

P. Richard-Principalli

**LA SEMAINE SAINTE D'ARAGON :
UN ROMAN DU « PÂSSAGE »**



L'Harmattan

**La *Semaine sainte* d'Aragon :
un roman du « passage »**

Ce fichier numérique correspond au livre *La Semaine sainte d'Aragon* : un roman du passage, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 305 p.

Il figure ici dans une version pré-print. En raison d'un décalage dans la pagination et dans l'index, il convient de se référer à la version publiée pour toute citation.

Patricia Richard-Principalli

**La *Semaine sainte* d'Aragon :
un roman du « passage »**

L'Harmattan

A mes grands-mères, Jeanne et Maria
A mes enfants, Morgane et Raphaël

*Je flatte mon abîme, un joli cheval ma foi.
« Le Cahier noir », La Défense de l'infini*

*Il n'est parole ni parfum que de blessure.
Blanche ou l'oubli*

Remarques préliminaires

L'édition de référence pour notre corpus est l'édition originale, Gallimard, 1958, date d'impression le 2 janvier 1959 (il peut y avoir de légères différences de pagination d'une date d'impression à une autre).

L'emploi de la majuscule à l'adjectif « sainte » dans le titre du roman peut varier chez les critiques et chez Aragon même. Nous avons respecté l'orthographe employée par chacun et nous avons opté, quant à nous, pour la minuscule à « sainte ».

Les textes d'Aragon cités sont indiqués sans nom d'auteur, en note de bas de page. Les références des textes cités sont données intégralement une première fois en note ; elles sont suivies, pour les textes qui reviennent le plus souvent, de l'abréviation utilisée par la suite, entre crochets, abréviation rappelée dans la bibliographie.

Les caractères romains à l'intérieur des citations indiquent un soulignement de l'auteur, les capitales à l'intérieur des citations indiquent un soulignement de notre fait.

On trouvera en annexe un tableau récapitulant la composition du roman, chapitre par chapitre.

Ce livre est le remaniement d'une thèse de doctorat dirigée par M. Jean Levaillant. Qu'il soit ici remercié, ainsi que Michel Apel-Muller et Suzanne Ravis.

INTRODUCTION

On a coutume de distinguer, dans l'œuvre d'Aragon, trois périodes qui seraient départagées par le *Monde Réel* : il y aurait l'avant (essentiellement les textes dadaïstes et surréalistes) et l'après (à partir de la *Mise à mort*, en 1965). Atypique dans cette catégorisation (la position d'Aragon quant à la place de ce roman dans ou hors du *Monde Réel* est ambiguë), à l'entre-deux de deux esthétiques romanesques, *La Semaine sainte* (1958) brille d'un éclat singulier et pose au lecteur un problème de lecture et de sens. Qu'est-ce que ce curieux roman, historique tout en niant l'être (l'avertissement au lecteur induit d'emblée une lecture paradoxale), aux allures biographiques mais se revendiquant par moments farouchement autobiographique, à la fois réaliste et onirique, sursaturé de référents historiques tout en étant traversé de grands thèmes mythiques ? De qui s'agit-il, du peintre Géricault ou de ses compagnons de hasard, croisés au détour d'une drôle de débâcle ? à moins qu'il ne s'agisse de l'auteur... Quand cela se passe-t-il, en 1815, en 1940, en 1958 ? Roman du seuil, vraiment, comme on l'a jusqu'à présent désigné¹ ?

Arrêtons-nous donc, pour tenter d'y voir un peu plus clair dans les intentions de l'auteur, au discours critique d'Aragon sur son propre roman.

En 1968, dans « L'homme fait parenthèse »², Aragon élabore une théorie sur la parenthèse et le roman, à la lumière de laquelle il réexamine toute son œuvre antérieure.

Or précisément *La Semaine sainte* y apparaît à l'origine d'une pratique qui deviendra systématique par la suite : avec *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*, déclare-t-il, « j'ai porté le procès de la parenthèse à un point de scandale comme on dirait d'ébullition : poursuivant la réflexion commencée dans *La Semaine Sainte*, je lui ai donné le caractère de système »³, la parenthèse pouvant « encore, dans *La Semaine*, se confondre avec la perspective du roman »⁴.

1. Cf. Mireille Hilsum, « La question du seuil dans le paratexte aragonien », *Histoire/Roman : La Semaine Sainte d'Aragon*, Publications de l'Université de Provence [*Histoire/Roman*], 1988.

2. « L'homme fait parenthèse », *Henri Matisse, roman*, 2 volumes, Gallimard, 1971, T. II [*HMR I, II*].

3. *Ibid.*, p. 157.

4. *Ibid.*, note de la p. 157.

C'est dans *La Mise à mort* que s'écrit, lors d'une réflexion sur la *Mé-lusine* de Jean d'Arras, une première définition de la parenthèse, appelée « tourner du miroir »,

*qui ressemble à ces jeux de lumière du théâtre d'aujourd'hui par quoi l'attention des spectateurs est soudain dérobée d'une scène, de son décor et ses personnages, pour passer à d'autres lieux, d'autres gens, une autre époque même, du fait d'un projecteur*⁵.

Blanche ou l'oubli met le terme en lumière, avec « *cette hypoparenthèse* »⁶ qu'est le chapitre « Parenthèse-Hypothèse ». Mais c'est *Henri Matisse, Roman*, avec « L'homme fait parenthèse », qui la consacre comme fondement de l'art romanesque.

Se référant au *Vocabulaire de l'Académie* de Charles Nodier, Aragon donne les deux sens du mot parenthèse : au singulier, c'est « *une phrase formant un sens distinct et séparé de la période où elle est insérée* » ; au pluriel, il s'agit « *des marques dont on se sert dans l'écriture et dans l'imprimerie pour enfermer les mots d'une parenthèse* »⁷. On perçoit d'emblée ce que cette expression, « enfermer les mots », a pu éveiller chez Aragon, l'admirateur du « Trobar clus » (l'art fermé)⁸, et l'utilisateur de la « contrebande » ; le choix de cette définition nous place donc immédiatement dans la problématique du secret, où l'essentiel se dit dans ce qui semble être l'ailleurs du texte. Lieu du secret et constituant essentiel du roman, la parenthèse en est le « ressort », le « miroitement »⁹, c'est-à-dire le véritable sens :

*Que vous l'étiquetiez digression ou parenthèse, dans tous les grands romans, il y a un (ou des) moment(s), qui forme(nt) si bien un sens distinct du roman lui-même, qu'il y aurait abus à le ou les considérer comme digression, alors que c'est par eux que le roman progresse, que d'eux vient que le roman soudain, et par là même, acquiert une dimension différente, une démesure, une profondeur tout à coup découverte*¹⁰.

5. *La Mise à mort*, Gallimard, 1965 [*La MAM*], pp. 317-318.

6. *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967 [*BO*], p. 327.

7. *HMR II*, p. 148.

8. Voir en 1941 « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », appendice aux *Yeux d'Elsa*, coll. « P. S », Seghers, 1975 (1942) [*Les YE*], p. 119.

9. *HMR II*, p. 151.

10. *Ibid.*, p. 150.

On comprend alors ce qui d'emblée caractérise notre roman : dans *La Semaine sainte*, c'est en effet dans la parenthèse que se dit l'essentiel du roman ; mieux, le roman ne progresse que par les PARENTHÈSES successives. L'étymologie du mot y est ainsi doublement réactivée : si le sens courant de ce terme, établi par extension, désigne une digression dans un récit, un épisode considéré comme accessoire, à son origine, *tithenai* signifie « poser, établir, fonder, créer »¹¹. C'est bien cette signification originelle que retrouve Aragon, créant le sens, fondant ce roman par et dans la parenthèse. Car l'« *histoire linéaire, superficielle, ne suffit pas à donner la profondeur, qu'on appelle le roman. Il fallait ici INVENTER, CRÉER, c'est-à-dire mentir* »¹². Or c'est bien ce « tourner du miroir » qui donne la profondeur.

Constatant l'esthétique fragmentée de *La Semaine sainte*, et voulant croire, chez l'auteur du masque et du secret, à la validité d'une théorie de la parenthèse comme vision kaléidoscopique (le « tourner du miroir »), lieu de l'essentiel (la « profondeur ») et du secret, nous prendrons celle-ci comme fil d'Ariane de notre lecture de ce roman.

Il y a ici une véritable esthétique de la parenthèse¹³, dont le « fonc-sillonnement »¹⁴ opère à deux niveaux : non seulement par « *l'intégration d'un bloc dans l'autre* », comme Jean Ricardou en définit la construction, mais aussi par « *la succession d'un bloc et puis de l'autre* »¹⁵, selon un jeu admirablement maîtrisé et unifié qui les maintient dans la perspective du récit initial. C'est ce qui, d'après Nathalie Limat-Letellier, constitue l'une des différences majeures avec les derniers romans, où « *ces mécanismes sont "grippés"* »¹⁶.

11. *Tithenai* (poser, établir, fonder, créer) + *en* (dans) = *entithenai* (mettre dans) = *parenthitenai* (interposer, insérer, entremêler) = *parenthesis* (action d'intercaler), cf. le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, 1992.

12. « Secrets de fabrication », *J'abats mon jeu*, Les Éditeurs Français Réunis, 1959 [JJ], p. 48.

13. Il y aurait lieu de rapprocher la parenthèse du thème secondaire chez Elsa Triolet, que définit Fougère dans *La Mise à mort*, ce « *thème secondaire par quoi le thème principal s'éclaire* » (*La MAM*, p. 337). Cf. *Les Collages*, coll. « Miroirs de l'art », Hermann, 1965, pp. 95-104.

14. *HMR II*, p. 150.

15. Jean Ricardou, « Le mythe de la parenthèse », *Nouveaux problèmes du roman*, coll. « Poétique », Seuil, 1978, p. 192.

16. Nathalie Limat-Letellier, « *La Semaine Sainte* au seuil des derniers romans », *Histoire/Roman*, p. 285. Dans cet article, N. Limat-Letellier analyse précisément les différences formelles entre ce roman et les suivants, et s'interroge sur la pertinence du concept de parenthèse utilisé par Aragon pour réinterpréter après coup *La Semaine sainte* [*La SSTE*].

Les parenthèses, constituant la véritable armature du roman, permettent au scripteur¹⁷ de juxtaposer un certain nombre de scènes qui font sens l'une par rapport à l'autre, et dont le fil conducteur visible est à la fois l'arrière-plan chronologique (le déroulement de cette semaine) et le parcours initiatique de Géricault, le seul personnage constant mais évolutif du roman. On ne peut en effet parler de personnage principal ici, bien que le peintre puisse, par défaut, en faire figure : chaque personnage – et ils sont nombreux – prend, pour la durée d'un chapitre, ou de quelques pages, d'une scène, d'un rêve ou d'une rêverie, le temps d'une parenthèse, le rôle du héros.

Chacune d'elles propose une réalité, ou plutôt un morceau, une parcelle de réalité ou de vérité, à laquelle chacune participe, le tout formant un « *interminable ruban qui s'embrouille* »¹⁸, reflet d'une impossible réalité, ou aussi bien un kaléidoscope.

Elles apportent également, par l'introduction de l'avenir, une vision à la fois diachronique et synchronique d'un moment de l'histoire de l'humanité, dont la Semaine Sainte 1815 est à son tour le « miroitement », au sens aragonien.

Car la pratique parenthétique ne se réduit pas à une technique formelle. Au contraire, elle a valeur symbolique et polysémique. Elle traduit de manière poétique une étape décisive de l'évolution romanesque d'Aragon, à l'interférence du *Monde Réel* et des derniers romans. *La Semaine sainte* constitue donc elle-même une énorme parenthèse dans l'œuvre aragonienne – une sorte de « parenthèse 58 »¹⁹ – dont elle est par conséquent à son tour le « miroitement ».

Ainsi on y lit à la fois les réminiscences des romans précédents – *La Défense de l'infini*, *Aurélien*, *Les Communistes*, en particulier – et l'annonce des romans à venir, avec par exemple la quête de l'identité comme dans *La Mise à mort*, la question du nous comme dans *Blanche ou l'oubli*, la tragédie du vieillissement et le thème du théâtre, comme dans *Théâtre/Roman*.

S'y retrouvent aussi les thèmes fantasmatiques qui hantent Aragon depuis longtemps : le corps fragmenté, le meurtre, la chute, l'eau, le rêve... Mais leur contenu varie et s'enrichit ici d'un nouveau sens, en particulier grâce à l'inscription d'autres lieux et d'autres figures spéci-

17. C'est-à-dire le producteur de l'écrit, selon la définition de Jean Peytard, dans *Syntagmes 3 : didactique, sémiotique, linguistique*, Les Belles Lettres, 1986, pp. 144-145.

18. *HMR I*, p. 48.

19. Pour reprendre le titre du poème « Parenthèse 56 », dans *Le Roman inachevé*.

fiques de ce roman. Cette réécriture est issue de la rencontre extraordinairement fructueuse entre l'imaginaire collectif ou individuel et celui d'Aragon. C'est le cas par exemple du personnage biblique de Judith devenant symbolique et paradigmatique, de la figure du meurtrier récurrente chez Aragon ici refaçonnée par la lecture de Géricault, avec l'affaire Fualdès ; ou encore de la clairière, transcription de celle de *Germinal*, de la Loge des Étrangers de Hoffmann revue et corrigée pour Géricault et Berthier.

La même collision se peut retrouver partout, dans ce roman néo-historique, aussi bien dans l'emploi des lectures très documentées qu'Aragon a faites que dans le choix des « pilotis ». Lieux et personnages historiques traversent donc *La Semaine sainte*, mais tout en s'inscrivant dans la « perspective historique »²⁰ qui mène au présent, ils prennent sens en fonction des fantasmes de l'auteur et en même temps de sa perception du monde, en 1957, qui relève nécessairement du bilan pour cet homme de soixante ans. Là aussi intervient la parenthèse, qui autorise non seulement le jeu sur l'espace (on passe par exemple de Lille à Bamberg), mais, de manière beaucoup plus intime, et pour les personnages et pour l'auteur, sur le temps : de 1815 à 1958, les niveaux de lecture possibles sont multiples.

Car, plus que roman du seuil, à partir duquel il y aurait évolution, *La Semaine sainte*, entre *Monde Réel* et derniers romans, nous paraît être le roman du franchissement du seuil, c'est-à-dire du passage, passage vers une écriture et un discours autres. Problématique du secret, disions-nous. C'est bel et bien le rôle de ces parenthèses que de laisser sourdre, à peine perceptible mais comme lancinant, l'inexorable goutte à goutte de la quête politique et amoureuse désormais invalidée. *La Semaine sainte* est en effet le lieu où s'approchent autrement les deux moteurs de l'écriture et de la vie d'Aragon jusque-là, l'Histoire et l'amour. La parenthèse en est le moyen, le parcours des personnages du roman, celui de Géricault comme celui de ces autres personnages principaux que sont Bernard, Olivier, Berthier, Fabvier... en constitue l'illustration. Chacun d'eux traverse, à un moment ou à un autre, un passage – une parenthèse – où se joue/se dessine son destin, à l'intersection d'un double fil conducteur : celui qui lie un individu aux autres individus – l'Histoire –, celui qui le lie à un autre – l'amour.

C'est à interroger ce parcours, celui des personnages, et donc à caractériser ce « passage », celui d'une écriture, que nous nous sommes essayée ici.

20. « Paroles à Saint-Denis », *JJ*, p. 80.

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE

Si *La Semaine sainte* marque le début de la pratique de la parenthèse, Aragon en souligne lui-même le « *foisonnement* »²¹, il faut dire qu'une structure faite de parenthèses se prête particulièrement bien à ce qu'est finalement le fil conducteur du roman : un voyage dont chaque étape permet des rencontres de hasard et focalise sur un personnage ou un autre selon les circonstances²². Comme le dit lui-même Aragon, « *le roman ici naît de la rencontre de ces hommes en marche et de gens qu'ils ne connaissent pas jusqu'alors et qu'ils vont à jamais perdre de vue dans quelques heures, à chaque étape* »²³.

La complexité s'accroît du fait de la séparation en deux groupes des fuyards (autour de Louis XVIII et autour du comte d'Artois), que l'on suit alternativement, dans la confusion d'ailleurs la plus totale. C'est la débâcle, noyée sous une pluie récurrente qui en fait le seul lien logique apparent.

On peut donc qualifier *La Semaine sainte* de roman à suspense : le fil du récit premier est constamment suspendu pour laisser place à des événements simultanés, ou pour introduire un enchâssement ou une parenthèse, pour reprendre le mot d'Aragon : un micro-récit²⁴, dont le sujet déborde généralement les limites temporelles premières du roman, s'insère dans la trame d'un récit initial, ce qui entraîne une écriture de l'entrelacement (les épisodes se succèdent selon un ordre 1-2-3-1) et complexifie d'autant la lecture.

L'on trouve deux sortes de parenthèses, celles qui sont intimement enchevêtrées au récit en ouvrant et clôturant des séquences, allant même jusqu'à coïncider entièrement avec l'intrigue temporellement (il en est ainsi avec la mort de Bernard), et celles qui semblent être des digressions, dont le déroulement ne se fait que dans un avenir plus ou moins proche, et qui sont de beaucoup plus marquées par le scripteur, qui commente ou dirige sur le mode du je tout le récit (par exemple celles qui concernent Berthier, Fabvier, Olivier, Richelieu).

21. « *Si je parle pourtant de La S.S., que ce soit pour y souligner dans le foisonnement des parenthèses, et ce Palais-Royal qu'on pourrait aisément couper, jusqu'à et y compris la biographie du jeune Augustin Thierry, et le petit roman à Beauvais de la fille violée, la halte de Louis XVIII à Béthune, parenthèses, parenthèses tout ça...* », *HMR II*, p. 156.

22. Cf. la composition de *La SSTE*, en annexe.

23. « *Secrets de fabrication* », *JJ*, p. 48.

24. Appelons ainsi un récit inséré dans le récit premier, pris en charge par le narrateur. En revanche est récit second un récit « *pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier* » (Gérard Genette, « D'un récit baroque », *Figures II*, coll. « Points », Seuil, 1969, p. 202) ; est par exemple ici récit second le récit de la vie du Caravage par Géricault, pp. 100-105.

Toutes ont cependant en commun de mettre en évidence des personnages apparemment secondaires puisqu'elles juxtaposent, dans un ordre chronologique ou logique selon les cas, des existences individuelles.

Elles prennent sens aussi par rapport aux événements historiques rapportés, ou plutôt à leur absence. En effet, dans *La Semaine sainte*, il ne se passe rien, ou presque rien, du point de vue événementiel ; les événements eux-mêmes sont des micro-événements, de petites choses dont pourtant l'Histoire²⁵ est faite ici : le déplacement du Roi. Les fuyards vivent dans l'attente du combat.

Les indications sur les troupes de Napoléon, et en particulier sur les troupes dirigées par Exelmans, sont quasiment obsessionnelles, et deviennent de plus en plus nombreuses et serrées au fur et à mesure que l'on progresse dans le roman. Plus les Bourbons et leur suite s'embourbent (selon un jeu de mots courant à l'époque²⁶), plus ils craignent une poursuite qui s'avère, pour nous lecteurs, de l'ordre de l'imaginaire, presque du fantasme, comme s'ils craignaient le combat, mais en même temps confusément comme s'ils le désiraient, comme si ce combat pouvait rendre une sorte de dignité à ces fuyards²⁷. Mais les rencontres qui auraient pu aboutir à un combat sont, à deux reprises, de fausses rencontres : celle entre Dieudonné et d'Aubigny tourne court, dès la chute de celui-ci (p. 401), ainsi que celle entre le Duc de Berry et la compagnie de Lanciers à Béthune (p. 530). Si d'ailleurs l'anecdote, jusqu'à l'exclamation furibonde du Duc de Berry à l'encontre du lancier (p. 529), est reprise presque directement du livre *Le Patriotisme des volontaires royaux de l'École de droit de Paris*, d'Alexandre Guillemin²⁸, Aragon préfère, pour la terminer, la version du *Moniteur* du 28-3-1815, selon laquelle les deux camps restent hostiles. Cette version serait dénatu-

25. Nous distinguerons « l'Histoire » (les faits historiques) de « l'histoire » (la diégèse, selon Genette) par l'emploi de la majuscule.

26. Ainsi, dans *Quatre-vingt-treize*, de Victor Hugo, La Vieuville, second de la corvette « La Claymore », évoque le duc de Chartres sous l'appellation de « Bourbon le Bourbeux » (*Quatre-vingt-treize*, Éd. Garnier-Flammarion, 1965, p. 43).

27. Le nombre d'occurrences en montre bien le côté obsessionnel, voir les pp. 156, 283, 362, 364, 395, 466, 494, 524, 533, 544, 546, 557, 558, 578, 580, 592, 593.

28. Des notes autographes figurent dans un carnet de travail qui se trouve dans les archives du Fonds Elsa Triolet-Aragon, CNRS. Il s'agit d'un bloc-notes comprenant diverses notes de lecture et de travail pour *La SSTE*. Nous nous y référons assez souvent dans cette partie, sous l'appellation « bloc-notes Adamov » qui lui a été donnée, ou carnet de travail. Sur ce bloc-notes et le dossier sur *La SSTE* conservés au Fonds, cf. Renate Lance-Otterbein, « Les originaux de *La Semaine Sainte* du Fonds Elsa Triolet-Aragon », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres [RCAET] n°1, 1988.

rée d'après Guillemin, pour qui les lanciers auraient crié en partant à la fois « *Vive le duc de Berry et Vive l'Empereur* » !

Le combat attendu n'est donc jamais réalisé dans le roman. Car plus que l'événement, ce qui existe et importe, c'est sa perception par les personnages, variable, mouvante, nécessairement subjective : « *personne ne vit la même histoire* » (p. 152). Mais on peut penser aussi que l'événement n'est pas l'essentiel.

En effet, selon Jacques Le Goff, l'histoire événementielle est un « *théâtre d'apparences masquant le vrai jeu de l'histoire qui se passe dans les coulisses et dans les structures cachées où il faut aller le dépis-ter, l'analyser, l'expliquer* »²⁹.

Il nous semble que c'est cela qui est précisément en jeu dans ce roman, dans lequel Aragon, entraînant le lecteur dans son interrogation anxieuse, parcourt les coulisses de la fuite du Roi.

L'une de ces « structures cachées » est constituée par la « parenthèse » de Poix, vrai « ressort » de *La Semaine sainte*, par laquelle entre véritablement l'Histoire dans le roman.

29. Jacques Le Goff, « L'histoire nouvelle », *La Nouvelle Histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff, Éd. Complexe, 1988 (1978), p. 40.

