 147, 238, 321

Féminisme, 108, 109, 110, 112, 116, 118, 121, 123, 124, 202, 204, 206, 280, 294, 396

Figuration, 45, 49, 52, 53, 72, 75, 83, 100, 104, 124, 129, 135, 162, 170, 171, 183, 184, 206, 211, 213, 217, 249, 297, 313, 339, 386

Fonction de communication, 192, 194, 196

Fonction idéologique, 59, 127, 291, 386

Fonction testimoniale, 120, 124, 127, 132, 169, 171, 192, 264, 311, 326, 371, 382

Grève, 39, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 87, 101, 108, 111, 118, 121, 134, 136, 149, 202, 213, 242, 299, 307, 345, 350, 351, 352, 354, 362, 365

Guerre, 6, 8, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 26, 27, 29, 54, 59, 60, 72, 73, 104, 125, 126, 127, 130, 133, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 166, 167, 168, 172, 181, 213, 234, 235, 242, 278, 283, 284, 291, 292, 299, 303, 304, 305, 306, 307, 311, 316, 317, 319, 328, 339, 352, 353, 354, 364, 366, 367, 370, 394, 411, 419

Héros positif, 38, 93, 102, 106, 150, 164, 172, 278, 281, 282, 290, 365, 369, 370

Histoire, 6, 8, 10, 13, 26, 36, 38, 54, 60, 78, 89, 100, 104, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 144, 147, 166, 168, 179, 212, 215, 253, 277, 284, 295, 304, 307, 328, 336, 359, 364, 369, 377, 385, 394, 395, 396, 397, 400, 401, 404, 405, 408, 409, 411, 413, 417, 418, 419

Idéologie, 7, 10, 20, 22, 38, 39, 41, 63, 68, 102, 121, 133, 135, 143, 175, 189, 200, 217, 218, 291, 294, 320, 337, 363, 385, 399, 401, 408, 411

Illumination, 90, 100, 101, 106, 107, 121, 122, 123, 243, 279, 370

Intellectuel, 14, 29, 30, 124, 136, 146, 206, 265

Internationale, 20, 27, 87, 133

Ironie, 71, 74, 79, 81, 87, 133, 157, 199, 210, 212, 237, 238, 268, 326, 327, 333, 334, 379,
396, 415, 416

Jaurès, 91, 99, 100, 101, 115, 116, 117, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 143, 144,
146, 172, 193, 202, 209, 211, 212, 213, 216, 239, 367, 385, 400

Juive, 145, 148

Lénine, 23, 26, 29, 43, 104, 136, 137, 138, 139, 141, 172, 175, 176, 232, 363, 385, 394, 418

Mentir-vrai, 4, 5, 6, 10, 20, 175, 262, 314, 387, 389

Militant, 39, 106, 108, 123, 132, 211, 233, 352, 363, 388

Mort, 4, 5, 7, 9, 29, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 82, 86, 97, 102, 105, 111, 115, 130, 132, 134,
151, 160, 163, 167, 178, 182, 192, 204, 210, 212, 214, 218, 238, 239, 251, 261, 262, 263,
266, 271, 273, 274, 275, 276, 283, 292, 297, 303, 315, 324, 331, 351, 352, 356, 358, 363,
365, 373, 390, 394, 401

Narrataire, 71, 192, 193, 194, 197, 198, 209, 292, 373, 375, 387

Narrateur, 4, 5, 59, 69, 71, 83, 86, 87, 88, 109, 111, 114, 118, 121, 124, 136, 138, 142, 145,
151, 155, 169, 171, 173, 176, 183, 185, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 203,
204, 210, 217, 222, 227, 231, 236, 237, 238, 239, 244, 245, 251, 254, 264, 266, 268, 271,
284, 306, 307, 308, 311, 314, 316, 317, 321, 322, 325, 332, 333, 334, 337, 348, 349, 350,
351, 352, 353, 363, 364, 365, 368, 372, 373, 374, 377, 378, 381, 382, 386

Nazi, 293, 314, 318, 344, 373, 374, 379, 380, 382

Nouvelle, 4, 8, 14, 29, 36, 97, 102, 109, 118, 179, 254, 302, 304, 305, 308, 309, 311, 312,
313, 317, 318, 324, 327, 328, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 341, 343, 344, 346, 347, 350,
352, 363, 364, 365, 370, 371, 372, 375, 381, 406, 411

Occupation, 7, 45, 65, 253, 311, 319, 363

Ouvrier, 40, 49, 56, 57, 64, 65, 66, 68, 70, 78, 84, 86, 88, 90, 99, 106, 107, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 131, 133, 135, 149, 176, 190, 202, 205, 210, 215, 279, 329, 350, 352, 366,
367, 385

