

La figure de l'Italien

dans l'œuvre romanesque d'Aragon

Je dirai les choses comme elles sont : les raisons de ma participation à ce colloque et le choix de mon sujet sont affectives et cela va de pair avec une certaine dimension culturelle de notre réunion scientifique qui se donne comme objectif d'explorer non pas seulement des textes, une histoire ou plutôt une biographie prise dans l'histoire, mais aussi une géographie, une région dans son aire culturelle et dans les relations humaines et historiques qui se sont tissées dans le temps sur ce territoire de Provence. Or cette région qui est liée de si près à la vie d'Aragon par la branche maternelle est aussi la mienne. C'est la terre de mon enfance mais ce n'est pas celle de mes ancêtres, puisque je suis fille d'immigrés piémontais qui sont si nombreux dans cette région, si j'en crois les nombreux jumelages entre les villages d'ici et les vallées de là-bas ainsi que les nombreux documents de mémoire que ces jumelages finissent par produire, au-delà du folklore et d'une certaine xénophobie dépassée. C'est par cet angle d'attaque-là, qui me touche de si près, que j'ai voulu procéder à une relecture de l'œuvre romanesque d'Aragon, parce que je savais bien, pour y avoir perçu souvent certains indices et avoir eu certaines intuitions un peu folles, que je trouverais matière à cette recherche un peu incongrue des Italiens comme figures de l'étranger dans les romans d'Aragon. Et parce que j'ai fait l'hypothèse que cette arrière-grand-mère Biglione, apparemment tant aimée, ne pouvait pas ne pas avoir laissé de trace dans l'œuvre romanesque dont le mentir-vrai est si profondément nourri du plus vif du vécu. Alors me voilà à la recherche de l'Italie perdue...

1. Constitution du corpus

Je voudrais d'abord, à la façon des scientifiques, constituer une manière de corpus et faire le relevé des figures d'Italiens immigrés dans l'œuvre romanesque d'Aragon. Je trouve d'abord une première trace de ce que les Italiens sont toujours vus comme des immigrés dans *Le Roman inachevé* avec ce vers incongru dans la longue litanie niçoise de la « Prose du bonheur et d'Elsa » : « La femme de ménage appelle ici les Italiens Piémontais ». À Nice donc, tous les immigrés italiens sont des Piémontais, auxquels on donne parfois des sobriquets plus haineux, comme partout en Provence, où l'on sait que depuis le milieu du XIX^e siècle – avec le marché des servantes piémontaises de Barcelonnette par exemple – jusqu'au milieu du XX^e, on a assisté à une importante

immigration de la misère, maintenant bien étudiée par les historiens des deux côtés de la frontière. Si l'on trouve des immigrés italiens à Paris, ils sont plutôt issus de l'immigration antifasciste. Et de cette réalité sociologique-là, on trouve aussi une trace cachée et indirecte, non pas dans la diégèse mais dans la genèse de ce grand roman historique des *Communistes*. Il y a bien un étranger dans ce roman de la guerre, mais c'est un réfugié espagnol, Antonio, si étroitement mêlé à l'épisode de l'arrestation de François Lebecq. Or, dans l'interview qu'il m'a accordée pour *Recherches Croisées* n° 5, Pierre Kaldor, l'avocat qui est le pilotes du personnage de Lebecq, m'a révélé qu'il avait été arrêté avec un autre camarade qui n'était pas un communiste espagnol mais un antifasciste italien réfugié en France. La transformation de ce Ciuffoli en républicain espagnol est un premier exemple des brouillages qu'opère la construction des personnages romanesques.

Si je prends d'abord le corpus du *Monde réel*, je constate une présence relativement discrète des figures d'Italiens, à deux exceptions majeures près où il est question de femmes : Carlotta dans *Les Beaux Quartiers* et Maria la bonne de Jeannot dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Aucune figure marquante dans *Les Cloches de Bâle*, ni dans *Aurélien* où la diégèse est plus centrée sur les milieux bourgeois et les milieux artistes que sur les milieux populaires. Et pas davantage dans *Les Communistes*, qui est essentiellement un roman parisien et du Nord, et où peut-être cette absence des étrangers – et aussi des Juifs – inscrit en creux et par anticipation l'échec du roman à parler de la Résistance et l'interruption en 1940, comme étonnamment programmée. Mais ceci est une autre histoire...

