



HAL
open science

Un procès de la littérature “fin de siècle” : Les Voyageurs de l’impériale d’Aragon ou la décadence en question

Jean-Michel Wittmann

► **To cite this version:**

Jean-Michel Wittmann. Un procès de la littérature “fin de siècle” : Les Voyageurs de l’impériale d’Aragon ou la décadence en question . Michel Erman & Philippe Monneret (éd.). Mélanges et styles fin de siècle, ABELL, pp.75-91, 2006. hal-01699702

HAL Id: hal-01699702

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01699702v1>

Submitted on 2 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

WITTMANN, Jean-Michel, « Un procès de la littérature “fin de siècle” : *Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon ou la décadence en question », in Michel Erman et Philippe Monneret (éd.), *Mélanges et styles fin de siècle*, Dijon : éditions A.B.E.L.L, p. 75-91

fin de siècle et décadence.

Roman fleuve, *Les Voyageurs de l'Impériale* se présentent comme « la somme d'une époque »¹, de 1889 à l'été 1914 : plus de sept cents pages pour dessiner le cours de l'histoire d'une classe sociale, la bourgeoisie française, sur l'entrelacs de destinées individuelles saisies sur un quart de siècle. Rien de plus tortueux que le cours de ce fleuve ; rien de plus rectiligne non plus. Cette histoire d'un bourgeois qui fuit sa classe d'origine sans s'apercevoir qu'il transporte sa prison avec lui est celle d'une dérive dont l'issue est prévisible. Aliéné, Pierre Mercadier croit agir, mais ne fait que subir, faute de comprendre le sens de l'histoire, qu'Aragon se charge de mettre en évidence dans le tableau visionnaire et critique placé en ouverture du roman. Effarée par sa découverte de la Tour Eiffel, Paulette ne voit dans l'Exposition universelle de 1889 que le spectacle incohérent offert par un public cosmopolite, mélange « de soldats, de bourgeois »², d'Arabes, de spahis, d'Annamites, de Levantins, « méli-mélo de bronze d'arts, de géraniums, de filles, de soldats, de bourgeois, de gosses » (VI, p. 34). Aveuglé par ses lunettes d'intellectuel bourgeois, Pierre Mercadier, professeur d'histoire, ne perçoit que le bruit et la fureur. C'est pourtant la soi-disant « belle époque » qui s'y révèle, dans sa vérité nue. Partout des soldats, parmi le public bon enfant du peuple et des bourgeois, faussement mêlés : cette nation impérialiste préoccupée de construire un empire sans renoncer à idée d'une revanche sur l'Allemagne, est tendue vers la guerre dont l'horizon clôt précisément le roman d'Aragon. Dans cet univers, le travail, seule valeur authentique, est contaminé par le règne bourgeois de l'apparence et de la facticité : on peut y regarder des mineurs pour rire, dans un « décor éclairé par des frisures de lumière » (VI, p. 36), composé de « stuc » et de « carton » (VI, p. 34). La « grande cloche vide au-dessus de Paris » (VI, p. 33), l'écrasement ressenti face à la tour Eiffel, la cage dans laquelle les spectateurs sont invités à descendre au cœur de la terre, tout souligne l'aliénation des individus. « L'après-midi finissant » (VI, p. 34), le déclin du jour, la dégradation prévisible du couple formé par Pierre et Paulette, la décadence d'une classe sociale et d'une société dominée par cette classe, tout se répond en un kaléidoscope qui comprend les images les plus significatives des *Voyageurs de l'impériale*. La « belle époque » ? Un mensonge, ou plutôt une ruse de la raison bourgeoise pour masquer le sens de l'histoire, un mythe créé pour habiller de couleurs séduisantes une société hypocrite, gouvernée par la loi impérialiste du profit. Condamnés à entrer « pour des heures dans un engrenage de fatigue et d'émerveillement » (VI, p. 34) qui résume leur vie, les Mercadier offrent dès lors une première image du « voyageur de l'impériale », du passager ballotté sur le pont d'un bateau dont il ignore la direction, enfin du figurant³. Paulette la conformiste, Pierre le révolté, illustreront tout au long du roman les deux aspects d'une même posture sociale, les deux modalités d'une même aliénation.

¹ A. Anglès, dans « Aragon est aussi un romancier », in *Confluences*, « Problèmes du roman », Lyon : juillet-novembre 1943, écrit déjà : « C'est la somme d'une époque qu'Aragon accomplit et qu'il liquide du même coup [...] »

² Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris : Gallimard, [1948], coll. folio, 1965, p. 34. Pour ne pas surcharger les notes, les références aux *Voyageurs de l'impériale* (VI) seront dans la suite de cet article indiquées entre parenthèses après chaque citation et renverront à cette édition.

³ La métaphore du « voyageur de l'impériale » est explicitée p. 675, dans un fragment de l'essai sur John Law préparé par Pierre Mercadier : « Car il y a deux sortes d'hommes dans le monde, ceux qui pareils aux gens de l'impériale sont emportés sans rien savoir de la machine qu'ils habitent, et les autres qui connaissent le mécanisme du monstre, qui jouent à y tripoter. » Celle du passager l'est pour sa part p. 463 : « Quand vous êtes

La moindre ironie de cette ouverture virtuose n'est pas de s'approprier l'imaginaire de la décadence pour dire la vérité de l'histoire et désigner la guerre à venir comme l'impasse vers laquelle se précipite le monde bourgeois, alors même que cet imaginaire de la décadence participe de l'oblitération de l'histoire. La *décadence*, la *belle époque*, sont pour Aragon deux mythes qui participent successivement d'une même entreprise de mystification idéologique. Leur complémentarité, il la souligne au début de la seconde partie du roman, « Vingtième siècle », en consacrant quelques pages à l'analyse d'un troisième mythe, celui de la *fin de siècle*, sorte de trait d'union entre les deux précédents :