Paris, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 35, 38, 39, 40, 41, 43,
44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 59, 60, 62, 63, 66, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 84, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 104, 106, 107, 111, 116, 121, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 154, 156, 158, 159,
160, 162, 171, 172, 173, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 193, 194, 197, 203, 209,
210, 217, 218, 219, 222, 225, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 243, 244, 248, 249,
250, 251, 257, 258, 268, 269, 270, 271, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 293, 294, 295,
297, 298, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 314, 316, 321, 322, 326, 328, 332, 344, 349,

350, 352, 355, 356, 358, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 372, 375, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419

Parti, 7, 8, 10, 11, 17, 23, 29, 30, 70, 125, 138, 145, 160, 173, 176, 195, 198, 215, 257, 274, 298, 319, 321, 351, 369, 375, 387

Pathos, 56, 71, 207, 210, 314, 316, 338

Peuple, 35, 38, 39, 43, 44, 53, 55, 57, 58, 59, 62, 65, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 99, 100, 106, 122, 129, 130, 132, 133, 135, 149, 169, 172, 175, 180, 202, 208, 255, 258, 274, 278, 295, 298, 304, 312, 334, 335, 336, 337, 359, 361, 363, 373, 377, 379, 407, 409, 417

Poétique, 4, 10, 22, 23, 27, 63, 68, 118, 128, 156, 159, 171, 173, 185, 189, 192, 194, 217, 238, 253, 257, 303, 371, 372, 391

Politique, 4, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 29, 36, 39, 40, 44, 56, 60, 61, 62, 75, 104, 128, 130, 132, 134, 135, 139, 147, 148, 157, 158, 159, 160, 166, 167, 177, 182, 194, 203, 212, 216, 244, 294, 297, 299, 302, 334, 337, 352, 385, 386, 408, 409

Prolétariat, 6, 19, 27, 40, 44, 82, 84, 88, 112, 116, 117, 130, 136, 385

Réalisme socialiste, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 102, 104, 127, 128, 136, 150, 164, 167, 169, 172, 175, 185, 196, 233, 274, 277, 282, 298, 299, 349, 364, 365, 367, 385, 387, 397

Récit exemplaire, 10, 38, 162, 173, 175, 206, 279, 281, 353

Religion, 55, 56, 93, 156, 201, 233, 234, 240, 241, 311, 377

Représentation, 4, 18, 33, 34, 38, 40, 42, 46, 48, 55, 59, 70, 74, 75, 102, 113, 118, 127, 139, 146, 168, 170, 181, 183, 190, 199, 204, 207, 210, 215, 223, 257, 269, 283, 329, 386, 396, 403, 410

Résistance, 6, 15, 29, 176, 200, 211, 275, 296, 297, 303, 336, 337, 341, 348, 349, 356, 363

Révolution, 6, 14, 18, 19, 20, 21, 27, 35, 36, 37, 39, 41, 88, 108, 115, 123, 135, 136, 143, 274, 277, 385, 397, 411

Scénographie, 9, 27, 128, 208, 217, 221, 299, 387, 416

Scripteur, 4, 5, 10, 44, 58, 71, 77, 86, 88, 104, 121, 124, 129, 130, 131, 133, 134, 138, 143, 167, 176, 194, 196, 197, 199, 204, 205, 208, 211, 215, 216, 248, 252, 260, 271, 275, 281, 325, 327, 336, 348, 366, 368, 380, 383

Sérienne, 41, 74, 75, 78, 79, 81, 83, 87, 90, 97, 102, 134, 135, 181, 182, 184, 193, 224, 228, 232, 243, 244, 250, 299

Suicide, 50, 53, 55, 97, 107, 108, 110, 139, 140, 178, 179, 186, 204, 217, 251, 264, 273

Surréalisme, 6, 11, 13, 19, 21, 26, 179, 201, 206, 216, 230, 233, 248, 249, 250, 251, 394, 404
Topographies, 74, 78, 79
Travailleurs, 15, 39, 40, 46, 60, 61, 63, 64, 68, 84, 85, 94, 99, 101, 106, 116, 118, 119, 133,
175, 184, 308, 352, 365, 366
Voix, 5, 18, 23, 59, 62, 70, 79, 100, 120, 130, 131, 153, 162, 163, 166, 187, 197, 199, 207,
208, 217, 228, 243, 251, 261, 263, 271, 285, 286, 294, 297, 303, 311, 313, 321, 322, 328,
336, 342, 351, 371, 372, 386
voyeurisme, 219, 220, 227, 230

