

## Montserrat SERRANO MAÑES

(Universidad de Granada)

### Aragon: regards mobiles, espaces descriptifs

On peut dire que le roman d'Aragon, *Aurélien*, est un roman pictural, dans ce sens que le narrateur traduit par l'écriture des tableaux. Le regard romanesque privilégié est celui du protagoniste, Aurélien. Un regard intradiégétique qui perçoit fondamentalement le grand tableau mouvant de l'existence d'une certaine société parisienne. Le narrateur épouse volontiers ce regard, et à travers lui, Aragon accorde au roman la couleur de ses souvenirs, de ses hantises et de ses rêves.

*Aurélien* possède un ancrage pictural profond<sup>1</sup>. Et je considère que c'est autour de cette vision picturale que sont agencées toutes ses descriptions. Par ailleurs, le système descriptif a très souvent pour fonction celle de favoriser une approche caractérielle des personnages, en même temps qu'il permet de suivre les visées de l'auteur<sup>2</sup>.

Le topos de l'eau, l'un des pôles narratifs du récit, épouse étrangement le système descriptif et le sous-tend. Les points forts narratifs sur lesquels s'appuie ce topos reposeraient sur quatre axes descriptifs, au développement inégal: la maison d'Aurélien, la piscine, le fleuve, et le naufrage de la guerre (670, 682), une défaite qui se vit *De rivière en rivière* (648).

Le fleuve devient un élément privilégié, et la maison d'Aurélien est comme la proue d'un bateau qui navigue sur la Seine — *La maison faisait la proue de l'île, vers l'aval* (95). Aurélien est comme submergé dans Paris. Au bal du comte de Valmondois, où tous les êtres aux coloris variés nagent à leur aise, le narrateur nous indique encore comment *Tout était noyé par le jazz qu'on voyait par les fenêtres ouvertes* (557). C'est comme si tous les sens ne faisaient qu'un: Les sons tombent et inondent tout ce décor. Il s'agit là d'un passage particulièrement intéressant: Si la fenêtre est un espace qui sert à véhiculer la description parce qu'on y voit au travers, ici les termes s'inversent: Aragon subvertit sciemment la description en

- 1 La présence de trois peintres dans le roman est un indice qui nous fait percevoir leur importance réelle et décisive. Comme l'a souligné M. Vassevière, il faut chercher la vraie raison de leur présence dans la préoccupation profonde d'Aragon "sur l'art, sur l'écriture". Peinture et écriture seraient alors étroitement liées. "Les personnages-parenthèses dans *Aurélien*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1990, pp. 34-49, 36.
- 2 Tout en tenant compte de ce que, comme J. Molino l'indique, la description est "une notion floue, dont il n'est pas certain qu'elle corresponde à une réalité simple et aux contours bien déterminés". ("Logiques de la description", in *Poétique*, 1992, Seuil n° 91, pp. 363-382, 363).

nous faisant voir du dehors vers l'intérieur, et cet intérieur théâtral gorgé de musique envahit comme une marée l'espace externe où le narrateur nous a placés.

Et l'eau —comme la vie— ne cesse pas de couler, ni d'envahir tous les décors. Car la soirée du duc de Valmondois n'est pas un phénomène unique: *le Lully's, derrière ses portes vitrées battantes aux rideaux orangés* (120), est un aquarium gigantesque et très peuplé, dans lequel la musique et la lumière jouent le même rôle liquide que dans la fête de Valmondois, bien que le phénomène descriptif ne soit pas aussi poussé: *La valse baignait la salle. Une valse qu'Aurélien, en 1919, à Londres, avait dansée de night-club en night-club avec cette amie d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit...* (121).