À propos de *La Semaine sainte* je me suis demandé : y aurait-il une figure d'Italien stendhalienne ? Mais je ne l'ai pas trouvée, par contre j'y ai retrouvé une trace littéraire de l'Italie étonnamment intertextuelle comme dans *La Mise à mort* avec La Pasta et la Venise d'*Othello*, à quoi font écho les stéréotypes culturels relatifs à l'opéra et au bel canto que l'on trouve dans *Les Voyageurs* avec le personnage de Paulette qui dans sa jeunesse a « une toquade pour un ténor qu'elle s'en [va] écouter dans ses rôles. Admirable dans *Le Trouvère*. Décidément les Italiens... » Dans *La Semaine sainte*, une autre femme rêve de l'Italie devant Géricault : la jeune Denise séduite par les propos enthousiastes et les vers de M. de Prat, ce jeune officier des gardes de Noailles qui n'est autre que Lamartine. Et le rêve de l'Italie pour cette petite provinciale fille de boutiquier, qui sait que contrairement aux soldats et aux hommes, elle ne voyagera jamais si loin, est un peu comme un emblème de la poésie elle-même conçue comme capacité de rêver et comme pouvoir laissé aux mots :

Et, en fait de dessert, elle parlait si bien de l'Italie... « Vous vous moquez ! » dit-elle, et aussitôt elle reprit sa rêverie à voix haute. Elle ne disait rien, au fond. Les mots avaient pour elle un tel pouvoir, une telle nouveauté. Ils lui suffisaient, sans être embellis. Quand elle disait la mer, par exemple. Elle n'avait jamais vu la mer, on ne l'y avait pas menée. Mais quand elle disait la mer, dans ces deux petits mots, il y avait tant de choses, qui n'avaient peut-être rien de commun avec la mer qu'on peut voir, mais qui étaient la mer qu'elle voyait, elle, Denise. Et c'était pour presque tous les mots comme cela, parce que son monde familier, Beauvais, l'épicerie, cela tenait dans peu de paroles toujours les mêmes et, dès qu'on dépassait cela avec un mot inconnu, ou simplement mal précisé, sur lequel on peut rêver, rêver... Géricault se sentit tout à coup très vieux, flétri, très amer [...]. (*Euvres romanesques croisées*,

t. 29, p. 269.)

Dans *Blanche ou l'Oubli* les traces se font rares et il n'y a plus pour maintenir l'isotopie de l'Italie que les voyages en Toscane de Blanche et la carte postale qu'elle envoie à Gaiffier : « Bons baisers de Poggibonsi ». Quel en est l'arrière-texte ? Faut-il voir là un lien avec un épisode douloureux de la liaison avec Nancy Cunard ? Quant à *Théâtre/Roman* les traces aussi s'estompent même si le Midi retrouve une place fantasmatique.

2. La spécificité du *Monde réel*

Je m'attarderai donc sur cette spécificité du *Monde réel*, pour constater une opposition : dans les romans du *Monde réel*, ce sont des figures populaires d'immigrés (et leur absence, comme dans *Aurélien* où le peuple est absent, fait signe et fait système) alors que dans les derniers romans, ce sont des figures intertextuelles et littéraires. Par ailleurs, dans les romans du *Monde réel*, ces figures renvoient à l'enfance et à l'autobiographie. J'étudierai donc ces figures du *Monde réel*, en m'arrêtant sur le cas particulier des deux figures féminines de Carlotta et de Maria et de leurs doubles, car toutes les deux ont des doubles.

Carlotta et son double

Carlotta est désignée comme l'Italienne du cycle tout autant que comme la maîtresse de Quesnel, puisque chaque fois qu'un personnage fait référence à elle dans un autre roman du cycle c'est en lui collant cette « étiquette », au sens non péjoratif que Philippe Hamon donne à ce terme dans son essai fondateur sur *Le Personnel du roman*. C'est ainsi que dans *Les Voyageurs de l'impériale Reine*, qui vient de recevoir un bouquet de roses, atténue la jalousie de son mari, le baron von Goetz, en parlant de Carlotta : « Une Italienne, je crois ? »

