

LAURE LÉVÊQUE

Université de Toulon, France

BABEL (EA 2649)

## Quand l'histoire bégaie : La Semaine sainte d'Aragon (1958) entre farce et tragédie

**S**i Walter Benjamin avait beaucoup devoir à la pratique d'Aragon dans l'élaboration de son armature conceptuelle<sup>1</sup>, le propos paraît au moins réversible et telle est bien la lecture que je voudrais risquer ici en interrogeant *La Semaine sainte* à partir des catégories forgées par Benjamin, à commencer par celle d'« image dialectique » sous laquelle il cristallise une rencontre entre passé et présent qui accrédite le retour du passé dans le présent, où il est comme incrusté, mais tapi, en embuscade, commandant des modalités d'écriture que Benjamin caractérise en ces termes : l'histoire soumise au lecteur joue de « citations [...] insérées dans le texte », à telle enseigne qu'« Écrire l'histoire signifie donc c i t e r l'histoire »<sup>2</sup>. Modalités d'écriture et, bien évidemment, de lecture, quand cette image dialectique articule dans une configuration qui a la souplesse du symbolique les deux plans de *l'Autrefois* et du *Maintenant*, pour le dire en termes benjaminien, confondus dans une compénétration dont il importe – et dont il importe pour *Maintenant* – de saisir les rapports. Rapports complexes et qui ne se

---

<sup>1</sup> Ses « Premières notes » des années 1927-1929, préparatoires au *Livre des passages*, confessent sa dette envers le *Paysan de Paris* (1926), lecture émotive et décisive en ce qu'elle devait favoriser une cristallisation critique permettant de penser une issue dialectique aux conflits.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, p. 494.

posent pas selon une logique déterministe qu'on pourrait dire de l'origine :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a [...] rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon sur le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. [...] sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [...]. C'est elle qui révèle la détermination réciproque de l'unique et de la répétition.<sup>3</sup>

« Synthèse authentique », véritable tourniquet qui coagule les temps en abolissant les frontières chronologiques, l'image dialectique déplace les catégories tout autant qu'elle les dépasse, qui se désintéresse du passé et du présent – lesquels n'entretiennent de rapports que temporels – pour aboucher un *Autrefois* et un *Maintenant* qu'unit un processus « dialectique », dans une relation qui « n'est pas de nature temporelle mais de nature figurative »<sup>4</sup> et ces recouvrements retrouvent les apophtegmes d'Héraclite, confrontant hommes et sociétés à une métaphysique où leur être est pris entre permanence et changement. Alors, dans ce fleuve du devenir, se baigne-t-on deux fois ? Disons-le d'emblée, la question est biaisée. L'image dialectique se déprend de la référentialité, c'est par l'analogie qu'elle signifie, allumant, au bénéfice du présent, « la mèche de l'explosif qui est enfoui dans l'Autrefois » pour peu que, cet Autrefois, « on l'étudie, non plus comme avant, de façon historique, mais de façon politique, avec des catégories politiques »<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> W. Benjamin, « Préface épistémocritique », [dans :] *Idem, Origine du drame baroque allemand*, S. Muller, A. Hirt (trad.), Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, op. cit., p. 479-480.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 480.

C'est l'essai que je voudrais maintenant tenter avec ce roman d'Aragon, bien plus complexe qu'il n'y paraît, qu'est *La Semaine sainte*, où s'empilent et se conjuguent une pluralité de formes et de manifestations du retour comme autant de révolutions – au sens étymologique –, de répliques qui creusent les mêmes ornières, dans un spectre compris entre la Révolution française et l'insurrection de Budapest qui sert de butée au retour sur soi ici opéré par Aragon.

La plus évidente est assurément le retour en arrière dans ce roman de 1958 qui s'intéresse à la semaine pascale de l'année 1815. Retour vers le passé qui s'entend même doublement, comme au carré, quand cette semaine qui s'étend du 19 mars 1815 – où le retour de l'Aigle chasse Louis XVIII des Tuileries – au 26 mars où est licenciée à Béthune la Maison du Roi, concentre spectaculairement la question du miroir qui revient en histoire, jusqu'à en réaliser l'absolue quintessence, le retour de Napoléon et, derrière lui, de la Révolution (elle-même étymologiquement liée au retour) faisant obstacle à la restauration (qui, en postulant de revenir à un *statu quo ante*, relève aussi du retour), instaurant, dans ce chassé-croisé des exilés, qui revenu, qui reparti, comme l'histoire ressert les plats, une interrogation majeure sur le régime de l'histoire – tragédie ou farce ? – tel que Marx a pu le théoriser<sup>6</sup>, avant Benjamin.