En fait, on a parfois l'impression que tout baigne dans l'eau: Paris comme un bocal à poissons; devantures comme des aquariums, fenêtres d'un bal qui nous transportent dans un milieu aquatique; des femmes noyées en robe de bal (230), des hommes aux yeux de noyés —*il y avait chez cet homme, du noyé, du perdu en mer. Une parenté entre eux* (425). Aurélien lui-même, après la disparition de Bérénice, devient une épave, et avec lui le vaisseau de pierre de l'île Saint-Louis:

Il y avait plus de quatre mois qu'Aurélien filait à la dérive. Le bateau de l'île Saint-Louis semblait emporté dans un courant de la durée, sans but, sans raison apparente, échouant à tous les bancs de sable pour repartir dans les tourbillons de la mémoire (571-572).

D'autre part, il existe un lien profond entre la hantise d'Aurélien pour les noyés et la ressemblance de Bérénice avec l'Inconnue de la Seine. A la mort de Bérénice, Aurélien retrouvera ce visage de noyée: *Elle avait les yeux à demi fermés, un sourire, le sourire de l'Inconnue de la Seine* (697), et dans la nuit, l'eau nocturne qu'il voyait de la fenêtre de sa maison revient à travers le sang qui coule de son bras sur le corps de la femme aimée, "noyée" dans le temps et dans la mort (696, 697).

Le système descriptif du roman s'ordonne autour de quatre pôles picturaux: La soirée chez Mary de Perseval. Le vernissage du peintre Zamora, dans la Galerie d'art. La nuit du Nouvel An au Lulli's. Et finalement, le bal costumé chez les Valmondois.

Le lien qui relie ces grands tableaux —une silhouette, une couleur qui revient—, c'est Bérénice. Elle entre dans la vie d'Aurélien pendant la réunion chez Mary de Perseval; élément visuel privilégié, sa figure impose la focalisation de la "toile". Dans tous les autres "tableaux", elle devient une figure *in absentia*, le personnage qui manque et qui restera à tout jamais attendu. Ainsi, lors du vernissage de Zamora, qui est en fait une mise en abîme picturale de l'attente déçue, sa présence inquiétante se limite à son portrait. Le troisième pôle pictural, celui du Nouvel An au Lulli's, nous présente Aurélien dans un lieu erroné: Bérénice attend ailleurs. Le trop-plein de monde, de lumière, d'objets, cette atmosphère à

*couper au couteau* (449), tout ce déjà-vu que les yeux d'Aurélien décrivent minutieusement — *Les yeux d'Aurélien scrutent les profondeurs des clartés et des ombres* (450)—, mettent en évidence cette absence douloureuse. La soirée du duc de Valmondois — quatrième pôle pictural— répond en écho au premier tableau, car c'est autour de l'absence de Bérénice que les perspectives s'ordonnent. Perdue à tout jamais pour Aurélien, celui-ci devient la figure qui distorsionne l'ensemble, en même temps que sur le plan narratif il prend conscience de son échec sentimental.

Entre ces grands tableaux, nous trouvons plein de petites toiles, plus ou moins soignées, et des esquisses: le dîner de *La Cagna*, les promenades dans Paris, les restaurants, les maisons, le tout peuplé de visages, de robes, d'objets.

Ce système descriptif de base est apparemment simple: il s'agit d'un topos descriptif primaire avec des lieux ouverts, peu abondants, et des lieux fermés. Seulement, les limites entre ces éléments ne sont pas toujours claires. Ainsi, l'intérieur que représente la maison d'Aurélien serait en même temps un espace fermé et un espace-frontière, un lieu de passage vers d'autres espaces intérieurs à leur tour, les lieux fermés représentés abondamment par les restaurants. Et Paris, lieu extérieur, peut aussi être considéré comme un espace-frontière, qui permet de passer d'un intérieur à un autre. La ville est le cadre au sein duquel s'ordonnent toutes les perspectives, à travers les regards qui peignent les diverses scènes et décrivent objets et décors, par le moyen de descriptions statiques ou ambulatoires.