Ici s'impose une petite réflexion sur l'invention des noms des personnages de romans et l'importance de cet acte, si l'on en croit Flaubert. Carlotta Beneduce : elle a le même prénom que son père (Carlo Beneduce) et le même nom que Mussolini (le Duce), mais tourné au bien (Bene + Duce). Est-ce une manière en 1936, au moment où la dictature de Mussolini est déjà en place, à la fois de revaloriser les Italiens face à une opinion volontiers italophobe, et en même temps de tourner en dérision le dictateur en donnant son nom à une fille de joie ? D'autre part on peut pousser l'onomastique jusqu'au nom de l'oncle terrifiant qui a élevé la petite fille quand son père l'a laissée à sa sœur, de peur d'être tenté par elle, pour finir sa vie dans une rixe près de La Ciotat. Cet oncle qui prend la place d'un père œdipien trop romanesque qu'il faut rapidement évacuer, s'appelle le Zio Giuseppe... et cet Orsi-là est un ogre ou un ours comme son beau-frère Beneduce, pas moins dangereux que ce père qui a abandonné sa fillette en des mains si peu sûres que son destin est tout tracé d'avance... Encore un étrange Joseph...

car il y en a un autre, le vieux domestique qui s'amuse avec les petites filles du château dans *Les Voyageurs de l'impériale* et qui fait son apparition dans la séquence des tables tournantes à Sainteville. Figure bouffonne là aussi d'un autre dictateur... ?

Carlotta est donc une étincelante réécriture réaliste de la Nana de Zola déjà rencontrée dans *Le Paysan de Paris*, mais une Nana génétique en quelque sorte, qui restitue le sème de l'étrangère, et plus particulièrement de l'Italienne, étonnamment occulté ou censuré par Zola qui s'y entendait pourtant en préjugés racistes, ayant eu à subir ceux des Aixois. Ainsi, comme Nana, c'est non seulement les misérables de sa classe, les pauvres ouvriers de Sérianne et toutes les femmes humiliées par les hommes, mais aussi les étrangers, ceux de sa nationalité et les autres, qu'elle venge en faisant devenir fou cet autre comte Murat qu'est le grand Quesnel ou peut-être bien le père Barbentane. Pourtant cette piste-là de la réécriture, bien qu'ébauchée et implicite, ne sera pas poursuivie, car Carlotta est là comme une tout autre graine de roman. Autres temps, autres mœurs aussi : Carlotta va être surtout liée à l'isotopie de l'amour en étant le centre d'une étonnante intrigue amoureuse où se mêlent l'anticonformisme (le pacte de Quesnel avec Edmond) et le conformisme (son mariage très bourgeois avec Quesnel). Pourtant ce mariage-là n'est pas si conformiste que cela, car alors qu'au début, dans *Les Beaux Quartiers*, Quesnel pense qu'« il ne pouvait forcer son monde à accepter Carlotta », il aura finalement la force d'imposer à son milieu bourgeois très conformiste, non seulement une ancienne prostituée mais aussi une Italienne, puisqu'on apprend dans *Aurélien* qu'elle est devenue son épouse. Comme on imagine qu'il en aura fallu au propriétaire de Solliès, le père de Fernand Toucas, pour imposer à son milieu sa jeune femme italienne. Mais laissons Carlotta à son extraordinaire destin romanesque qui n'est pas notre sujet ici.

Car ce qui nous intéresse davantage, c'est l'éphémère mais puissante apparition dans le roman du double positif de Carlotta, cette Maria Pallatini qui a épousé un Français, un Monsieur, et dont Carlotta ne parlera pas, mais dont elle est un peu jalouse : non seulement de ses seins mais aussi de son honnêteté et de sa réussite. C'est au cours d'un repas au restaurant avec Edmond qu'a lieu la confession de Carlotta sur un air de valse (l'avortement avec une épingle à chapeau « qui portait une tête en filigrane d'or, comme les boucles d'oreille que mettent les femmes italiennes », la liaison avec le père Barbentane puis le trottoir à Marseille), qui commence par cet étrange contrepoint :

On aurait pu se connaître, qui sait ? Il m'aurait laissé tomber ; comme les autres... Est-ce que tu m'aurais regardée même ? Oh, cette valse... Tiens, il y en avait un, de Villeneuve, François qu'il s'appelait, un monsieur de quelque chose ; je me souviens, il en a aimé une des nôtres, une amie à moi, Maria, cette Maria Pallatini, un beau nom, qui vaut tous vos noms nobles, et une jeune fille... tiens, je ne te parlerai pas de ses seins, je serais jalouse... et puis laissons Maria...