Les hommes ont toujours, depuis qu'ils comptent les années par centaines, attaché une superstition singulière à ce seuil où change le chiffre du temps. On dirait que tout recommence et c'est même ainsi que dans les années qui précèdent ce bouleversement de calendrier, il semble que le monde soit vieux, et malade : et l'on impute à sa sénilité les écarts et les passions et les crimes, l'on n'a presque plus envie de rien entreprendre, crainte que tout soit entaché de quelque inexplicable tare, on attend le retour de la force et de la santé. Cette étrange croyance s'était emparée des gens à la fin de ce siècle incrédule que fut le XXe. Tout ce qui surprenait ou dépassait les hommes était baptisé *fin de siècle* ; c'est ainsi que les ignorants se rassurent. Et puis, dans ce concept, il y avait un grand espoir caché, l'espoir que bientôt, sur un coup de baguette, tout changerait, chacun verrait ses maux finir, et la nouvelle vie monterait, merveilleuse, sous l'invocation de ce 1900 attendu, au contraire de l'an mille, comme le commencement du monde. (VI, p. 459)

L'antinomie fondatrice de tout imaginaire de la décadence, santé / maladie, nourrit donc également ce mythe de la fin de siècle. Dans les deux cas, il s'agit de nier l'histoire, de la manière la plus perverse. Non de l'ignorer : de la tronquer, en mentant sur ses fins. La vision millénariste qui sous-tend la notion de « fin de siècle » introduit une nécessité absurde dans le cours des événements, remplace une vérité angoissante par une illusion rassurante, comparable au classement alphabétique de l'autodidacte dans *La Nausée*. Elle lui substitue un sens arbitraire, qui repose sur le postulat d'une éternelle répétition : « toutes les queues de siècle se ressemblent »⁴... Du même coup, elle rend donc vaine par avance toute tentative pour accompagner le mouvement de l'histoire ; elle s'oppose dans son principe à cette révolution qu'opère le communiste en renonçant au règne de l'*avoir* pour *agir et faire*⁵.

Le mythe de la *décadence* joue le même rôle que celui de la *fin de siècle*. Il renvoie à une même conception cyclique et fataliste de l'histoire, diamétralement opposée à la vision messianique du militant Aragon. Cette idée de *décadence* se révèle pourtant plus dangereuse sur le plan idéologique, car elle implique une dévalorisation du présent au profit d'un hypothétique âge d'or. Elle est par sa nature même vouée à justifier une attitude réactionnaire, comme en témoigne le discours sur la décadence de la fin du dix-neuvième siècle, qui fut

sur un navire et que vos regards n'embrassent que l'immense uniformité de l'Océan, vous ne savez rien de la tourmente qui là-bas, à des milliers de lieues marines, creuse le ciel et la mer : et cependant, les contrecoups de la tempête par des voies profondes et cachées atteignent la quille qui vous porte et la secoue, et les chaises roulent sur le pont, et vous vous accrochez, soudain, au bastingage. Dans la société des hommes, leur regard n'atteint pas des horizons aussi larges que celui du navigateur. [...] Georges Meyer ne se distinguait en rien des autres passagers de la France. » Celle de l'acteur est énoncée elle-aussi par Mercadier, au terme d'une réflexion sur le temps qui passe et les changements qu'il apporte (ce que le personnage, de manière significative, ne nomme pas « l'histoire »), p. 618 : « Mais nous sommes étrangers à tout cela... Nous crèverons sans avoir joué autre chose que notre long rôle de figurants... Et ainsi de ceux qui suivront... Pourquoi ? »

⁴ J-K. Huysmans, *Là-bas* (1891).

⁵ Dans *La Conspiration* (1938), rééd. folio, pp. 211-12, Paul Nizan met en scène un militant communiste, Carré, qui s'oppose à l'un de ses amis, l'écrivain Régnier, archétype de l'intellectuel bourgeois, en réfutant le dilettantisme de ce dernier – « des gens comme toi, qui pensent avoir tout lu, ne voient dans le communisme qu'un système d'idées parmi tous les autres. Comme s'il y avait des boîtes à étiquettes, la boîte socialisme, la boîte fascisme » – en vertu du principe d'un engagement total : « Un communiste n'a rien, mais il veut être et faire. »

essentiellement un discours *contre* la décadence.⁶ De la croyance fataliste à une « fin de siècle » à la conviction d'une décadence nationale, il y a une différence, non de nature, mais de degré. Qui croit à la *fin de siècle*, tel Georges Meyer dans les *Voyageurs*, dupe des idéaux généreux des Lumières qui subsistent dans les principes de la République et voué à la persécution antisémite⁷, reste le jouet de l'histoire, série d'événements incohérents à ses yeux, dont le sens lui échappe. Qui croit à la décadence, au contraire, se sent tenu d'agir et de proposer des remèdes : ainsi de Drieu la Rochelle qui, obsédé par « ce fait écrasant »⁸, se prend à rêver d'une Europe régénérée par le fascisme et dont *Rêveuse bourgeoisie*, roman d'une classe condamnée, roman aussi des pères défailants et des fils condamnés à la boue des tranchées, si proche et si loin de celui d'Aragon, repose précisément sur la foi en un mythe que ce dernier, au contraire, s'emploie à dénoncer⁹.