Mais ce n'est pas cette déclinaison thématique du retour qui importe le plus, la dimension éminemment romanesque de cet épisode de l'histoire de France intéressant manifestement peu Aragon, qui n'exploite pas cette veine. Mieux, qui pose, au seuil du roman, que « Ceci

---

<sup>6</sup> K. Marx, *Le 19 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Édition Sociales, 1969, p. 13 : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce ».

n'est pas un roman historique »<sup>7</sup>. Comme Magritte avait pu avertir : « Ceci n'est pas une pipe ». Entendons donc, au vu aussi de ce qu'on a rappelé plus haut du rapport à l'*Autrefois*, que c'est et ce n'est pas un roman historique que *La Semaine sainte* et que la lecture, représentation non pipée elle, naît de la sollicitation d'une « double focalisation temporelle, temps du référent et temps de l'écriture »<sup>8</sup>.

C'est donc de concert qu'avancent passé et présent, et de concert aussi qu'ils s'inventent dans le texte. Et si *ceci n'est pas une pipe*, c'est que se joue une re-présentation où les enjeux d'hier actualisent ceux d'aujourd'hui, dans un fonctionnement qui tient, de l'aveu d'Aragon lui-même, de la « stéréoscopie »<sup>9</sup>. Une stéréoscopie qui procède de la figure benjaminienne du kaléidoscope et que sert la gamme étendue des techniques narratives lesquelles, entre analepses, prolepses et tentation simultanéiste, s'emploient à défaire la linéarité du récit.

Au moment de livrer les « Secrets de fabrication » du roman, Aragon alléguait en effet une stéréoscopie « mentale » qui, « jouant avec les images contradictoires », « jou[e] dans le temps »<sup>10</sup> comme avec la vérité quand ces images se superposent « comme l'histoire et le mensonge »<sup>11</sup>. Les *Communistes* avaient déjà sollicité la métaphore prismatique au service d'un même dessein pour aborder une autre drôle de guerre et les recompositions qui se dessinaient alors pour la nation<sup>12</sup>. Avant que le

<sup>7</sup> Et alors même que, revenant sur son œuvre, il fait remonter à 1945 le désir de roman historique (L. Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 142-152 et L. Aragon, D. Arban, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 2012, p. 154-155).

<sup>8</sup> A. Roche, « Les mots des autres », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine Sainte d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 12.

<sup>9</sup> L. Aragon, *J'abats mon jeu*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>12</sup> L. Aragon, *Les Communistes*, [dans :] *Idem, Œuvres Romanesques Croisées*, Paris, Robert Laffont, 1964, t. 23, p. 185.

miroir ne revienne dans ce Saint-Denis où la charge historique du lieu ne peut empêcher que l'histoire ne bégaie, où tout se délite, laissant la place aux recompositions qu'opèrent les secousses imprimées au transfigurateur. C'est « Un kaléidoscope dans la tête »<sup>13</sup> que le duc de Berry chemine et c'est encore cette même image qu'à quatre reprises Marc-Antoine d'Aubigny convoque pour exprimer son impuissance à saisir la réalité : « des pensées flottent [...], que je n'arrive pas à bien percevoir, à mettre ensemble, les mots bout à bout... Bon. Le kaléidoscope, qui l'a secoué ? » (SS, 30, 137).

L'auteur assurément, qui n'entend pas assumer une remise en ordre qui tiendrait de la forfaiture et dont le parti pris narratif épouse le mouvement centrifuge qui jette, hagard, sur les routes du Nord, un peuple d'égarés à qui il laisse la responsabilité d'une vision qui ne se conçoit plus que diffractée en autant d'angles de vue que le roman compte de personnages.

Raymond Jean l'avait dit : « La Semaine sainte est un livre qui se dérobe parce que la fuite, la débâcle qu'il raconte, c'est déjà celle de *La Route des Flandres* de Claude Simon »<sup>14</sup>. Et il est bien certain que, chez Aragon comme chez Claude Simon, le tissu narratif est sophistiqué à l'extrême : dans l'un comme dans l'autre cas, le retour se fait permanent sur des événements incessamment creusés et par là appelés à n'être jamais dépassés et le narrateur coupe continuellement son récit, rendant extrêmement malaisées progression et compréhension, tant chronologiques que logiques. Dès lors, la construction narrative

---

<sup>13</sup> L. Aragon, *La Semaine sainte*, [dans :] *Idem, Œuvres Romanesques Croisées*, Paris, Robert Laffont, 1964, t. 29, p. 195. Les références à *La Semaine sainte* (désormais SS) données dans le corps du texte vont toutes à l'édition des *Œuvres Romanesques Croisées*, où elle occupe les tomes 29 et 30.

<sup>14</sup> R. Jean, « Introduction », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine Sainte d'Aragon*, *op. cit.*, p. 7. *La Route des Flandres* ne sera publié que deux ans après le roman d'Aragon.

est ainsi travaillée que tout concourt à rendre difficile de discriminer ce qui fait l'objet du récit principal.