Laissons cette Maria en effet car le temps nous presse... et passons à une autre Maria.

Maria et ses doubles

Il s'agit de Maria la bonne italienne de Jeannot dans *Les Voyageurs de*

l'impériale et de la présence aussi d'étranges doubles. Il y a dans *Les Voyageurs* un grand nombre de traces de l'Italie et des Italiens, depuis l'importante parenthèse de Venise (où avec la séquence de Mercadier et Francesca se trouve comme réécrite l'histoire de Carlotta et du père Barbentane ou du moins redistribuées les données) jusqu'au détail des immigrés piémontais, ces terrassiers – comme l'oncle Joseph de Carlotta – qui travaillent à Sainteville sur le chantier du sanatorium que fait construire le docteur Moreau, en passant par les stéréotypes culturels de Paulette déjà évoqués.

Selon les calculs à la fois pingres et bourgeois de Paulette devenue une vieille femme et de Tante Jeanne restée vieille fille, Maria est donc à la fois la bonne italienne et la gouvernante du petit Jeannot. Ce personnage de Maria donne lieu à une séquence unique (le chapitre XXII de la Deuxième partie), humoristique et cruelle à la fois, anodine comme un détail dans l'histoire de la famille Mercadier mais capitale pour le discours indirect qui nous occupe ici, du fait des réflexions du petit Jeannot sur son italianité. Je ne peux pas citer longuement cette séquence mais je vous renvoie à cette lecture savoureuse.

Ce court récit révèle d'abord les préjugés anti-italiens de la bourgeoisie véhiculés par le petit Jeannot qui n'y voit pas malice : la preuve c'est que quand il fait pleurer Maria en se moquant cruellement de la couleur verte, il ne comprend pas que ses paroles aient pu la blesser et il la console. Mais à l'inverse, le narrateur prend la défense de Maria : elle est valorisée par ses rêveries sur Firenze, qui sont comme une sorte de réécriture humoristique de la page de Proust sur le nom de Florence... Ici cela devient le silence et le mystère des gens de peu qui n'ont pas de mots pour dire les choses mais qui n'en ont pas moins accès à la poésie et au pouvoir des mots et des images, comme c'est aussi le cas de la Denise de *La Semaine sainte*. Et surtout elle est valorisée comme double du romancier qui invente des histoires sans savoir leur fin et à partir de ses propres souvenirs et de ses propres lieux (l'histoire du collectionneur de montres de Florence). C'est précisément pour les histoires qu'elle raconte en les inventant sur le champ qu'elle fascine autant le petit Jeannot .

Car l'intérêt du personnage de Jeannot réside surtout dans le fait qu'il peut être considéré comme un double du romancier, non seulement parce qu'Aragon lui offre une partie de ses souvenirs d'enfance mais aussi parce que l'enfant, avec son imagination précoce, partage l'expérience créatrice du romancier. Son point de vue rivalise ainsi avec celui du narrateur dans le fonctionnement de l'instance narrative de ce chapitre. Ainsi le portrait de Maria, est introduit par un monologue intérieur de l'enfant, mais ce n'est pas lui qui fait le portrait pourtant marqué par l'oralité (la première personne) et le langage familier (d'où la reprise comme un leit-motiv de la formule « l'important avec Maria c'est qu'elle est italienne » qui scande ce portrait à deux voix).

Enfin Maria est associée dans le système des personnages à deux doublets dans le personnel familial des Mercadier : tout d'abord Pauline qui appartient à l'univers de l'Étoile-Famille et aussi, pour étonnant que cela puisse paraître, Marie d'Ambérieux, la grand-mère de Pascal.