I. AU CENTRE DU ROMAN : LE LIEU DES PASSAGES

1. UN CŒUR DU ROMAN : POIX

UNE DÉNÉGATION RÉVÉLATRICE

Aragon s'attache à nier, à de multiples reprises, la réalité de cette scène. Ses déclarations paratextuelles sont catégoriques, depuis *J'abats mon jeu* (p. 89) jusqu'aux entretiens avec Dominique Arban³⁰ (p. 120) et *Henri Matisse, Roman*³¹, reprenant fidèlement la dénégation du roman lui-même : « *Cela n'a pas la moindre réalité. Comme toute cette nuit d'ailleurs, qui n'a pas le sens commun, toute cette aventure dans le clair de lune, le cimetière et les Arbrisseaux [...] Allons, ça ne tient pas debout* » (p. 340).

C'est souligner combien elle est essentielle, ce que révèlent aussi, dans ce passage, la violence et la multiplicité des intrusions d'auteur, et la place qu'elle occupe dans l'œuvre.

UN ROMAN DANS LE ROMAN

Si l'on regarde l'architecture du roman, il est facile d'apercevoir que cette scène en constitue le cœur. La parenthèse Poix intervient à peu près à la moitié du récit, ce qui correspond à la moitié de cette semaine qui débute le matin du dimanche des Rameaux pour se terminer au midi du dimanche de Pâques ; la scène a lieu dans la soirée et la nuit du mardi. Quantitativement, l'importance de la parenthèse est évidente : elle occupe trois chapitres et un nombre de pages assez considérable³².

Pourtant, sur les sept personnages importants de la scène, Louis Müller, Joubert/Ricord, Degeorge, Bernard, Sophie, Firmin et Géricault, apparemment seul Géricault fait le lien avec l'intrigue principale.

Les épisodes forment un ensemble presque autonome qui s'étend sur trois chapitres. Si l'on se souvient que l'auteur lui-même parle à propos de Denise du « *petit roman à Beauvais de la fille violée* »³³, on peut admettre que l'on touche là à un autre sens de la parenthèse chez Aragon, qui serait la possibilité d'ouvrir des romans dans le roman, de multiplier

30. *Aragon parle avec Dominique Arban*, Éd. Seghers, 1968 [*Aragon parle*], p. 120.

31. *HMR II*, p. 156.

32. Le roman faisant 597 pages, la scène en occupe 113, pp. 269-382.

33. *HMR II*, p. 156.

les possibles romanesques en imaginant, passionnément, une histoire à chacun de ses personnages.

Dans le premier volet du triptyque, le chapitre IX, « Rendez-vous à Poix » (25 pages), met en place les personnages de la forge. Il s'ouvre sur la rencontre de Bernard et de M. Joubert et se termine par l'histoire de Louis Müller : sa vie avant et après son arrivée à Poix, son mariage, la naissance de l'amour entre sa femme et Bernard. Entre ces deux parties, tout à fait indépendantes par rapport au fil du roman, interviennent les Volontaires de l'École de Droit, qui font le lien avec le récit initial, et qui, clôturant le micro-récit Bernard, permettront d'y revenir.

Le deuxième volet de la parenthèse, le chapitre X, « La Nuit des Arbrisseaux » (43 pages), introduit Théodore au sein de la scène essentielle du Bois. Il apparaît d'emblée comme un intrus. Mousquetaire du Roi – et donc ennemi – logé dans une famille de Républicains, il risque de perturber la réunion prévue. Aussi est-il avec Moncorps l'objet de l'hostilité de ses hôtes, à table où Müller le noie sous un déluge de paroles insignifiantes, dans sa chambre où surgit un Bernard armé. Ce n'est que dans la forge que peut s'établir une éphémère complicité, due à l'amour des chevaux commun au peintre et au forgeron. Intrus, il continue à l'être lorsque, amené par Firmin, il assiste à la réunion clandestine, caché en contrebas. C'est alors que culmine le chapitre – et le roman – avec une première intrusion d'auteur (l'expérience de Vœlklingen), la scène de Firmin au couteau, et la deuxième intrusion (« *c'est ma vie* »).

Enfin le dernier chapitre de la parenthèse, le chapitre XI, « Sur les routes » (35 pages), revient au récit initial, de telle sorte que cette fois c'est Bernard qui pourrait paraître l'intrus. Ayant regagné la Maison du Roi, Théodore s'interroge sur la nuit des Arbrisseaux, et voit Bernard en train de boire à l'estaminet. Sophie l'a repoussé et il noie son chagrin. Puis, acceptant de transporter quelques Volontaires du Roi dans son fourgon, il leur donne, par dérision, de fausses informations sur les mouvements de troupe et se suicide de désespoir.

La cohérence romanesque est sauvée puisque son chemin se confond avec celui des fuyards et que ses informations, prises au sérieux, vont déterminer d'autres épisodes du roman. Mais cette route de la débâcle qu'il rejoint prend également pour lui un sens symbolique : la débâcle est précisément devenue la sienne aussi, puisque l'amour et l'Histoire ont en même temps perdu tout sens pour lui. Alors que Bernard sort vaincu du Bois des Arbrisseaux, et qu'il en meurt, à l'inverse, Géricault en retire des raisons d'espérer.

Pourtant, Poix, ce lieu autour duquel se constitue le roman, n'est pas prémédité. Il intègre la genèse du roman au détour d'une promenade : « *"La Nuit des Arbrisseaux" est une invention faite* » sur place. Selon Aragon, errant dans le Bois et tombant en cet étrange endroit, il lui a été « *impossible de n'y pas faire venir Géricault : il fallait donc lui inventer une raison d'aller dans ce bois* ». Par conséquent, conclut-il, « *J'ai mis des conjurés pour qu'il y eût une raison que Géricault vînt la nuit dans ce lieu* »³⁴. En effet, la scène de Poix fait une apparition relativement tardive dans l'élaboration sinon du roman du moins des recherches préliminaires : le plan de la réunion (le nombre des personnages, les métiers et les tendances politiques représentées, en particulier) apparaît dans les pages presque ultimes du carnet de travail d'Aragon.

Si l'on sait relativement peu de choses de la biographie de Géricault, on est en tout cas à peu près certain qu'il n'est pas allé au-delà de Béthune. Aragon ayant pris le parti de respecter les détails historiques vérifiables³⁵, il lui fallait donner une raison à Géricault de s'arrêter là. Or il semblerait, d'après la biographe du peintre, Denise Aimé-Azam, que c'est le discours de Lamartine à Béthune qui ait fait changer Géricault d'avis³⁶, nous y reviendrons. Ce discours est fondé sur l'idée de patrie, de nation, qui implique la notion d'appartenance à un groupe : Géricault ne peut le comprendre, l'assimiler et en tirer les conséquences qu'à la condition d'être lui-même impliqué dans ces préoccupations. Béthune mûrissant en lui la leçon de Poix, il saura, écoutant Royer-Collard et Lamartine, quelle décision prendre.

Ainsi, Poix devient le moment le plus dense du roman, car il en contient tout le sens. C'est en effet là que se fait la révélation de Géricault, que se trouve l'explication du changement dans sa peinture, de ses préoccupations sociales, de tout ce qu'il va devenir : engagé dans la Maison du Roi par hasard, ayant eu un remplaçant sans même s'en être occupé, suivant le roi dans sa fuite alors qu'il avait décidé de rester à Paris, se cherchant des raisons de vivre, Théodore, de passif qu'il était au début du roman, devient actif à la fin, avec « *une furieuse envie de vivre* » (p. 595),

34. Aragon parle, p. 120.

35. Voir « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 65.

36. Denise Aimé-Azam, *Géricault*, Librairie Académique Perrin, 1983 (1956 pour la 1^{ère} édition, sous le titre *Mazeppa-Géricault et son temps*), p. 135 ; sur cette question et la destination du peintre après Béthune, voir *Géricault*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, à Paris, du 10 octobre 1991 au 6 janvier 1992, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1991 [*Catalogue Géricault*], p. 273.

de voyager, de peindre, de se tourner vers les autres. Le fait qu'il n'y ait, au départ, aucune communication entre Géricault et les autres est révélateur. Il converse uniquement, ou presque, avec lui-même. Avec son père, il ne s'agit que de vaines considérations. Avec Augustin Thierry, son discours sur le Caravage tient surtout du monologue : « *Maintenant Théodore parlait tout seul. Il parlait comme jamais, comme dans une forêt un vagabond solitaire* » (p. 97). Avec d'Aubigny, il ne partage guère que le goût du cheval. La vie en commun, seule, l'unit plus ou moins à ses compagnons. Ce n'est qu'à Béthune qu'il trouve enfin un vrai interlocuteur, le commandant Degeorge, rencontré précisément à Poix.

2. UNE LEÇON DE TÉNÈBRES

LES PASSEURS

Cette révélation est mise en place par deux personnages essentiels du roman, dont chacun, à des degrés divers, joue le rôle de passeur.

Il s'agit tout d'abord de Müller.

Louis Müller, forgeron initiatique

S'il appartient depuis longtemps au manuscrit³⁷, les additions et les transformations dont il est l'objet révèlent la complexité de sa création. Il y a en lui une synthèse étonnante de l'historique, du biographique et de l'amour, où se combinent des éléments qui se trouvent à la fois dans des œuvres en deçà de *La Semaine sainte*, comme *Aurélien*, et au-delà, comme *La Mise à mort*.

Müller, représentatif du hussard napoléonien dont il a toutes les caractéristiques (cf. p. 298) et dont il a fait toutes les campagnes (cf. p. 288), a appris son métier dans les forges de Klingenthal : avec lui, c'est l'Alsace qui pénètre dans le roman.

L'explication est historique : Klingenthal est, à cette époque, la seule fabrique d'armes blanches, ou en tout cas la plus renommée pour la qualité de ses armes. C'est de Klingenthal que proviennent les sabres d'honneur offerts à Macdonald, à Bessières, gravés par l'orfèvre Bisch.

Mais par ailleurs on connaît la place de l'Alsace dans l'histoire de la France, terre sans cesse disputée, où se pose de manière aiguë la question nationale. C'est un lieu sensible donc pour Aragon, chez qui en plus de ce

37. Cf. Lucien Victor, « Aragon romancier au témoignage des manuscrits », *RCAET* n°2, 1989, p. 83.

roman, l'Alsace apparaît dans trois œuvres au moins : *Les Yeux et la mémoire*, *Le Roman inachevé*, *La Mise à mort*. Dans ce contexte de formation de l'esprit national, que Müller soit alsacien n'a donc pas seulement une explication historique liée à Klingenthal.

Cependant Müller, c'est aussi le forgeron de Poix. À ce titre, il renvoie, par la scène de ferrage, à toute une série d'œuvres picturales. On peut penser par exemple au tableau de Louis Le Nain, *La Forge*, pour lequel Firmin jouerait le nécessaire second rôle. Mais c'est bien sûr l'œuvre de Géricault qui apparaît ici. En 1821, pendant son séjour en Angleterre, il a entre autres produit trois lithographies sur le même thème : *Le Maréchal-ferrant flamand*, *Le Maréchal-ferrant anglais* (dans les deux cas il s'agit d'une scène de ferrage), et *Le Maréchal-ferrant français* (où un cheval attend d'être ferré). En outre, la forge de Müller renvoie à l'*Enseigne de maréchal-ferrant* : « tout ce déballage d'outils qui lui rappelait le forgeron, aux portes de Rouen, pour qui il avait peint une enseigne » (p. 298), où les critiques modernes voient déjà le bouleversement de la peinture d'histoire. Avec cette enseigne, l'héroïsme change de registre : Géricault introduit les classes laborieuses dans la peinture d'histoire. On peut penser aussi à son tableau *La Forge du village* : un cheval blessé apparaît en premier plan, à l'entrée de la forge où flambe un feu presque infernal.

La rencontre avec Müller contribue ainsi à faire du personnage Théodore le peintre Géricault, celui qui à la fin du roman saura qu'il doit peindre, et ce qu'il doit peindre : « *La vie, où les hommes et les femmes jamais regardés, coudoyés sans les voir, allaient prendre une place nouvelle* » (p. 596), en l'occurrence par exemple le forgeron au travail.

Mais Müller n'est pas que le forgeron du village. Par son métier, il appartient à la thématique de Vulcain, le dieu forgeron monstrueux dans sa force. La force herculéenne de ce « *Titan alsacien à moustaches* » (p. 298) est sans cesse mise en évidence.

Cette référence antique s'oppose au mythe chrétien et à ses représentants. Le seul représentant officiel du christianisme est le Père Élisée, intrigant et luxurieux. Le comte d'Artois, lâche et pusillanime, est confit en dévotion. Le mythe chrétien semble bien appartenir au passé, contre le mythe vivant de la force et du travail.

Bien qu'Aragon choisisse le nom latin du dieu, c'est explicitement à Héphaïstos que Müller renvoie. Il en a la caractéristique physique : il boîte, ce « *Vulcain boiteux* » (p. 300), tel le dieu désigné par Homère

comme « *l'illustre Boiteux* », « *le Bancal monstrueux* »³⁸. Mais on verra plus loin que ce Müller BANCAL a encore un autre sens.

Il est vrai, et pour cause, que l'origine de l'infirmité est différente : celle d'Héphaïstos ne pouvait être reprise³⁹. Mais certaines descriptions sont clairement des réminiscences de *l'Iliade*⁴⁰. En outre, Héphaïstos, l'époux d'Aphrodite, est un mari trompé par Arès⁴¹, situation que frôle Müller, et véritable hantise dans les romans d'Aragon.

Forgeron, Müller appartient à l'élément feu dans le roman, et par là s'oppose aux personnages qui s'apparentent à l'eau : Caron, mais surtout Olivier, deux figures de vaincus. Du domaine du feu, il est comme le phœnix qui renaît de ses cendres, immortel. Car le mythe du forgeron renvoie au forgeron de l'avenir. Il est à la fois l'homme dans sa force absolue et la maîtrise parfaite de la matière, homme du peuple mythique, et, symboliquement, celui qui forge l'avenir ; c'est bien aussi dans ce rôle-là qu'intervient Louis Müller, lui qui appartient au monde dans lequel « *les rêves allaient bon train* », qui fait partie de « l'organisation » (p. 291) et héberge Ricord/M. Joubert.

Or c'est bien comme « forgeron de l'avenir »⁴² que se désignait le Parti Communiste.

Müller prend donc sens au-delà de la nécessaire liaison diégétique qu'il assure entre Géricault et les conspirateurs, même si la coïncidence paraît après coup un peu artificielle : Trick, le cheval de Géricault doit être referré et « *l'officier du poste avait dit à Géricault que ça tombait bien, parce qu'il y avait deux chambres chez le forgeron* » (p. 297).

Il rejoint, doublement, le sens symbolique archaïque du forgeron, maître du feu infirme à cause de mutilations initiatiques⁴³. Lui-même

38. « Thétis chez Héphaistos », *Iliade*, *l'Iliade* suivi de *l'Odyssée*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1955, p. 422.

39. Comme il avait pris le parti de sa mère, Héra, dans une dispute avec Zeus, Zeus l'a jeté du haut de l'Olympe dans l'île de Lemnos où il est recueilli par les Sentiens. Une autre version existe, qui en fait un boiteux de naissance.

40. « Thétis chez Héphaistos », *Iliade*, pp. 422-423 : voir *La SSTE*, pp. 299 ou 305.

41. Cf. « Les amours d'Arès et d'Aphrodite », *Odyssée*.

42. Cf. par ex. Jean Fréville qui évoque « *le Parti communiste, forgeron de l'avenir* », dans « Le Roman d'Aragon : *Les Communistes* », *Humanité* du 19-05-49, cité par Corinne Grenouillet, *Lecteurs, lectures et réception du texte romanesque. Étude sémio-linguistique d'un cas : Les Communistes d'Aragon*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean Peytard, Université de Franche-Comté, 1992, p. 267 (à paraître aux Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté).

initié, il est aussi initiateur pour Géricault : non seulement il est l'incarnation de l'homme du peuple au travail, sujet des tableaux à venir du peintre, mais il contribue aux activités de « l'organisation » de Picardie (p. 291). C'est indirectement grâce à lui que peut se faire la réunion des Arbrisseaux.

Mais il n'ira pas aux Arbrisseaux, sans que le texte n'explique pourquoi. C'est que son rôle, on l'a vu, se joue dans la forge. Il est le premier passeur, et passe la main, sa fonction accomplie, au second : M. Joubert, le grand maître de la réunion.

M. Joubert, la mémoire de la Révolution

On peut imaginer qu'Aragon, écrivant cette scène de Poix, soit allé chercher parmi les proches de Babeuf, « ceux-là qui étaient la tête de la conspiration, hommes d'origines diverses, ayant échappé aux filets de la police, au cours de vingt ans de complots malheureux », qui « comprirent la nécessité d'unir les éléments divers de la force populaire » (p. 291), celui dont la biographie pût, sans nuire au « mentir-vrai », se prêter à cette nouvelle et embryonnaire « conspiration » : Ricord, « pilotis » de M. Joubert. Dans le roman, Aragon indique qu'il s'agit de « *Jean-François Ricord, dit M. Joubert, de chez MM. Calleville, rue du Caire, à Paris...* » (p. 372). Hormis le nom, un seul élément biographique transparaît dans son évocation, son accent, qui détone (pp. 300-301).

Le faux nom de « Joubert » que ce personnage se donne pour l'occasion et qui couvre l'activité clandestine par la fonction d'« *acheteur de bonneterie, pour MM. Calleville* » (p. 270), on n'en trouve nulle part la trace dans les rares notices biographiques de Jean-François Ricord. Ce n'est guère étonnant. On l'a vu, Aragon prend bien soin d'affirmer que la scène est imaginaire. Aussi l'attribution à Ricord donné comme fictivement présent du nom de M. Joubert fait-elle redondance avec les dénégations d'Aragon : la scène n'a pas eu lieu, animée qu'elle aurait dû être par un M. Joubert dont Ricord n'a jamais pris le nom, et qui donc n'a jamais été.

Ricord se prête particulièrement bien à ce mensonge romanesque. Sa biographie révèle une activité politique contestataire constante et intense : élu député du Var à la Convention, il siège sur les bancs de la

43. Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 (1969) [*Structures*], p. 353 ; Mircea Eliade, cité dans le *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1969), article « Boîteux ».

Montagne, et vote pour la mort de Louis XVI. Il participe à la prise de Toulon avec Robespierre Jeune en 1793 et réorganise le gouvernement révolutionnaire dans le Var et les Alpes Maritimes. Arrêté après la journée de Prairial, puis amnistié, il fait partie des Montagnards proscrits et devient agent de liaison entre le comité Amar et le Directoire secret. Il participe donc aux réunions des babouvistes. Arrêté comme complice de Babeuf, il est acquitté au procès de Vendôme. Arrêté de nouveau après le 18 Brumaire, puis libéré, il est déporté l'année suivante (1800), et revient à Paris sans autorisation en 1807. Il est placé en surveillance à quarante lieues de la capitale. Inculpé dans la première conspiration de Malet, autre fil qui mène Géricault à Ricord (la deuxième conspiration de Malet revient comme un leitmotiv chez le peintre), il est de nouveau arrêté, puis mis sous surveillance en septembre 1808. Assigné à résidence hors de Paris en 1813, il est signalé à Marseille. Sous la Restauration, il vit caché à Paris puis est exilé comme régicide. Il revient en France et meurt à Paris en 1818⁴⁴.

Comme il est constamment placé en situation de clandestinité, sa biographie est très lacunaire. Le séjour de Ricord chez le père de Sophie, dans le roman, s'y intègre donc très facilement :

Il la [Sophie] revoyait enfant, quand il avait dû se cacher après Prairial [...] dans cette Picardie déchristianisée par la misère, vieille terre de jacqueries, chez un ami de Gracchus Babeuf, entre Abbeville et Amiens. L'enfant blonde qu'il faisait sauter sur ses genoux, et qui l'appelait m'n oncque... (p. 276).

Aragon le place juste après Prairial⁴⁵, ce qui n'est guère vraisemblable d'après ce que l'on sait aujourd'hui : il semblerait que Ricord ait alors été immédiatement arrêté. Cependant la biographie universelle Michaud qu'Aragon a sans doute consultée indique qu'il est décrété d'arrestation mais s'enfuit pour ne reparaitre qu'après l'amnistie du 3 brumaire an IV.

Dans ce choix intervient sans nul doute un élément décisif : le sentiment patriotique. On dispose en effet du jugement de Charlotte Robespierre, qui accompagnait son jeune frère et Ricord chargés par la Convention de se rendre auprès de l'armée d'Italie, dont le quartier général était à

44. Cf. *Biographie universelle ancienne et moderne*, sous la direction de M. Michaud, A. Thoisnier Desplaces, éditeur, 45 volumes, vol. 35, p. 673 ; Robert Legrand, *Babeuf et ses compagnons de route*, Société des études robespierristes, 1981, pp. 338-339 ; Roger Caratini, *Dictionnaire des personnages de la Révolution*, Éd. Belfond, Le Pré aux Clercs, 1988, pp. 465-466.

45. 1er prairial an III = 20 mai 1795 : journée d'émeute jacobine à l'Assemblée, qui échoua.

Nice : « *Ricord avait toutes les vertus publiques et privées ; on pouvait l'égaliser, non le surpasser en patriotisme ; il était un des plus ardents et des plus intrépides Montagnards* »⁴⁶.

Aragon a nécessairement lu ces mémoires⁴⁷. On voit qu'il en retient le dévouement à la patrie, qui seul anime M. Joubert/Ricord lors de la réunion de Poix.

Si Müller peut anticiper l'image de l'ouvrier militant, Ricord est un leader, un chef intelligent qui sait tirer profit des circonstances (cf. p. 301, où il fait accepter les deux mousquetaires dans la maison de Müller pour ne pas attirer l'attention), non dénué de machiavélisme à l'occasion (cf. p. 293, quand il pense que l'idylle de Bernard pourrait le cas échéant servir d'alibi). Dans la sphère des initiatives et des responsabilités, il est celui qui pense et qui sait analyser les rouages de la société (p. 276), le seul sans doute qui sache le faire en cette assemblée des Arbrisseaux, où se joue l'avenir de Géricault et où se fait le premier de ses « passages ».

L'INITIATION DE GÉRICAUT : LA DÉCOUVERTE DES AUTRES

Lieu des croisements

Ce passage, c'est celui de l'individu à la vie collective, qui se fait à la fois devant Géricault et en lui. C'est une préoccupation ancienne chez Aragon, voire fondatrice, du moins si l'on se réfère à ce qu'il dit de *La Défense de l'infini* : « *Et déjà s'élève en moi le RÊVE du PASSAGE DE L'INDIVIDU À LA VIE COLLECTIVE* »⁴⁸.

C'est précisément du passage de « l'individu à la vie collective » dont il est question ici.