En appuyant sa narration sur un usage massif du style indirect libre décliné en monologues intérieurs, Aragon systématise des procédés déjà expérimentés dans le cycle du *Monde réel*, moins représentatif qu'on ne le dit généralement des canons narratifs que l'on prête au roman réaliste, où bien des énoncés sont, déjà, impossibles à attribuer. Sous l'amalgame assumé des points de vue du personnage et du narrateur, le lecteur entend concurremment deux visions du monde dans une polyphonie qui tient parfois de la cacophonie tant la généralisation du style indirect libre concourt à opacifier les lisibilités. Dans cette période vécue dans la confusion, rompre avec l'omniscience narrative est une nécessité pour donner à entendre l'histoire au jour le jour, hors de toute remise en ordre. Il en va de la cohérence ontologique du récit. En revenant sur les canons du genre narratif, c'est aussi la question de la vérité historique qui est posée. Il n'y a pas de réalité mais des réalités et le monde, pour le dire en termes schopenhaueriens, est tout entier représentation(s). Dès lors, cette représentation prend le pas sur les faits, et retentit sur la conduite du récit, qui privilégie la subjectivité. Le doute critique passe par l'instauration d'un vacillement identitaire assis sur le monologue intérieur, qui dit la variabilité, le tremblement des certitudes et l'on entrevoit dès lors une autre forme de retour : le retour sur soi, sur lequel ont insisté, à la sortie du roman, la plupart des commentateurs, qui concluent généralement de ce que l'auteur des *Communistes* a pris ses quartiers de romancier dans les équipages du roi que, pris d'empathie pour les soldats perdus de la monarchie, il aurait « changé de camp », opérant une spectaculaire révolution.

C'est en l'occurrence se faire une idée bien spacieuse du fonctionnement d'un texte, lequel texte mérite qu'on y revienne fort d'une lecture littérale et non purement idéologique. Or, si le récit-cadre conserve encore du *Monde*

*réel* la narration hétérodiégétique à la troisième personne, elle est phagocytée par les intrusions d'auteur. Telle une épiphanie, la bride lâchée au discours indirect libre participe de la vision stéréoscopique et concourt à nourrir l'ambiguïté de la situation telle que la vivent les acteurs de l'histoire qui successivement assurent la prise en charge d'un récit qui saute d'un personnage à l'autre en une ronde endiablée, assurant un retour incessant sur la matière même dont est faite l'histoire.

Ainsi du comte d'Artois, futur Charles X. Ramené sur les terres qui lui ont été données en apanage, comme l'ancien comte de Lille, son royal frère, par les aléas de l'histoire qui commandent de réfléchir à sa circularité et peuvent même faire crier au cercle vicieux, les pensées qu'il roule en sa tête sont mêlées des souvenirs du précédent exil et l'émigré se reconnaît de nouveau à la croisée des chemins, comme au temps de la Révolution, quand les rappels cuisants des humiliations vécues en Vendée et à Holyrood interdisent tout revenez-y de ce côté.

Réflexions que favorisent les tribulations du voyage sous contrainte sur un sol où l'on bute à chaque pas sur une histoire qui est celle de la France éternelle que chantait Hugo<sup>15</sup> et qu'Aragon, retrouvant ses accents, vient d'exalter, « De Lille à Roncevaux, de Brest au Montcenis », dans ce « Pays qui chante : Orléans, Beaugency, Vendôme ! »<sup>16</sup>, présidant à la superposition des temporalités et conduisant une interrogation sur l'histoire qu'exprime, dans le roman, le jeune Géricault : « les hommes de Babeuf qui venaient écouter des chansons, un jour dans cette plaine de Grenelle où j'étais tout à l'heure... quel tour aurait pris le monde si les Égaux avaient réussi ? » (SS, 29, 54).

---

<sup>15</sup> V. Hugo, « Hymne », [dans :] *Idem, Les Chants du crépuscule*, Paris, Renduel, 1835.

<sup>16</sup> L. Aragon, « Je vous salue ma France », [dans :] *Idem, Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1944.

La question est moins de savoir si l'on peut réécrire l'histoire, ce qui nous reverserait du roman historique vers les espaces contrefactuels de la politique-fiction, que d'enregistrer la présence d'un conservatoire des lieux de mémoire qui ont fait la France et sur lesquels s'arrime son récit national, ici contradictoirement revisité.

Sa plaine de Grenelle, Macdonald la rencontre, lui, dans cette plaine du Nord toute aux réminiscences de Valmy et de Jemmapes. Le souvenir de Dumouriez l'y poursuit, activant la rencontre des époques : « Le Maréchal, dans sa rêverie éveillée, confondait les journées, les visages » (SS, 29, 210), « Voilà qu'il s'en retournait par là-bas, maintenant, en 1815. On ne pouvait plus rien comprendre aujourd'hui de ce qui était alors, ni les institutions, ni les hommes », qui sont pourtant les mêmes, ainsi Maison, Macdonald, « Mais alors, qu'aurait-il pensé de la situation où il était aujourd'hui ? » (SS, 29, 211). C'est, en effet, la vraie question : « l'injuste c'est de regarder un homme d'alors, ou avec les yeux d'alors, ou avec les yeux d'aujourd'hui, les yeux d'une autre morale » (SS, 30, 161). Le tribunal de l'histoire, pour être équitable, doit instruire contradictoirement. Le système panoptique qui organise le récit en est le garant, où chacun des témoins fait tour à tour entendre comme un examen de conscience qui éclaire les procès en cours. Dans ce roman où la focalisation est tour à tour déléguée à une multitude de personnages, sans exclusive aucune commandée par leurs options politiques, chacun assume une part de vérité et est reconnu partie prenante du grand récit qu'est devenue l'histoire, à l'heure où la réalité ne peut plus raisonnablement se concevoir que sous les espèces de l'étoilement.