Ce pas qui sépare la croyance à la *fin de siècle* d'une certitude de *décadence*, Aragon le fait précisément franchir à Pierre Mercadier, au moins sur le plan de l'imaginaire. En choisissant de fuir en Italie ses responsabilités de père de famille, Pierre Mercadier met ses pas dans ceux des grands écrivains de l'époque romantique. Il manifeste par là même son aliénation par la culture bourgeoise, qui le rend sourd aux appels de l'histoire. Dans un journal lu en Italie, les rebondissements de l'Affaire Dreyfus l'intéressent d'autant moins qu'il se soucie plus des nouvelles reçues de son courtier en bourse. Une jeune fille avec laquelle il rêve en vain de retrouver sa jeunesse l'emmène-t-elle sur l'île de Murano, Mercadier refuse cette occasion unique qui lui est offerte de voir enfin le « monde réel » : « Quelle idée de venir ainsi se promener dans ce baigne industriel ! Il y a des choses dans la vie qu'on laisse de côté, on sait qu'il faut qu'elles existent, on s'évite de les contempler. » (VI, p. 386). Sa fuite hors de

⁶ Ceci vaut, plus généralement, pour l'imaginaire de la décadence que ce discours informe et dont il finit par se nourrir ; on gagnera à envisager la décadence comme un phénomène qui relève conjointement d'une histoire des idées et d'une histoire de l'imagination, telle que Pierre Citti – qui propose de définir la décadence comme « un fait d'imagination » – a essayé de la mettre en œuvre dans *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, Presses Universitaires de France, 1987.

⁷ Aragon pour présenter les origines familiales de son personnage, victime de persécutions antisémites dans le contexte de l'affaire Dreyfus, adopte le procédé d'une focalisation interne et montre que les parents de Meyer, juifs alsaciens « qui avaient tout abandonné pour fuir devant l'envahisseur » et avaient choisi de s'établir « près de la Bastille » (p. 464), sont les dupes à la fois d'un discours nationaliste chauvin et xénophobe, et d'un discours républicain fondé sur le principe de l'égalité assurée et garantie par le progrès, lui-même assuré par l'école de la République (« Il voulait être Français avant toute chose. Il était reconnaissant à son pays de n'avoir aucune loi contre les Juifs, il était pénétré de sa générosité, de sa grandeur. La France était le pays des Lumières. [...] Il [Georges] enseignerait aux petits Français la chose la plus belle, la plus pure, la plus élevée que l'esprit ait imaginée : les mathématiques, sources de tout progrès. », p. 465).

⁸ C'est dans la préface de *Gilles*, en 1939, que Drieu écrit : « Comme tous mes contemporains, je me suis trouvé devant un fait écrasant : la décadence. » Dans *État-Civil*, son autobiographie, il écrivait déjà : « Je fus entièrement possédé par l'idée de décadence, et à jamais. » Dans un article paru en 1928 dans la *Revue Européenne*, « L'idée de décadence », il fait de cette idée le fondement de son engagement politique et de sa vision de l'Europe : « Je promenais mon jeune Européen dans un music-hall, et je le faisais rêver sur la valeur de notre civilisation. Toutes ces rêveries passaient par un point fatal, l'idée de décadence. Voilà l'idée qui m'a toujours beaucoup occupée. » (*Le Jeune Européen*, suivi de *Genève ou Moscou*, rééd. Paris, Gallimard, 1978, p. 311) Aussi bien doit-on souscrire au constat de Loubet del Bayle, in *L'Illusion politique au vingtième siècle: des écrivains témoins de leur temps*, Paris, Economica, 1999, p. 74 : « C'est en rattachant [Drieu la Rochelle] au thème de la décadence, envisagé dans ses extensions les plus larges, que l'engagement fasciste de Drieu prend tout son sens, en obligeant à s'interroger sur la place que certains facteurs, à la fois sociologiques, psychologiques, philosophiques, moraux et spirituels ont pu avoir dans la genèse du fascisme en général. »

⁹ *Rêveuse bourgeoisie* raconte la faillite de Camille Le Pesnel, homme faible, représentant d'une bourgeoisie dégénérée qui est au demeurant le milieu même d'origine de Drieu, lequel réécrit son *roman familial* dans ce livre, comme le fait d'une certaine manière Aragon dans le sien, fondé sur l'histoire de son grand-père et sur la hantise du père absent ou défailant, dont Pierre Mercadier et Pascal Mercadier successivement sont les avatars. La faiblesse de Camille, emblématique de la décadence d'une classe et d'une société, est cependant rachetée par l'héroïsme de son fils Yves, appelé à trouver dans les tranchées la fin glorieuse – et la rédemption – que Drieu n'a lui-même trouvé ni en Belgique, ni dans l'armée d'Orient (voir *La Comédie de Charleroi*).

Venise, qui traduit son enfermement définitif dans un univers idéologique dont il n'a pas voulu renverser les cloisons, le voit alors passer d'une attitude cyniquement irresponsable à une rêverie historique plus inquiétante, à Vicence :

Sa force est pleinement dans son refus de ce qui n'est pas lui-même ; il traverse le monde sans s'y mêler. Ni Palladio, ni le Coleone ne font pâler l'égoïsme, l'égoïsme parfait, cette vertu véritable, cette seule intelligence pleine qui nous est donnée de l'univers. Avec quelle humeur amer, Mercadier dans les cafés du Corso regardait la jeunesse dorée de la ville qui flâne sous les arcades, et peut demeurer des heures et des heures devant la terrasse de l'un d'eux, dans le vague et vain espoir qu'un ami fortuné vous offrira de s'asseoir et de prendre un verre ! Ce troupeau sociable à l'âge de la folie, ces descendants énervés des artistes et des soldats de la Renaissance, il n'y avait parmi eux ni un Palladio, ni un Coleone, ni un Mercadier... (VI, p. 406)