Il me semble intéressant de signaler que les deux descriptions statiques qui existent dans le roman, attribuées aux protagonistes, sont du type "voir"<sup>3</sup>, avec tous les éléments qui lui sont propres. Ayant une double fonction sémiotique et mimésique, elles sont sursignifiantes et définissent latéralement le caractère des voyeurs (51, 96)<sup>4</sup>:

On était au-dessus de ces arbres larges et singuliers qui garnissaient le bout de l'île, on voyait sur la gauche la Cité où déjà brillaient les reverbères, et le dessin du fleuve qui l'enserme, revient, la reprend et s'allie à l'autre bras, au-delà des arbres, à droite, qui cerne l'île Saint-Louis. Il y avait Notre-Dame [...]. Paris, immense, et non pas dominé comme de la terrasse des Barbentane, Paris vu de son cœur, à son plus mystérieux, avec ses bruits voisins, estompés par le fleuve multiple où descendait une péniche, une longue péniche aux bords peints au minium, avec du linge séchant sur des cordes, et des ombres qui semblaient jouer à

3 Je m'en tiens à la catégorisation établie par J.-M. Adam dans *Le texte descriptif*, Nathan 1989, pp. 37-42.

4 La fenêtre, signal introductif stéréotypé d'une description, est en fait un thème descriptif particulier de nombreux dispositifs ou "topoi" descriptifs. D'après Ph. Hamon, "Toute ouverture de fenêtre est, [...] ouverture sur un fragment textuel, où un lexique est mis en scène et donné à voir dans son organisation paradigmatique". *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette 1981, p.224.

cache-cache à son bord... Le ciel aussi avait son coin de minium (96).

Quant aux descriptions ambulatoires de la ville, elles sont ordonnées à partir de la diversité de regards des personnages, et des fréquentes irruptions descriptives du narrateur-scripteur. Ainsi, les deux promenades de Bérénice dans Paris, d'une ampleur inusuelle, ont comme caractéristique l'ingérence du narrateur —*Les Parisiens n'ont jamais de leur ville le plaisir qu'en prennent les provinciaux.[...] Mais songez ce que c'est quand cet incognito vous livre cette forêt de pierres, ces déserts de macadam.* (85). En fait, toutes les deux sont intégrées dans le roman par l'expression directe de ce narrateur-descripteur, qui s'adresse directement à nous, lecteurs<sup>5</sup>.

Cette voix privilégiée du narrateur est toujours présente dans les descriptions ambulatoires d'Aurélien<sup>6</sup>. Se détachant des pas de celui-ci, le narrateur apporte ses connaissances sur la ville, en incluant parfois des crochets temporels déroutants qui ont comme point de départ le présent du scripteur: le temps réel révolu du narrateur/scripteur entre brusquement dans le passé de la fiction romanesque, de sorte que deux passés coexistent momentanément: celui fictif de la narration, et celui réel du temps vécu par le scripteur-auteur qui intègre ainsi la réalité du lecteur abstrait<sup>7</sup>.

Ces descriptions représentatives, fragmentées souvent en microséquences, accumulent les fonctions mathésique, mimésique et sémiosique; en même temps, elles sont sursignifiantes, car elles sont surdéterminées par le point de vue et l'état d'âme des personnages. Ainsi, le Paris de Bérénice est un paysage changeant et toujours beau; celui d'Aurélien est teinté de gris, inhospitalier, nocturne et froid (382).

Deux lieux fermés privilégiés du point de vue descriptif sont la maison de Bérénice et celle d'Aurélien. Dans l'épilogue, la cour de la maison de Bérénice se présente et est perçue comme une réalité hors du temps et du monde réel; un trou étrange de lumière et de paix au cœur du chaos, comme si cet espace n'appartenait qu'au songe. Et la fête de retrouvailles peut être considérée comme une peinture en manque de peintre: Le narrateur peint ce qu'Aurélien