Poix est le lieu de rencontre d'individus issus de milieux différents. S'y retrouvent environ « *une quinzaine d'hommes* » (p. 317), « *de condition et d'allure différentes* » : un teinturier, un berger ou cocher, un prêtre,

46. Robespierre Marie-Marguerite-Charlotte de, *Mémoires de Charlotte Robespierre sur ses deux frères*, précédés d'une introduction par Laponneraye et suivis de pièces justificatives, au Dépôt central, 1835, p. 113.

47. Il s'est intéressé à Charlotte, comme en témoignent les lettres que lui adresse un archiviste du Pas-de-Calais, cf. Renate Lance-Otterbein, *RCAET* n°1, *op. cit.*, p. 24.

48. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, « Les sentiers de la création », Skira, Genève, 1969. [*Incipit*], p. 44. Il faut bien sûr tenir compte de la perspective dans laquelle Aragon entend placer ce premier roman, en 1969. C'est l'Aragon âgé de soixante-douze ans qui porte un jugement après coup sur le roman détruit du jeune homme qu'il fut. S'y déploie de manière spectaculaire la notion de croisement chère à Aragon, qu'il applique en particulier au domaine littéraire.

un tisserand, un représentant des gens de rivière, un avocat d'Arras, un journalier du Ponthieu, un fileur de lin, un cultivateur de Saucourt, un maçon, un serrurier du Vimeu, un charpentier, un ancien officier de la République (Degeorge), liste qui correspond à celle qu'avait établie Aragon sur son carnet de travail. Il y a là constitution d'un groupe, malgré les différences individuelles, dans une prise de conscience élargie. Poix, c'est donc un arrêt sur image d'un moment historique imaginé, symbolique du passage à la vie collective, dans la continuation de Babeuf et dans l'annonce de la Famille communiste.

En témoigne entre autres le statut attribué à Bernard. Qu'il soit « le cousin », dans la forge, (« *On parla donc désormais du "cousin", le cousin allait arriver, le cousin était en retard* », p. 292) n'est pas étranger aux habitudes du Parti :

C'est, dans le langage familier des communistes l'habitude d'appeler le Parti, la Famille. Dans les conditions de l'illégalité, cette expression remplaçait presque toujours dans les conversations, les lettres, le nom même du Parti. Et toute allusion à un communiste se faisait disant : un cousin, un oncle, etc.⁴⁹.

Or c'est bien une activité illégale que pratiquent Bernard et les siens.

De même, les chemins en étoile (p. 317) peuvent faire penser à ce « système des étoiles, renouvelé de la chaîne-sans-fin », appliqué « à tout le travail illégal des intellectuels des trente-sept départements méridionaux », dont parle Aragon dans *L'Homme communiste*, réseau des Étoiles qu'il a lui-même fondé avec Elsa⁵⁰.

A Poix, ce « rond-point » (p. 316), cette « convergence des sentes » (p. 360), ce « carrefour » (p. 359) est bien un « lieu de croisement », syntagme qui prend lui aussi un sens précis dans le contexte de la Résistance⁵¹.

En outre, l'étoile a également un sens précis dans l'idéologie communiste, comme avenir, et avenir radieux, symbole largement utilisé dans le *Roman inachevé*.

49. *L'Homme communiste*, p. 32, note 1.

50. *Ibid.*, p. 107. Il en explique le principe dans *Aragon parle*, p. 143.

51. Cf. *La MAM*, p. 329 : « je savais bien que c'était [la villa à Antibes du docteur Lévy, connaissance du narrateur] le LIEU DE CROISEMENT de divers fils [...]. Nos ORGANISATIONS n'étaient pas les mêmes ».

Lieu du changement

Ce passage de l'individuel au collectif se traduit par la découverte des « autres » que Géricault voit pour la première fois (p. 330). Cette étape initiatique est nécessaire dans le parcours du peintre, dont Aragon fait le premier des réalistes, voyant par exemple dans *Le Four à plâtre de Montmartre* « un quart de siècle à l'avance, le réalisme d'un Courbet »⁵².

Car Poix est aussi la réponse à une interrogation de l'auteur, dès janvier 1954 sur le changement qui s'est produit dans la peinture de Théodore⁵³, dont l'objet devient

la beauté réelle du peuple, la force populaire, celle des charretiers, des palefreniers, des routiers, des soldats. Le peuple sans nom. Paysans, garçons de ferme, postillons, maréchaux-ferrants, plâtriers, charbonniers, scieurs de bois.

Or c'est précisément ce changement qu'orchestre la scène de Poix, grâce à laquelle Géricault va découvrir ceux qui

n'ont rien à perdre, qui ne peuvent pas retourner leur veste, qui seront toujours les victimes [...], qui conduisent une charrette aux carrières, au four à plâtre, qui étrillent les chevaux que d'autres montent... (p. 596).

Car si c'est Michelet qui a vu le premier en Géricault un peintre social⁵⁴, c'est Aragon qui en fait un initiateur, un chef de file :

sans Géricault, il n'y aurait pas de Delacroix [...]. Et où croyez-vous que Courbet a pris sa première leçon de réalisme ? [...] Le noir de Manet, bien sûr, vient des Espagnols, mais parce que Géricault l'y a autorisé dans la peinture française⁵⁵.

Le rapport à Caravage est révélateur : Théodore l'admirait d'avoir pris pour modèle de la Vierge « une femme du peuple portant sur elle toute l'histoire de l'agonie » (p. 100) mais après Poix,

52. « Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire », *Les Lettres françaises* [LLF] n°500, 21 janvier 1954.

53. *Ibid.*

54. Cf. sa leçon « Il faut vouloir l'égalité », donnée en janvier 1848 au Collège de France, reproduite en partie par D. Aimé-Azam, *op. cit.*, pp. 352-355.

55. « Sur Géricault », *JJ*, p. 96.

tout d'un coup, il comprenait que, chez le Caravage, c'était là tout autre affaire : humaine, et sans doute avec sa transcription dans les moyens de la peinture, mais humaine d'abord, une affirmation des autres, comme il en avait eu la révélation dans la nuit de Poix. La loi des contrastes était bien le secret de l'art, mais de quels contrastes ? Et l'opposition de la lumière et de l'ombre n'était pas une fin, mais un moyen... (p. 470).

C'est bien à Poix que se fait, dans le roman, la prise de conscience du peintre.

D'abord perdu, Géricault comprend tout à coup ce qui se passe (p. 323), et avec lui, avant lui, le lecteur. Car lors de la première apparition de Ricord, passeur également pour le lecteur, ses propos, suivis de la réponse de Bernard, ont pour fonction de nous introduire dans un monde qui nous est inconnu, de nous donner les éléments nécessaires pour comprendre, nous aussi, la réunion de Poix.

Ainsi Théodore assiste à une vraie révélation, à une véritable leçon de ténèbres qui fait écho à celle qu'il a lui-même donnée à Augustin Thierry au début du roman (pp. 98-99).

Les conditions matérielles d'une « leçon de ténèbres » sont réalisées⁵⁶ : la scène se passe dans la nuit⁵⁷ du mardi au mercredi de la Semaine Sainte 1815, dans un éclairage de lune et de « *lumières fumeuses* » (p. 316), donc dans une quasi-obscurité qui semble s'accroître encore à la fin (il se perd dans le « *damier de lune et d'ombre* », p. 333). Mais le sens du rituel est inversé : la leçon⁵⁸ est donnée non par l'Écriture, mais par « les autres », car « *Celui qui brille ici comme l'éclair [...], c'est l'Homme* » (p. 597). Le « *Je donnerai un autre sens aux mythes anciens* » (p. 597) peut se comprendre ici, dans la leçon de ténèbres de Poix.

Et comment ne pas voir, dans cette expérience du peintre, la découverte des « autres », une réécriture de celle de l'écrivain ? Aragon les met en parallèle : « *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*

56. On appelle les ténèbres, dans l'Église catholique, l'office de Matines et de Laudes des mercredi, jeudi et vendredi de la Semaine Sainte, car à la fin de cet office, on éteignait toutes les lumières dans le chœur.

57. Or les Matines sont la première partie de l'office divin, qui se disait la nuit au point du jour.

58. Nom donné dans l'office catholique à des morceaux de l'Écriture, des Pères ou des écrivains ecclésiastiques, qui font partie du bréviaire et que l'on récite à matines : il y a trois leçons à chaque nocturne.

Arbrisseaux, le mousquetaire Théodore Géricault » (p. 326). Elle semble être en effet la reconstitution de celle de l'auteur, faite à Sarrebruck (« *J'avais vingt-deux ans, pas même, puisque c'était au printemps ou à la fin de l'hiver de 1919, près de Sarrebruck* », p. 324) ou ailleurs, et pourrait constituer, « *cette histoire même alors jamais racontée* » (p. 324), une de ces versions dont il parle quand il évoque « *l'existence d'un arrière-texte mental aux versions romanesques de ma vie, telles qu'elles paraissent ici et là dans ce que j'ai pu écrire depuis plus de quarante ans* »⁵⁹. Mais Aragon n'était pas seul à assister à la scène de Sarrebruck, il était accompagné, par une étrange coïncidence, d'un autre Théodore, comme un double prémonitoire, Théodore Fraenkel⁶⁰, déjà présent dans *Le Libertinage*⁶¹, celui-là même que l'on retrouvera dans *La Mise à mort*⁶².

La révélation de Géricault comme reflet de celle d'Aragon se traduit par une identification d'abord latente, qui explose ensuite violemment sous la forme d'intrusions à la limite de l'homodiégétique (concernant les mêmes personnages que le récit principal) et de l'hétérodiégétique (sans rapport de contiguïté avec l'histoire première), pour reprendre la distinction de Gérard Genette⁶³, point de départ d'un mouvement qui ira s'approfondissant sans cesse dans les romans suivants.

En outre, la substitution du « je » au « il » est implicitement suggérée dans tout le roman par l'emploi massif de discours indirect libre et de monologues intérieurs, dont l'énonciateur est tantôt le personnage (Théodore le plus souvent), tantôt le narrateur.

Ainsi, par les multiples emplois d'un « je » ambigu se fait l'identification, au moins partielle, entre Géricault et l'auteur, d'autant qu'à ce « je » tantôt caché, tantôt dévoilé (« *Voilà quatre cent et des pages que je rêve, rien de tout cela n'a existé, ou plutôt tout cela pour moi existe* », p. 343) répond le parallélisme d'un itinéraire moral, politique et artistique commun ou en tout cas montré comme tel.

Mais la révélation est double. La scène des Arbrisseaux contient, en même temps, l'espoir et sa négation.

59. « Notes pour un collectionneur », 1974, *L'Œuvre poétique*, 15 volumes, Livre Club Diderot, 1974-1981 [OP], I, p. 334.

60. Cf. *Incipit*, p. 108. Théodore Fraenkel est un ami de Breton. Il retrouve Breton et Aragon au Val-de-Grâce en 1917.

61. Cf. « L'armoire à glace un beau soir », *Le Libertinage*, pp. 124, 142.

62. Cf. le « Deuxième conte de la chemise rouge : *Le Carnaval* », *La MAM*.

63. Gérard Genette, « D'un récit baroque », *Figures II*, p. 202.

3. LES TÉNÉBRES DE LA LEÇON

LE MONDE COMME SPECTACLE OU L'IMPUISSANCE D'AGIR

Cette négation passe d'abord par la métaphore du théâtre.

Le rendez-vous des Arbrisseaux, au moment où arrive Géricault, est évoqué comme une scène de théâtre, dont sont détaillés d'emblée tous les éléments constitutifs (p. 316) : la salle (« *devant, au-dessus de lui, il voyait assez mal, comme du fond d'un fossé* »), la scène (« *dans le rond-point* »), l'éclairage (« *l'éclairage fantastique* »), le décor (« *sous les arbres hauts et plantés de travers* »), les acteurs (« *une douzaine d'hommes au moins à première vue* »), l'action (« *les hommes « étaient déjà dans le feu d'une âpre discussion* »). Géricault, lui, reste tout d'abord extérieur.

Dans un second temps, Aragon explicite la comparaison entre ce qui se passe et une représentation théâtrale, pour montrer que Géricault ne comprend pas et ne peut pas comprendre, comme s'il ignorait les conventions d'une pièce de théâtre à laquelle de surcroît il serait arrivé en retard, et comme s'il était mal placé dans la salle (p. 316).

On voit transparaître ici une conception du monde comme spectacle, celle qui est à l'origine du nom du théâtre de Shakespeare, « Le Globe ».

Car la référence au théâtre ne se limite pas au rendez-vous de Poix. Dans le roman, tous les genres du théâtre sont évoqués : c'est une « *terrible comédie* » qui a « *mis l'Empereur à la merci des Alliés* » (p. 55) ; la débâcle est qualifiée de « *tragi-comédie* » (p. 86) et de « *feuilleton héroï-comique* » (p. 153), mise en abyme du roman lui-même, qui s'entend plus loin dans « *la tragi-comédie de cette Semaine Sainte* » (p. 425) ; Odessa apparaît dans la description de Richelieu comme un « *opéra féerique* » (p. 230) ; le repas du roi à Lille est d'abord « *comédie de table* » jusqu'à ce que « *le drame du dehors* » (p. 422) intervienne ; c'est à une « *comédie sacrée* » qu'assiste Olivier dans l'église Sainte-Catherine de Lille (p. 488).

En outre la référence au théâtre intervient dans tous les domaines et très souvent, comme si finalement tout était du théâtre : la vie publique a « *une allure théâtrale* » (p. 150), la monarchie « *qui se dégingue* » a mis « *ses habits de théâtre* » (p. 152). Ici c'est en mauvaise part qu'est évoqué le théâtre : l'illusion ne joue plus, les effets sont outrés, on n'y croit pas. De même, les Princes arrivant à la ferme des Ifs semblent « *des sortes de comédiens ambulants qui se sont perdus entre deux représentations de village éloignés, et qui continuent à porter les noms qu'ils se donnent en jouant les nobles tragédies* » (p. 537). C'est aussi Giuseppa qui « *arran-*

geait ses cheveux comme si elle eût été au théâtre, avant d'aller sur le devant de la loge » (p. 157) alors que la débâcle a commencé et qu'elle est sur les routes à la recherche de Berthier : marque de coquetterie qui montre la futilité, ou qui fait ressortir le côté dérisoire de la situation ? On découvre à Bamberg que le fait historique se regarde d'une « Loge des Étrangers », nous y reviendrons. Les hommes qui fuient forment un « théâtre d'ombres glissantes » (p. 283). Bernard, lui, feint, dans le cabaret : « Mais tout cela, c'est du décor. Tout cela, c'est un masque » (p. 372). Il y a déjà en germe ici l'amertume exprimée par Romain Raphaël dans *Théâtre/Roman*, où ce que l'on a été même fut mensonge⁶⁴.

Enfin apparaît l'idée terrible que tout est joué d'avance, comme au théâtre, avec ses personnages, ses coups de théâtre, qui ne sont somme toute que des conventions, des faits prévisibles et définis à l'avance. Par exemple la duchesse de Massa reconnaissant un ancien soupirant pense : « *Que le monde est petit ! Tout s'y passe comme au théâtre : tous les personnages sont inscrits d'avance sur le programme, il ne peut en surgir un de plus* » (p. 184).

Même la mort n'échappe pas à ce qui semble être une convention généralisée. Ainsi, lors de la mort du commandant Degeorge, Géricault

pensa que cette lettre du fils, arrivée de Paris, c'était le point final de cette vie, que le vieil homme avait vécu jusque là, jusqu'à recevoir cette lettre, comme au théâtre l'acteur attend l'effet scénique par quoi s'amorce le dénouement (pp. 594-595).

Tout est joué d'avance, les rôles sont assignés, le dénouement inscrit d'entrée de jeu. Il reste bien peu de place pour la liberté, pour changer le cours des choses et les orienter vers un avenir autre que celui qui est prévu, depuis toujours. Le spectateur ne peut qu'assister à la pièce, y adhérer ou pas, mais de toute façon lui reste étranger : il ne peut agir sur le cours des événements, il est impuissant, d'une impuissance terrible qu'a probablement vécue, intimement, Aragon. Tout ce que l'on peut faire, c'est suivre l'H/histoire ou pas, comme Géricault : « *Il fallait à Théodore pour suivre ici l'histoire qu'il prît parti d'une façon ou de l'autre, que sa sympathie allât à ces acteurs-ci contre d'autres* » (p. 323). Le soulignement du scripteur est volontairement révélateur de l'ambiguïté fondamentale du mot « histoire », à la fois connaissance des faits passés et production de

64. « *Tous ces rôles de ma vie, appris ou non, il n'y a pas grande différence entre la comédie qu'on donne aux autres et celle qu'on se donne [...]. Est-ce qu'on ne ment pas aux femmes comme aux spectateurs ? Et le pire : à soi-même. Que de pièces de mon existence ainsi je me suis jouées !* », *Théâtre/Roman*, coll. « Soleil », Gallimard, 1974 [T/R], p. 109.

fiction, l'Histoire devenant histoire dès lors qu'elle est dite, l'une englobant l'autre dès lors que l'on passe au roman historique⁶⁵, ce que n'est pas, comme chacun le sait, *La Semaine sainte* ! De l'Histoire collective dont Géricault découvre un rouage ou de l'histoire (le spectacle) qui s'offre à lui, de quelle histoire s'agit-il ici ? Aragon semble mettre en évidence que l'Histoire est une histoire, mieux une mise en scène, devant laquelle on est impuissant, impuissance d'autant plus grande que les événements sont tragiques – et cette histoire est elle-même une tragédie. Car avec Géricault, on entre à Poix « *dans le monde de la tragédie* » (p. 330). Cette tragédie-là n'est plus l'apanage des héros traditionnels, mais celui de ces « *êtres de chair et de sang* » (p. 330) vivant dans un monde où la différence et la ressemblance tiennent à « *des données tragiques* » que jusqu'ici le peintre n'a jamais envisagées : celles qui sont à l'origine de la lutte des classes. La fatalité ici n'est pas celle du mythe ; le sort immuable des puissants et des pauvres en tient lieu.

Dans le roman le mot « tragédie » est employé à deux reprises encore. Il est utilisé pour « *l'horreur, la tragédie du Temple* » qui habitent les yeux de Madame Royale (p. 382), et la fin de Frédéric Degeorge dont la « tragédie » est d'avoir appris, le 2 décembre 1851, « *l'abîme qu'il y avait dans cet homme* », Louis-Napoléon en qui il avait cru (p. 590). Pas de manichéisme, ici, la tragédie n'est pas que d'un côté ; il y a eu erreur des deux côtés, mais la deuxième de ces tragédies, l'espoir trompé du Républicain, est bien plus tragique que l'autre, car elle engage l'avenir.

La tragédie, c'est de savoir que « *pour changer le monde on ne peut rester seuls* », que « *toutes les forces qui pèsent sur le cric doivent jouer ensemble, afin de soulever un instant la vieille société qu'elle bascule à jamais* » (p. 589), et de découvrir que celui en qui l'on croit a trahi, et se révèle un tyran : Frédéric Degeorge qui devient fou de s'être trompé ne renvoie-t-il pas à une autre tragédie, contemporaine, celle-là ? Ou alors comment comprendre « *on s'est trompé, on se trompera encore ?* » (p. 342). Et la foi en un mythe nouveau, n'est-ce pas une tragi-comédie que l'on se joue à soi-même, celle que refuse désormais de jouer Bernard, pour garder son honneur, cet honneur que M. Joubert définit pourtant comme « *la fidélité, même quand la fidélité est gardée à ce qu'on ne croit pas* », paroles qui frappent Théodore et qui sont à double entente : on ne peut s'empêcher de penser à Aragon, et à sa propre fidélité, même après qu'il eût fini de croire... « *Les idées... on vit pour ses idées, on meurt*

65. Cf. Claudie Bernard, « Balzac et le roman historique », *Poétique* n°71, sept. 1987.

parfois pour elles. Et puis ce qu'elles deviennent », écrira l'auteur de *La Mise à mort*⁶⁶...

Ainsi, le monde et l'Histoire deviennent spectacle, face auquel l'artiste d'une certaine manière joue au voyeur, reste entre parenthèses sans intervenir directement : Géricault prend bien garde à s'éclipser sans se faire voir. Non sans avoir parachevé la révélation.

LA NOUVELLE ÉNIGME : « QUI, NOUS ? »

Géricault, un étranger dans la nuit

Car une autre histoire se déroule, non plus sur la scène, mais dans le lieu fait pour observer : c'est bien une sorte de loge secrète que ces fourrés où se cache Géricault. De manière tout à fait paradoxale, en même temps que Géricault découvre les autres, il se rend compte de son irréductible solitude, de sa différence essentielle, la sienne propre ou celle de tout être humain face à son semblable : étranger. Les autres lui révèlent donc sa propre différence : « *étranger pourtant à ce monde* », « *il est là, présent et absent* » (p. 330).

Le patois fonctionne comme métaphore de l'extériorité et de l'incompréhension. Avant la scène des Arbrisseaux, le narrateur revient avec insistance sur ce « *parler picard* » incompréhensible, à chaque fois à propos de Firmin. C'est l'une des raisons pour lesquelles Géricault tout d'abord ne comprend pas ce qui se passe (p. 322), comme le narrateur à Sarrebruck : « *Je ne comprenais rien à ce qui se disait* » (p. 325). Mais l'incompréhension du langage ne fait que recouvrir une incompréhension fondamentale : Géricault « *se perdait dans ce débat désordonné* » (p. 322), comme le narrateur en Allemagne (« *Qu'est-ce que je faisais là ? Je comprenais tout cela très mal* », p. 325).

C'est la question de Bernard, « *Qui, nous ?* » (p. 333), qui révèle et réveille la différence et la solitude de Géricault :

Il souffrait de ce sentiment d'être étranger à ce petit pronom personnel, à ce qu'il pourrait embrasser. Il se sentait même une certaine humilité devant ce nous, il était prêt à y demander, à y mendier sa place (p. 366).

66. *La MAM*, p. 174.

Il semble que c'est bien l'appartenance, le problème essentiel. Or la question révèle ce qu'il pressentait dès le début de la scène, la faille :

C'est à ce moment que la chose vint à l'idée de Géricault : une chose lancinante, profonde, comme un coup, une blessure [...]. C'était peut-être une erreur, mais il ne semblait pas à Théodore qu'aucun d'eux fût pleinement assuré de sa vérité propre, de ce qu'il avait apporté avec lui cette nuit-là au fond de lui-même, pour l'offrir aux autres [...]. Et, pour la première fois de sa vie, Théodore se trouvait devant cette implacable nudité des hommes (pp. 329-330).