Les promeneurs du Corso de Vicence présentent aux yeux de Mercadier des symptômes de décadence d'autant plus frappants, qu'il les oppose à leurs glorieux ancêtres, Palladio et le Coleone. Nervosisme, ennui, folie ou au moins névrose : sous ses yeux les Italiens d'aujourd'hui deviennent les épigones d'un des Esseintes. Sa vision est alors informée par les stéréotypes de la décadence. Dans le même temps, Mercadier aspire confusément à l'énergie, à la force vitale et créatrice. Autour des figures mythiques de Palladio et du Coleone, un rêve de puissance cristallise dans son imagination, dont la résonance nietzschéenne s'accorde à l'univers culturel et mental de cette fin de siècle, en même temps qu'à celui d'Aragon¹⁰. Jusqu'alors indifférent à toute philosophie de l'histoire, Pierre Mercadier traduit ici un tacite assentiment au mythe de la *décadence*, qui nourrit une nostalgie de la force virile, voire une mystique du chef encore inexprimé : il y a peut-être autant de Drieu en Mercadier qu'en Aurélien.

La rêverie de Mercadier prend son sens dans le présent de l'écriture : de même que « le dix-huitième expliquerait aujourd'hui », dans son livre sur John Law, de même, une avant-guerre en explique une autre. La même idéologie produit les mêmes effets ; la même culture engendre une même incapacité à accepter et à accompagner le mouvement de l'histoire. La rêverie de Mercadier à Vicence, c'est, hélas ! de la littérature, un mauvais rêve né d'une culture qui coupe du réel et de l'histoire, et d'une culture qui se survit à elle-même, d'une avant-guerre à l'autre. Aussi la critique de l'individualisme suppose-t-elle le procès d'une littérature qui l'a nourri. En ce sens, les pages qui ouvrent la partie « Vingtème siècle » assurent l'assiette idéologique du roman, désignent son enjeu central, bien que souterrain : le procès d'une littérature, d'une culture, dont ses personnages sont les produits. Normalien, professeur d'histoire, Mercadier n'est pas pour rien un intellectuel bourgeois : prisonnier de sa classe d'origine, il l'est autant par son incapacité à poser la question idéologique que par sa foi aveugle en une mythologie aliénante du réel, forgée par ses lectures. Tout ce qui empêche la bourgeoisie d'accéder au « monde réel », les mythes de l'amour romantique d'abord, ceux de la *fin de siècle* et de la *décadence* ensuite¹¹, voilà ce dont Mercadier ne se sépare pas et qu'il emporte avec lui jusque dans sa fuite.

décadence et symbolisme.

¹⁰ Voir S. Ravis, « La 'mort à Venise' de l'imaginaire individualiste dans *Les Voyageurs de l'impériale* », in *Le Dit masqué. Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, pp. 205-206.

¹¹ Pierre Mercadier commence sa fuite – vouée à l'échec – hors du monde bourgeois en trompant sa femme avec Blanche Pailleron : de manière symptomatique, il vit cet amour en se projetant dans le mythe de Tristan et Iseut. Ce mythe d'un amour fin de siècle qui est celui de la séparation d'avec la société – diamétralement opposé au mythe d'Elsa forgé par Aragon, celui d'un amour qui ouvre les yeux sur le monde – appartient d'ailleurs, il faut le noter, à une culture fin de siècle entichée de Wagner.

De manière symptomatique, ses premières velléités de rupture avec la classe bourgeoise sont teintées de toute une coloration idéaliste, qui lui vient de sa culture littéraire. Au moment de faire la connaissance de Blaise, le beau-frère bohème qui, lui-même, a rompu avec sa famille, Mercadier se montre logiquement déçu de ne pas rencontrer un mythe, mais un homme bien ancré dans le « monde réel ». Il appartient donc à ce personnage de tenter – tâche évidemment vouée à l'échec – d'ouvrir les yeux de l'intellectuel bourgeois, en lui expliquant que sa conception du départ, c'est de la littérature, – celle de Baudelaire et celle de Mallarmé :

- Je croyais que vous étiez parti pour autre chose... [...] partir enfin pour... partir...
- Ça fait Baudelaire ce que vous me racontez là : Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent... [...] Partir pour partir, entre nous, c'est parler pour ne rien dire... Il y a aussi un autre poète qui a dit : Fuir là-bas, fuir ! – Je sais que des oiseaux sont ivres, d'être parmi l'écume inconnue et les cieux... Seulement celui-ci, il est professeur d'anglais, et il continue à faire sa classe... Est-ce qu'on part ? (VI, p. 331)

La littérature de cette fin de siècle, on le sait, a répondu à cette question. Mercadier, aliéné par sa culture, est la dupe de sa réponse, suivant laquelle le voyage idéal est forcément supérieur au départ effectif. A son corps défendant, il est l'héritier d'une littérature essentiellement idéaliste. Son escapade en Italie ressemble au « petit voyage » accompli par le littérateur de *Paludes* qui, lui-même conçu comme une répétition du fameux voyage imaginaire de des Esseintes en Angleterre, avait la même valeur de profession de foi esthétique. Comme le personnage de Gide, Mercadier accomplit un voyage dérisoire, sans sortir d'un univers mental façonné par une même référence à Mallarmé¹². En se rendant à Venise, cet héritier des romantiques s'affirme néanmoins comme un homme de son temps, son escapade vénitienne portant spécifiquement la marque surannée d'un égotisme fin de siècle. L'attention qu'il accorde aux gemmes, à Murano, évoque, plus qu'*A Rebours*, *Monsieur de Phocas*, dont Mercadier rencontre l'auteur, un peu plus tard, à Monte-Carlo. Quant à sa volonté de connaître une renaissance spirituelle dans la cité des doges, elle fait écho à l'écriture de Venise dans le projet littéraire barrésien.¹³