5 *Bérénice savourait sa solitude.[...]Oh, le joli hiver de Paris, sa boue, sa saleté et brusquement son soleil! [...]Par exemple l'Etoile...Marcher autour de l'Etoile, prendre une avenue au hasard, et se trouver sans avoir vraiment choisi dans un monde absolument différent de celui où s'enfoncé l'avenue suivante...C'était vraiment comme broder, ces promenades-là...* (85). Cette description, qui occupe tout le chapitre VIII, a un début inusuel -intromission du narrateur, dont la voix ne s'éteint pas-, et une clôture par laquelle brusquement on réintègre le récit: *Elle rentrait rue Raynouard, heureuse, assouplie, avec des joues roses comme si elle avait couru le jour dans les champs*(88). Dans la deuxième description itinérante de Bérénice, le narrateur suspend le temps de la narration pour énumérer les différentes qualités de la couleur grise, et clôt cette énumération par un ancrage temporel qui signale la prise en charge de la description par la jeune femme: *Ce dimanche-là, au pied de ce rideau d'Apocalypse*, (101).

6 G. Berthomieu a étudié les intrusions et dissimulations du narrateur, et leur rapport avec l'utilisation du discours indirect libre, alterné et transposé, dans "Discours intérieur et dissimulation dans *Aurélien*", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1990, pp. 18-33.

7 C'est ce qui arrive, par exemple, au chapitre XXI, où Aurélien se rend à la piscine: *Il y avait alors très peu de piscines à Paris. Les Tourelles n'avaient pas encore ouvert. A part la rue de Chazel et le Claridge, il n'existait que quelques piscines dans les quartiers populaires. Si petit que fut l'espace, Aurélien préférait encore celles-ci aux civettes pour gens chic qui lui étaient toujours suspectes pour la propreté*(179).

—triste remplaçant des peintres absents— observe, puisque la marée de la guerre et du temps a emporté avec elle tous les autres personnages. Aurélien, et le narrateur, n'a plus que ses yeux:

On dînait dans la cour, autour d'une grande table ronde, avec du linge bleu et trois verres lourds et taillés par personne. Jamais le sol n'avait été plus fortement orangé, qu'à cette heure du dernier soleil, avec déjà des ombres marines comme un goudron qui coupaient la table, et le corps des convives, tout ce qui restait de lumière tombé par dérision sur la vieille dame aveugle, rose vif. (675)

Face au sous-espace de la cour, l'intérieur de la maison est découpé en plusieurs sous-espaces décrits avec une cruelle sincérité<sup>8</sup>.

La maison d'Aurélien est d'abord, dans le topos descriptif du roman, un lieu fermé, avec plusieurs sous-espaces: la chambre, la "pièce" ..., et surtout avec un espace-frontière privilégié qui lui accorde toute sa valeur symbolique: la fenêtre. La description de la maison est progressive: d'abord de l'extérieur, avec une intromission claire du narrateur marquée par le changement de temps verbal<sup>9</sup> —*La maison faisait la proue de l'île, vers l'aval, où la rive se termine par un bouquet d'arbres, et un tournant solitaire et triste où viennent s'accouder les amoureux et les désespérés* (95)—; vient après l'ouverture de la fenêtre (95), ce qui permet une double vision descriptive: d'un côté sur l'espace extérieur et de l'autre, grâce à des sèmes animés, sur la maison comme objet encore fermé. L'objet décrit à travers ce milieu transparent est Paris et le fleuve, mais aussi la totalité de la maison comme une entité particulière: *Le dernier lambeau du jour donnait un air de féerie au paysage dans lequel la maison avançait en pointe comme un navire* (96). La description en microséquences de l'espace intérieur, à travers Mme. de Perseval, commence quand ces yeux féminins se détournent de la magie de cette vision externe (98, 100, 136).