D'ailleurs, la fin de la scène met en évidence l'ambiguïté de la révélation de Géricault. À la suite de la question de Bernard, il veut partir, ayant « *entendu les paroles qui étaient pour lui les principales* » (p. 333). Lesquelles ? ce qui précède (c'est-à-dire l'existence des « autres »), ou la question (c'est-à-dire l'appartenance), qui lui donne envie le lendemain, de « *parler à Bernard* » (p. 360) qui « *lui avait donné cette leçon brutale (Qui, nous ?), si bien que c'était à lui, Bernard, maintenant que Géricault voulait poser les questions qui depuis plusieurs jours le travaillaient* » (pp. 365-366) ?

Bernard a donc lui aussi un rôle initiatique pour Théodore, passeur lunaire alors que les précédents étaient solaires.

Bernard, un passeur des ténèbres

De la création d'un personnage romanesque

Pour tenter de saisir la création du personnage de Bernard, il nous faut remonter jusqu'au père de Sophie, et en revenir à la manière de travailler d'Aragon.

Sa technique, pour ce roman, est très proche de celle de Victor Hugo écrivant *Quatre-vingt-treize*. Hugo réunit une documentation impressionnante, dont l'éclectisme⁶⁷ rappelle celui des livres réunis à Saint-Arnould, qui vont des *Mémoires* jusqu'au *Nouveau manuel du parfait maréchal*⁶⁸. De nombreux passages s'appuient sur des textes historiques.

67. On y trouve par exemple les *Mémoires* de Garat, les *Lettres sur la chouannerie* de Duchemin-Descepeaux, et *L'Instruction abrégée et méthodique concernant l'art de manœuvrer et de servir le canon nautique*, cf. la préface de Jacques Body pour *Quatre-vingt-treize*, Garnier-Flammarion, 1965 (1874).

68. Sur les « Choses lues » pour *La SSTE*, cf. S. Ravis-Françon, *op. cit.*, pp. 473-476.

Suscitant l'admiration des critiques⁶⁹, Aragon, dans *La Semaine sainte*, procède par « *occultation des autorités historiques du discours romanesque* », « *tendant à fondre le discours documentaire dans le discours romanesque* » ; le roman

se révèle, à un regard attentif, presque entièrement tissu d'informations issues de documents : pas un déplacement dans l'espace, une description d'habitation, un vêtement, une cérémonie, une conversation ("Avez-vous lu La Quotidienne d'hier ? ") qui ne puisse y trouver correspondance, même en l'absence de citation directe⁷⁰.

Les exemples de cette pratique effectivement abondent. C'est le cas, entre autres, du passage où Giuseppa évoque son fils, Louis Sopransy, mort, devant Macdonald :

Pensez donc, quand il était en Russie, blessé en 1812... c'était de cela qu'il m'écrivait, il prenait des mesures pour améliorer la disposition des pièces, les rideaux, et de là-bas il changeait de décorateur... il se faisait relire des livres à l'anglaise, spécifiant bien la tranche jaune, avec un joli papier marbré glacé... (p. 159).

Or il s'agit là de la reproduction fidèle d'une lettre adressée par Sopransy à un dénommé Gueustalle à Paris, sans doute libraire, datée du 7 novembre 1812 ; lettre qui d'ailleurs n'est jamais parvenue à son destinataire, puisqu'elle fait partie de lettres interceptées par les Russes durant la campagne de 1812, et plus tard publiées⁷¹.

De même le roman précise que, de retour d'Italie, malade, Macdonald « *se nourrissait de sagou, comme c'était la mode des médecins d'alors, et de laitages* » (p. 157). Aragon ici reprend le régime que Macdonald a

69. Cf. par ex. Émile Henriot, « *La Semaine Sainte d'Aragon* », *Le Monde* du 17 décembre 1958.

70. Suzanne Ravis-Françon, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, thèse de doctorat d'état, sous la direction de Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1991, pp. 482, 485 ; elle cite l'exemple de « *Géricault se remémorant l'achat de son remplaçant* », écrit à partir de « *l'accord reproduit en annexe dans Mazeppa-Géricault et son temps de D. Aimé-Azam, 1956* » qui se trouve p. 77 dans l'édition de 1983.

71. *Lettres interceptées par les Russes durant la campagne de 1812*, publiées d'après les pièces communiquées par S. E. M. Goriaïnov, annotées par Léon Hennequin et le cdt Emmanuel Martin, La Sabretache, 1913, lettre n°162.

indiqué dans ses *Souvenirs*⁷², auxquels d'ailleurs il a emprunté beaucoup d'indications, comme à ceux de Reiset.

Bien évidemment, c'est aussi à Zola que l'on pense. Le carnet de travail contient notes de lecture, listes bibliographiques, croquis. Mais Aragon pas plus que Zola ne s'est contenté de lire : il s'est déplacé, il a pris des notes, refaisant sans doute le chemin de la Maison du Roi.

Pour écrire *La Semaine sainte*, Aragon a donc énormément lu, aidé par un documentaliste, Paul Chenel⁷³. On retrouve dans certains cas des phrases « collées », telles quelles, dans le roman ; parfois même, des passages entiers ont été insérés dans le texte sans modification. C'est par exemple le cas pour la description du paysage picard, directement inspirée de l'ouvrage *La Picardie et les régions voisines, Artois, Cambrésis, Beauvaisis*⁷⁴.

Mais il n'a pas fréquenté que les bibliothèques : « *j'écrivais, et au fur et à mesure que j'écrivais, j'allais voir les gens, leurs traces au moins, les lieux...* »⁷⁵. Ainsi il a rencontré les actuels propriétaires de la ferme des Ifs⁷⁶, à côté de Béthune, dont il tient l'anecdote du comte d'Artois répétant qu'il était un fuyard (p. 538), rencontre dont aujourd'hui encore ils se souviennent fort bien⁷⁷.

Aragon rencontre aussi des religieuses à Béthune, des libraires à Lille. L'un d'eux reste encore aujourd'hui marqué par le souci d'une documentation « *exacte et profonde* » qui le guidait. Il a visité les lieux ; en témoigne la description de la « *curieuse maison de briques et pierres blanches* », à Lillers (p. 507).

Mais les lectures et les enquêtes diverses entraînent nécessairement des rencontres de hasard, imprévues, qui vont à leur tour prendre place dans la fiction. À Dominique Arban qui l'interroge sur ses personnages, Aragon répond : « *C'est comme dans la vie : les gens, on les rencontre* »⁷⁸.

72. *Souvenirs du maréchal Macdonald, duc de Tarente*, Plon, 1892, p.113.

73. Cf. R. Lance-Otterbein, *op. cit.*, *RCAET* n°1, pp. 24-25.

74. Albin Demangeon, Colin, 1905.

75. *Aragon parle*, p. 120.

76. Il raconte cette rencontre dans « *Secrets de fabrication* », *JJ*, pp. 66-68.

77. Ils m'ont raconté, en 1987, les circonstances de cette rencontre.

78. *Aragon parle*, p. 117.

Intervient alors ce goût passionné pour les personnages de ren-contre : le processus de l'imaginaire, extrêmement complexe⁷⁹, se met en route, leur donne une histoire, et entraîne la création d'autres person-nages, ceux-là sans « pilotis » directement repérable, alors que l'ensemble du personnel de *La Semaine sainte* est historique. Cela ne les empêche pas, au contraire, d'être aussi denses que les personnages historiques.

Comme les personnages de fiction des *Communistes*, ceux de *La Se-maine sainte* sont dotés d'une biographie, situés dans un milieu social et dans un cercle de relations, et « acquièrent ainsi la même épaisseur que les personnages historiques qu'ils côtoient, au point que l'on doute par-fois si leur état civil a été purement et simplement imaginé par le roman-cier »⁸⁰, épaisseur à laquelle participe la « contamination » du héros de fiction par un personnage historique⁸¹. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Les Communistes*, le personnage de fiction dans *La Semaine sainte* repose davantage sur une obsession de l'imaginaire aragonien que sur un « pilotis » (Bernard : l'appartenance ; Firmin : le meurtre ; So-phie : la femme-enfant...) et c'est selon une démarche analogue que le personnage historique est revu et corrigé. Le « pilotis » sert dans ce cas à cristalliser les constantes de l'imaginaire personnel. Simon Richard⁸², dont le « pilotis » est Octave de Ségur, en est un exemple, mais il y en a d'autres⁸³.

D'ailleurs, dans les *Oeuvres romanesques croisées*, Aragon signale qu'il veut

79. Ainsi, pour la création de Maheu, dans *Germinal*, Henri Mitterand analyse précisément les interactions entre « la source objective », le « discours préconstruit », « la construction romanesque » et « les contraintes mythiques » chez Zola. La même analyse pourrait être faite chez Aragon. Cf. « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Étienne Lantier », *Le Discours du roman*, coll. « Écriture », PUF, 1986 (1980), pp. 88-89.

80. Jean-Claude Weill, « Naissance d'un héros de fiction », *Aragon romancier*, *Europe* n°717-718, janvier-février 1989, p. 154.

81. *Ibid.*, p. 156.

82. Cf. Édouard Béguin, « La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine Sainte* : Problèmes et hypothèses », *RCAET* n°1 ; « La genèse de Simon Richard d'après le dossier de *La Semaine Sainte* : naissance du personnage, naissance du roman », *Histoire/Roman*.

83. Cf. Partie III, chap. I.

*tâcher de faire comprendre combien il serait insuffisant de réduire les êtres imaginés à un reflet de gens réels, aux pilotis, pour emprunter à Stendhal ce mot commode, dont on ne peut nier le rôle, mais qui sont plus l'occasion que la substance des rêves incarnés*⁸⁴.

C'est bien la substance de ces « rêves incarnés » que nous essaierons de retrouver, chaque fois que nous partirons à la recherche de « pilotis ».

Ainsi donc, venons-en au « pilotis » du père de Sophie dans le roman, probable rencontre de hasard.

François-Dominique-Frédéric Judey figure dans le carnet de travail parmi des notes de lecture sur l'élevage ovin en Picardie, sans références bibliographiques. Mais on a vu qu'elles ont été prises à la lecture de l'ouvrage *Aspects de la Révolution en Picardie*⁸⁵. Judey (1747-1823), né à Saint-Riquier, est officier de santé, et croise en 1790 des brebis de la région par un bélier de race espagnole. L'article de Robert Legrand développe cette activité et ses aléas, l'essentiel en étant relevé par Aragon.

Néanmoins, si les indications du roman permettent sans hésitation d'identifier le « pilotis », nulle part n'apparaît son nom, le scripteur le désignant par périphrases ou reprenant ses caractéristiques : « *Quand j'habitais dans cette région, chez le père de Sophie [...], j'allais au printemps avec le TROUPEAU qu'il avait si laborieusement obtenu en croisant un MÉRINOS D'ESPAGNE AVEC DES BREBIS PICARDES...* » (p. 278) ; « *Sophie était l'enfant d'UN ÉLEVEUR DE MOUTONS, qui avait joué un rôle aux jours de la Convention* » (p. 291) ; « *une fille de dix-huit ans, de SAINT-RIQUIER* » (p. 290). Il en ajoute d'autres : dans le roman, ce personnage est le père de Sophie et « *un ami de Gracchus Babeuf* » (p. 276). À vrai dire, Judey n'a jamais eu de fille nommée Sophie, mais parmi ses huit enfants trois filles mortes aussitôt que nées. En outre, nulle part n'apparaissent les liens avec Babeuf.

84. *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974 [ORC], T.7, p. 30. Dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964 [Entretiens], p. 47, il dit encore : « *l'interprétation de ce qu'on appelle les pilotis [...] des personnages est généralement insuffisante à expliquer la création et la formation des personnages de roman, pas seulement chez moi, bien entendu* ».

85. Robert Legrand, « L'élevage des bêtes à laine », *Aspects de la Révolution en Picardie*, Bulletin de la société des Antiquaires de Picardie, 1950, emprunté par Aragon à la bibliothèque d'Amiens. La bibliothèque municipale d'Amiens possède trois bulletins de demande d'ouvrage par Aragon, malheureusement sans date. En plus de ce livre-ci ont été empruntés *La Vallée de la Somme, les barbillonnages, les pêcheries et les tourbières*, de Pierre Dubois ; le *Glossaire étymologique et comparatif du patois picard*, de l'abbé Jules Coublet ; la *Petite grammaire du patois picard*, d'Alcius Ledieu. Des notes autographes figurent sur les premières pages du bloc-notes Adamov.

Il y a donc ici clairement « mensonge » romanesque, qui fait intervenir ce personnage à un double niveau : l'histoire individuelle ; il est le père de Sophie, et par conséquent implique Bernard (il intervient donc indirectement dans l'histoire d'amour) ; l'Histoire collective : le scripteur le dit camarade de Babeuf, il aurait à ce titre hébergé Ricord qui mène la réunion des Arbrisseaux, à laquelle participe Bernard.

Cela suscite plusieurs questions, et tout d'abord celle de Sophie.

Son nom révèle lui aussi un croisement complexe qui mêle l'histoire amoureuse et l'Histoire collective. En effet, Sophie est à la fois le prénom de la sœur cadette de Charlotte dans *Les Souffrances du jeune Werther* (et l'on verra à quel point Bernard vit dans l'imitation de Werther), celui de la jeune fiancée de Novalis, le type même de la femme-enfant, et celui de Sophie Lapiere, chanteuse aux Bains Chinois, le café où se réunissaient les Babouvistes, condamnée lors du procès de Vendôme auquel tous comparurent.

En ce qui concerne Bernard, ni les notes préparatoires d'Aragon ni les indications du roman ne permettent de retrouver la trace d'un « pilotis ». Il n'y a rien aux archives d'Arras concernant la conspiration à la suite de laquelle son père aurait été fusillé dans les fossés de la citadelle de cette ville (pp. 291-292).

Le livre relatant l'aventure des Volontaires Royaux, *Le Patriotisme des volontaires royaux de l'École de droit de Paris*, n'apporte aucune indication sur Bernard. Pourtant, dans le roman, il en transporte quelques-uns, dont Royer-Collard, et l'auteur de l'ouvrage, Alexandre Guillemin, le « frisé tout cendré qui avait malheureusement un tic de la lèvre » (p. 370) : Bernard leur donne de fausses indications sur les troupes de Napoléon (p. 376) et se suicide presque en leur présence (p. 381).

Aragon a lu cet ouvrage, il a pris des notes sur le carnet préparatoire. De nombreuses phrases sont directement utilisées dans le roman, par exemple pour l'évocation de Louis XVIII quittant les Tuileries, qui emportera la décision de Géricault dans le roman : « *Louis XVIII [...] descendit lentement les marches de l'un des grands escaliers, appuyé sur le bras de quelques serviteurs* »⁸⁶ ; les circonstances du voyage des Volontaires sont reprises, de même que le voyage pour beaucoup « *à pieds pendant toute la nuit* » de Beauvais à Béthune. Mais nul Bernard possible n'y figure. Il ne semble donc pas plus que Sophie avoir de « pilotis »

86. Alexandre Guillemin, *Le Patriotisme des volontaires royaux de l'École de droit de Paris*, Adrien Egron, imprimeur, 1822, p. 25 (cf. *La SSTE* p.138) ; dans ce même ouvrage, voir aussi sur les mouvements des troupes napoléoniennes, pp. 42, 43, 50, 53.

historique. Pourtant dans les deux cas, le prénom apparaît sur le manuscrit primitif sans aucune hésitation ni variante, contrairement à d'autres personnages.

Mireille Hilsum a mis en évidence ici le rôle de *La Conspiration* de Paul Nizan, avec « *La réécriture de Bernard Rosenthal en "Bernard" [...] sans cesse suggérée par l'inscription, la déclinaison du titre de Nizan* », comme « *l'assemblée des conspirateurs* », « *le fichu conspirateur* »⁸⁷.

Il est vrai que cette déclinaison se fait aussi dans un contexte de conspiration généralisée : celle de Babeuf, celle de Malet, celle à laquelle a participé le père de Bernard (pages 291-292).

De plus, cette conspiration semble l'annonce de toutes celles qui sont à venir, qui « *ne sont plus les filles de l'intrigue, mais la protestation des profondeurs* » (pp. 585-586), ce qui semble renvoyer au *desinit* de *Germinial* de Zola, à « *l'armée noire vengeresse [...] dont la germination allait faire bientôt éclater la terre* ».

Mais Bernard prend sens aussi par la désignation le plus souvent reprise pour lui, « *le fils du fusillé d'Arras* », qui fait écho pour nous aux fusillés de Chateaubriant, à ceux du Mont Valérien⁸⁸, et plus généralement au parti des Fusillés qu'évoque indirectement aussi l'exécution de Malet et Lahorie : « *Qu'est-ce que j'ai dans la tête quand j'écris de ch'Bernard le fils du fusillé d'Arras ? ... O recommencement de toutes choses, salves, corps dans les fossés !* » (p. 342).

En outre, cette appellation contribue au réseau signifiant que tisse, d'un bout à l'autre, le rappel de la mort de Malet et Lahorie, qui obsède Géricault aux premières pages et d'Aubigny aux dernières, et la longue litanie sur tous les fusillés à venir lors de l'agonie du commandant De-george (pp. 586-587).

La solennité de cette appellation contribue à donner au personnage sa dimension tragique : Bernard n'a pas d'importance par lui-même, il n'est engagé dans l'Histoire que par son père. À cause de ce père, qui conspira contre Napoléon, Bernard ne peut opposer qu'un étonnement horrifié à M. Joubert lui annonçant qu'il faut maintenant soutenir Napoléon (p. 280). Pourtant, au centre du roman, c'est bien lui qui pose la question essentielle, drôle de sphinx pour une énigme d'un nouveau type, encore

87. Mireille Hilsum, « La figure du traître : une silhouette blanche ménagée dans la toile », *RCAET* n°5, 1994, p. 65, note 2.

88. Voir *L'Homme communiste*, pp. 100, 109 ; 72, 156, 173.

qu'en y réfléchissant bien, elle ne soit pas fondamentalement différente de celle que dut résoudre Œdipe.

Un nouveau sphinx

Ce « *Qui, nous ?* » de Bernard peut s'interpréter de différentes manières. « *La Semaine Sainte est, au fond, une incessante interrogation sur l'identité de ce nous-là* », écrit Michel Apel-Muller⁸⁹, qui en livre une des réponses possibles : quelle nation, quel peuple ? Et en effet, commentant l'abandon du roman de David d'Angers, Aragon explique :

*telle était forte pour moi la dictée de ce qui est l'essentiel, que celui-ci m'a forcé à abandonner ces quarante-deux années de David d'Angers, pour me consacrer à un espace de temps où le problème national en France puisse s'envisager presque d'un coup d'œil*⁹⁰.

L'identité nationale est une préoccupation ancienne chez Aragon, en particulier lors des crises nationales, préoccupation qui est aussi celle du Parti Communiste, dans le contexte de la guerre froide.

Cependant, venant de Bernard, membre de « l'association », « fils de fusillé », cette question autorise une autre lecture du nous, un « nous » qui serait cette fois celui que comprend Jean de Moncey, dans *Les Communistes* : « "*A 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 !*" »⁹¹.

Mais la fratrie, la famille, à l'heure de *La Semaine sainte*, se révèle être un leurre. Car ce nous, si c'est celui des « camarades », comprend aussi ceux qui se sont fourvoyés ou qui ont trahi. À cet égard, de nombreux passages sont à double entente⁹². Certes, on reste toujours dans l'implicite, dans le non-dit. Néanmoins, le désespoir de Bernard qui le

89. Michel Apel-Muller, « La problématique de la nation », *Lendemain* 9, 1978, p. 124.

90. *Incipit*, p. 105.

91. *Les Communistes*, 1ère édition, 5 fascicules, La Bibliothèque Française, 1949-1951 [E1], T.6, p. 295 ; 2ème édition, Messidor/Temps Actuels, 2 tomes, 1982 (1966-1967) [E2], T. II, p. 546. La majuscule au mot « Parti » disparaît dans la seconde version.

92. Ainsi, du rappel de Napoléon faisant tuer les Républicains, Geneviève Mouillaud-Fraisse écrit : « *La référence, quoiqu'implicite, est parfaitement claire : 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* », « La question du narrataire », *Histoire/Roman*, p. 159.

mène à la mort ne peut que renvoyer au désespoir bien contemporain de certains communistes de l'après-56. Les paroles de Bernard sont claires :

Tout est mensonge. Pourquoi mon père a-t-il donné sa vie ? [...] Voilà des années que je travaille pour "l'organisation". Aveuglément. Et si c'était là mon erreur ? Mais qu'y faire ? Le meilleur de moi-même... [...] Il y avait dans ma vie cela, ma fidélité à "l'organisation"... je me disais, mon père ne sera pas mort pour rien... (p. 378).

Poix révèle la dissolution du nous. C'est dans la déchirure de ce nous, dans l'éclatement de l'unité, s'il y eut jamais unité, que se situe la trahison, leitmotiv du roman.

Si les frontières du nous se diluent dans *La Semaine sainte*, le « nous » comme famille communiste atteint son point extrême de désarticulation dans *Blanche ou l'oubli*, où il perd tout son sens⁹³.

Ainsi cette tragédie de l'appartenance nourrit tous les romans ultérieurs d'Aragon.

Bernard reste comme un point d'interrogation à jamais posé. C'est l'absence de réponse, de perspective de réponse, qui rend sa vie soudain vide de sens : ce « nous » ne peut pas être davantage celui du couple (avec Sophie) que celui de la Famille.

Si, pour Bernard, l'interrogation est conjoncturelle, il nous semble qu'elle est fondamentale et durable chez Aragon.

Cette position d'étranger dans laquelle se trouve Géricault anticipe la rivalité entre les intellectuels et la classe ouvrière au sein du Parti. On sait les ravages que fit l'ouvriérisme. En 1961, évoquant avec Pierre Daix divers membres du Comité Central, Aragon déclare : « *Ils détestent les intellectuels [...]. Ils me haïssent [...]. Et toi aussi, ils te haïssent. Ils viennent me le dire à moi...* »⁹⁴. Aragon a toujours souffert de ce rejet des intellectuels, « *ces hommes sans lesquels la classe ouvrière aisément peut prendre le pouvoir, mais non s'y maintenir* »⁹⁵, qui éclate à la soirée de la Grange aux Belles, lors du débat sur *Les Communistes*, où il put mesurer le gouffre qui le séparait de ceux qu'il croyait les siens.

93. BO, « Tout l'orge de l'avenir » (qui semble une réponse aux « Graines de l'avenir » de *La SSTE*), à propos de la manifestation Ridgway en 1952, p. 419.

94. P. Daix, *J'ai cru au matin*, Robert Laffont, 1976, p. 386.

95. *Littératures soviétiques*, Denoël, 1955 [*Litt S*], p. 239.