Toute la culture littéraire d'un professeur de cette génération est évoquée dans le texte, dont Pierre Mercadier est à double titre la victime. Enfermé dans les mythes qu'elle a produit, coupé du même coup du « monde réel », il deviendra lui-même une icône de « la religion de l'individu » (VI, p. 472), grâce à Baudelaire et à Mallarmé, mais aussi à Verlaine, à Jean Lorrain, à Oscar Wilde, à Maurice Barrès, à Remy de Gourmont, symbolistes et décadents mêlés. L'étiquette, au demeurant, importe peu. La « psychologie contemporaine »¹⁴ des personnages d'Aragon est façonnée par le romantisme, au sens large du terme. Du romantisme au symbolisme et à la décadence, la continuité est au reste indiquée dans le texte, par delà l'épisode vénitien. Sarah Meyer, la femme de Georges, abandonne ainsi Musset pour Jammes et Claudel. L'unité de cet ensemble littéraire ne fait pourtant guère de doute et souligne la vocation critique qui sous-tend l'imposant dispositif de citations, d'allusions, à des textes ou à des écrivains, mis en place par Aragon. Il suffit de penser à la définition de la « littérature nouvelle » proposée en cette fin de siècle par Remy de Gourmont – lequel définit par ailleurs le symbolisme comme « l'expression de l'individualisme en art », dans son *Livre*

¹² Dans *Paludes*, l'écrivain cite le même vers de Mallarmé, en le déformant : « Nous partirons ! Je sens que des oiseaux sont ivres ! », pour justifier son projet de voyage à sa compagne Angèle. Le côté dérisoire de ce « petit voyage » – sur un plan strictement pratique – sera compensé par la pièce poétique qu'en tirera le littérateur, qui « rend excellemment l'impression de notre voyage ».

¹³ Barrès a consacré à Venise des pages essentielles pour comprendre son œuvre, notamment dans *Un Homme libre* et dans *Amori et Dolori sacrum* : voir E. Godo, *La Légende de Venise. Barrès ou la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, coll. Objet, 1996.

¹⁴ Sous le titre d'*Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget a précisément rassemblé des études sur la littérature du dix-neuvième siècle, en tant qu'elle a informé la culture et la sensibilité des hommes de la fin de siècle : voir *infra*, note 23.

des Masques – pour comprendre la fonction de ce dispositif, dans un roman conçu pour « liquider l'individualisme » et s'attaquer à l'idéalisme avec lequel il a partie liée¹⁵ :

Si l'on dénommait cette littérature nouvelle l'Idéalisme, je comprendrais mieux et tout à fait bien. L'Idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau ; là, après avoir subi sous l'action de la pensée de mystérieuses manipulations, la sensation se condense ou se multiplie, s'affine ou se renforce, acquiert, relativement au sujet, une existence réelle.¹⁶

Cette littérature mise en question dans *Les Voyageurs de l'Impériale* est une littérature à la fois idéaliste et individualiste ; bourgeoise, en somme, puisqu'au service d'une idéologie qui assure la domination de cette classe sociale dont elle est le produit, en créant un écran entre l'individu et le « monde réel ».

Dans ce contexte, Jean Lorrain, mis en scène de manière réaliste dans les *Voyageurs*, représente bien cette coupure avec le réel, dont le culte de l'artifice n'est qu'une manifestation. Rendu célèbre dès les années 1890 par sa collaboration au *Chat noir* ou au *Décadent*, par ses romans, comme par ses frasques de dandy homosexuel et provocateur, Lorrain s'est installé à Nice à la fin de l'année 1900, au moment où paraît en feuilleton *Monsieur de Phocas*. Or c'est sur la côte d'Azur que Mercadier le rencontre. Sans doute, le sens de cette référence à l'auteur de *Monsieur de Phocas* est compliqué par le fait qu'André Breton, l'une des clefs de Bellemine, l'écrivain qui s'empare du mythe Mercadier pour en faire son miel littéraire en créant Mirador, professait en effet une haute admiration pour « cette œuvre admirable à laquelle » il déclarait ne voir « rien d'équivalent dans notre littérature ».¹⁷ Ce nom même de Mirador, qui fait résonner conjointement les thèmes surréalistes – le mirage et le rêve – en même temps qu'il renvoie à l'histoire et à l'angoisse de la guerre par le jeu des connotations, suggère bien d'ailleurs ce que le personnage de Jean Lorrain et son œuvre représentent désormais pour Aragon. Il reste cependant que l'écrivain *décadent* occupe d'abord dans la partie « Monte-Carlo » la position symbolique de celui qui détourne l'attention des questions politiques :

[...] et Vidal Bey gardait son fez sur la tête, et c'est très singulier le fez avec l'habit ; et il y avait un grand d'Espagne qui buvait de l'eau de Vittel et caressait la nuque d'une petite femme blonde en bleu, qui était la femme du directeur du Casino, et des jeunes gens très singuliers, un écrivain de Paris, qui pour l'instant habitait Marseille, un certain Jean Lorrain, bien mauvais genre ; la peur de la guerre avait assailli tout ce monde-là, et cette actrice qui avait dit sans trop se faire prier un poème de Baudelaire au dessert (*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques*), devant la fenêtre ouverte et le soleil couchant dans les mimosas sur la mer. [...]