La conjugaison des événements au potentiel – « quel tour aurait pris le monde si les Égaulx avaient réussi ? », quel tour prendrait-il si Napoléon revenait ? Serait-ce toujours la guerre sans fin sous le règne d'un tyran ou (re)tournerait-il enfin au héros de la coalescence nationale ? –, à coup de prolepses fantasmatiques, les vide du

contenu mantique qui leur est attaché, et ce d'autant plus que ces prolepses constituent, au vrai, des analepses dans un roman historique (sic) écrit à distance d'un siècle et demi où elles ont pour fonction de caractériser les orientations du récit, dont la logique se voit prolonger jusque dans la retraite de 1940 (SS, 30, 338, 340), quand cette colonne qui s'ébranle et gagne le Nord en un sauve-qui-peut halluciné préfigure la course à la mer et la défaite, « la longue histoire des siècles mise en échec » (SS, 29, 181). Un dispositif à longue portée qui décape tout messianisme en histoire.

Se voit ainsi mettre à mal une logique binaire qui ne peut ouvrir que sur le manichéisme, la stéréoscopie, articulée à une stéréophonie généralisée, devant permettre de donner à entendre une appréciation contradictoire de la situation. En ce sens, l'efflorescence du monologue intérieur sert à acclimater la parole de l'autre dans son propre discours, et à porter sur lui le doute.

L'usage généralisé du monologue intérieur, avec le décentrement qu'il conduit, le flot d'incertitudes qu'il charrie, participe aussi, paradoxalement, de cette « objectivité » que la critique a unanimement reconnue à Aragon ou, à tout le moins, du désir d'objectivité d'un Aragon pleinement conscient des « limites de [s]a vision »<sup>17</sup>. Pilier d'un cheminement dialectique, le monologue intérieur, loin de s'épuiser en contradictions centrifuges, sert le retour sur soi et le repérage de permanences, sous les ruptures apparentes, qui écartèlent Géricault : « je n'avais pas voulu être soldat de Napoléon, qu'est-ce qui m'a pris à me faire mousquetaire de Louis XVIII ? » (SS, 29, 50). « Qu'est-ce qu'on faisait là ? » (SS, 29, 75). Nul ne le sait : ni les acteurs de cette épopée dérisoire, égarés, déroutés ; ni les donneurs d'ordres, ces Bourbon dont les voitures décrivent un absurde ballet fait de volte-face et de tête-

---

<sup>17</sup> L. Aragon, *J'abats mon jeu*, op. cit., p. 157.

à-queue, incapables qu'ils sont de définir un cap (les Flandres ? l'Angleterre ?) ; ni même les augures, en l'espèce de ces historiens à qui les arcanes de l'histoire demeurent manifestement hermétiques, mêmes replacés dans un temps plus long. Car ce n'est certes pas Augustin Thierry, rencontré dans un café du Palais Royal, qui pourra éclairer Géricault et l'expert lui-même, « cherchant le sens de cette vie et de ces massacres » (SS, 29, 125), est réduit à quia :

On aurait tant voulu croire à tout. L'Empereur était à Moscou, il venait d'Espagne des nouvelles sinistres. Mais qui sait ? Peut-être encore tout cela allait-il prendre sens... Ah, si Napoléon, brisant l'empire des tsars, donnait la terre aux paysans, abolissait le servage ! Le terrible, c'était les Espagnols... il en venait à Paris... ce qu'ils racontaient ! Cette haine de la France ! Est-ce qu'on avait fait la Révolution pour se faire détester par les peuples ? Ou pour que Junot parade à Lisbonne, et Marmont... Mais peut-être que tout cela n'était qu'apparence, contradiction apparente... Au bout du compte, nos armes portaient le progrès. (SS, 29, 124)

Des propos prêtés à l'historien qui servent un retour sur l'historiographie, ô combien polarisée, de la Révolution, indissociable de l'identité française, en anticipant sur l'interprétation de la Révolution comme « avortement », « Efforts de géants, résultat nul »<sup>18</sup>, qu'Edgar Quinet devait, plus encore qu'Augustin Thierry, développer : « ... que reste-t-il [...] de la Révolution politique ? Un idéal, un drapeau, qui flotte sur l'abîme, et où sont attachés les yeux du genre humain. Jamais plus grand naufrage et plus rayonnants débris. Trois paroles laissées en héritage au monde et des millions d'hommes morts vainement pour elles »<sup>19</sup>. Et c'est cette interprétation de l'acte de naissance de la nation française en termes de détournement, de captation et de fraude qui fonde la méditation sur la trahison qui traverse tout le roman, débordant, on l'a vu, sur la France contemporaine, qui en est historiquement solidaire.