Voyons le cas Pauline tout d'abord, que je mettrai en relation avec la figure de Maria. Il s'agit d'un « noyau de nuit », celui de la blessure de l'enfance sur le mystère de la filiation et ses multiples résidus dans l'œuvre. Je partirai d'une anomalie du texte, d'un

« trou noir » ou d'un de ces « abîmes » qu'Aragn n'a jamais signalé (alors qu'il en a relevé quelques-uns pour éclairer les laborantins que nous sommes) : une anomalie de ce chapitre XXII qui est comme un hapax. Il s'agit de la présence d'une certaine Pauline qui fait ici son apparition, qu'on n'a jamais vue ailleurs et qu'on ne reverra plus... Qui est Pauline ? Une enfant ? et dans ce cas, de la fratrie de Jeannot ou de celle de Pascal ? Une adulte ? Un membre de la famille ? Une domestique ? Un être réel ? Un être imaginaire ?

Les traces textuelles de Pauline ne permettent guère de répondre de façon certaine. Pauline personnage est nommée quatre fois par Jeannot qui rapporte ses propos ou parle d'elle : 1. Elle a dit que Maria fait du bruit en dormant. 2. Maria coud pour Jeannot, Grand-mère, Pauline et Tante Jeanne. 3. Pauline a un dé tout ciselé, en or. 4. Pauline a une montre qu'on attache à son corsage avec une broche. Mais quel est le référent de ce signe « Pauline » ? C'est un personnage réduit à l'espace géographique de cette chambre de Jeannot et à l'espace textuel et temporel de ce chapitre puisqu'il n'est fait aucune autre mention d'elle dans le roman. Pourtant on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas puisqu'elle est là dans ce chapitre. On en est réduit à ses traces textuelles et si les repérer est facile, les expliquer s'apparente à l'identification des pièces d'un puzzle... On en est réduit aux hypothèses — mais qu'est-ce que le roman selon Aragn, sinon une machine à formuler des hypothèses comme le proclame *Blanche ou l'Oubli*... On pourrait faire trois hypothèses : la première sur l'écriture et la mémoire affective, la deuxième sur la genèse de l'œuvre et la troisième sur une certaine conception du réalisme, mais ce n'est pas le lieu de les développer ici et j'insisterai seulement sur la contiguïté du cas Pauline avec Maria, ses histoires et ses images, comme celle du Vésuve qui est peut-être l'avant-texte du chapitre de *La Défense de l'infini* sur le volcan.

Tout se passe comme si avec cette anomalie Aragn voulait nous livrer un de ses secrets d'écrivain, en renvoyant qui sait le lire à un de ses textes antérieurs qui peut éclairer celui-ci et en même temps en être éclairé : le fragment « Moi l'abeille j'étais chevelure » de *La Défense de l'infini* qu'on a coutume de considérer comme une écriture automatique, ce qu'il est assurément. Mais à le lire dans la perspective de ce chapitre des *Voyageurs*, on découvre d'étranges résonances, d'étranges effets de rime : la ravaudeuse de *La Défense* chante comme la Maria des *Voyageurs* ; comme Pauline, elle a un dé d'argent que lui a prêté Mademoiselle, la gouvernante qui a un trousseau de clés à la ceinture et qui rêve à un jeune homme qui l'attend près de la fontaine. C'est ce dé précieux qui constitue le lien majeur entre les deux textes, comme si Pauline était le double de Maria dans un autre texte, comme si elle était un fantôme de cet autre texte dans ce texte-ci, une chimère née de l'imagination de Jeannot ou mieux, vivante dans l'imagination de son romancier...

Ainsi, en introduisant ce personnage de Pauline sans lien avec ce qui précède, en laissant son identité dans l'indécision et en faisant le flou sur son âge, Aragn semble pratiquer en petit, sur un détail, ce qu'il pratiquera en grand et au grand jour dans les derniers romans et notamment dans la nouvelle « Histoire d'Angus et de Jessica » de *Blanche ou l'Oubli* ou dans la nouvelle « Œdipe » de *La Mise à mort* où le personnage principal change sans cesse d'âge et d'identité comme pour illustrer la toute-puissance du romancier et le pouvoir merveilleux de l'invention romanesque, « ce raccourci de nous, où l'on change de nom, se choisit un décor comme au théâtre, et tout d'un coup les

événements prennent un sens. » Tout se passe comme si Pauline était la dernière trace dans le texte d'un personnage féminin qui appartient à la famille sans en avoir la dignité, pour diverses raisons, et qui se trouve cantonnée de ce fait dans les tâches matérielles réservées aux domestiques (coudre pour les autres alors qu'il y a déjà Maria pour cela...) alors qu'elle n'en est pas une... Butte-témoin, lapsus, indice de ces étranges configurations familiales où ce rôle a peut-être tour à tour été tenu par Marguerite elle-même pour son indignité de mère célibataire et avant elle par l'arrière grand-mère Biglione pour son indignité sociale.