¹⁵ Dans « Et, comme de toute mort renaît la vie » [préface de la réédition de 1965, reprise dans l'édition utilisée pour cet article, p. 7-27], Aragon précise : « [...] tout comme *Le Paysan de Paris* quatorze ans plus tôt a été écrit pour exprimer la fin de l'idéalisme, *Les Voyageurs de l'impériale*, complétant la chose sur le plan romanesque, était en 1939 une entreprise de liquidation de l'individualisme, ce monstre ébouriffé que je rencontrais alors (je pense au *Comité des Intellectuels antifascistes*) c'est-à-dire dans les années du Front Populaire, comme l'adversaire têtu, barreur de routes, dont je redoutais de retrouver les objections et le négativisme sur les chemins qu'il allait falloir prendre, je n'en pouvais plus douter. »

¹⁶ C'est dans sa réponse à la célèbre *Enquête sur la littérature* de Jules Huret, en 1891, que Remy de Gourmont avance l'idée que l'idéalisme suffirait à définir ce qu'il nomme « la littérature nouvelle » : « Si l'on dénommait cette littérature nouvelle l'Idéalisme, je comprendrais mieux et tout à fait bien. L'Idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau ; là, après avoir subi sous l'action de la pensée de mystérieuses manipulations, la sensation se condense ou se multiplie, s'affine ou se renforce, acquiert, relativement au sujet, une existence réelle. »

¹⁷ Cité par T. d'Anthony dans son Introduction à Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, La Table ronde, coll. La petite Vermillon, 1992, p. 7.

« Vous y croyez, vous, à leur guerre ? », demanda Traveyan à son hôte. Traveyan était beaucoup trop intéressé par Jean Lorrain, qui racontait des histoires de Montmartre, des voyous extraordinaires, qui dansaient merveilleusement le chahut. (VI, p. 422)

Dans cet épisode qui fait ironiquement écho au chapitre « Quelques monstres » de *Monsieur de Phocas*¹⁸, le personnage même de Traveyan ne va pas, au demeurant, sans évoquer le souvenir d'Oscar Wilde ou de son compagnon Lord Alfred Douglas. Dans l'évocation de cette fête mondaine où fraye une société cosmopolite et décadente, Jean Lorrain et Baudelaire sont associés de manière significative, comme faisant partie, au fond, du même « système littéraire ».

Le Baudelaire des *Voyageurs*, auquel il est fait allusion dans un dialogue entre ce dernier et Blaise, n'est-ce pas d'ailleurs spécifiquement celui de cette génération fin de siècle ? Un « poète de décadence » dont Gautier a mis en relief la posture dans sa notice sur Baudelaire¹⁹, adepte d'un « style de décadence, [...] qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent »²⁰. Un poète censé se plaire « dans une espèce de beau composite et parfois un peu factice qu'élaborent les civilisations très avancées ou très corrompues »²¹. Un décadent qui est aussi un écrivain idéaliste, « souvent accusé de matérialisme [...], au contraire doué à un degré éminent du *don de spiritualité* »²². Plus encore, le Baudelaire de Blaise et de Mercadier est conforme à l'interprétation de Bourget²³, parangon d'un homme moderne dont Mercadier apparaît ici l'avatar dérisoire, un artiste dont l'ennui, analysé comme « l'inévitable produit d'un désaccord entre nos besoins de civilisés et la réalité des causes extérieures », prend la valeur d'un symptôme historique comparable au « nihilisme » des « Slaves », au « pessimisme » des « Germains » et aux « bizarres névroses » des Latins²⁴, bref, « un homme de décadence [qui] s'est fait un théoricien de décadence »²⁵.

Un tel poète n'est rien d'autre qu'une construction mythique, parée des vertus de l'intemporel et cependant conçue à une époque précise à des fins bien définies. Érigé en mythe par Bellemine grâce à la complicité objective des écrivains symbolistes, Pierre Mercadier apparaît lui-même comme l'avatar de ce Baudelaire fin de siècle en même temps qu'il fait écho à la légende Rimbaud, présentée du même coup comme une récupération bourgeoise de « l'homme aux semelles de vent » :

Le terrain avait été préparé par les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, par Walter Pater, par Jarry, par Remy de Gourmont. Oscar Wilde était en prison. Gauguin à Tahiti, Verlaine mort à l'hôtel. Pierre Mercadier surgissait à point. (VI, p. 472)

¹⁸ Dans ce chapitre, *Monsieur de Phocas*, pp. 100-105, lors d'une soirée chez Claudius Ethal, la tragédienne Maud White doit lire du Baudelaire et se fait d'ailleurs prier, lui préférant « le charme si opprimant et malsain » d'Albert Samain.

¹⁹ Voir T. Gautier, « Charles Baudelaire », in *L'Univers illustré*, 7, 14, 21, 28 mars et 4, 11 et 18 avril 1868. Cette notice a ensuite été reproduite avec quelques ajouts en tête de l'édition des *Fleurs du Mal*, tome I des *Œuvres complètes* de Baudelaire, M. Lévy, 1868, pp. 1-75 ; rééd. sous le titre *Baudelaire*, édition présentée par J-L. Steinmetz, Le Castor astral, 1991. Les citations qui suivent renverront à cette édition.

²⁰ T. Gautier, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 56.

²² *Ibid.*, p. 63.

²³ Voir P. Bourget, « Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1881, tome XIII, p. 398-417. Cet article fameux sera repris ensuite par Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (Lemerre, 1883) puis dans les *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* (Lemerre, 1885). Rééd. sous le titre *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*, édition d'A. Guyaux, Gallimard, coll. Tel, 1993, pp. 3-18. Les citations qui suivent renverront à cette édition.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

Gourmont, Wilde, Verlaine : tous ces écrivains qui participent du « système littéraire » symboliste ont, de plus, joué un rôle majeur dans son élaboration²⁶.