<sup>18</sup> E. Quinet, *La Révolution, précédée de la Critique de la Révolution*, Paris, Hachette, 1965, 19<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 42.

<sup>19</sup> *Ibidem*, vol. 3, p. 327.

Tous en sont comptables, à commencer par Géricault, que ses scrupules d'honneur embarquent, contre son sentiment, au risque d'être forcé à de plus fortes forfaitures : combattre d'autres Français, abandonner la patrie... Pas un personnage sur qui ne porte le soupçon de la trahison. Marmont, évidemment, ce duc de Raguse dont la conduite douteuse a laissé à la langue française le terme honteux de ragusade. Mais, avec lui, tous les maréchaux couverts d'honneurs et de bienfaits par Napoléon maintenant attachés à la Maison du Roi. Comme Napoléon lui-même, le comte d'Artois, le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe...

Une telle labilité autorise un questionnement axiologique qui est aussi le fait du narrateur : « Trahir ? Quand avait-il trahi, Ney, hier ou l'an dernier ? Il y avait une telle confusion en toute chose : tel qui était un héros la veille, le lendemain on le tenait pour un traître. Et ceux qui changeaient de camp étaient-ils vraiment des traîtres ? » (SS, 29, 43). Poser la question suffit sans doute à y répondre : « Tant de traîtres, ce n'est pas possible » (SS, 29, 43).

Pris entre deux feux, la guerre sans fin avec Napoléon, les plates intrigues avec les Bourbon, on ne peut donner son adhésion nulle part et c'est des « yeux pleins de bitume » (SS, 29, 115) que Géricault porte sur un avenir que n'éclaire nul lendemain qui chante. Si, comme dans les romans précédents, une forme de conscience naît de la rencontre à la fois avec le réel et avec l'amour, contrairement à ce qu'il s'y passait, il ne s'agit plus d'une révélation portée par l'exaltation quand cette communauté de vues passe désormais par le désespoir et quand l'espérance de conquêtes collectives le cède désormais au repli. Aussi le bilan que Théodore retient de la Révolution, loin d'être globalement positif, est-il bien près de ressembler à celui qu'en tire un Quinet : « nos pères [...] ont cru [...] à un vrai bouleversement du monde. Toutes les idées généreuses et grandes... et pour aboutir à quoi ? À ce bain de sang. À ces

crimes » (SS, 30, 271). La révision est drastique de ce qu'on a longtemps appelé le « catéchisme révolutionnaire ».

L'horizon des vies parallèles étant partie intégrante du mode de fonctionnement d'un texte qui, image dialectique oblige, joue de l'anachronisme comme d'un révélateur, c'est au-delà des seules sociétés que s'appliquent – réfraction et diffraction – les jeux de l'homologie, qui s'imposent aussi aux destins individuels.

Difficile, en effet, de ne pas voir que l'histoire romançée de Géricault est aussi celle d'Aragon, qui retrace le parcours d'un artiste affronté aux tourmentes de l'Histoire et son éveil à la conscience, tant politique que morale. Le passage qu'enregistre le roman du « il » au « je » autorise d'ailleurs la confusion, qui prête à Aragon le parcours artistique, politique et moral de Géricault. C'est sur la base de l'engagement que se fait ce tourniquet, au moment où le Géricault du roman prend conscience de ce qui le sépare du parti dont il porte l'uniforme et se découvre plus proche de Napoléon qu'il ne le pensait, dans l'épisode capital de la « nuit des Arbrisseaux » où, caché dans le cimetière de Poix, il assiste à une réunion secrète de conspirateurs républicains, adhérents de « l'organisation ».

[...] l'extraordinaire était qu'il se faisait en Théodore une sorte de changement profond, inexplicable, que ne justifiaient pas les propos tenus, la valeur des arguments, le développement d'une pensée. C'était comme un glissement d'ombres en lui, une simple orientation inconsciente. D'abord il n'y prenait pas garde, il se laissait emporter, puis il ressentit qu'il était emporté, sans encore porter de jugement sur ce fait. [...]. Il fallait à Théodore pour suivre ici l'histoire qu'il prit parti d'une façon ou de l'autre, que sa sympathie allât à ces acteurs-ci contre d'autres. Et voilà où la chose se faisait singulière dans ce mousquetaire du Roi, ce Don Quichotte du vieux monde en fuite, tout se passait, suivant ces dialogues heurtés, comme s'il eût pris le parti de Napoléon [...]. Non, Napoléon, ce n'était pas forcément la guerre, mais assurément c'était la dispersion de cet absurde univers auquel le liait l'uniforme rouge... (SS, 30, 42-43)