ANNEXES

Annexe 1

12. Il s'agit de la résolution sur la refonte des organisations littéraires du 23 avril 1932 et dont le texte est le suivant : « Le comité central constate que, au cours des dernières années, les succès considérables de la construction socialiste ont permis la croissance en quantité et en qualité de la littérature et de l'art. Il y a quelques années, lorsque se manifestait dans la littérature l'influence importante d'éléments étrangers, qui avaient trouvé en particulier un regain d'activité dans les premières années de la NEP, tandis que les cadres de la littérature prolétarienne étaient encore faibles, le parti aida par tous les moyens à la fondation et à la consolidation d'organisations littéraires particulières dans le domaine de la littérature et de l'art, en vue de renforcer la position des écrivains et travailleurs de l'art prolétariens.

Aujourd'hui les cadres de la littérature et de l'art prolétariens ont eu le temps de pousser et de nouveaux écrivains et artistes sont issus des usines, des manufactures et des kolkhozes, le cadre des organisations littéraires et artistiques prolétariennes existantes (VOAPP, RAPP, etc.) s'avère trop étroit et freine l'essor de la création artistique. Cette circonstance risque de transformer ces organisations, des moyens de mobiliser aux maximum les écrivains et les artistes prolétariens autour des tâches de la construction socialiste, en moyens de cultiver l'esprit de chapelle, de s'écarter des tâches politiques de l'actualité et de rompre avec des groupes importants d'artistes et d'écrivains sympathisant à la construction socialiste. D'où la nécessité de refondre les organisations littéraires et artistiques et d'élargir leurs bases de travail. Dans ces conditions, le comité central du parti communiste (bolchevik) de Russie décide :

1° de liquider l'Association des écrivains prolétariens (VOAPP, RAPP) ;

2° d'unir tous les écrivains qui soutiennent la plate-forme du pouvoir soviétique et s'efforcent de participer à la construction socialiste en une union unique des écrivains soviétiques, comprenant une fraction communiste ;

3° de procéder à une réforme analogue dans le domaine des autres arts ;

4° de confier au bureau d'organisation le soin d'élaborer les mesures pratiques pour l'exécution de cette décision. »

Regine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 328.

Annexe 2

LE RASSEMBLEMENT NATIONAL POPULAIRE
au nom des innocents
au nom des victimes

ACCUSE

Vichy de mépriser la réalité humaine et sociale française,
de nous laisser crever de faim

Vichy de nous avoir fait perdre le 13 décembre :
des libérations de prisonniers
l'unification du territoire
la réduction de nos paiements
les perspectives d'une paix réparatrice
dans l'honneur et l'équité.

OUI

Vichy veut restaurer un passé périmé
et nous ridiculiser
par une parodie de révolution.

Vichy fricote avec les dépeceurs de notre Empire.

Vichy intrigue avec les Juifs et les maçons internationaux,
avec les financiers
et les marchands de canons américains
qui y font la loi.

Henri AMOUROUX, *La Grande histoire des Français sous l'occupation, les beaux jours des collabos, le peuple réveillé, juin 1940 - juins 1942*, Paris, Robert Laffont, 1998, p 285

Annexe 3

L'appel du 18 juin 1940

Les chefs qui, depuis de nombreuses années, sont à la tête des armées françaises, ont formé un gouvernement. Ce gouvernement, alléguant la défaite de nos armées, s'est mis en rapport avec l'ennemi pour cesser le combat.

Certes, nous avons été, nous sommes, submergés par la force mécanique, terrestre et aérienne, de l'ennemi. Infiniment plus que leur nombre, ce sont les chars, les avions, la tactique des Allemands qui nous font reculer. Ce sont les chars, les avions, la tactique des Allemands qui ont surpris nos chefs au point de les amener là où ils en sont aujourd'hui.

Mais le dernier mot est-il dit ? L'espérance doit-elle disparaître ? La défaite est-elle définitive ?

Non ! Croyez-moi, moi qui vous parle en connaissance de cause et vous dis que rien n'est perdu pour la France. Les mêmes moyens qui nous ont vaincus peuvent faire venir un jour la victoire.

Car la France n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle a un vaste Empire derrière elle. Elle peut faire bloc avec l'empire britannique qui tient la mer et continue la lutte. Elle peut, comme l'Angleterre, utiliser sans limites l'immense industrie des Etats-Unis. Cette guerre n'est pas limitée au territoire malheureux de notre pays. Cette guerre n'est pas tranchée par la bataille de France. Cette guerre est une guerre mondiale.