Dans une description postérieure à travers d'autres yeux féminins, ceux de Bérénice, la pièce de la maison d'Aurélien (micro-espace intérieur) devient multiple par ses ouvertures successives sur d'autres sous-espaces: trois

- 8 L'intérieur de la maison suit la minutie descriptive énormément riche de laquelle fait preuve le protagoniste tout au long du roman, bien que le tout apparaisse ici couvert par le désenchantement des années: la gaieté, l'ironie et les couleurs de la jeunesse disparues, on trouve maintenant des objets vieillis, vulgaires, fades et sans intérêt visuel pour Aurélien: *Tout était trop bien venu, les peintures trop récemment refaites, un goût Trois-Quartiers dans tout ça, ce faux moderne-ancien, cette simplicité à mille détails, des bibelots pas mal, pris séparément* (662-663).
- 9 Ces ingérences du narrateur dans les descriptions appartenant aux personnages, ainsi que les digressions descriptives prises en charge directement par le narrateur-scripteur, ont comme caractéristique le changement verbal: alors que pour les descriptions attribuables aux personnages le temps dominant est l'imparfait, celles où le narrateur superpose sa vision du présent de l'écriture à celle du passé vécu sont au présent: *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 étalages, les maisons lépreuses, déshonorées par des réclames si vieilles qu'on ne les voit plus, est un serrement de cœur pour les hommes qui ont l'habitude des quartiers de l'ouest, du cœur élégant de la capitale. Elle n'a pas le romantisme du Marais (178-179); Aurélien hésita sur ce qu'il allait faire, puis tourna les talons et s'en fut par les rues étroites qui forment sur la rive gauche le lacis plein de souvenirs des siècles où traîne encore un peuple médiéval d'artisans et de filles* (384).

fenêtres, la porte ouverte de la chambre; l'une d'elles, particulièrement intéressante, est la mise en abyme du tableau de l'oncle Blaise Ambérieux, qui représente une fenêtre de laquelle on voit une accumulation de choses et de bibelots (300). Ce foisonnement d'objets est le penchant du regard de Bérénice sur l'intérieur de la pièce, quand elle s'amuse à *découvrir les moindres objets, une boîte persane, un cendrier-réclame volé à Biarritz, [...], l'oiseau de verre bleu sur la cheminée, [...]* (299). Et en même temps, Bérénice, observée par Aurélien, devient elle-même sujet mouvant d'une description simultanée:

Il la regardait, et elle se déplaçait dans le champ variable de son regard. Il la regardait fuir, et revenir, se distraire de lui à toucher une étoffe, une stupide statuette au coin de la cheminée, une idiotie, (302).

Il existe dans *Aurélien* tout un réseau d'espaces intérieurs, fonctionnant comme des repères spatiaux pour le personnage: bars, restaurants. Ces lieux fermés, des points d'arrivée privilégiés, marquent tous ses déplacements. En même temps, en tant que microcosmes sociaux juxtaposés, ils offrent une vision de la société parisienne du temps. Il s'agit d'endroits fortement particularisés, avec une caractéristique commune: la minutie. Chacun a son caractère propre, son décor, transcrit avec un luxe de détails frappant, qu'il s'agisse d'un bar inconnu —*C'était encore un lieu de l'ancienne manière, avec des ors partout et des petites colonnes brunes à chapiteaux compliqués, des banquettes rouges, des porte-manteaux renais-sance [...]* (282)—, ou connu et situé topographiquement sans erreur possible:

Ils étaient assis au Bar de la Paix, place de l'Opéra. [...] Tout en panne jaune avec des moulures Louis XVI, une double pièce ouatée, avec ses tapis, sa douceur d'avant-guerre, le conventionnel des amours parisiennes. Les garçons comme des ombres. Trois ou quatre couples dispersés qui se parlaient à voix basse. Un vieux monsieur tenait les mains d'une jeune fille. Un aviateur seul, sur un tabouret du bar, regardant sa montre. (251)

Aurélien, descripteur privilégié de ces lieux fermés et étanches, varie sa perception visuelle au rythme de la marée interne de ses sentiments. Ainsi, on peut parler d'un avant et d'un après Bérénice: les bars, les cafés qu'il visite avant de la connaître (186), ou en sa compagnie, sont tous solitaires<sup>10</sup> et avec un éclairage doux et apaisant<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Les exemples sont nombreux: 186, 213, 251, 282, 287, 349...