Tout autant que Mercadier, Georges Meyer est la victime de cette littérature bourgeoise, mais le texte opère une sorte de partage de tâches, Pierre Mercadier apparaissant surtout comme une icône de l'individualisme et Georges Meyer comme un apôtre de l'idéalisme. L'insistance d'Aragon, au début de la seconde partie du roman, sur l'importance de Georges Meyer, se comprend précisément par la situation centrale dévolue à ce personnage dans le procès de la littérature idéaliste de la fin du dix-neuvième siècle organisé par l'écrivain. Meyer a pour fonction première d'illustrer ces réflexions sur la fin de siècle et sur l'obscurcissement des signes de l'histoire en marche, dans la société bourgeoise. Cette fin de siècle, précisément, « Georges Meyer, comme la plupart des Français, [l']avait traversée [...] sans rien y comprendre » (VI, p. 462). Aragon en donne aussitôt l'explication : « C'était un homme de rêves » (VI, p. 462). Instrument et victime d'une mystification collective, il en paye immédiatement la note en subissant les persécutions antisémites lors de l'affaire Dreyfus. S'il ne comprend rien à l'Affaire et donc à l'histoire, c'est que « sa religion à lui c'étaient les mathématiques et la musique » (VI, p. 467). Autrement dit, il s'enferme dans un idéalisme qui lui masque le « monde réel » et se révèle indissociable des valeurs fondatrices de la république, à commencer par la foi dans le progrès rendu possible par l'éducation laïque et obligatoire :

Il n'y pas besoin du royaume de Prusse pour faire naître une philosophie idéaliste : le simple foyer d'un professeur de seconde, près du Panthéon, engendre une mystique, un système où s'organisent les étoiles du ciel et les nuages du cœur. [...] ce système supposait une confiance aveugle dans l'enseignement, le progrès pacifique des hommes, leur apaisement par la musique. (VI, p. 469-70)

Comme tel, Meyer assume tout un héritage culturel qui est celui de la philosophie allemande, à commencer par celle de Schopenhauer, alors en vogue dans les milieux littéraires à laquelle elle fournit un aliment et une caution, aussitôt dénoncée par ceux qui voient dans l'influence de Schopenhauer, mais aussi de Kant et de Hegel, la source d'une possible décadence nationale.²⁷ Dans le système de Schopenhauer, il n'est pas de salut, pas de repos possible pour l'homme, sinon dans la contemplation des pures idées. L'esthétique ouvre la voie à un accomplissement qui peut être trouvé au-delà du monde et de son malheur : Meyer, pour sa part, pusillanime et cérébral, conçoit la musique et la spéculation comme un refuge dans lequel le « monde réel » n'a pas de prise sur le lui. En ce sens, il est à sa manière un archétype, recréé à des fins critiques par Aragon, de l'*esthète fin de siècle*.

Ce n'est donc pas un hasard si dans le roman, Meyer est à l'origine de la transformation de Mercadier en mythe de l'individualisme romantique et idéaliste. Le goût pour la musique de Meyer lui permet de toucher les milieux littéraires :

[...] le cercle de Meyer gagna le milieu de la *Revue Blanche*, un élève de Georges, au lycée, au lycée, qui s'était émerveillé de trouver des goûts littéraires à un professeur de mathématiques, l'ayant emmené avec lui

²⁶ Remy de Gourmont, en créant *Le Mercure de France*, ne lui avait-il pas fixé pour but de défendre le symbolisme et plus généralement cette « littérature nouvelle » précisément définie selon, lui par son idéalisme ? Quant à Oscar Wilde, dont la préface de *Dorian Gray* énonce précisément le principe d'une stricte séparation de l'art et de la vie, un refus de tout engagement, après avoir fréquenté le salon de Mallarmé, il importera en Angleterre – où le terrain avait lui-même été préparé par la tradition d'idéalisme esthétique illustrée notamment par Walter Pater et par Ruskin – le système littéraire symboliste, avant d'incarner le mythe de l'artiste maudit par sa condamnation aux travaux forcés.

²⁷ Schopenhauer ne fut véritablement « importé » en France que plusieurs décennies après la publication en allemand du *Monde comme volonté et comme représentation* ; sur l'influence qu'il a pu exercer sur la génération symboliste particulièrement et plus généralement sur sa réception en France, voir R-P. Colin, *Schopenhauer en France*.

un jour chez les Natanson, qui étaient vaguement ses cousins. Sarah avait abandonné Musset, elle aimait Francis Jammes, et Claudel si difficile à suivre...

C'est elle qui fit la réputation de Pierre Mercadier, parce que parler de Pierre c'était indirectement parler de Georges, il appartenait au cercle mythologique dont Georges demeurait, à ses yeux, le centre. (VI, p. 471)

Il est significatif que *La Revue Blanche*, dans le cercle familial et amical des Meyer, soit présentée comme le foyer de toute une littérature plus ou moins d'avant-garde. Au moment des faits exposés dans le roman, elle s'est aussi illustrée par des prises de position nettement dreyfusistes, notamment par la voix de Lucien Herr, le modèle vénéré par Nizan, qui, dès 1898, attaqua notamment Barrès, engagé dans le combat anti-dreyfusard aux lendemains de la publication des *Déracinés*.²⁸ A travers l'évocation des frères Natanson, respectivement directeur et rédacteur en chef de cette *Revue Blanche*, c'est plutôt l'ambition de réunir « toutes les couleurs » et le bruit fait autour de Mallarmé, de Moréas ou de Régnier, de Pierre Louÿs ou de Lorrain, de Claudel ou de Péguy, notamment par le jeune Léon Blum puis par Gide, que retient Aragon, ou Georges Meyer.