Plus profondément encore, on peut voir là une manifestation du mal-être d'Aragon, cherchant depuis toujours sa place, à la recherche d'une famille, d'abord surréaliste, puis communiste, mais qui souffrira toujours de rester ou de se croire l'autre. Cette solitude à laquelle le renvoient et sa famille symbolique et la femme aimée reproduit la situation de l'enfant sans père ni vraie mère, et apparaît très tôt, au moins dans sa correspondance⁹⁶ et rejaillit dans toute son œuvre⁹⁷.

C'est dans la poésie cependant que le rejet se dit le plus clairement : « *ils ne t'aimeront jamais* »⁹⁸.

Mais il est frappant de constater que Géricault dont l'auteur fait son double, et ce n'est jamais aussi haut affirmé que dans ce chapitre, s'auto-exclut. Avant même d'aller vers les autres, il sent d'emblée qu'il ne sera pas compris : incompréhension de classe, certitude *a priori* du rejet, dont Aragon a fait l'expérience lui-même ; incompréhension plus générale, plus existentielle, celle qui sépare de manière décisive un être humain des autres, celle par exemple de l'« Étranger » chez Camus ; conscience, et en même temps revendication d'une différence...

Car ce questionnement incessant sur l'identité de ce « nous » revient au questionnement sur l'identité du moi. Qui suis-je, qui puis-je être, et qu'est-ce qu'être ? Quelles réponses peuvent trouver ces questions dans un monde sur lequel je n'ai pas de prise, même si une lueur incertaine y brille ?

Dans ce contexte, quel peut être l'avenir ?

96. « *Denise, je suis malheureux comme les pierres. Denise personne ne m'aime, ne m'aime, entendez-vous ?* ». Lettre 18, 1924, *Lettres à Denise*, présentées par Pierre Daix, Maurice Nadeau Éditeur, 1994, p. 62.

97. « *personne, je suis seul, cessez de prétendre, je suis seul à vainement hurler, et je ne hurle pas, à quoi bon, pour qui, pour quoi faire, vous voyez bien que personne, pas plus autrefois que naguère, personne, avec cette gueule que j'ai, avec, avec, et tout le reste, ah depuis si longtemps que cela dure* », *La MAM*, p. 406.

98. *Le Roman inachevé*, Poésie/Gallimard, 1980 (1956) [*Le RI*], p. 179 ; voir Reynald Lahanque, « L'inscription de l'histoire dans *Le Roman inachevé* », *Aragon 1956*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 140 ; Wolfgang Babilas, « L'autoportrait du moi-je dans *Le Roman inachevé* », *ibid.*, p. 29.

II. LES « GRAINES DE L'AVENIR »

1. UN ENJEU DE POIX/DE POIDS

« Ô RECOMMENCEMENT DE TOUTES CHOSES ! »

À la recherche de la « *perspective historique* »

C'est dans la « *perspective historique* »⁹⁹ utilisée ici par Aragon que se lit le plus clairement la démarche marxiste. Il fait de « l'histoire nouvelle », où il s'agit de comprendre le présent par le passé, et le passé par le présent¹⁰⁰. En effet,

*l'histoire va plus ou moins vite, mais les forces profondes de l'histoire n'agissent et ne se laissent saisir que dans le temps long [...] L'histoire du court terme est incapable de saisir et d'expliquer les permanences et les changements [...] Il faut donc étudier ce qui change lentement et ce qu'on nomme depuis quelques décennies les structures*¹⁰¹.

C'est bien l'étude de ces « structures » qu'entreprend Aragon ; c'est le refus de l'Histoire à court terme qui lui fait envisager l'avenir de ses personnages, pour ne pas les juger « *bornés à cette semaine-là, et sans l'éclairage de leur destin ultérieur, de ce qu'ils vont devenir [...]. Il faudrait tous les voir avec leur avenir* » (p. 425).

Il entre dans cette technique un artifice certain de la part du romancier, qui permet aux personnages d'accéder à une vérité et une densité d'autant plus importantes que leur destin, tragique le plus souvent, nous est dévoilé

Mais au-delà de cet artifice romanesque, au-delà de l'optique identique à celle de « la longue durée »¹⁰², cette technique relève aussi du souci exprimé dans *Henri Matisse, Roman* :

99. « Paroles à Saint-Denis », *JJ*, p. 80.

100. Marc Bloch, « Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien », 1954, cité par Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 44.

101. Jacques Le Goff, *op. cit.*, pp. 54-55.

102. Selon la perspective nouvelle mise en place par Fernand Braudel en 1958, d'après laquelle « *les forces profondes de l'histoire n'agissent et ne se laissent saisir que dans le temps long* », et qui s'oppose à l'histoire du court terme, cf. Michel Vovelle, « L'Histoire et la longue durée », *La Nouvelle Histoire*, *op. cit.*

*l'incertitude de qui est bon ou mauvais, jusqu'à l'auteur même, est la caractéristique de cette image de l'homme qu'on trouve dans le roman, quand il mérite son nom, de la contradiction des lumières dont en sont éclairés les personnages*¹⁰³.

L'utilisation de l'avenir pour comprendre et les hommes et le présent (« *Les hommes et les femmes ne sont point que les porteurs de leur passé, les héritiers d'un monde, les responsables d'une série d'actes, ils sont aussi les graines de l'avenir* », p. 430) est, au moins dans sa forme, contraire au roman historique. Certes, la définition que donne Lukacs du roman historique pourrait en grande partie s'appliquer à *La Semaine sainte*. Pour le théoricien, le « vrai » roman historique, illustré par celui de Walter Scott, représente de grandes crises de la vie historique, où se mettent en place des destinées individuelles incarnant d'une manière typique les problèmes d'une époque, le passé apparaissant comme préhistorique du présent¹⁰⁴. Mais « *Ceci n'est pas un roman historique* ». En effet, en plus d'utiliser la parenthèse qui entraîne un éclatement de l'espace et favorise la multiplication des personnages, les intrusions d'auteur et une chronologie mouvante, *La Semaine sainte* donne un éclairage sur le passé en y intégrant, simultanément, l'avenir des personnages historiques et des lieux, villes ou régions.

La démarche marxiste se lit ailleurs encore. Ainsi, la scène des Arbrisseaux, animée par un « *M. Joubert plus marxiste que babouviste* »¹⁰⁵ semble bien démontrer que « *Les hommes font leur propre histoire [...] mais dans des conditions directement données et héritées du passé* »¹⁰⁶.

On retrouve dans ce chapitre un certain nombre de thèmes relevant de la lutte des classes : l'anticléricalisme, l'opposition à la mécanisation, le refus du partage des terres, et surtout la haine de l'opresseur que représente le noble. C'est d'ailleurs bien une figure de cet exploiteur éternel que met en scène l'évocation très précise et très détaillée de la vie d'Arthur d'H... et de sa descendance (pp. 234-237), qui fait inmanquablement penser à l'une des « Deux cents familles » vilipendées par le Parti Communiste, et avant lui, par le Front Populaire, violemment mises

103. *HMR II*, p. 205.

104. Georges Lukacs, *Le Roman historique*, Petite Bibliothèque Payot, 1965 (1956 pour le texte original), pp. 30-67 pour l'analyse des romans de W. Scott.

105. Jacqueline Dang Tran, « 1956, l'arrière-texte de *La Semaine sainte* », *Aragon 1956*, p. 251.

106. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Éd. Sociales, 1956, p. 13, cité par S. Ravis-Françon, *op. cit.*, p. 545.

en accusation par Aragon dans *L'Homme communiste*¹⁰⁷. Ainsi s'explique l'absence de nom précis : cette évolution perdrait de son exemplarité si elle était individualisée. Elle est représentative de la nouvelle aristocratie qui a compris « *la nécessité pour elle de ne point abandonner à autrui les sources modernes de la richesse* » (p. 236).

De plus, « l'organisation » semble fonctionner selon un certain « centralisme » : « *le mot d'ordre de Paris était de gagner les compagnons* » (p. 331).

Un éternel retour

Mais alors que Géricault peu à peu saisit le sens de ce qui se joue, éprouve cette « *sorte de changement profond, inexplicable* » (p. 323) dû à la découverte des autres, soudain il en comprend aussi les limites : « *Chacun ne disait pas tout à fait ce qu'il aurait dû dire, pour que la pièce fût bien construite, ou tout au moins pour y jouer le rôle central* » (p. 329). C'est ensuite qu'intervient le discours à double entente le plus ambigu du narrateur, et qui déploie, comme une litanie, le champ lexical de la répétition : « *tout est TOUJOURS à RECOMMENCER* », « *ô RECOMMENCEMENT de toutes choses* », « *DE désillusions EN désillusions* », « *tant de choses évidentes TOUJOURS remises en question* », « *on se trompe ENCORE* » (p. 342).

Ainsi cette débâcle précédant une guerre civile figure déjà les débâcles à venir, celle de 1870 évoquée par Zola, celle de 1940 qu'Aragon a connue, évoquée dans *Les Communistes* et *La Mise à mort*, où là aussi les soldats « *s'en allaient sans savoir pourquoi* »¹⁰⁸ : « *toutes les guerres sont la guerre de Cent ans, ou ma guerre est toutes les guerres, si vous voulez* »¹⁰⁹.

L'identité nationale, notion élargie du groupe en cours de constitution en 1815, dont Müller l'Alsacien est un représentant typique, est à nouveau en cause au moment de l'écriture du roman.

De même l'oppression n'a jamais cessé, et toujours pas en 1957-58, où elle s'exerce à l'extérieur (la guerre d'Algérie) mais aussi à l'intérieur de la Famille communiste. Car non seulement elle demeure « *Ce peuple désuni, divisé, les plus pauvres qui ne savent où donner de la tête, qui vont contre leur intérêt manifeste* » (p. 341) que Bernard percevait en

107. Alliées de Vichy, elles « *disloquent les familles françaises, arrachent les enfants à des mères qu'elles jettent en prison, envoient au travail forcé en Allemagne les époux et les pères* » et sont « *les pourvoyeuses des fours crématoires* », *L'Homme communiste*, p. 32.

108. *La MAM*, p. 170.

109. *Ibid.*, p. 171.

1815¹¹⁰, mais ces divisions vont bien au-delà d'une désunion momentanée, pour atteindre à une véritable remise en cause, dans certains cas, de son existence même.

Dans ces conditions, que peut signifier l'avenir ? L'embourbement des hommes dans les marais est révélateur, et leur angoisse est à double entente : « *Maintenant, de quel côté aller ?* » (p. 563).

Dans le chapitre XVI, « Demain Pâques », Aragon présente son roman comme une « *grande quête de l'avenir* » (p. 583), qu'il définit comme le « *printemps des cimetières* » (p. 584). Or la réunion secrète a lieu le premier jour du printemps ; tout le champ lexical de la germination y circule, avec le thème de la primevère, signe avant-coureur de la nouvelle saison. Cela annonce un intertexte évident : *Germinal*, auquel renvoie implicitement le titre du chapitre XIII, « Les graines de l'avenir ».

La réécriture de *Germinal*

On sait qu'Aragon n'a jamais « *déjugé le goût si vif* » qu'il portait à Zola¹¹¹, pour qui « *Il doit y avoir accord entre le mouvement social, qui est la cause, et l'expression littéraire, qui est l'effet* »¹¹². Zola illustre le fait qu'« *il n'y a pas l'écrivain, d'une part, et, d'autre part, le politique* »¹¹³.

On a vu que la technique documentaire d'Aragon rappelle pour ce roman celle de Zola. Certains éléments de *La Semaine sainte* peuvent renvoyer à *La Débâcle* (le traître Goliath, la pluie), ou à *L'Assommoir* (le forgeron Goujet).

Le rapport entre *Germinal* et *La Semaine sainte* peut s'établir par les femmes : de Catherine Maheu à Catherine Caron, il y a sans doute bien des points communs. Il se fait par la mine aussi. À Vœlklingen, c'est par les mineurs que le narrateur découvre « les autres » (p. 325).

On sait que dans les années cinquante, le mineur était considéré comme l'incarnation de la classe ouvrière, image mythique colportée par Fougeron ou André Stil par exemple. À ce titre, le Nord, terre natale de

110. Et qui restera « *ce peuple incapable de s'unir, de comprendre son intérêt propre, prêt à tomber en n'importe quelles mains, à écouter les discours des hommes habiles, infidèle à ses morts, mené par le premier venu à des folies sans lendemain !* », p. 374.

111. *Pour expliquer ce que j'étais*, édition établie et présentée par Michel Apel-Muller, Gallimard, 1989 (texte de 1943-1945, publié à titre posthume) [*Pour expliquer...*], p. 43.

112. É. Zola cité dans « Actualité d'Émile Zola », *La Lumière de Stendhal*, Denoël, 1954, p. 255.

113. *Ibid.*, p. 257.

Maurice Thorez, a toujours été considéré par les communistes comme une région particulièrement porteuse de l'avenir, illustrant la lutte des classes¹¹⁴.

C'est bien cet avenir de charbon du Pas-de-Calais qui apparaît aussi dans *La Semaine sainte* (p. 589).

Mais Poix, c'est évidemment aussi la réécriture de la réunion animée par Lantier.

Rappelons que *Germinal*, écrit en 1884, rapporte des événements fictifs qui se seraient déroulés en 1866, alors que le *Manifeste du Parti Communiste* a été publié par Marx et Engels en 1848. La réunion secrète de mars 1815 anticipe donc sur celle de *Germinal* qui se déroule sous Napoléon III, qui a trahi les espoirs du peuple et qui causera la folie de Frédéric Degeorge ; Napoléon III qui est le neveu de l'homme sur lequel les conspirateurs font reposer leurs espoirs à Poix... On ne peut s'empêcher de voir là, déjà, un échec, en germe lui aussi.

Si l'on examine les deux réunions, on s'aperçoit que le lieu est identique : une clairière¹¹⁵. Or chez Aragon, la clairière est un endroit privilégié, toujours lieu de rencontres étranges et secrètes, comme dans les *Voyageurs de l'impériale*¹¹⁶ ou dans « La Valse des adieux »¹¹⁷.

La clairière est donc un carrefour enclos au plus profond des forêts, éclairé par une lumière irréaliste dans *Le Mentir-vrai*, tout comme dans *Germinal* et *La Semaine sainte*, lumière fantomatique qui place la scène à la lisière du songe et de l'éveil, du rêvé et du réel.

Curieusement, le nom même de « clairière », pourtant clairement connoté, n'est pas utilisé dans *La Semaine sainte*, mais se décline ici selon un paradigme qui dénote évidemment la rencontre, la croisée des chemins et des destinées : « *Devant eux où les sentes CONVERGEAIENT [...] comme vers un ROND-POINT [...] cet ESPACE NU* » (p. 315), ce « *CARREFOUR* », ce « *POINT DE CONVERGENCE des sentes* » (p. 359), le « *CŒUR DE L'ÉTOILE* » (p. 360).

En plus du lieu, situé « *en haut* » chez Zola, « *là-haut* » chez Aragon, nombreux sont les points communs entre les deux textes : la végéta-

114. *L'Homme communiste*, p. 43.

115. « *C'était au Plan-des-Dames, dans cette vaste clairière qu'une coupe de bois venait d'ouvrir* », *Germinal*, « Folio », Gallimard, 1978 (1885), p. 334.

116. *Les Voyageurs de l'impériale*, pp. 57-58.

117. « *La Valse des adieux* », *Le Mentir-vrai*, Gallimard, 1980 [*Le MV*], p. 534.

tion¹¹⁸ ; la fumée et les terrils¹¹⁹ ; le moment, la nuit dans les deux cas ; le livret¹²⁰.

Quant aux personnages, si leur nombre diffère, ils sont trois mille chez Zola¹²¹ et seulement une « *quinzaine d'hommes* » chez Aragon (p. 315), on peut néanmoins trouver des correspondances entre eux. Ainsi le misérable journalier pour qui « *El roué comme Napolion [...] ch'est toudis el'ju de fiquncul...* » (p. 318) peut rappeler Bonnemort qui « *ne lâchait pas son idée, ça n'avait jamais bien marché, et ça ne marcherait jamais bien* »¹²².

De même, Ricord dans *La Semaine sainte* et Pluchart, lequel intervient avant la réunion dans *Germinal* et que Zola évoque péjorativement, sont tous deux des hommes rompus à la politique qui poursuivent un but précis et savent tirer parti des circonstances.

Pendant, alors que chez Zola, la scène est épique, la réunion chez Aragon est onirique, différence significative. Si dans *Germinal*, à l'issue de la réunion, les voix s'élèvent à l'unisson, dans *La Semaine sainte* on aboutit à une dispute, qui ne fait que couronner le « *tohu-bohu* » général (p. 322). Tous, chez Zola, sont convaincus par Lantier et parviennent à une véritable communion. Mais chez Aragon, « *on ne les persuadera de rien, il faudra un siècle pour les persuader de quelque chose, et trois révolutions* » (p. 332), et la réunion n'aboutit qu'à une plus grande confusion. L'éclairage lunaire, onirique dans *La Semaine sainte*, permet de faire basculer la scène dans le domaine du rêve et rend la dénégation qui suit possible :

118. La « *haute futaie* », avec des fleurs qui « *couvraient les prés* » (*Germinal*, p. 188) / les « *grands arbres* » et les primevères.

119. Les « *trois brasiers du terri brûlaient en l'air* » (*Germinal*, p. 183) / « *tandis que sur les bas-côtés noircissent et fument les écobuages* », p. 343, et au cours d'une projection dans l'avenir, « *Les terrils s'élèvent* », p. 589.

120. « *Dès qu'on bouge, on vous rend votre livret, disait-il* » (*Germinal*, p. 218) / « *avec ce livret de malheur* », p. 320.

121. « *L'ouragan de ces trois mille voix emplit le ciel* », *Germinal*, p. 347.

122. *Germinal*, p. 342.

cela n'a pas la moindre réalité. Comme toute cette nuit d'ailleurs, qui n'a PAS LE SENS COMMUN, toute cette aventure dans le clair de lune, le cimetière et les Arbrisseaux, cette INVRAISEMBLABLE réunion d'hommes INVENTÉS, parlant un langage JAMAIS ENTENDU, à la lueur de TORCHES FANTASTIQUES. Pourquoi se seraient-ils réunis là, en plein vent, la nuit... et s'il avait plu ? Allons, ça ne tient PAS DEBOUT. RIEN de tout cela N'A ÉTÉ. Peut-être que tout cela N'EST QU'UN RÊVE de Théodore (p. 340).

Et la dénégation se poursuit à travers Bernard : « Bernard ne se rappelle plus trop ce qui s'est passé la nuit dernière... il a peut-être bien RÊVÉ tout cela, les grands pins¹²³, les torches, M. Joubert » (p. 372).

Dans cette lumière il y a aussi comme une réminiscence des propos du peintre Guérin à Géricault, son élève : « tous ces contrastes de clair-obscur me feraient croire que vous peignez toujours au clair de lune »¹²⁴.

Mais la lune, obsessionnelle¹²⁵, a aussi une autre fonction. Elle symbolise le rythme cyclique du temps : « la lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier mort qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de l'éternel retour »¹²⁶. On n'est plus ici dans le processus irréversible de la Révolution, figuré par la germination.

Car *Germinal* ne renvoie pas seulement à Zola. Le chapitre « Le printemps » évoque germinal, le septième mois du calendrier révolutionnaire, par l'intermédiaire de Ricord, Babeuf et Romme, qui placent le lecteur en stéréoscopie¹²⁷ avec la Révolution. Les primevères font le lien temporel entre la Révolution et 1815. Ainsi Ricord voyant des primevères pense-t-il à son ami Romme, auteur de l'*Annuaire du Cultivateur* dans lequel la primevère illustre le premier jour de germinal (p. 278). Or ces primevères que Géricault pense toucher, la nuit des Arbrisseaux, se révèlent être des orties, sous sa main (p. 322), inversion révélatrice de la promesse du printemps : le vocabulaire de la germination est détourné.

123. Notons que la poix, substance résineuse, agglutinante et inflammable, est tirée des conifères ; peut-être y aurait-il là un autre sens à donner au nom de la ville de Poix, par homophonie avec la poix dont on n'arrive pas à sortir. Le champ sémantique du mot « poix » et son évolution (la « poisse » pour la « misère ») entrent sûrement pour quelque chose dans ce choix.

124. Cité par D. Aimé-Azam, *op. cit.*, p. 71.

125. Voir par exemple les pp. 312, 314, 324, 337...

126. G. Durand, *Structures*, p. 337.

127. Aragon rappelle dans *JJ* ce qu'il entend par stéréoscopie : « Je suppose deux images d'un même homme, dont les contours coïncident sans doute, mais qui jouent dans le temps, dans la profondeur de la vie de cet homme », « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 49.

Tout recommence toujours, recommencement dont ici le départ des Princes et de leur suite par la route qu'un an plus tôt ils avaient prise pour revenir est l'illustration dérisoire : « *Ce soir des Rameaux reprenait à l'envers le chemin de gloire de l'an dernier* » (p. 140). Poix annonce le lieu de toutes les défaites à venir, le lieu où « *les calvaires se croisent* » (p. 572).

C'est germinal, mais inévitablement pluviose reviendra¹²⁸. D'ailleurs cette semaine se déroule justement sous le signe de pluviose, avec la pluie omniprésente qui n'a cessé que quelques heures pour la réunion de Poix, et reprend tout de suite après. Le cycle des saisons, immuable, reflète un temps circulaire et non progressif. L'espoir en germe sera fatalement anéanti, pour renaître, mais sans espoir d'épanouissement définitif : il n'y a là pas plus de progrès chrétien (qui aboutirait à la Résurrection) que de progrès marxiste (qui aboutirait à un avenir meilleur).

C'est bien aussi le sens du cimetière¹²⁹, à proximité des Arbrisseaux (p. 359), qui semble annoncer l'échec et les morts à venir.

Le commandant Degeorge a beau penser qu'« *on ne meurt pas, puisqu'il y a les autres* » (p. 583) (ce que dément la suite de l'H/histoire en ce qui concerne son fils !), l'écriture de l'avenir, celle de *Blanche ou l'oubli*, répondra elle aussi¹³⁰. Là, les autres, ceux que Géricault a découverts à Poix, sont devenus irrémédiablement étrangers, ne font plus partie du « nous ». Il y a inversion de la mise en scène dans le roman à venir : les autres qui étaient les acteurs à Poix sont à présent les spectateurs.

Reprenant la formule de Staline¹³¹, le narrateur déclare : « *Nous sommes dans un temps où tout change. Les paysages et les êtres humains...* » (p. 589).

Et pourtant demeure « *Ce peuple désuni, divisé [...]. Ce manque d'une idéologie. Le temps qu'il faudra pour que tout cela s'arrange ou ait l'air de s'arranger [...]. Et puis voilà : tout est toujours à recommencer* » (pp. 341-342)...