<sup>11</sup> Il visite et nous décrit un *café pâle comme son nom. Presque désert* (186), *une petite oasis de lumière, à demi vide, faite de deux pièces, l'une en contre-bas de l'autre, ni café ni boîte de nuit* (213), un café sans nom et vide: *Tout cela était vide, à un jeune homme près, dans un coin, qui écrivait des lettres et les déchirait* (282), un bar dont la lueur l'a attiré de loin: *Dans l'éclairage blafard, quelques consommateurs achevaient une belotte, un couple dans un coin, tête contre tête* (349).

Quand Bérénice disparaît de sa vie, ces mêmes endroits sont étouffants de lumière et de monde<sup>12</sup>: il perçoit et décrit alors l'*atmosphère étouffante*, l'*excès de lumière d'un bar trop éclairé* (350), le *café brutalement éclairé à côté du Châtelet* (390), des cafés pleins de lumière, Maxim's encombré, qui l'attire par son décor désuet: *Autour de lui il y avait des tables encombrées, les voisins mangeaient en bande. Au bar les femmes, des habituées. Pourquoi était-il venu ici? Parce qu'il aimait le store à l'ancienne mode, tout plissé et festonné, qui avait des airs de dessous, la décoration modern style avec la feuille de marronnier pour leitmotiv* (404). Et, quand un endroit n'accomplit pas toutes les conditions préétablies, le narrateur nous le fait remarquer: *une terrasse pas tellement éclairée* (580).

D'autre part, quand le descripteur Aurélien, ou le narrateur, n'aiment pas un décor, ils utilisent des déictiques qui accomplissent une fonction déshumanisante additionnelle — *C'est haut, ça fait vide* (186); *Cela avait des sièges de cuir usés, et de maigres vases à fleurs sans fleurs* (213); *Tout cela était vide, à un jeune homme près* (282)—, ou emploient un registre de langue qui tranche avec le reste du roman: *Le décor de la crémèrie était rien tarte: jaune canari avec des Grecs et leurs dames dépoitraillées, le style Phi-phi* (453).

Le restaurant de la réunion de *La Cagna*, et surtout le Lulli's, le lieu le plus fréquenté par Aurélien, se détachent du foisonnement de tous ces endroits. La fête de *La Cagna* débute et finit sans aucune transition narrative. La description, faisant corps avec la narration, imprime une allure morose au récit, et donne son sens à l'existence même du chapitre. Le banquet a lieu dans un endroit d'où l'on domine la ville, qui est en même temps invisible et absente. Les détails décoratifs du restaurant lui confèrent toute sa réalité:

La lumière dorée tombait sur les tables, où les gens avaient déjà l'aise que donnent l'apéritif, le premier vin, un beaujolais, et la vue du menu. Le banquet occupait le fond du restaurant qui fait terrasse sur Paris, les toits, la nuit, mais on n'en voyait rien derrière les rideaux verts à volants. La partie publique avec les clients habituels et la caisse, les petites tables, était à demi vide, mais il en venait le bruit des ordres, et les plats la traversaient pour aller retrouver les invités de La Cagna. Il y avait dans le fond une desserte et un piano droit. (422)

Cette soirée s'intercale entre deux autres moments forts du roman, qui ont comme cadre descriptif le Lulli's, et comme figures focalisantes le couple Aurélien-Bérénice.

Le Lulli's est un cadre spatial unique, qu'on nous découvre progressivement: d'espace inconnu, sans nom, à lieu fermé privilégié dans lequel les re-

12 Les exemples qui ont comme caractéristique commune la lumière et le foisonnement de monde sont aussi très nombreux, en parallèle avec ceux qui permettent d'établir un rapport entre la solitude et le faible éclairage des lieux publics: 452, 580, 581, 590, 599, etc..

gards se posent sur les êtres, sur les objets, sur le décor même. Les intrusions du narrateur qui prend le premier en charge la description, soulignent la perception temporelle des personnages. Car on dirait que submergés dans cet endroit, le temps n'existe plus pour eux: *Il pouvait être minuit et demi, mais le temps était uniforme sous les lumières roses dissimulées dans les corniches, baignant les fétiches accrochés aux murs, poupées, insignes de clubs américains,...*(109).