Alors l'auteur d'intervenir à la première personne à la faveur d'un anachronisme délibéré qui entraîne son lecteur dans le Sarrebruck de 1919 (SS, 30, 44) :

[...] j'étais d'un côté, pas de l'autre. Pas le choix. C'est alors que je sentis en moi, comme une panique, ce sentiment qui dut envahir, derrière le cimetière de Poix, dans le bois des Arbrisseaux, le mousquetaire Théodore Géricault, c'est alors que je sentis en moi brusquement que ces inconnus menaçants, ces Boches, c'étaient eux ce soir-là qui avaient raison, dont la résistance exprimait tout ce qu'il y a de grand et de noble dans l'homme... Et alors, nous ? Nous ! (SS, 30, 46)

Le « nous » et la relation d'inclusion qu'il suppose, intégration du « je » à une communauté supérieure qui meut son action et le raccorde à la cité, est l'un des enjeux que, sous couvert de l'énonciation, pose et repose le roman. Le « nous », pronom marqueur de l'épopée pour Lukács<sup>20</sup>, résiste mal ici, l'épopée supposant un sens du collectif qui n'est plus ici qu'un idéal, qui se conjugue, lui, à l'irréel du passé. En tout cas jusqu'à cette scène cruciale où Théodore fait son *aggiornamento*, qui réoriente le roman sur les voies de la dialectique. « Tout est toujours à recommencer » (SS, 30, 66), relève Aragon qui, une nouvelle fois, remotive la correspondance entre le Poix de 1815 et la Sarre de 1919 pour se mettre sur la même ligne que Géricault : « À Voelklingen, ce que je redoutais, moi, c'était qu'on les tuât, les autres, devant moi, en mon nom, sans que j'aie pu leur dire ce que je ne m'étais pas même dit à moi-même... » (SS, 30, 52).

La rétrospection marche avec l'introspection, et mène à l'examen de conscience. Le doute, il est vrai, était au principe même du roman, dans l'échec de ces *Communistes* qui l'ont précédé et dont Aragon note : « dans ces années [...] où j'écrivais *Les Communistes*, peut-être pour cela même, et encore les années tout de suite après, j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux qui me venait je ne sais d'où. C'est cette contradiction qui me faisait écrire. Et voilà que, sans doute parce que la lumière était si forte, on ne voyait plus dans ce que j'écrivais que la lumière, comme si la

---

<sup>20</sup> G. Lukács, *Théorie du roman*, Jean Clairevoye (trad.), Paris, Gallimard, 1968, p. 60-63.

lumière n'engendrait pas l'ombre, et pouvait être lumière sans remuer les ténèbres »<sup>21</sup>. Géricault, avec ses yeux de bitume, rétablira la part d'ombre, sans qu'elle n'éclipse jamais la lumière.

À ce titre, la performance et l'efficace du roman passent aussi par la mise sous tension au niveau des procédures d'énonciation des blocages dont, en 1958, on ne peut plus ignorer qu'ils travaillent le monde réel et, partant, par l'abandon d'un certain messianisme bien lisible dans l'intertextualité qui innerve la scène des Arbrisseaux, qui réinterprète la réunion secrète nocturne du *Germinal* de Zola. Mais si Lantier, prêchant le grand soir à ses « camarades », emporte l'adhésion de son auditoire, rien de tel chez Aragon, où la note est sensiblement plus pessimiste : « on ne les persuadera de rien, il faudra un siècle pour les persuader de quelque chose, et trois révolutions » (SS, 30, 53).

Si Aragon a toujours affirmé être plus proche de Stendhal que de Balzac, c'est pourtant avec ce dernier que la convergence est ici manifeste, dans ce cimetière qui, comme pour Rastignac dans *Le Père Goriot*, détient les clés de l'avenir quand, comme Cécile Wisner dans ces *Communistes* inachevés<sup>22</sup>, il repasse sa vie à l'aune des *Illusions perdues*, alors même que, pour Théodore, la scène semble se rapporter à un autre opus balzacien, *Un début dans la vie*, tant ce qu'il entend le métamorphose, retournant le roman historique dénié en roman de formation :

Oui, il suivait la Passion royale en cette Semaine sainte, sans croire à la mission des fils de Saint-Louis. Oui, changer de cocarde, ce n'était pas changer, pour lui, d'idéal, mais d'illusion. Et le brusque coup de frein (Qui ? nous ?), plus que tout le reste avait secoué Théodore. Oui, qui, nous ? Il hésitait à se donner la réponse, à mettre sur ce nous-là des visages, ceux de la misère entrevue ; avait-il, et pas seulement comme mousquetaire du Roi, un droit quelconque à se comprendre dans ce

<sup>21</sup> L. Aragon, *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 26, op. cit., p. 303.