Le second double de Maria me paraît être la figure de Marie d'Ambérieux dont elle partage le prénom. Et l'on ne s'étonnera pas de cette étrange rapprochement entre la bonne italienne et la grand-mère de Pascal du fait des liens étonnants avec l'arrière-texte autobiographique que je voudrais évoquer maintenant dans une dernière partie conclusive.

3. Mentir-vrai et autobiographie

Pour rester encore sur l'exemple des *Voyageurs de l'impériale* qui est une véritable mine d'or, je trouve aux grand-mères du roman un pilotis double : si Claire Toucas peut facilement passer – en partie seulement car la réalité est toujours plus complexe – pour le pilotis de la figure négative de la grand-mère (Paulette devenue grand-mère dans la Deuxième partie, une grand-mère comme absente que n'aime pas beaucoup son petit-fils Jeannot), il paraît évident qu'elle ne peut pas être le pilotis de la figure positive de la grand-mère d'Ambérieux avec Pascal au début du roman. Je fais l'hypothèse qu'il faut plutôt aller le chercher dans l'arrière-grand-mère Biglione qui fait pour la première fois son apparition dans le discours autobiographique de la postface *ORC* : « Le missel était sans doute celui de mon arrière-grand-mère, née italienne, d'une famille de petits nobliaux lombards, dont elle avait dû faire alors cadeau à son fils Fernand. Tout cela n'a pas grand intérêt : mais ce sont les seules marques d'origine que je possède des miens. Le missel était à Cahors dans la chambre de ma mère. Ses logeurs me l'ont *donné*. » Ce missel édité à Turin est le seul héritage des femmes, par opposition aux vêtements masculins rejetés comme héritage du grand-père Toucas et la part refusée des hommes. Je fais donc l'hypothèse d'un lien avec l'arrière-grand-mère maternelle et qu'elle s'appelait Maria (Marie Biglione) : je vois dans l'épisode de Calino avec sa grand-mère et dans celui de Jeannot avec sa bonne Maria une sorte de trace émue dans le texte romanesque de cette présence que j'imagine douce... Une sorte de trace romanesque aussi de l'anomalie de cette présence d'une étrangère dans cette famille de bourgeois provençaux pas particulièrement accueillants aux Italiens... si j'en crois ma propre expérience et surtout le témoignage de Dominique Wallard qui affirme que dans ses conversations avec le vieil Aragon, celui-ci lui parlait avec émotion de cette arrière grand-mère qui l'invitait à se méfier des familles... Je fais aussi le lien avec l'étrange « cas Pauline » comme l'indice d'un autre secret, d'une autre douleur ressentie par Marie l'étrangère mariée à un Toucas et en partie rejetée par la famille pour son jeune âge (elle avait 27 ans à la naissance de son fils et son mari 48) et son origine modeste (j'imagine

qu'elle brodait... comme Pauline et son double de « Moi l'abeille j'étais chevelure »...).

Et la trace de cet amour du petit enfant pour l'étrangère – « J'aimais déjà les étrangères quand j'étais un petit enfant » cela peut aussi s'entendre ainsi...–, je la vois dans le savoureux chapitre III de la Première partie sur Pascal affectueusement appelé Calino par sa grand-mère, partie dont la riche tonalité affective où affleure la mémoire renvoie à l'arrière-texte autobiographique.