L'acuité du milieu, la lumière, la foule des gens, la musique sont des éléments qui caractérisent le Lulli's, à côté de descriptions énormément détaillées des objets et des figures qui meublent plus encore cet espace foisonnant. Comme le narrateur même nous l'indique, c'est un tableau mouvant baigné par la musique et la lumière. L'immobilité colorée de fond est tachetée des touches mouvantes que sont les vêtements des figurants.

La porte du dancing s'ouvre sur un autre tableau, que la lumière colore de bleu; la musique continue de sonner —*La valse baignait la salle* (121)—, et les danseurs apportent des touches de couleur à l'ensemble. La description est soignée, et la perspective picturale du début est large, car le narrateur nous fait parcourir tout le local en indiquant les plus petits recoins (120, 121), ainsi que les actions et les attitudes des gens. La longueur de cette période descriptive est allégée par une brusque rupture verbale, un début de dialogue —deux phrases—, et par les souvenirs d'Aurélien, qui montent à la surface.

La deuxième description du Lulli's répond en écho à la première. C'est le même espace, peuplé des mêmes figures, les mêmes lumières, les mêmes bruits, mais parce que son état d'esprit n'est pas le même, il le perçoit différemment. Comme s'il s'agissait d'une variation impressionniste, où le peintre aurait peint le même paysage à des heures ou à des saisons différentes, le narrateur nous offre à travers la perception animique d'Aurélien, la même description, avec une coloration différente, parfois par de simples variations lexicales:

Il y a la foule, et la lumière, la fumée, l'épaisse chaleur de la danse et de l'alcool, [...] Il vient du dancing une tempête de folie. Des mirlitons, des serpentins, des petites trompettes, l'orchestre déchaîné dans un fox-trot de fantaisie, des gens frappant des mains en cadence [...], le va-et-vient des toilettes, les fleuristes, le champagne réclaté à grands cris, et l'odeur des grillades qui sort des cuisines dans un battement de portes. (221)

L'ampleur et le caractère répétitif qui particularisent les descriptions de ce lieu —*A nouveau le bar étroit... à nouveau l'acajou... à nouveau la musique... et le vacarme des voix... A nouveau ce décor d'insomnie et d'alcool* (447)— s'opposent toujours à la solitude du protagoniste. La représentation descriptive du Lulli's diffère ainsi nettement des autres lieux fermés. Ici, les contrastes établis à partir de la solitude et de la lumière ne fonctionnent plus: Le Lulli's offre toujours un paysage humain très peuplé, regorgeant de vie et de bruits; et plus Aurélien se

sent seul, plus ce lieu accumule pour lui de lumière et de monde. La répétition presque obsédante du même décor joue le même rôle que le manque ou l'excès de monde ou de lumière dans les autres lieux fermés.

Face à l'abondance de lieux fermés ou pseudo-fermés, les lieux ouverts sont très peu abondants. Leur structuration est assez claire: à côté du Paris ex-terne, la campagne: Giverny, la montagne tyrolienne, le village de Bérénice; et fai-sant corps avec elle, l'élément itératif: chemins, routes, promenades, succession de villages.