Toutes les fautes, tous les retards, toutes les souffrances, n'empêchent pas qu'il y a, dans l'univers, tous les moyens nécessaires pour écraser un jour nos ennemis. Foudroyés aujourd'hui par la force mécanique, nous pourrions vaincre dans l'avenir par une force mécanique supérieure. Le destin du monde est là.

Moi, Général de Gaulle, actuellement à Londres, j'invite les officiers et les soldats français qui se trouvent en territoire britannique ou qui viendraient à s'y trouver, avec leurs armes ou sans leurs armes, j'invite les ingénieurs et les ouvriers spécialistes des industries d'armement qui se trouvent en territoire britannique ou qui viendraient à s'y trouver, à se mettre en rapport avec moi.

Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance française ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas.

Demain, comme aujourd'hui, je parlerai à la Radio de Londres.

<http://partisans.ifrance.com/partisans/18juin.htm?4&weborama=5>

04/09/06

Discours de Pétain, radiodiffusé le 17 juin 1940.

"Français !

A l'appel de Monsieur le Président de la République, j'assume à partir d'aujourd'hui la direction du gouvernement de la France. Sûr de l'affection de notre admirable armée qui lutte, avec un héroïsme digne de ses longues traditions militaires, contre un ennemi supérieur en nombre et en armes. Sûr que par sa magnifique résistance, elle a rempli nos devoirs vis-à-vis de nos alliés. Sûr de l'appui des Anciens Combattants que j'ai eu la fierté de commander, sûr de la confiance du peuple tout entier, je fais à la France le don de ma personne pour atténuer son malheur.

En ces heures douloureuses, je pense aux malheureux réfugiés qui, dans un dénuement extrême, sillonnent nos routes. Je leur exprime ma compassion et ma sollicitude. C'est le coeur serré que je vous dis aujourd'hui qu'il faut cesser le combat. Je me suis adressé cette nuit à l'adversaire pour lui demander s'il est prêt à rechercher avec nous, entre soldats, après la lutte et dans l'Honneur, les moyens de mettre un terme aux hostilités. Que tous les Français se groupent autour du Gouvernement que je préside pendant ces dures épreuves et fassent taire leur angoisse pour n'écouter que leur foi dans le destin de la Patrie."

Télécharger le fichier :	format RTF
--------------------------	------------

http://hist-geo.ac-rouen.fr/doc/txt/discours_petain.htm

Table des matières

Remerciements.....	3
INTRODUCTION GENERALE	5
PREMIERE PARTIE : Pour le réalisme socialiste.....	14
I/ Du surréalisme au réalisme socialiste : les engagements d'Aragon.....	14
1/ Autour du concept de l'engagement.....	14
2/ Aragon, le personnage	21
2.1. La conversion	21
2.2. Démêlés avec les surréalistes	23
2.3. Activités procommunistes	28
3/ Le réalisme socialiste ?.....	33
3.1. Autour du concept	33
3.1.1. Le XIXe siècle, racine lointaine.....	34
3.1.2. Entre 1932 et 1934 : parachèvement et officialisation.....	37
3.1.2.1. Polémiques autour d'une date.....	37
3.1.2.2. Traits dominants	39
II/ Le réalisme critique comme procès de la classe bourgeoise.....	43
1/ L'esthétique de la suggestion	45
1.1. La comédie mondaine	45
1.1.1. « Diane »	45
1.1.2. Des Manescu au Paris bourgeois dans <i>Aurélien</i>	50
1.2. L'« inhumanité » du capitalisme.....	56
1.2.1. Des <i>Cloches de Bâle</i> aux <i>Voyageurs de l'impériale</i>	56
1.2.2. Des souvenirs dans <i>Aurélien</i>	74
2/ Chassé-croisé dans <i>Les Beaux quartiers</i>	78
2.1. Les topographies symboliques	78
2.2. Voies et voix de la satire anti-bourgeoise	83
III/ Le bildungsroman, comme modèle d'interpellation du lecteur.....	93
1/ Le parcours exemplum d'Armand	94
1.1. L'esthétisation de l'initiation	94
1.1.1. De Sérianne à Paris	95
1.1.2. Les confidences étranges de la capitale.....	98
1.2. Le meeting du Pré Saint-Gervais	103
1.3. La phase de l'illumination.....	105
2/ Le modèle de Victor dans <i>Les Cloches de Bâle</i>	109
2.1. L'auto-affranchissement.....	109
2.2. Le rôle de mentor	112
3/ Le bildungsroman féministe	113
3.1. De Diane à Catherine	114
3.1.1. L'enfance.....	115
3.1.2. La jeune fille.....	116
3.2. De Catherine à Clara	128
IV/ L'instrumentalisation de l'Histoire ou la scénographie auctoriale	133