Cette séquence de Calino avec sa grand-mère d'Ambérieux est construite comme un récit itératif. Elle raconte à l'imparfait les moments toujours identiques où l'enfant vient rendre visite à sa grand-mère qui vit à Paris, alors que fils d'un professeur il vit en province avec ses parents. Cette visite à sa grand-mère au moment de l'Exposition aurait pu, à la manière du chapitre d'incipit, être racontée comme une scène au passé simple, mais « Pascal n'a gardé aucun souvenir de l'Exposition », si bien que ce n'est pas cette visite-là à la grand-mère qui est racontée, celle de l'année 1889, mais à l'imparfait d'habitude, celle de toutes ces années de la petite enfance où le séjour chez la vieille M^{me} d'Ambérieux était une douce habitude pour l'enfant et sa grand-mère. Et comme le récit de cette séquence est lié à la mémoire de l'enfant, il est presque nécessaire au narrateur de justifier la structure de ce passage par une précision : si Pascal ne se souvient pas de l'Exposition, par contre « de l'appartement de Grand'mère, il a retenu les plus petits détails, comme d'une grotte magique où on est entré par erreur, pour avoir frotté une lampe au bon endroit. »

L'appartement est donc un lieu de forte condensation affective liée à la mémoire –même si toutes les données ne viennent pas de la mémoire : s'il s'agit de l'arrière-grand-mère Toucas-Biglione, il est probable que le cadre colonial est inventé (les objets de Chine, le beau-père gouverneur de Chandernagor pour le roi Charles X, ses trophées de chasse qui ornent les murs, le mari préfet du Second Empire...), par contre ce qui ne l'est peut-être pas, c'est l'idée d'un petit nid : trois pièces seulement, ce qui semble improbable – même si l'une d'elles est pompeusement appelée « *le boudoir de madame* » – pour la grand-mère Toucas, mais pas si l'on songe à la petite maison de l'arrière-grand-mère à Solliès.

Ce passage relève aussi de la mémoire affective parce qu'il restitue le discours de la grand-mère dans sa dualité et sa complexité, toutes ces bribes de paroles que l'enfant garde dans son souvenir. Ce discours est fait d'un mélange de lieux communs et de paroles authentiques. Les stéréotypes de pensée qui sont évidemment d'origine sociale portent sur les bonnes manières à inculquer à l'enfant (ne pas faire de grimaces, ne pas se ronger les ongles), sur la bonne conscience coloniale (l'arrière-grand-père gouverneur aux Indes), et enfin sur la Sainte Vierge et le Bon Dieu qui constituent les données fondamentales de la religiosité bourgeoise. Mais il y a aussi des paroles authentiques dans le discours de la grand-mère. Elles viennent peut-être justement de cette arrière-grand-mère pieuse qui, parce qu'elle est italienne, garde une dévotion particulière pour la Vierge qu'on fête le 15 août par un pèlerinage dans une petite chapelle, comme on le verra dans la séquence de Sainteville. Par ailleurs, s'il y a de la religiosité dans les propos de la grand-mère, elle enseigne à son petit fils un très terrestre amour des femmes que Pascal, contrairement à son père, saura mettre en pratique. Ainsi cette grand-mère assortit ses règles de bonnes manières de considérations et de justifications bien peu orthodoxes au

regard des conventions bourgeoises : bien se tenir pour plaire aux femmes et être coquet pour la Sainte Vierge... (« Les femmes t'aimeront, mais si la Sainte Vierge ne t'aime pas, tout est manqué. ») De telles bondieuseries sentent plutôt le soufre, si on y regarde bien... Et on ne peut qu'être frappé du contraste entre cette image de la grand-mère d'Ambérieux dans ce bref et unique chapitre de l'appartement parisien et celle beaucoup plus désagréable et caricaturale que le romancier donnera d'elle dans la séquence de Sainteville, comme si en effet les pilotis n'étaient pas les mêmes.

Cette ambivalence du personnage issu de deux pilotis et aussi la dualité du point de vue narratif (l'alternance du point de vue émerveillé de l'enfant et du point de vue ironique du narrateur qui fait osciller ce chapitre de la critique à la bienveillance) témoignent de l'hybridité des personnages de roman. Car il y a dans cette Marie-là, comme chez Proust, le côté d'Ambérieux et le côté Biglione. Le côté d'Ambérieux est le côté sombre, négatif, celui qui est lié au préfet Andrieux, car le mari de cette grand-mère de Pascal était préfet, comme le père d'Aragon qui, pour n'avoir pas été proche du Second Empire ne s'en est pas moins illustré dans la répression de la Commune de Lyon. Et le côté clair et positif, c'est celui de la grand-mère italienne par lequel Marie d'Ambérieux rejoint la figure de Maria la bonne de Jeannot. Par ce prénom partagé se produit une dissémination des sèmes des pilotis, une sorte de diffraction des personnages réels ou de « projections fractionnées » dont les personnages masculins du roman offrent d'autres exemples (Mercadier est à la fois le grand-père Toucas et le père Andrieux par exemple).