Ce que l'on a rêvé ne s'est pas réalisé, n'était qu'utopie...

128. Sur le cycle des saisons chez Aragon, cf. S. Ravis-Françon, *op. cit.*, p. 127.

129. Ce cimetière se trouve réellement à côté des Arbrisseaux, cf. le *Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie. Arrondissement d'Amiens*, Bruxelles, Éd. Culture et civilisation, 1979 (1919), T. III.

130. *BO*, p. 419, à propos de la manifestation Ridgway le 28 mai 1952. C'est un exemple des nombreuses correspondances entre *La SSTE* et *BO*, qui toutes mettent en évidence le définitif renoncement, dans le roman ultérieur, à l'espoir qui anime encore faiblement *La SSTE*.

131. Cf. *infra*, note 3 p. 83.

La réécriture de *Germinal* nous semble donc mettre en jeu des éléments constitutifs de l'imaginaire aragonien comme la clairière, la lune, et surtout fonder une vision pessimiste de l'avenir.

C'est bien ce que confirme, au-delà des apparences, la dernière étape du parcours initiatique de Géricault : le discours de Lamartine à Béthune.

DU POÈTE FERVENT AU MILITANT TRAH

Lamartine : un discours historique devient un discours romanesque

On suit très bien ce parcours psychologique qui mène de Poix à Béthune :

Et Théodore est confondu par les paroles qu'il entend, parce que cela ressemble extraordinairement à ce qu'il a déjà entendu dans la nuit de Poix, sur de tout autres lèvres, au vocabulaire près. Ils parlent aussi de la patrie, ils parlent aussi de la paix (p. 546) ;

il lui sembla « que c'était la scène du Bois des Arbrisseaux au-dessus de Poix qui se poursuivait » (p. 550). À Poix, « Géricault, la poitrine appuyée contre la pente de terre, ne voulait plus rien écouter, rien savoir. Il avait entendu les paroles qui étaient pour lui les principales » (p. 333) ; à Béthune, après avoir entendu l'essentiel, « Théodore entendit mal » (p. 550). Manière de laisser la scène dans l'inachevé, l'inabouti, qui est l'inachevé de l'avenir même. Manière aussi pour le narrateur de terminer la scène, au niveau du roman, sans entrer dans les détails, et d'en revenir à Théodore. L'identité des deux scènes, par le trouble comparable de Géricault, est ainsi mise en évidence.

On sait que la décision de Géricault de tourner bride à Béthune est liée au discours qu'il y entendit de Lamartine. Utilisant ce discours, Aragon respecte le parcours historique connu de son personnage. En aval, il prépare Géricault, et le lecteur, à cette rencontre décisive : ce qu'il entend à Poix le prépare à comprendre Lamartine à Béthune. Il lui donne également une cohérence psychologique : pour susciter en lui la curiosité qui lui fera écouter le discours de Béthune, pour lui donner aussi envie d'aller en Italie, se met en place la scène de Beauvais, et la rencontre avec Denise, qui vit dans le souvenir de Lamartine.

La scène de Béthune a été rapportée par Lamartine dans *Les Confidences*¹³².

Aragon s'attache à reconstituer fidèlement tout le contexte matériel, reprenant presque mot pour mot ce qu'écrit Lamartine, en transposant le récit à la troisième personne. Il insiste cependant sur la séduction que dégage Lamartine et qui constitue presque l'essentiel du commentaire : il est « *bien découpé* », le « *désir de plaire qu'on sentait si fort en lui [...]* était rarement déçu », il parle avec « *le feu de ses vingt-cinq ans* », d'une « *voix belle et sonore* », « *une certaine maladresse [...]* donnait un charme particulier à son discours », en bref, « *ce M. de Prat était beau, vraiment* » (p. 549). Le narrateur ici accorde à Lamartine ce qu'il ne fait jamais pour aucune femme du roman. La beauté de la femme réside, on le verra, dans ce qui en fait « l'autre », à jamais lointaine : le vocabulaire de la beauté n'est pour elle quasiment jamais employé. Oui, ce M. de Prat tel qu'il apparaît ici est vraiment à la fois beau, et proche, accessible. On comprend qu'il ait charmé Denise, et qu'il ait su convaincre – et peut-être séduire – un Géricault qui ne s'est jamais intéressé, dans sa peinture en tout cas, aux femmes : « *Je commence par une femme, je finis par un lion* », disait-il¹³³...

Si les indications concrètes, prises telles quelles, sont bel et bien historiques, elles n'engagent pas à grand chose : le plus important, c'est le contenu du discours auquel elles servent de caution. Ainsi un discours historique devient un discours romanesque¹³⁴.

Aragon s'est d'abord attaché à transformer le discours indirect et le récit en discours direct : ce qui est discours rapporté dans *Les Confidences* (Lamartine n'utilise jamais le discours direct) devient, pour la plus grande partie, discours direct dans *La Semaine sainte*. Seul le début du discours, où Lamartine évoque la vie de cette noblesse à laquelle il appartient, est en partie résumé : « *Le jeune orateur dit beaucoup de choses sur la vie de ces nobles de province dont il était issu* » (p. 549). Il faut en effet éviter un discours trop long qui finirait par lasser le lecteur, et mettre en évidence l'essentiel, qui se trouve plus loin.

Aragon utilise pour presque tout le discours des italiques. On pourrait penser qu'elles indiquent un collage de citations historiques, insérées

132. Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, livre XI, Perrotin libraire-éditeur, 1849, pp. 341-346.

133. Cité par D. Aimé-Azam, *op. cit.*, p. 253.

134. Sur d'autres usages du discours comme matériau romanesque par Aragon, cf. S. Ravis-Françon, « Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers* », *RCAET* n°2.

telles quelles. Ce n'est pas le cas. En effet, il n'utilise pas d'italiques au début du discours, alors que ce sont exactement les paroles de Lamartine (« *d'une famille qui ne s'est jamais détachée du pays* », p. 549) ; en outre, les phrases attribuées à Lamartine ne sont pas tout à fait du collage, malgré les apparences.

En réalité les italiques soulignent l'essentiel, et en tout cas ce qui peut l'être pour Géricault : l'attachement au principe de la Révolution ; la haine de Bonaparte ; la nécessité de rester en France, tous éléments propres à le séduire. Elles permettent d'intégrer dans la citation, sans trace de fracture, dans une cohésion apparente marquée par la typographie, des éléments qui n'appartiennent pas au discours de Lamartine. Le discours ainsi transformé constitue une scène antithétique à celle de Poix. À Poix, il fallait utiliser Napoléon au service du peuple ; à Béthune, il faut utiliser le peuple pour combattre Napoléon (p. 550). Cette scène apporte un élément nouveau pour Géricault : la notion de nation impliquée par la crainte de Lamartine « *qu'un pas de plus [...] les dénationalisât* » (p. 550) (et Aragon insiste sur ce point en lui faisant détacher les syllabes).

Au-delà des différences, l'objectif est commun. C'est bien la nation qu'il s'agit de créer ou de sauver, c'est là que, maintenant et plus tard, peuvent se retrouver ceux qui pourtant se combattent. Mais Aragon tire le discours, le fait aller un peu plus loin qu'il ne va, pour en faire un discours militant. C'est le sens des modifications qu'il lui fait subir. Il y en a quatre :

– une inversion significative qui donne la prééminence aux Républicains : chez Lamartine, il faut être « *associés de cœur avec les LIBÉRAUX et avec les RÉPUBLICAINS* » alors que chez Aragon il faut l'être « *avec les RÉPUBLICAINS et avec les LIBÉRAUX* » (p. 550) ;

– deux modifications concernant des syntagmes : l'une met en évidence la position forte et radicale des Républicains, qui en cas de recours à l'étranger « *se sépareraient VIOLEMMENT* » des libéraux (p. 550), alors que chez Lamartine « *ils s'en sépareraient À L'INSTANT* » ; l'autre accentue l'idée de soumission à l'étranger, pour la rendre encore plus intolérable, les fuyards se retrouvant « *sous LES PLIS d'un drapeau* » dans *La Semaine sainte*, au lieu de le faire « *sous un AUTRE drapeau* » ;

– une modification dans la syntaxe : « *les pas de la discipline et de la fidélité qui ne laisseraient dans notre vie que des traces d'honneur* » qu'évoque Lamartine devient chez Aragon « *cette marche de la fidélité et de l'honneur* ». Il s'agit certes de faire plus court. Mais surtout cela souligne tout en les mettant à égalité les deux notions fondamentales de fidélité et d'honneur qui sont essentielles dans tout le roman ;

– enfin un ajout introduisant l'idée de combat : entre les remords qu'apporterait le départ vers l'étranger et la résolution finale qui sert de conclusion, « *Je ne passerai pas la frontière* » (« *qu'ainsi je ne passerai pas la frontière* », chez Lamartine), Aragon insère une phrase, toujours en italiques, qui ne figure pas chez Lamartine : « *Émigrer [...], c'est se déclarer vaincu sur le terrain où il faut combattre...* » (p. 550).

Cela amène Géricault et/ou le narrateur à une réflexion sur le sens du combat : « *Combattre ? Il ne s'agissait que d'être présent en France, d'user de la liberté d'opinion et de parole...* ». Or rien dans les paroles de Lamartine n'appelle à la lutte, c'est son premier discours, non préparé, spontané, sans objectif préalable clairement défini. Lamartine ici, artiste lui-même, indique à Géricault le sens qu'il doit donner à sa peinture. Et en effet, peindre *Le Radeau de la Méduse*, c'est bien combattre en usant de la liberté d'opinion.

Le jeu sur le nom de l'orateur participe de la même logique. « *Je m'appelle Lamartine, et je suis né à Mâcon...* » : la présentation de son nom et de son origine géographique (qui ne figure pas dans *Les Confidences*) est nécessaire au lecteur pour identifier l'orateur. C'est en même temps un clin d'œil. Selon une pratique très répandue dans ce roman, Aragon joue avec l'état-civil de ses personnages, utilisant par exemple pour la noblesse d'Empire tantôt le titre attribué par Napoléon, tantôt le nom propre : ainsi le duc de Tarente pour Macdonald. Bien entendu, la chose se complique encore quand les titres sont multiples, comme pour Berthier, prince de Wagram, duc de Neufchâtel... C'est, quand on lit le roman pour la première fois, l'une des difficultés que l'on rencontre, au moins dans les premières pages, le temps d'apprendre à identifier les personnages sous leurs diverses appellations.

Ainsi dans le chapitre de Beauvais, où il apparaît sous le nom de « *M. de Prat-de-quelque-chose* » (p. 180), Lamartine n'a pu être identifié que grâce aux vers que cite Denise, facilement reconnaissables par leur emphase et leur thème (« *Qu'êtes-vous devenus, magnifiques rivages / Où la mer de Tyrrhène, à l'abri des orages / Entoure Naples de ses flots ?* »¹³⁵, p. 215) et à l'évocation indirecte de Graziella (il parlait « *d'une petite fille [...] toute brûlée du soleil, la peau chaude et lisse... qu'on aurait cru de la poterie...* », p. 213).

Ce n'est qu'à l'avant-dernier chapitre du roman, à Béthune, que l'on a confirmation que M. de Prat est bien Lamartine, lors d'une rencontre de

135. Lamartine, « *Qu'êtes-vous devenus...* », vers figurant dans une lettre adressée précisément de Beauvais à Virieu, le 26 juillet 1814, « *Œuvres posthumes* », *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1963, p. 1720.

hasard entre les deux hommes, peu avant la scène du discours (rencontre qui se fait, est-ce un hasard, chez un autre forgeron, M. Tocquenue, p. 524) : « *Alphonse de Prat de Lamartine* » (p. 525). Nom que le scripteur à nouveau s’amuse à dissocier ensuite : « *Alors M. de Prat se hissa sur le moyeu d’une roue [...] : "Je m’appelle Lamartine"* » (p. 549). Et il faut attendre la fin du chapitre pour retrouver le nom entier de Lamartine : « *M. de Prat de Lamartine n’y était point* ». Tout fonctionne ici comme si M. de Prat était le versant artiste, et Lamartine le versant politique, les deux réunis dans les circonstances graves.

Mais, si Aragon reprend la plupart des indications matérielles que donne Lamartine, il y a une différence apparemment anodine sur le nom de la porte où se trouve le poste de garde auquel il est affecté : « *la porte de Lille* » devient « *la Porte d’Arras* » chez Aragon (p. 551)¹³⁶, comme si le chapitre terminé indiquait la direction que prend le chapitre suivant. C’est bien à Arras qu’est mené le lecteur, dans le cimetière où se dresse le buste oublié de Degeorge (p. 591), comme une invite implicite à voir où s’achèvent l’union entre Républicains et Libéraux et la lutte contre la tyrannie. Et de nouveau dans cette même page, le narrateur revient à Lamartine et à la porte d’Arras, il ne peut s’agir cette fois d’une erreur : « *le garde de Noailles passait son temps au poste de la Porte d’Arras* » (p. 591).

La décision de Géricault est donc ici historiquement et biographiquement motivée. S’affirment aussi l’attachement à la nation, au-delà des divergences, et l’appel à la lutte. Mais, opposée à ce discours d’espoir, apparaît, en germe elle aussi, la réponse lointaine et implicite du cimetière d’Arras, autre version du cimetière de Poix à côté duquel se tenaient les conspirateurs.

Géricault se trouve ainsi devant deux modèles, tous deux de la même génération, mais opposés l’un à l’autre. Lamartine fait appel à l’union dont Frédéric Degeorge, le fils du commandant, figure l’échec.

Frédéric Degeorge ou l’espoir trompé

Les notes figurant sur le carnet de travail d’Aragon proviennent, mot pour mot, de l’ouvrage d’André Fortin, *Frédéric Degeorge*¹³⁷. Il s’agit

136. C’est bien la porte d’Arras qui figure d’emblée sur le manuscrit.

137. André Fortin, *Frédéric Degeorge*, Lille, coll. du centre régional d’études historiques, n°5, 1964, ouvrage posthume composé de trois articles dont deux antérieurs à l’écriture de *La SSTE* : « Contribution à l’histoire de la révolution de 1848 dans le Pas-de-Calais », Arras,

d'une biographie très précise, dont Aragon reprend toutes les informations sur Frédéric, hormis l'évocation du buste déchiqueté : la vie militaire du père (p. 321), les indications sur la mère (p. 498), son exil en Angleterre où le rejoint son frère cadet Jean (p. 588), son dérangement mental (p. 590), le monument sur souscription dans le cimetière d'Arras, le don important et anonyme de Napoléon III (p. 590).

Il est probable qu'Aragon a lu aussi l'*Histoire du Parti républicain en France de 1814 à 1870*¹³⁸ qui lui consacre quelques passages ; l'auteur y met en évidence le rôle de Frédéric Degeorge comme rédacteur du *Progress du Pas-de-Calais* et ses relations avec Louis Bonaparte, en particulier quand celui-ci était prisonnier à Ham (p. 590). Là encore, on peut parler du déclin provoqué par une vie que le biographe qualifie, dans son avant-propos, de « *plus passionnante que celle de bien des héros de roman [...] à laquelle ne manquent ni un dénouement tragique ni des épisodes curieux* »¹³⁹.

Frédéric Degeorge est à l'origine du passage visionnaire, d'un lyrisme extraordinaire où Geneviève Mouillaud-Fraisse reconnaît à la fois « *la lyrique politique du dix-neuvième siècle [...] et la tradition communiste française* »¹⁴⁰. Il prend source dans l'agonie du père, agonie et mort qui n'en sont pas vraiment, puisque Frédéric prend la relève, et après lui tous les camarades à venir. Ce passage de la mort de Degeorge est aussi intense que celui de la nuit des Arbrisseaux, qui y mène.

Frédéric dans le roman est une sorte de double de Géricault, dans la mesure où, à peu près du même âge, Géricault a alors vingt-trois ans¹⁴¹, il représente une autre voie, la voie militante, là où Géricault, grâce au père de Frédéric, le commandant Degeorge, et à Lamartine, choisit la peinture.

Républicain, il semble aussi un souvenir de David d'Angers en ce début de roman que fut « Les Rendez-vous romains » ; le buste qui reste de lui est la marque tangible d'un sculpteur qui aurait pu être David d'Angers. D'ailleurs, Frédéric est dans le roman aussi le point de rencontre – un autre encore – avec ce même David d'Angers : il « *viendra*

1950 ; « Frédéric Degeorge commissaire du gouvernement provisoire dans le Pas-de-Calais », *Revue du Nord*, 1949, T. XXI. Aragon en a eu nécessairement connaissance.

138. Georges Weill, *Histoire du Parti républicain en France de 1814 à 1870*, Félix Alcan éditeur, 1900 ; cf. en particulier les pp. 114, 250, 257.

139. A. Fortin, *op. cit.*

140. G. Mouillaud-Fraisse, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 160 ; ainsi le « *salut à vous qu'on va si bien oublier !* » (p. 588) rappelle le célèbre vers des *Yeux et la mémoire*, « *Salut à toi, Parti* ».

141. Frédéric « *a dix-huit ans, lui, et il s'est déjà battu, et il sait ce qu'il veut* », p. 565.

aux portes de Béthune, au château d'Annezin, en novembre 1847, à ce banquet où il y a David d'Angers » (p. 589).

Mais surtout Degeorge est un militant trahi par celui en qui il croyait. C'est là que se trouve la tragédie : « *Pour changer le monde on ne peut rester seuls* » (p. 589), il faut s'unir, et s'unir alors avec Louis-Napoléon lui paraît aller de soi. « *Mais le 2 décembre 1851 apprend à Frédéric Degeorge l'abîme qu'il y avait dans cet homme* » (p. 590). Si l'avenir est sans issue, ce n'est pas que le peuple ait tort, ce n'est pas qu'il ne lutte pas. C'est qu'il a besoin d'aide, et que ceux sur lesquels il s'appuie le trahissent.

Le commandant Degeorge comme « passeur » pour Géricault : la preuve en est que dans le roman, il meurt une fois son rôle accompli, alors que la date de sa mort ne figure pas dans les notes qu'Aragon a utilisées. Frédéric comme alternative au choix de Géricault, comme trace du roman de David d'Angers, comme espoir d'une révolution à venir... Mais le commandant meurt, et Frédéric de trop d'illusions perdues meurt fou, et cette folie ne peut que renvoyer à la démence d'Anthoine dans *La Mise à mort*. Mais les acteurs de cette révolution à venir sont fusillés, les uns après les autres... Mais il ne reste de Frédéric, de ses espoirs et de ses luttes, qu'un buste déchiqueté, déchiré une deuxième fois par l'Histoire cependant que Géricault, dont l'œuvre essentielle était encore à venir, demeure, à jamais, par ses tableaux... Car ce n'est qu'une fois vaincu que Napoléon devient l'homme du peuple, ce sont les Républicains qui prendront eux-mêmes le flambeau : « *Napoléon vaincu, le peuple l'a repris dans ses mains, façonné à sa guise, il est devenu ce que le peuple l'a fait* » (p. 585). Mais les Républicains sont trahis par son propre neveu, qui, lui, avait compris la mutation en germe et le poids de la lutte des classes, et se disait du côté des ouvriers (p. 589).

Et c'est celui-là même qui sera l'auteur d'une autre débâcle, celle que raconte Zola. La fatalité que Géricault a crue bousculée¹⁴² ne l'est que provisoirement, ou plutôt elle réapparaît sous une autre forme : la trahison.

2. LE PROBLÈME DE LA TRAHISON

QUI EST JUDAS ?

Le titre du roman, c'est un lieu commun de le rappeler, est doublement programmateur, au niveau mythique (la Semaine Sainte chrétienne)

142. Ainsi « *le retour de l'Empereur c'était la fatalité bousculée* », p. 323.

et au niveau anecdotique (la Semaine Sainte 1815) : il y a en effet une singulière coïncidence qui fait que la fuite des Bourbons se déroule du dimanche des Rameaux au dimanche de Pâques, coïncidence relevée déjà à l'époque.

Se pose donc le problème de la trahison dans un contexte mythique de trahison originelle, celle de Judas Iscariot. C'est la Semaine Sainte, Jésus va être crucifié parce que Judas l'a trahi.

Judas est évoqué dans le roman à plusieurs reprises, et tout d'abord par Géricault. C'est la date qui l'amène à penser à Judas : son camarade Moncorps, lors d'une halte à Hesdin, se rend à l'église car c'est le Jeudi Saint. Géricault, dans une considération esthétique fréquente chez lui, il n'est pas peintre pour rien, pense à la Cène comme sujet de tableau (p. 469). Ce faisant, il se remémore les paroles de l'Évangile selon Saint Jean¹⁴³ : « *Encore un peu de temps et vous ne me verrez plus... encore un peu de temps et vous me verrez encore...* » (p. 469). En une superposition dérisoire se fait alors dans son esprit une identification de Louis XVIII au Christ, l'un faisant des allers-retours entre la France et l'étranger, l'autre annonçant le grand mystère de la Résurrection : « *l'idée absurde que le Christ, c'était Louis XVIII, le révolta. Contre ce Roi qui levait le pied. Il mesura par là qu'il se faisait du Christ une représentation noble, sans rapport avec ses croyances* ».

Si Judas est ici évoqué, c'est pour justement éviter une assimilation facile. Ce n'est certes pas le Roi qui est trahi, contrairement à ce que le lecteur pourrait croire dans la confusion.

Pourtant, cette assimilation, le comte d'Artois n'hésite pas à la faire. Dans une identification blasphématoire rapidement niée mais tout de même développée, il se voit vivre la Passion (p. 509). Le comte apparaît dans le roman comme plein d'une piété fausse et lâche, la prière le ramène sans cesse à une comparaison sacrilège et dérisoire avec sa propre situation. Cette nouvelle « crucifixion » serait l'exil, les nouveaux Judas ceux qui sont passés à l'Usurpateur, symbolisés par les fameux cavaliers d'Exelmans (p. 509).

L'allusion à Judas ici montre la lâcheté des Princes, leur pusillanimité, faisant redondance avec la précédente évocation de Géricault. Mais elle souligne aussi une nouveauté par rapport au mythe : Judas n'est plus seul, il est démultiplié, il n'y a plus UN traître, mais une quantité, en l'occurrence les cavaliers d'Exelmans. On verra que cette multiplicité est une des données de la problématique de la trahison. Judas apparaît une

143. *Les Quatre Évangiles*, Éd. Fayard-Mame, 1968, 16-23, p. 385.

dernière fois associé au comte d'Artois, qui, en rêve, voit le Père Élisée, son Judas particulier (pp. 539-540).