1/	Avec Jaurès.....	134
2/	De Lénine au Congrès de Bâle.....	142
3/	Le problème Mercadier.....	150
3.1.	Le contexte.....	150
3.2.	Ses convictions.....	154
3.3.	Son parcours.....	157
3.3.1.	De « Fin de siècle » à « Deux mesures pour rien ».....	157
3.3.2.	La séquence de l'aventure.....	161
3.3.3.	La poétique du retour ou la déchéance de Mercadier.....	163
3.4.	Le statut du héros.....	169
3.4.1.	Pascal comme modèle ?.....	169
3.4.2.	Meyer, « le personnage adoptif ».....	176
DEUXIEME PARTIE : Marques et traces du mentir-vrai de l'engagement aragonien.....		183
I/ Le parjure esthétique.....		183
1/	Le principe de la délinéarisation.....	184
1.1.	Une pratique iconoclaste du roman.....	184
1.2.	Des <i>Cloches de Bâle</i> à <i>Aurélien</i>	186
2/	Aspects du narrateur aragonien.....	200
II/ La constante surréaliste.....		209
1/	Contestations des valeurs morales.....	210
1.1.	La prescription indirecte de l'anarchisme.....	210
1.1.1.	Catherine, ou le manifeste de l'anarchisme.....	210
1.1.2.	Ethos, pathos, et Libertad.....	216
1.1.3.	L'héroïsme professé de la Bande à Bonnot.....	222
1.2.	De l'érotisme.....	228
1.2.1.	Voyeurisme et/ou exhibitionnisme.....	228
1.2.2.	Communion charnelle.....	237
1.3.	Le procès de la religion chrétienne.....	243
1.4.	Tel père, sans fils.....	252
2/	L'« insolitisme ».....	258
2.1.	Manies et comportements.....	258
2.2.	Des portraits, ou l'art de la démolition.....	267
III/ Chronique d'un essoufflement annoncé.....		273
1/	Les glissements dans <i>Les Voyageurs de l'impériale</i>	273
1.1.	Hantise et effets du temps.....	274
1.2.	L'angoisse existentielle.....	278
2/	<i>Aurélien</i> entre Racine et Barrès ?.....	287
2.1.	L'échec du bildungsroman.....	288
2.2.	L'hommage racinien.....	293
2.3.	La fonction de l'épilogue.....	302
TROISIEME PARTIE : Servitude et grandeur des Français : bâtardise esthétique ou légitime défense ?.....		313
I/ Le temps raconté.....		316

1/ Scènes des années terribles.....	317
2/ La Collaboration.....	328
II/ L'appel à la Résistance	334
1/ Châtiment et /ou rebut du collaborateur	335
1.1. A bas le « Picotisme » !.....	335
1.2. Elisée, le mauvais insecte.....	340
2/ L'engagement par l'exemplarité.....	343
2.1. La mise en scène farcesque et l'endurance dans le silence	343
2.1.1. « <i>Les Bons voisins</i> » et « <i>Pénitent 1943</i> ».....	343
2.1.1.1. La farce comme topos de l'exemplarité	343
2.1.1.2. Celui qui croyait au ciel.....	352
2.1.2. « <i>Le Mouton</i> », ou le défi par le silence	358
2.2. La tendance « bildungsromanesque »	361
2.2.1. Les « <i>Rencontres</i> », ou l'éveil à la Résistance	362
2.2.2. « Le parallélisme à thèse » des « <i>Jeunes gens</i> ».....	376
2.2.3. La solennité du « <i>Droit romain n'est plus</i> ».....	384
CONCLUSION GENERALE	398
BIBLIOGRAPHIE-WBOGRAPHIE-VIDEOGRAPHIE	403
I/ Œuvres littéraires.....	403
1/ Aragon	403
2/ Autres oeuvres	405
II/ Critiques sur l'œuvre d'Aragon.....	407
III/ Théorie de la littérature et critique littéraire	417
IV/ Linguistique, stylistique, rhétorique, pragmatique, analyse du discours	429
V/ Histoire.....	433
VI/ Ouvrages généraux, usuels	434
INDEX	436
ANNEXES.....	441
Annexe 1.....	441
Annexe 2.....	442
Annexe 3.....	443
Table des matières	445