Cette sorte de portrait cubiste de la grand-mère contient ainsi une dimension quasi métaromanesque en offrant des indices des liens génétiques (au double sens du terme pour une fois...) qui ont présidé au mécanisme étrange de la « construction du personnage » – pour reprendre les termes de Stanislavski et filer la métaphore du théâtre si pertinente pour comprendre le mentir-vrai aragonien : dans Marie d'Ambérieux, la « méchante » de Sainteville (la grand-mère Toucas), il y a quelque chose de Maria la bonne, c'est-à-dire de l'Italienne de la famille (l'arrière-grand-mère Biglione). J'en vois une dernière preuve dans deux indices incongrus, deux anomalies de son langage : elle donne un surnom italien à son petit-fils et, comme son frère, elle utilise le « voï » provençal pour dire « oui » alors que l'Occitanie ne remonte pas jusqu'à la région des Dombes... Et le narrateur ajoute encore qu'elle avait « l'accent traînant et grave des gens de son pays, quand elle ne se surveillait pas » et qu'elle « chantait à la fin des phrases »...

Conclusion

Rien ne me paraît plus emblématique du mentir-vrai aragonien que ces figures d'Italiens et surtout d'Italiennes dont je viens de parler avec un brin de passion bien peu scientifique... Il me semble pourtant qu'avec la somptuosité de tels détails et de telles anomalies, on a un petit aperçu à la fois de la manière dont se font les personnages de roman (avec le mécanisme des doubles, des doublets, des doublons et celui des projections fractionnées) et la dimension progressiste du très riche réalisme aragonien. J'en donnerai comme preuve l'exemple de *La Semaine sainte* par quoi j'avais

commencé : le collage de Lamartine dans le roman introduit une double isotopie. Il y a d'abord celle de l'Italie avec la rêverie de Denise et, contigüe, celle de la nation dans le discours du poète qui refuse d'émigrer et propose aux jeunes aristocrates de l'armée royale de se rapprocher des républicains. Comme le dit « L'affiche rouge », il y a des étrangers dans les romans d'Aragon et ce sont « nos frères pourtant ».

Et je dirai un dernier mot sur la grand-mère des *Voyageurs* comme trace littéraire de Marie Biglione. Son portrait kaléidoscopique révèle que, comme le dit Dominique Maingueneau dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* et comme le disait métaphoriquement Aragon lui-même dans *Elsa*, la seule filiation pour un écrivain c'est celle qui se fait par les livres. On sent dans sa touchante apparition du chapitre III bienveillance et tendresse : on est bien dans le domaine affectif de l'autobiographie, même voilée par le mentir-vrai. Ce monde est peut-être risible et pitoyable, mais il est emporté « comme un cadeau par le petit Pascal » et ce n'est donc pas un hasard si ce chapitre se termine par l'évocation des crèmes et des massepains préparés par la grand-mère. Ces pâtisseries délicieuses, ces bonnes odeurs de mélasse et de caramel, ce sont tous les bonheurs de l'enfance... c'est un peu l'équivalent de la madeleine proustienne... C'est pourquoi le dernier regard du romancier sur la grand-mère ne peut être qu'un regard humain et non ironique : une vieille femme, au nez grossi par l'âge, dans une robe en zénana framboise... On comprend mieux alors le programme réaliste et humaniste qu'Aragon partage avec son personnage de peintre, Blaise d'Ambérieux : peindre des gens et pas seulement la chair et les vêtements. Un petit garçon affectueux et une grand-mère tendre : des gens dans leur plus simple humanité, c'est-à-dire des êtres de fiction, à la fois proches et éloignés de leurs pilotes réels... Au moment où la représentation semble la plus mimétique, on découvre quel degré de manipulation et d'élaboration du matériau autobiographique elle suppose... C'est cela, le réalisme aragonien du *Monde réel*.

Maryse Vassevière
Université de la Sorbonne Nouvelle