Élisée l'a trahi en donnant à Louis XVIII la lettre de Charette dénonçant sa lâcheté comme cause de la fin des Vendéens. Mais lequel des deux est ici le traître, du Prince qui ne tient pas la parole donnée au chef vendéen¹⁴⁴ ou de celui qui révèle la lâcheté ?

C'est pourtant la famille royale qui semblait au départ la victime unique de la trahison¹⁴⁵. Or elle donne elle-même l'exemple de la déloyauté, de l'opportunisme et de la lâcheté¹⁴⁶. Préoccupée de ses propres intérêts, usant de basses manœuvres et de luttes intestines pour avoir le pouvoir, elle ne prend pas même la peine de le cacher à ceux qu'elle gouverne, incapable de créer l'illusion d'une supériorité naturelle qui serait une légitimation plus vraie du pouvoir.

Décidément, le mythe chrétien ne convient pas aux Bourbons, pas plus Judas que le Christ ou la Cène, dont on peut voir la parodie au repas du mercredi soir à Lille (p. 417). C'est le roi qui préside le repas, pour la dernière fois dans le roman entouré des maréchaux et des restes de la famille royale (dont le futur Louis-Philippe), avant de disparaître – non dans les cieux, mais en Belgique ! – se méfiant de tous, tous Judas potentiels à ses yeux : « *Il se sentait comme un homme traqué* » (p. 418). Mais là où le Christ, lors de son repas frugal, partage le pain et le vin, Louis XVIII fait un excellent repas. C'est bien la voracité que mettent en évidence les repas qui ponctuent régulièrement leur fuite, à Paris, Noailles et Abbeville (pp. 83, 191, 349).

Cette glotonnerie est la même que celle avec laquelle les Bourbons se sont rués sur la France à leur retour : « *on reprenait les femmes à ces gens-là, comme les palais* » (p. 117).

Ainsi le repas, acte vil, où les convives régentés par des intérêts divergents se méfient ou se moquent les uns des autres (cf. pp. 418-422), est ici exactement le contraire de l'acte cérémoniel qu'il est censé représenter,

144. Le comte d'Artois, débarqué à l'île d'Yeu pendant l'été 1795, refuse de s'engager aux côtés de Charette, chef vendéen armé par les Anglais, et repart en Angleterre. Charette de La Condrie sera capturé et fusillé en mars 1796. Cf. le *Dictionnaire critique de la Révolution française*, François Furet et Mona Ozouf, Flammarion, 1988, article « Vendée », p. 189.

145. Cf. pp. 59, 144, 348, 418, 419, 491, 502.

146. Cf. pp. 191, 410, 547 ; cf. la lettre de Charette qui obsède le comte d'Artois, tel l'œil de Dieu ou de la conscience sur Caïn après son crime chez V. Hugo. Ici Aragon a sans aucun doute utilisé les *Mémoires* de Thiébault, qui en donne le contenu, identique : « *La lâcheté de votre frère a tout perdu et il ne reste plus aux sujets dévoués de Votre Majesté qu'à mourir sans utilité pour son service* », *Mémoires du général baron Thiébault, 1792-1820*, Plon, 1893-1895, 5 volumes, T. II, p. 210 ; cf. *La SSTE*, p. 502.

qui est « *consécration et représentation visible de la communion des cœurs et des âmes* »¹⁴⁷.

En outre, le Christ, lors de la Cène, se mit à laver les pieds de ses disciples : « *Pendant le dîner, il se lève de table, il enlève son manteau, prend un linge et s'en entoure. Ensuite il prend de l'eau, commence à laver les pieds des disciples et les essuie avec le linge...* »¹⁴⁸. Or c'est avec stupéfaction que Louis XVIII, comme la plupart des convives d'ailleurs, entend la question du Prince de Condé

qui consterna d'abord tout le monde, puis provoqua une espèce de fou-rire difficilement dissimulé : "Sa Majesté, – disait fort haut le Prince, – si nous restons ici demain, compte-t-Elle à son accoutumée, puisque c'est le Jeudi Saint, pratiquer le lavement des pieds des pauvres gens, et dans quelle église ?" (p. 419).

Pour historique qu'elle soit¹⁴⁹, l'anecdote n'en montre pas moins la vacuité de ce rituel tel qu'il est pratiqué.

Judas est encore évoqué au sujet d'Olivier, qui identifie Reiset à son Judas personnel (p. 488) et par là s'identifie, lui, au Christ¹⁵⁰. Judas est ici aussi amené par les circonstances : c'est le Jeudi Saint, Olivier dort dans l'église Sainte-Catherine, c'est le chant du *Kyrie eleison* qui le réveille (p. 487), et le début de l'oraison en latin parle de Judas : « *Mais pourtant ce début de l'oraison le fit penser au Judas de sa vie...* » (p. 488).

Comme en réponse à la réaction du Roi, Olivier refuse qu'on lui lave les pieds : c'est un rituel vide, faussé (les pieds doivent avoir été lavés avant), exécuté par des prêtres qui n'en respectent pas le sens ; c'est bien d'une « *comédie sacrée* » qu'il s'agit.

147. Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, « Points/Histoire », Seuil, 1986, p. 140. Cf. Freud, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 202.

148. Scène mentionnée dans l'Évangile selon Saint Jean, *Les Quatre Évangiles*.

149. À Lille, « *Dans la journée le prince de Condé était arrivé. Nous fûmes tous surpris et ne pûmes, par égard pour son âge et par respect pour la présence de Sa Majesté, qu'étouffer un fou rire, quand nous l'entendîmes demander si le Roi ferait le lendemain, jeudi saint, la cérémonie du lavement des pieds ; le moment était en vérité bien choisi ! Le Roi lui-même eut peine à se contenir* », *Souvenirs du maréchal Macdonald*, p. 376. Jean Mistler relève ici une erreur, le Prince de Condé n'étant pas le « *père du Duc d'Enghien* » (p. 419), mais son grand-père, cf. « *La Semaine Sainte* », *L'Aurore* du 18 novembre 1958.

150. Pour la figure christique d'Olivier, voir É. Béguin, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, pp. 105-106.

Ainsi, en ces jours de Jeudi Saint où Judas trahit et de Vendredi Saint où la trahison aboutit, chacun interprète le mythe à sa manière, et réajuste Judas aux proportions de son propre drame : la référence chrétienne joue à plein.

Mais s'il y a inadéquation totale entre le mythe et les Princes qui croient le vivre et ne font que le dégrader, il y a coïncidence pour le thème : c'est bien le problème de la trahison qui se pose, tout au long du roman, dans un contexte historique qui « *est celui des perpétuelles girouettes* » (p. 332), si bien qu'il a pu donner naissance au *Dictionnaire des Girouettes*¹⁵¹, lequel cite une bonne part des personnages du roman et auquel Aragon se réfère d'ailleurs à propos de Berthier (p. 436).

QU'EST-CE QUE TRAHIR ?

Le discours sur la trahison semble saturer essentiellement les premiers chapitres ; il traverse en réalité tout le roman.

Si l'on fait un relevé systématique, on s'aperçoit que tout le champ de la famille de « traître » (trahir, trahison) est exploité : cela commence dans le roman dès la page 16 (avec « *la trahison du maréchal* ») et se poursuit jusqu'à la fin. Le vocabulaire est d'abord employé au sens propre : manquer à la foi donnée à quelqu'un, le tromper. Dans certains cas, les mêmes mots prennent un sens à la fois dans le domaine collectif (la politique) et dans le domaine privé (l'amour) : Olivier souffre de la « *trahison* » de Blanche (p. 208), alors que, entre Berthier et Giuseppa, les « *petites trahisons* » n'ont pas d'importance (p. 435). On touche là à la morale, à l'éthique. C'est ce sens premier et tragique qui parcourt le roman¹⁵², qui apparaît souvent à plusieurs reprises dans la même page ; c'est sur lui que porte l'interrogation. Notons d'ailleurs que le mot « trahison » n'apparaît guère sous cette dénomination abstraite dans le roman.

151. Cf. Jean Tulard, *Dictionnaire Napoléon*, Fayard, 1987 : « Pour stigmatiser les multiples reniements depuis 1789 d'un certain nombre d'hommes politiques, d'écrivains et d'administrateurs, le libraire Alexis Eymery eut l'idée de publier un Dictionnaire des Girouettes où étaient rapportés les discours, proclamations, ouvrages et propos tenus par de nombreux personnages qui avaient traversé la période 1789-1815 sans trop de dommages. À la suite de chaque nom, une ou plusieurs girouettes [...]. Ce gros livre de 502 pages eut un énorme succès. Un concurrent voulut faire un Dictionnaire des Immobiles. Il dut se réduire à une plaquette de 36 feuillets ».

On peut ajouter que Bonaparte a 12 girouettes (il jure haine à la tyrannie), et que Marmont ne figure pas dans cet ouvrage : cet indice est révélateur sans doute du bord politique du libraire en question. Cf. le *Dictionnaire des Girouettes*, Alexis Eymery libraire, 1815.

152. Par ex. pp. 42, 57, 59, 72, 75, 144, 165, 264, 275, 280, 321, 334, 336, 358, 427, 429, 509, 545, 546, 548, 556, 577, 578, 585, 587...

Aragon préfère généralement un mot de même famille beaucoup plus concret, « traître » (ce qui recouvre un individu dont on peut comprendre le parcours), ou « trahir » (ce qui recouvre des faits précis).

Mais le sens atténué des mots de cette famille apparaît lui aussi partout : on apprend que Reiset demande à ses troupes de « *ne point TRAHIR l'origine des informations* » qu'il donne (p. 368), que le duc d'Orléans a plus que tout « *peur de SE TRAHIR* » (p. 349), on n'entend pas « *un TRÂTRE mot* » (p. 374), on dit du cheval arzel que « *ces bêtes-là, c'est TRÂTRE* » (p. 470). Il ne s'agit là que de quelques exemples parmi les dizaines que l'on peut recenser. Leur fréquence confirme, si besoin en était, que le problème de la trahison est dans le roman crucial, obsessionnel.

Les mots de cette famille s'intègrent en outre à un vaste champ lexical, où l'on trouve pêle-mêle les mots suivants : les maréchaux « trans-fuges » (p. 85), la « défection » (p. 24), la « désertion » (p. 131), « déserteur », « désertier » (p. 471), « espion » (p. 556), « livrer » (p. 556), « suspects », « comploter », « compromettre », « abandonner » ; par ailleurs interviennent les mots traduisant des jugements de valeur : « fuyards » (p. 137), « paniquards » (p. 569), « humiliation » (p. 148), « honte » (p. 431), « lâcheté » (p. 419) qui s'opposent à « l'honneur » (p. 70), à la « fi-délité » (p. 475).

C'est par le maréchal Ney (p. 16) que se pose dans un premier temps la question de la trahison. Ce n'est pas un hasard si le questionnement premier et inquiet du roman, le plus pathétique, porte sur lui (p. 25). C'est en effet le cas de Ney qui représente le mieux la confusion extrême. De la part d'un militaire, elle est révélatrice d'un malaise : les militaires sont censés soutenir un pouvoir ; or qu'ils soient eux-mêmes dans la confusion démontre la fragilité de la légitimité de ce pouvoir.

Mais Ney pose aussi le problème du choix et du contexte. Dans la mesure où Louis XVIII et Napoléon partent et reviennent à tour de rôle intervient la question de l'antériorité du serment : qui et quand trahit-on ? « *anciens ou nouveaux serments reniés ou follement tenus* » (p. 189), quelle est la parole qu'il faut tenir ? (cf. pp. 544-545). C'est Macdonald qui répond, un peu plus loin dans le roman, figurant ici l'homme le plus intègre, le seul qui ne soit pas touché par la tourmente¹⁵³. Pour lui, si Ney est un traître, ce n'est pas parce qu'il a rallié Napoléon : le choix n'est pas là en cause, puisqu'aussi bien il arrive un moment où le choix s'impose de lui-même (pp. 70-71). C'est que Ney a trahi la parole donnée au Roi de

153. Image qui correspond tout à fait à celle que révèle la lecture de ses *Mémoires*, où, cas plutôt rare dans des écrits de ce genre, il s'abstient de tout commentaire malveillant sur ses contemporains.

barrer la route à Napoléon. Pour Macdonald, la trahison se définit donc par rapport à « *l'honneur militaire* », qui ne tolère pas le « *manque de parole* » (p. 71).

Pendant Ney illustre un autre problème, qui n'est plus celui de la parole donnée puis trahie, mais celui du nombre : « *Tant de traîtres, ce n'est pas possible* » (p. 25). Il n'y a pas un Judas dont la seule personne cristalliserait la faute et n'aurait plus qu'à se pendre pour l'expier. Judas est démultiplié : dans ce cas, est-il encore Judas ?

Car la trahison est dans la rue même. Et elle est d'autant plus floue et dérisoire que le lecteur sait que le choix entre Louis XVIII et Napoléon se posera à nouveau dans les mêmes termes, quand le vainqueur d'aujourd'hui sera le vaincu, quand les fuyards seront de retour, dans un cycle là aussi fermé, dans la perspective de l'éternel recommencement établie à Poix.

On est donc dans la trahison généralisée : tout dépend du point de vue où l'on se place, ce qui est tragiquement vrai de toutes les époques de crise. La notion de traître est toujours variable selon le locuteur, « *tel qui était un héros la veille, le lendemain on le tenait pour un traître* » (p. 25). La construction attributive montre clairement que l'opinion dépend du sujet, et non de l'objet. On pourrait aussi bien dire que tel qui est un héros pour l'un est un traître pour l'autre. Ainsi dans le roman, du point de vue des royalistes, trahir c'est bien sûr passer à « l'Usurpateur » (p. 18), alors que pour les partisans de Napoléon, trahir c'est être passé à Louis XVIII en 1814, sans avoir eu la décence d'attendre. En d'autres termes, c'est l'avoir « *lâché* » trop tôt (p. 164), comme Maison (p. 132), Beurnonville (p. 264), Berthier (p. 442).

Quelques éléments de réponse plus précis et plus nuancés tentent de cerner le problème de plus près.

Ainsi, pour Géricault, la trahison s'oppose à « *l'idée élémentaire du devoir* » (p. 533), et se réfère par « *la honte de changer de camp* » (p. 287) : on trouve là un écho anticipateur aux paroles de M. Joubert, pour qui l'honneur est la fidélité, « *même quand la fidélité est gardée à ce que l'on ne croit pas* » (p. 332).

Cette définition de Ricord renvoie directement le lecteur à un article célèbre d'Aragon, représentatif pour Jeanine Verdès-Leroux du simplisme de mise chez les intellectuels communistes¹⁵⁴ : il s'agit de l'article intitulé « Un homme d'honneur », publié dans *Europe* de mars-avril 1957, soit au moment de l'écriture de *La Semaine sainte*. Cet article est écrit à

154. Cf. Jeannine Verdès-Leroux, *Au Service du Parti : le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Minuit, 1983, p. 422.

l'occasion du départ de Louis de Villefosse du Parti Communiste, après l'insurrection hongroise. Reprenant la distinction faite par Napoléon devant Marmont, Aragon y oppose les hommes d'honneur, dont « *on est sûr de ce qu'ils feront* » car ils agissent en fonction de leurs principes, aux hommes de conscience, « *à la merci de leur intelligence [...] vraie ou fausse* ». On peut voir dans cette référence l'influence directe des lectures que dut faire l'auteur pour *La Semaine sainte*. Mais cet article, d'une écriture journalistique, « officielle », parallèle à l'écriture romanesque, nous paraît très problématique : la dénonciation y est sans équivoque, de ces « *gens de peu de foi* » (l'allusion religieuse renvoie aussi au contexte baigné de références chrétiennes de *La Semaine sainte* et surtout alourdit l'interpellation) qui rejoignent soudain ceux qui « *exigeaient le retrait de Hongrie de l'Armée de Stalingrad* ». Cependant si cette apologie de « l'homme d'honneur » qui repose sur l'exemple de Jean-Richard Bloch semble être un écho de la déclaration de Ricord, dans le roman, la « conscience » est une des explications possibles de la trahison, mais une parmi d'autres. En effet, Fabvier peut à ce compte être vu lui aussi comme un « homme de conscience », lui qui tour à tour s'éloigne de Napoléon, puis des Bourbons, agissant selon sa conscience, tout en incarnant « *la logique de l'histoire* ». À moins de considérer que sa fidélité est celle qu'il conserve à l'égard de l'idée qu'il se fait de la nation : en cela il serait alors « homme d'honneur »... La distinction, face à des événements complexes, ne paraît pas tout à fait opératoire et ne fait que révéler toute la difficulté du problème.

Ainsi y a-t-il lieu ici de distinguer le discours « officiel » d'Aragon, celui du journaliste par exemple, et le discours en contrebande du romancier, qui s'autorise, mais dans la fiction seulement, à être un homme de conscience...

Il n'y a donc pas de réponse simple au problème de la trahison, exception faite de Marmont : « *je n'irai pas jusqu'à chercher à réhabiliter à vos yeux Marmont* » (p. 427), déclare le narrateur. Dans la tragédie traditionnelle, par exemple *Othello* (nous y reviendrons), tout est simple : il y a les bons et les méchants, les trahis et les traîtres. Dans la vie réelle, l'Histoire, la tragédie réside peut-être justement dans le fait que cette dichotomie soit généralement difficile voire impossible à faire. Rien n'est aussi simple qu'on le croit.

Quand le locuteur n'est pas clairement identifiable, et le plus souvent on hésite entre Géricault et le narrateur (mais d'une certaine manière cela ne change rien), il n'y a plus aucune réponse. Ainsi pour Ney, ou pour Lahorie, la question demeure posée, jusqu'au bout : qu'est-ce qu'un

traître ? On ne sait, le narrateur ne sait que répondre, comme en témoignent la syntaxe hachée, inachevée, les phrases interrogatives, les points de suspension : « *Trahir ? Quand avait-il trahi, Ney, hier ou l'an dernier ? [...] Qui avait raison ?* » (pp. 25-26), « *Lahorie était-il un traître ? Du point de vue de Law de Lauriston ? Alors... et maintenant ?* » (p. 26).

UN TRÂTRE EMBLÉMATIQUE : FIRMIN

C'est la première fois depuis *Le Libertinage*, c'est-à-dire depuis 1923, que ressort la complexité de la figure du traître dans l'œuvre d'Aragon¹⁵⁵.

Depuis *Le Libertinage*, il y a eu entrée dans le *Monde Réel*. Il y a eu Nizan, le traître caricatural Orfilat des *Communistes* dans la première version¹⁵⁶, qui sera supprimé dans la deuxième version.

Ainsi, du traître clairement désigné des *Communistes*, on passe à l'incertitude de *La Semaine sainte*. Cependant, si la trahison est l'objet d'interrogations sans réponse, il y a bel et bien un traître, désigné ainsi dans le roman : Firmin.

C'est, hormis Marmont, le seul traître désigné sans hésitation. Mais son rôle va au-delà de celui de Marmont, compromis avec l'étranger lors de sa « ragusade »¹⁵⁷, autre Judas (la compagnie de Raguse, qui porte son nom, est appelée « *la compagnie de Judas* » par les gens du peuple, p. 57) qui n'apparaît que fugitivement dans le roman. Firmin pèse beaucoup plus lourd.

Son acte paraît être inscrit dans le personnage et son histoire dès le départ. En effet, annonçant à Müller qu'il va trahir, les compagnons ne font qu'orienter sa vie vers une trahison qui paraît inévitable :

On prévint le maréchal-ferrant de se méfier de ce margageat qui avait manqué à ses serments en restant chez lui : aujourd'hui, c'est nous qu'il trahit pour toi, qu'il semble, demain il te trahira à ton tour (p. 290).

155. Cf. Daniel Bougnoux, « La double bande », *La trahison*, *Silex* n°26, janvier 1984 ; M. Hilsun, *op. cit.*

156. Pour une analyse détaillée du personnage d'Orfilat, cf. Jean-Claude Weill, « Patrice Orfilat, Paul Nizan... », *Faites entrer l'infini* n°11, juin 1991 et C. Grenouillet, *op. cit.*, pp. 211-214.

157. Il passe pour avoir traité secrètement avec les Alliés alors qu'il était chargé de couvrir Fontainebleau où se trouvait Napoléon, ce qui contribua en grande partie, semble-t-il, à l'abdication.

Mais sa trahison naît plus des circonstances que de la conviction qu'il y a de la grandeur et du sens à trahir, contrairement au Grindor du *Libertinage*.

Clément Grindor revendique son acte dans l'aveu, il en est fier. L'aveu chez Firmin est provoqué par la contrainte. Si Clément Grindor pouvait représenter l'anti-héros comme incarnation de la contradiction humaine et le traître comme « *héros moderne* », cette image ne correspond pas du tout à Firmin, qui n'a rien d'un dandy. Sa trahison n'a pas un sens métaphysique, mais sentimental. Le rôle du traître est ici fondamentalement différent.

Pourtant, Firmin ne semble pas avoir de rapport direct avec la problématique de la trahison, telle qu'elle est développée en tout cas au début du roman ; il semble incarner plus le traître individuel que le traître de l'Histoire collective. Et cependant l'histoire individuelle (son amour pour Sophie) semble trop mince pour supporter tout le poids, énorme, de Firmin : il semble toucher à quelque chose d'infiniment plus intime, plus grave encore. Firmin, traître, est traître à quoi, ou à qui ? Il dénonce une conspiration contre le Roi, mais celui-ci n'est pas clairement reconnu comme représentant la France, au contraire, en ce domaine aussi c'est la confusion la plus totale. Il est traître à Müller, dont il aurait causé la perte en même temps que celle de Bernard, traître à son bienfaiteur, traître à sa patrie aussi, si l'on considère que la patrie, ce sont les conspirateurs qui en tiennent compte, et sûrement pas le Roi.

Extérieur au trio mari-femme-amant, il joue le rôle de celui qui voit sans rien dire, qui sait sans être aveuglé, contrairement à Müller, pourtant le premier concerné. Pas seulement Judas, mais aussi le judas. Et, comme par un effet de jeux de miroirs, Géricault lui aussi voit et sait. Là encore il joue les voyeurs, en voyant ce qu'il ne devrait pas voir, et ce qu'il est le seul à comprendre : « *il comprit soudain ce qui était probablement la clef de l'énigme [...]... ici, se poursuivait [...] un drame certain, celui de la jeunesse et de la jalousie* » (p. 303).

Parce qu'il est traître, Firmin permet le rebondissement du roman. Sans lui, autre étape du parcours du peintre, Géricault n'aurait rien vu, rien entendu, rien compris.