<sup>22</sup> L. Aragon, *Les Communistes*, op. cit., p. 69-71.

nous ? Il souffrait de ce sentiment d'être étranger à ce petit pronom personnel, à ce qu'il pouvait embrasser. Il se sentait même une certaine humilité devant ce nous, il était prêt à y demander, à y mendier sa place. (SS, 30, 92-93)

Au mieux, comme Marcel à la fin de *La Recherche du temps perdu*, d'abord partagé entre le côté de chez Swann et celui de Guermantes, Théodore finira par trouver son « moi », mais « les miens », « les nôtres », ces termes éminemment aragoniens qui marquent l'appartenance échouent à recouvrir une communauté. En attendant, l'interrogation prend tout son sens quand on décèle la référence intratextuelle aux *Communistes*, expressément cités comme un roman « inachevé comme la vie » (SS, 30, 338-339), Jean de Moncey, qui incarnait déjà l'homme de bonne volonté cherchant son chemin dans l'action collective, se défendait déjà d'en être : « "À nous ? dit Jean. Je ne suis pas communiste". Cormeilles se mit à rire : "Voilà donc où tu en es ? La première personne du pluriel, déjà, pour toi, c'est le Parti !" »<sup>23</sup>. Inclusif, le « nous », questionné, porte en lui l'exclusion. Loin d'être innocente, la question ouvre des abîmes, qui contient celle des renégats et des exclus du Parti. Si la logique du parallèle historique permet de demeurer dans l'implicite, le discours n'en est pas moins clair et quand Bonaparte est chargé du meurtre de républicains, « le général de la République faisant tuer les républicains évoque par analogie l'autre sang versé, celui des communistes par des communistes. "Mes camarades" désigne les victimes, mais naturellement les exécuteurs aussi étaient des "camarades", et les camarades des premiers. Là est le trouble extrême de l'appartenance »<sup>24</sup>.

Si le déplacement temporel qu'assume l'image dialectique interdit que rien ne soit explicitement référé, que

<sup>23</sup> L. Aragon, *Les Communistes*, op. cit., p. 254.

<sup>24</sup> G. Mouillaud-Fraisse, « La question du narrataire », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine sainte d'Aragon*, op. cit., p. 159.

Bernard, éveilleur de conscience pour Géricault, meure de désespoir témoigne peut-être d'une désespérance qu'il faut bien plutôt imputer au temps de l'énonciation, post 1956 donc. Bernard qui aura auparavant lâché : « Dans ce monde, tout est mensonge. L'amour, la liberté, le peuple » (SS, 30, 105), avant de reprendre : « Tout est mensonge [...]. Voilà des années que je travaille pour "l'organisation". Aveuglement. Et si c'était là mon erreur ? Mais qu'y faire ? » (SS, 30, 108). Et d'en venir à s'interroger sur « les siens ». Si c'est à Bernard, et non à Géricault, que revient la performance d'un tel discours, l'interprétation n'en fait pas moins sens, en écho à l'inachèvement des *Communistes*, qui devaient boucler un *Monde réel* impossible à figurer sinon, justement, sous les espèces des contours tremblants de la subjectivité.

7 ans séparent le dernier tome des *Communistes* de *La Semaine sainte*, 7 ans pendant lesquels Aragon renonce à toute écriture romanesque comme, peut-être, à un miroir promené le long d'une route trop sale<sup>25</sup>, 7 ans que ponctue une actualité chargée, marquée notamment par l'intervention des troupes soviétiques à Budapest et par la divulgation du rapport Khrouchtchev, ce « coup formidable porté à l'esprit de certitude que l'on résume par le nom du XX<sup>e</sup> Congrès »<sup>26</sup>. Faut-il alors voir dans *La Semaine sainte*, qui marque le retour d'Aragon à l'écriture romanesque, donc à une forme de transfiguration du réel, la reprise, sur un autre mode, de l'entreprise interrompue après qu'aura été engagé un inventaire critique de l'histoire du communisme ? Encore un retour. D'autant que s'intercale entre les deux textes le poème du *Roman inachevé* (1956) comme pour signaler une entreprise qu'on ne peut plus concevoir comme linéaire, ni même vectorisée vers un avenir triomphant : avant même *Blanche* ou *l'oubli* (1965), où l'enfant de Marie-Noire, cet

<sup>25</sup> Pour reprendre l'image du *Rouge et le noir*.

<sup>26</sup> L. Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 21-22.

Oscar qu'on appelle Avenir – « Moi, si j'ai un fils, je veux qu'il s'appelle Avenir » –, est mort-né, *un beau soir l'avenir s'appelle le passé*<sup>27</sup> et 1815 succède à la chronique du XX<sup>e</sup> siècle poursuivie des *Cloches de Bâle* aux *Communistes*. Et est-elle si loin, cette conception de la peinture à laquelle parvient *in fine* Géricault, et dans laquelle il trouve matière à se remettre à l'ouvrage, de ce que met en œuvre un Aragon revenu au roman dans cette *Semaine sainte* qui traite donc bien d'une renaissance, et pas seulement d'un naufrage ?