Idéalisme, stricte coupure entre l'art et la vie, toutes ces options esthétiques qui réunissent en un ensemble plus ou moins cohérent les écrivains de la mouvance symboliste évoqués dans le texte sont évidemment inverses de celles d'Aragon. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, pourtant, Maurice Barrès, dont Aragon revendiquera un peu plus tard l'héritage²⁹, occupe une place qui, pour sembler d'abord ambiguë, n'en est pas moins éclairante. Sans doute, les pages sur Venise laissent transparaître la fascination exercée par l'esthète du *Culte du Moi* sur la génération de Mercadier, et celle d'Aragon par conséquent, tout en s'inscrivant dans la perspective générale d'une critique de l'égotisme fin de siècle. Il ne faut cependant pas oublier qu'au moment où Mercadier est transformé en mythe de l'individualisme bourgeois, Aragon a soin de préciser :

Périodiquement naissaient ainsi des monstres et des héros dont la vogue atteignait les jeunes gens en quête de modèles et de sujets d'exaltation. Tous ne se satisfaisaient pas de ceux que leur donnait un Maurice Barrès. La religion de l'individu exigeait de nouvelles icônes. Elle dévorait chaque saison sa botte de foin d'aventuriers et de génies. (VI, 472)

Le temps de l'égotisme barrésien est dépassé quand perdure celui de l'individualisme bourgeois : c'est que Barrès lui-même s'est employé, durant cette période évoquée par le roman, à repenser le moi dans la collectivité où il s'insère, bref à passer – pour reprendre les catégories simplificatrices choisies par l'écrivain lui-même – de l'*égotisme* au *nationalisme*. On n'aura garde d'oublier qu'avec *Les Déracinés*, premier volet d'un cycle consacré à « l'énergie nationale », Barrès s'attaque à ce qui la mine, c'est-à-dire, principalement, à l'individualisme : se régénérer comme Sturel en s'intégrant au flot de l'énergie nationale, se perdre comme Racadot ou Mouchefrin en jouant la carte de l'intérêt individuel contre l'intérêt collectif, tel est au fond le dilemme central des *Déracinés*. Sans doute le roman barrésien assume-t-il l'héritage de tout un discours réactionnaire sur la dissolution du corps social, dont il ne s'agit évidemment pas de trouver la trace chez Aragon. Sur l'affirmation du pouvoir de la littérature et de ce que doit être l'écrivain, la proximité entre Barrès et Aragon, en revanche, est d'autant plus frappante qu'elle est accusée par le tableau critique de la littérature fin de siècle essentiellement « désengagée ». Dans un contexte où ce dernier n'est peut-être pas aussi sensible à la préoccupation nationale affichée par *Le Roman de l'énergie nationale* qu'il le

²⁸ Voir J-M. Wittmann et E. Godo, Introduction à M. Barrès, *Les Déracinés*, édition critique, Paris : Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, à paraître en 2003.

²⁹ Aragon a notamment exprimé sa dette envers Barrès dans un article de 1948, publié dans *Les Lettres françaises* du 16 décembre, repris deux fois, d'abord dans *La Lumière de Stendhal*, Denoël, 1954 et enfin, sous la mention « en guise de préface », en tête du tome II de l'édition de *L'œuvre de Maurice Barrès* en vingt volumes, au Club de l'Honnête homme.

sera au moment d'écrire son fameux texte de 1948³⁰, cette trilogie barrésienne qui offre le « modèle du roman politique et social »³¹ pour l'auteur d'un cycle du *Monde réel*, ne se contente pas de viser, quarante ans avant les *Voyageurs*, à « liquider l'individualisme »³² : cette entreprise va aussi de pair, chez Barrès, avec une affirmation de la responsabilité de l'écrivain qui fonde la grandeur – et la légitimité – de l'écriture. De ce point de vue, contre le symbolisme et la coupure entre l'art et la vie qu'il établit et revendique, Aragon, dès *Les Voyageurs de l'impériale*, pourrait déjà « se dire barrésien »³³.

Jean-Michel WITTMANN
Université de Metz

³⁰ Voir R. Lahanque, « Aragon, lecteur de Barrès », in *Lire Aragon*, sous la direction de M. Hilsum, C. Trévisan, M. Vassevière, Paris : Champion, 2000, pp. 221-37, qui a bien resitué la portée et la nécessité de la prise de position d'Aragon en faveur de Barrès, dans le contexte idéologique de 1948, alors que le Parti communiste attaché à marquer son « hostilité au projet de Communauté Européenne de Défense (CED), au réarmement de l'Allemagne, aux menaces que fait peser sur l'indépendance nationale l'impérialisme américain », se fait le champion de l'indépendance nationale.

³¹ Dans son article de 1948, Aragon affirme que la trilogie du *Roman de l'énergie nationale* constitue, « qu'on le veuille ou non, un monument précieux de notre histoire littéraire. *Les Déracinés*, *L'Appel au soldat*, *Leurs Figures* constituent les premiers exemples en France du roman politique moderne. »

³² Voir *supra* et note 15.

³³ Dans son article de 1948, Aragon entendait répondre à la question posée dans *L'Aube* par Etienne Borne, « Qui [...] oserait aujourd'hui se dire barrésien ? », en proclamant : « S'il faut choisir, je me dirai barrésien ».