Vue du dehors, Paris devient un lieu fermé. Aux alentours de la ville, le chemin est un motif privilégié qui favorise l'existence de descriptions ambu-latoires, et celles-ci ont comme lien fondamental la présence du fleuve, qui hante toujours les pensées des deux personnages: La Seine est ainsi le cordon ombilical qui unit le nouvel espace de Bérénice à Paris, donc à Aurélien:

La même Seine. Ses chalands qui glissent par miracle. Avec une incompréhensible humanité à bord. Des gens qui semblent passer la vie comme ça, debout, immobiles, emportés. Et des branches mortes en-trainées dans les eaux tournantes. Parfois des maniè-res d'épaves. La même Seine. Hypnotisante. Qui venait de Paris et s'en allait à la mer. Toujours. Jamais autre-ment. Qui venait de Paris. Et s'en allait. A la mer. (506)

L'adieu définitif du couple vient souligner l'importance du monde de la peinture dans la composition descriptive et narrative du roman: le portrait double réalisé par Zamora, le rendez-vous manqué lors de l'exposition, et finale-ment la dernière rencontre à l'ombre invisible de Monet<sup>13</sup>: *Aurélien était là, dans le jardin de Claude Monet, et il la regardait, et il était en larmes. Les fleurs étaient bleues, indiscutablement. Le soleil joua sur sa peau sombre. Bérénice sentit son cœur battre.* (527).

Quant à l'espace foncièrement ouvert des montagnes du Tyrol, il offre l'intérêt double du dépaysement narratif et du choix descriptif classique de l'au-teur: des descriptions ambulatoires pour la plupart, avec les déictiques ou orga-nisateurs les plus communs: en haut, en bas, en face, etc. (621)<sup>14</sup>. La fluctuation des regards et des voix, les changements de temps verbal, rendent la frontière indécise entre le narrateur, le scripteur et le personnage, et sèment le doute sur la personnalité du descripteur<sup>15</sup>.

- 13 Après le préambule du chapitre LXII, où Edmond et Rose nous annoncent la visite à Monet -*Claude Monet? Tu te prends pour un nymphéa?* (511)-, tout le chapitre suivant épouse les caractéristiques picturales de l'artiste: les yeux de Bérénice nous transmettent la vision du lieu, ses couleurs; toile après toile, regard après regard, nous appréhendons le style Monet, et nous voyons l'atmosphère de ses tableaux.
- 14 Description classique à laquelle on peut parfaitement appliquer ce que Ph. Hamon (*Op. cit.* p. 186) dit à propos du regard descripteur: "... toute 'scène', tout 'tableau' demande aussi une mise en scène, une scénogra- phie, des coulisses et une régie: le *voir* du personnage suppose et réclame un *pouvoir voir*, un *savoir voir*, un *vouloir voir* de ce personnage."
- 15 La parenthèse de la montagne tyrolienne est fondamentalement un espace ouvert, sauf quelques intérieurs tels que le restaurant, le chalet, ou la maison des Floresse. Un espace baigné par la lumière du jour, et qu'Aurélien perçoit normalement d'une perspective élevée; nous avons ainsi des descriptions qui suivent parfaitement les

Ainsi, nous pouvons déceler dans le roman trois étapes descriptives: Paris et les sous-espaces qui le conforment, avec comme appendice l'espace externe de Giverny; deux lieux liés indéfectiblement par la présence obsédante et constante de la Seine. Une parenthèse lumineuse à perspective ouverte, la montagne tyrolienne. Finalement, un épilogue qui resserre dans quelques pages la nocturnité plurielle de la guerre; et là, une maison —espace fermé— illuminée par le souvenir de jeunesse de l'amour perdu. Et le regard flâneur d'Aurélien, qui tout au long du roman s'est promené sur tout ce qui l'entourait, se ferme au moment où les yeux et le visage de Bérénice épousent les traits de mort de l'Inconnue de la Seine.

*Aurélien* nous offre un univers surpeuplé d'objets et de personnages, organisé en des sous-espaces, en des microcosmes foisonnants; ceux-ci, comme des reflets du monde, sont toujours différents et toujours semblables, car ils nous sont montrés à la manière impressionniste, sous divers angles et à des heures différentes du jour. Pour respecter les rapports de ce roman avec le monde de la peinture, nous croyons qu'Aragon a "écrit" des tableaux où le détail prime sur l'ensemble, et où l'ensemble est construit par la vue simultanée de tous ces détails: C'est l'éclatement du détail qui permet la reconstruction picturale de ce monde.