Le retour de la pensée sur elle-même est en tout cas patent quand Aragon consent, dans son « Discours de Prague » : « Le démon de la contradiction si bien m'habite que jamais il ne m'arrive d'avancer ou d'entendre avancer une proposition, que je n'en voie aussitôt la vérité et son contraire »<sup>28</sup>, triomphe de la dialectique dont *La Semaine sainte* est l'un des relais.

La débâcle, contenue en puissance dans l'allégorie de la France en radeau de la Méduse<sup>29</sup> forcément convoquée par Géricault, a été conjurée. Pourtant, si le narrateur parvient pour son compte à percer le rideau de fumée de cette équipée opaque, tranchant sur les certitudes des romans militants du cycle précédent, l'avenir lui demeure dérobé quand bien même que Géricault s'avère le seul personnage à n'être pas concerné par les prolepses est encore une manière de le maintenir ouvert, laissant chacun méditer sur l'axiome de Marx qui veut que l'histoire se répète, et qu'après la tragédie vienne la farce.

Date de réception de l'article : 12.10.2018.  
Date d'acceptation de l'article : 31.01.2019.

---

<sup>27</sup> L. Aragon, *Le nouveau crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948.

<sup>28</sup> L. Aragon, « Discours de Prague », [dans :] *Les Lettres françaises*, 20 septembre 1962,

<sup>29</sup> Qui est, bien entendu, à mettre au compte de ces prolepses qui traversent le récit, Géricault ne devant peindre cette toile qu'en 1818-19.

## bibliographie

- Aragon L., *Le Musée Grévin*, Paris, Minuit, 1944.  
 Aragon L., *Le nouveau crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948.  
 Aragon L., *J'abats mon jeu*, Paris, Mercure de France, 1959.  
 Aragon L., *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954.  
 Aragon L., *La Semaine sainte*, [dans :] *Idem, Œuvres Romanesques Croisées*, Paris, Robert Laffont, 1967, t. 29-30.  
 Aragon, « Discours de Prague », [dans :] *Les Lettres françaises*, 20 septembre 1962.  
 Aragon L., *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.  
 Aragon L., *Les Communistes*, [dans :] *Idem, Œuvres Romanesques Croisées*, Paris, Robert Laffont, 1964-67, t. 23-26.  
 Aragon L., Arban D., *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 2012.  
 Benjamin W., *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.  
 Benjamin W., « Préface épistémocritique », [dans :] *Idem, Origine du drame baroque allemand*, S. Muller, A. Hirt (trad.), Paris, Flammarion, 1985.  
 Jean R., « Introduction », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine Sainte d'Aragon*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.  
 Hugo V., *Les Chants du crépuscule*, Paris, Renduel, 1835.  
 Marx K., *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions Sociales, 1969.  
 Lukács G., *Théorie du roman*, Jean Clairevoye (trad.), Paris, Gallimard, 1968.  
 Mouillaud-Fraisse G., « La question du narrataire », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine Sainte d'Aragon*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.  
 Quinet E., *La Révolution, précédée de la Critique de la Révolution*, Paris, Hachette, 1865, 19<sup>e</sup> éd., vol. 2.  
 Ravis S., *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Thèse de doctorat d'État, Paris III, 1991.  
 Roche A., « Les mots des autres », [dans :] *Histoire/Roman. La Semaine Sainte d'Aragon*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988.  
 Zola É., *Germinal*, Paris, Le Livre de Poche, 1964.

## abstract

### *When History repeats itself: Aragon's HolyWeek (1958) between farce and tragedy*

According to the critics, this novel by Aragon was a turning point in his works. While the novel series known as *The Real World* was allegedly defined as a form of (Socialist) realism, Aragon then went beyond the strict boundaries of the novel as a genre in his late period. In this novel, the rules of enunciation play a major part in the blurry building-up of a semantic structure. The structure relies on internal monologue – even, to

widen the scope, on free indirect speech or literary devices giving free course to subjectivity. The term “intersubjectivity” may even be used, as it is quite obvious the fictionalised biography of French painter Théodore Géricault is closely intertwined with Aragon's own life. It relates the career of an artist struggling with the torments of History, as well as the awakening of his political and moral conscience.

## keywords

Louis Aragon, dialectical image, commitment, historical novel

## mots-clés

Louis Aragon, image dialectique, engagement, roman historique

## laure lévêque

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, Professeur de Littérature française, travaille sur l'écriture de l'histoire dans le long XIX<sup>e</sup> siècle et s'intéresse notamment à la part des élaborations imaginaires et idéologiques dans la transmission et la construction des référents culturels, aux recompositions symboliques qui travaillent l'imaginaire des sociétés et les idéologies du pouvoir et à la sélection des composantes appelées à former le fonds d'une culture commune, qu'elle aborde dans une perspective résolument transdisciplinaire. Elle est notamment l'auteur de *Le roman de l'histoire* (2001), *Penser la nation, mémoire et imaginaire en révolutions* (2011) et de *Rome et l'histoire. Quand le mythe fait écran* (avec M. Clavel-Lévêque, 2017).

ORCID : 0000-0002-8019-6183