Sans le traître, pas de roman¹⁵⁸. C'est manifestement bien le cas ici. Et cela dépasse le cadre de Géricault, pour toucher peut-être au plus intime de l'auteur : c'est la trahison qui provoque l'écriture, en tout cas l'écriture romanesque. Est-il besoin de rappeler qu'entre *Les Commu-*

158. Selon l'analyse de M. Hilsum, c'est déjà le cas pour « Lorsque tout est fini ».

nistes et *La Semaine sainte* il n'y a pas de roman, sinon la tentative du roman de David d'Angers qui tourne à la nouvelle ? Que tous les romans ultérieurs sont parcourus de ce thème de la trahison et de l'erreur ? Non seulement la trahison, à être écrite, peut être dépassée mais surtout elle semble être la source de l'écriture, phénomène dont le rôle de Firmin, autre Iago, est emblématique en ce roman.

Or c'est bien à Iago qu'est comparé Firmin. Cette comparaison a une valeur polysémique.

Voir du Shakespeare dans cette forge picarde, et un Iago en ce garçon de forge, c'est pour Géricault voir chez le peuple les passions jusque-là réservées à des êtres socialement plus « élevés ». Qu'Aragon ici introduise Shakespeare n'est guère étonnant. Nathalie Limat-Letellier a analysé l'importance de Shakespeare pour lui, d'ordre à la fois autobiographique, idéologique, théorique et poétique¹⁵⁹. En outre, on sait combien le personnage d'Othello est important pour lui, comme incarnation du jaloux.

Mais il s'agit moins ici d'Othello que de Iago. Au sujet de Firmin, Géricault évoque d'abord Donatello et Michel-Ange (p. 298). Lorsqu'il comprend les préoccupations amoureuses des personnages, à table (p. 303), il s'aperçoit que se joue le drame de la jalousie. Voyant alors combien la jalousie transfigure Firmin, au point de lui donner de la grandeur, il lui vient à l'esprit la comparaison avec Othello, « *un Othello de dix-neuf ans* ». Quand enfin le garçon de forge vient le chercher pour qu'il assiste à la réunion secrète, il réalise qu'il ne s'agit pas d'Othello, mais de Iago (p. 313).

Si Desdémone est bien Sophie, il faudrait qu'Othello fût Müller, qui est cependant le seul à ne pas connaître la rumeur qui le concerne, l'adultère supposé de Sophie, le seul aussi à ignorer la jalousie. La jalousie au contraire dévore Bernard (p. 299) et surtout Firmin, Firmin qui est tout à la fois le jaloux et le traître, celui qui souffre et celui qui veut faire souffrir.

Dans *La Mise à mort*, Aragon fait de Iago un traître par jalousie de Desdémone, amoureux qu'il serait d'elle : « *Ce n'est pas Othello, le jaloux, vous dis-je, c'est l'autre, y avez-vous jamais pensé ?* » – ce que la bassesse et la froide cruauté du Iago de Shakespeare ne laissent guère

159. Cf. Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1990, pp. 718-719.

entrevoir¹⁶⁰. Dans *La Mise à mort*, Othello et Iago sont dissociés, chacun étant un des reflets d'Antoine. Mais dans *La Semaine sainte* où le processus de dépersonnalisation¹⁶¹ n'aboutit pas encore à une dissociation, Othello et Iago, ces deux frères ennemis dans un même amour pour Desdémone, selon Aragon, sont deux, mais à l'intérieur du même, Firmin. On voit donc combien ce personnage, à la fois Iago et Othello, le traître et le trahi, cristallise la question de la trahison. Firmin est l'image d'une ambiguïté tragique, celle du coupable-victime : « *Rester le maître du jeu exige donc de retourner l'abjection sur l'Autre, selon une stratégie bien connue dans la littérature de la trahison et de l'aveu* »¹⁶². Mais ici, c'est l'autre qui est soi-même, à la fois Iago et Othello, Firmin assume à lui seul les deux rôles. Comme Anthoine et Alfred dans *La Mise à mort*, « *Chacun des personnages dédoublés peut s'identifier tour à tour à la victime, et rejeter la culpabilité sur l'Autre, qui le condamne* »¹⁶³. C'est aussi un sens de la réécriture des mythes anciens : eux étaient simples à interpréter. Judas trahit Jésus, le méchant trahit le bon. En vérité aujourd'hui, les deux ne peuvent plus être aussi facilement dissociés. Firmin représente donc dans toute sa complexité le problème de la trahison.

La figure du traître illustrée ici par Firmin s'inscrit dans la dualité qui sous-tend tout le roman. Le traître et le trahi, l'un à l'autre essentiel, forment une figure de Janus dont la symbolique, liée aux transitions et aux passages, pourrait illustrer le roman tout entier.

S'il n'y a pas de réponse au problème de la trahison, c'est que l'on est dans un monde contradictoire que cette contradiction même empêche de comprendre et d'orienter, où aujourd'hui comme hier tout est toujours « *remis en cause* » (p. 303). L'extrême confusion porte sur toutes les valeurs, « *le bien, le mal, le sens de la vie, la nature de la patrie...* » (p. 303). Cependant, au milieu de ce désarroi semble progressivement apparaître une valeur suprême, par rapport à laquelle en fin de compte se joue la trahison : l'idée de nation, dont Aragon dit qu'elle lui a dicté le choix de cette période.

160. *La MAM*, p. 221. Cf. aussi p. 223 : « *ah, tu n'avais pas songé à ça, mon cher William, tu n'avais pas songé à ce retournement, tu n'avais pas songé que Iago pouvait aimer Desdémone* ».

161. Sur ce concept et son application à *Aurélien*, voir Carine Trévisan. *Aurélien d'Aragon, un « nouveau mal du siècle »*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté n°611, coll. Linguistique et Sémiotique n°30. Ce terme emprunté à la psychiatrie désigne « *une crise de l'identité, identité conçue comme l'inscription d'un corps dans des frontières à la fois physiques et psychiques* », p.14.

162. A. Léoni, *op. cit.*, p. 139.

163. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 212.

III. LA QUESTION DE LA NATION

1. UNE IMPOSSIBLE UNION

LES FRÈRES ENNEMIS

On sait l'importance qu'attacha toujours Aragon au sentiment national¹⁶⁴. Ici, c'est en définitive par rapport à la nation que se définit la trahison. On a vu en effet que les éléments de réponse possible définissent davantage le contraire de la trahison que la trahison elle-même. L'honneur, le devoir, la fidélité : autant de notions qui demanderaient elles-mêmes à être définies. Si le contraire de la trahison est la fidélité, à qui ou à quoi la garder ? Car dans certains cas, trahir peut traduire une fidélité : certains trahissent Louis XVIII, c'est-à-dire se tournent vers Napoléon, pour rester fidèles à l'idée de nation. En outre les Princes et le Roi eux-mêmes trahissent, puisqu'ils quittent leur terre : « *Les uns comme les autres, le mot trahison les justifie* » (p. 577) ; désormais se pose la question de la France, de la nation, de l'identité nationale. La trahison se détermine alors par rapport à ce que l'on fait pour ou contre son pays.

Cela suppose une définition de la nation. Mais, là encore, il y a interrogation incessante sur ce qu'est la patrie, interrogation corollaire à la confusion en tous domaines, comme si l'idée de nation se formait dans la crise, dans toute crise. A son origine peut-être se trouve avant tout l'horreur de se battre contre les siens (pp. 46-47). C'est ainsi qu'on voit apparaître un nouveau déchirement, illustré par le thème des frères ennemis.

Car la nation s'interprète différemment selon la position politique des individus, selon l'idée que l'on se fait de la France. Deux camps sont face à face, qu'oppose la conception que chacun se fait de la patrie : ceux qui sont fidèles au Roi et ceux qui sont passés à Napoléon en conscience, c'est-à-dire les Républicains le plus souvent.

164. La « *perte du sens national* » lui sembla après coup l'une des caractéristiques du surréalisme, cf. *Pour expliquer...*, p. 66.

Chastellux/La Bédoyère

La thématique des frères ennemis renvoie bien sûr à Caïn et Abel, dont la rivalité se solde par un meurtre. Or La Bédoyère, « *l'illustration des divisions familiales dont s'accompagnent les grandes crises françaises* »¹⁶⁵, sera fusillé à l'automne dans la plaine de Grenelle, précisément là où le fut Lahorie. Et pour Chastellux, ce sera comme si on le fusillait lui-même (p. 520) : la mort même pérennise le dédoublement. La Bédoyère n'a pourtant pas trahi la France, en tout cas telle qu'il la concevait : lui aussi trouve place dans la problématique du traître, sans davantage la résoudre.

Mais le thème des frères ennemis est particulièrement représenté par d'Aubigny et Dieudonné, représentatifs des deux camps.

D'Aubigny/Dieudonné

C'est peut-être Robert Dieudonné qui est le plus révélateur. Son importance dépasse de loin ce qu'il paraît être sous des dehors simples et bon enfant. Il incarne, pour le peintre, le Républicain, celui qui a tranché en faveur de Napoléon, l'autre tendance de sa personnalité. Car Théodore est lui-même déchiré entre cette noblesse qu'il envie (p. 45), ce monde des hôtels auquel appartient d'Aubigny et qu'il a tenté de peindre (p. 45), et les fidèles de Napoléon qui ont connu les vraies batailles (p. 45). Ce dédoublement de Géricault se perçoit dans la chute de d'Aubigny, cet autre lui-même : on peut y lire en abyme à la fois la chute mortelle du peintre et celle de Dieudonné. Il faut de plus remarquer l'équation d'état-civil entre Dieudonné et Géricault, le nom de l'un étant l'équivalent en langue vernaculaire du prénom de l'autre, Théodore : Dieudonné est comme un autoportrait, partiel, de Géricault.

Or Dieudonné, le Dieudonné historique, meurt sur une route de Russie, à Vilna précisément. Ainsi le « *monstre hybride* » (p. 46) que Géricault réalise avoir peint en ayant utilisé la tête du Républicain et le corps du Vicomte d'Aubigny, est doublement hybride dans le roman, puisque le personnage de Dieudonné lui-même l'est.

165. J. Tulard, *op. cit.*, article « La Bédoyère ».

Clément, le premier biographe de Géricault, indique les modèles précis et les circonstances de la peinture de *L'Officier*¹⁶⁶. Pour la tête, il s'agit d'ALEXANDRE Dieudonné, un ami d'enfance de Théodore, qui meurt en DÉCEMBRE 1812 pendant la retraite de Russie, sur la route de Vilna. On voit que le changement qu'Aragon introduit par rapport au « pilotis » est double : d'une part le prénom, Alexandre, qu'il transforme en Robert, d'autre part la mort ; Dieudonné mort en 1812 ne peut évidemment assister aux Cent Jours.

Robert Dieudonné intervient à plusieurs niveaux dans le texte.

C'est une composante de ce tableau monstrueux de Géricault, qui se révèle finalement moins monstrueux que prémonitoire¹⁶⁷, et emblématique de l'identité nationale, faite de toutes les tendances politiques confondues.

Il intervient aussi dans l'optique qu'il a du retour de Napoléon, qu'il voudrait « *l'Empereur du peuple* » : c'est, comme Degeorge, un Républicain.

Il est le sujet consentant du mythe napoléonien si bien que l'on peut se demander s'il ne tient pas son prénom du lieutenant Robert qui apparaît au début de *La Chartreuse de Parme*, incarnation de la fidélité à toute épreuve envers Napoléon. Par Dieudonné, la légende entre dans le roman, de façon d'autant plus vivante qu'il n'existe pas seulement par le tableau, dans la mémoire de Géricault, mais par sa participation active, sa présence régulière dans le roman et sa vision des événements : « *Tout recommençait [...] on allait reconquérir l'Europe...* » (p. 252).

C'est aussi un démenti à la légende napoléonienne, qui veut qu'à trente ans on puisse devenir général ; bien qu'il ait participé à toutes les campagnes, et courageusement, on n'en peut douter, il est toujours lieutenant (le narrateur insiste sur l'ancienneté de son grade), et enfin caporal à la fin du roman.

Or Géricault choisit cet homme-là, « *officier subalterne, au cursus besogneux, qui est, à trente-quatre ans, un vétéran précoce* »¹⁶⁸ pour illustrer le genre noble du portrait équestre, réservé aux princes, aux chefs, aux hommes de pouvoir. D'ailleurs, au même Salon de 1812, Gros présente, lui, le portrait équestre de Murat.

Il s'agit là véritablement d'un anti-héros, et c'est bien sur cela qu'insiste Aragon, évoquant les « *tifs carotte* » du soldat que rien ne dis-

166. Géricault loua une arrière-boutique sur le boulevard Montmartre, se fit amener chaque jour « *un cheval de fiacre parfois tout ruisselant d'eau ou couvert de boue* », et fit poser deux de ses amis, Dieudonné et d'Aubigny, cf. *Catalogue Géricault*, p. 269.

167. Cf. la rencontre avec d'Aubigny, lors de l'accident.

168. *Catalogue Géricault*, p. 30.

tingue des hommes du rang, roturier comme eux : « *Et le lieutenant Robert Dieudonné se sentait fier d'eux, à la fois de les commander, et d'être l'un d'eux* » (p. 264). Prenant Alexandre Dieudonné comme héros, Géricault fait bien œuvre de réalisme, annonçant effectivement Courbet. Prenant Robert Dieudonné comme héros, le Géricault de *La Semaine sainte* devient presque un réaliste socialiste.

Car, outre que Robert est un nom plus répandu dans les couches populaires qu'Alexandre (et d'ailleurs il y a déjà un Alexandre dans le roman, Berthier), ce prénom fait inévitablement penser au Robert Gaillard des *Communistes*. Quand celui-ci est enrôlé, il a le grade de lieutenant. Mais surtout, les ressemblances physiques sont étonnantes, malgré la contrainte due à l'existence du tableau où est représenté Dieudonné : les deux ont les yeux bleus¹⁶⁹ (p. 55), les deux ont une moustache (certes, moustaches raides, blondes et tombantes pour l'un, pp. 45, 51, et moustache petite, rousse et taillée pour l'autre, mais l'époque et la mode ne sont pas les mêmes !), les deux sont roux (« *tifs plats, carotte* » de l'un, p. 264, moustache rousse de l'autre), les deux ont des dents particulières (« *petites et inégales* » pour l'un, p. 51, « *baroques* » pour l'autre). Enfin, lapsus révélateur ou intention amusée, on est bien tenté de voir une réminiscence du nom de Robert Gaillard dans l'évocation de Robert Dieudonné, « *un GAILLARD pareil* » (p. 51) ! Faut-il ajouter que si l'un est républicain, l'autre devient communiste ?

La réception de *L'Officier de chasseurs à cheval* est faite de surprise, de réticence voire d'opprobre¹⁷⁰. Si « *David n'en reconnaît pas la touche* » selon la phrase célèbre rapportée par tous les biographes, et, en des termes un peu différents, par le modèle Cadamour dans le roman (p. 90), on ne reconnaît guère non plus à Alexandre Dieudonné, obscur lieutenant, anti-héros, le droit de constituer à lui seul le sujet du tableau : Géricault rompt délibérément avec la critique classique et officielle, ce n'est pas ainsi que doivent se représenter les choses. Alors on ne peut s'empêcher de penser à un autre portrait, lui aussi en rupture avec une norme « officielle », celui de Staline par Picasso. Et peut-être également à un autre portrait, collectif celui-là, qu'on ne pardonne pas non plus à l'auteur : *Les Communistes*¹⁷¹. On voit ainsi que l'identification Aragon/Géricault est complexe, et se manifeste en de nombreux points : « *pas seulement Vælklingen [...]. Toute ma vie* » (p. 341). En l'occurrence, il

169. Pour la description de Robert Gaillard, cf. *Les Communistes*, E1, T.1, p. 60 ; E2, T. I, p. 37.

170. Cf. *Catalogue Géricault*, p. 30.

171. Sur la réception des *Communistes*, cf. C. Grenouillet, *op. cit.*, 2ème partie.

s'agit du rôle de l'art, et de sa liberté par rapport aux limites que veut lui assigner le pouvoir, ou un pouvoir.

Enfin, ajoutons que la critique contemporaine dit de Géricault qu'avec ce tableau il a fondé « *le micro-récit, où la linéarité le cède au fragment* »¹⁷² : on a vu ce que le micro-récit est à *La Semaine sainte*.

Le frère ennemi de Robert Dieudonné, c'est Marc-Antoine d'Aubigny, dont le « pilotis » n'est guère déterminé : selon les recherches de Denise Aimé-Azam, il y a plusieurs d'Aubigny possibles, et rien ne permet de savoir lequel a posé pour Géricault¹⁷³ ; autant dire que d'Aubigny est lui aussi un hybride.

Il fait sens ici par le contraste absolu qu'il forme avec Dieudonné, du moins en apparence ; car paradoxalement lors de la rencontre qui provoque à la fois sa chute et la relation fusionnelle de Dieudonné avec lui, l'autre se révèle être le même, l'identité se brouille, le « *mirliflore* » (p. 265) et le Républicain sont un. On en revient au thème du double, c'est-à-dire du même et de l'autre, et au même questionnement incessant sur l'identité.

Ainsi la nation se situe-t-elle par rapport à ce qui n'est pas elle, c'est-à-dire l'étranger, et se compose-t-elle de toutes ses forces vives. Car le monstre hybride Dieudonné/d'Aubigny, c'est à la fois l'opposition des frères ennemis et leur réconciliation.

Cependant, dans son rapport sans ambiguïté à l'Histoire, un autre personnage du roman, Fabvier, dépasse les rivalités. C'est en lui que se résout l'opposition tragique entre les frères ennemis. Une lettre adressée par le « vrai » Fabvier à son neveu en décembre 1823, citée par Antonin Debidour, l'un de ses biographes, témoigne de sa constance : « *on ne m'a pas vu et on ne me verra jamais combattre les soldats français avec des étrangers* ».

FABVIER : « LA LOGIQUE DE L'HISTOIRE »

Il incarne, à lui seul, sans dédoublement apparent, l'identité française et cette unité qui pour Dieudonné et d'Aubigny finit par se faire après la scène de l'accident du Vicomte, quand « *le lieutenant Robert Dieudonné [...] mit pour quelque temps, sous un commandement unique les deux*

172. *Catalogue Géricault*, p. 30.

173. *Ibid.*, p. 271.

tronçons divisés de l'armée française », à un « *croisement de routes* » chargé de significations symboliques (p. 402).

Contrairement à la plupart des personnages du roman, la participation de Fabvier à l'Histoire relève d'un engagement volontaire, conscient, pour faire changer les choses dans le sens du progrès, et non de la participation inévitable pour tout homme qui vit avec son temps, qui est plus témoin ou acteur obligé qu'engagé.

Berthier/Fabvier

La place que tient le développement sur Fabvier est relativement mineure quantitativement mais son intensité le rend essentiel, ce que ne fait que souligner la remarque faussement préventive à l'adresse des lecteurs : « *J'imagine déjà la critique : elle portera sur Fabvier [...]. On parlera de la maladresse de l'auteur qui a brusquement situé au premier plan des personnages secondaires, dans des scènes inutiles* » (p. 429). Relevons d'ailleurs l'artifice qui consiste pour le scripteur à prétendre qu'il lui a manqué la vie de Fabvier « *pour éclairer ce personnage passager* » (p. 429), pour aussitôt s'empresse de la résumer, cette vie, et la comparer en l'opposant à celle de Berthier (p. 429). C'est donc dans un premier temps par rapport à Berthier qu'Aragon situe Fabvier.

Et tout les oppose en effet. S'ils ont la même adoration pour leur élue respective et si tous deux mènent une vie aventureuse et héroïque, la fin de l'histoire diffère. Fabvier finalement épouse la femme qu'il aime, mais sa vie mouvementée ne lui apportera que peu d'avantages ; si elle est récompensée par les avantages sociaux et financiers, la vie aventureuse de Berthier se termine par la trahison et le suicide.

Berthier se suicide au moment où les troupes étrangères envahissent la France, alors que Fabvier se bat contre les étrangers qui envahissent son pays, « *franc-tireur contre l'étranger qui ramène ce Louis XVIII auquel il fut fidèle* » (p. 430) et qu'il va combattre partout où la liberté est bafouée (p. 430). C'est avec lui que se fait la prise de conscience de l'identité nationale, qui ne peut plus se faire chez un Berthier, trop âgé, fatigué et angoissé, vaincu. Bien que monarchiste constitutionnel, tous ses combats le rapprochent des Républicains. Dans ce qui pourrait paraître une succession de trahisons se dessine un processus, représentatif de l'évolution de la France vers un idéal républicain. Car

Précisément c'est avec un Fabvier, qui passa des rangs impériaux aux rangs monarchistes pour conspirer ensuite contre le Roi que nous voyons vaciller l'ensemble des conceptions d'alors, vers des idées modernes qui ne prendront forme, valeur et portée que bien plus tard (pp. 428-429).

C'est ainsi qu'il entre en rapport avec David d'Angers, qui devait initialement être le personnage principal d'un roman antérieur qui s'arrêta au premier chapitre, « Les Rendez-vous romains ».

David d'Angers/Fabvier

David d'Angers a fait un médaillon de Fabvier (spécialité du sculpteur), qui fait partie de la série qu'Aragon reproduisit dans *Les Lettres françaises* du 5 janvier 1956, consacré à la commémoration de la mort du sculpteur. Le médaillon de Fabvier figure sur la page entre celui de Delacroix et celui de Victor Hugo. Il fait partie avec Babeuf, Rouget de Lisle et d'autres, de ces « hommes qui préparent la Révolution de 1830 »¹⁷⁴. Avant même l'écriture de *La Semaine sainte*, Fabvier incarne donc pour Aragon « la logique de l'histoire ». Appartenant dans le roman à cette glorieuse lignée mise en place dans *Les Lettres françaises* de 1956, il contribue à faire le lien avec « Les Rendez-vous romains ». Ainsi, à l'évocation de l'action quasi-républicaine de Fabvier correspond celle de David d'Angers (p. 589), pour lequel Aragon a sans doute gardé une certaine tendresse.

David a taillé une tombe pour Botzaris, héros de la liberté en Grèce, et un buste de Canaris, chef de l'insurrection grecque en 1852 ; or le général Fabvier, héros de l'indépendance grecque, est sculpté par Kosso en 1856 (sa statue se dresse à Athènes) et chanté par Victor Hugo qui lui consacre un poème dans *Les Orientales*¹⁷⁵.

S'il n'est pas républicain, il est épris de liberté ; au début, il est partisan de Louis Bonaparte. À trois reprises, il est cité dans l'évocation de Degeorge. D'abord quand il participe à la guerre d'Espagne (pp. 430 et 587) ; puis quand il donne de l'argent pour les Quatre sergents de La

174. Aragon, sous le pseudonyme stendhalien D. Gruffot-Papera, « Gloire à David d'Angers ! », *LLF* n°601, 5 janvier 1956, p. 10.

175. V. Hugo, « Enthousiasme », *Les Orientales, Odes et ballades suivi des Orientales*, Garnier-Flammarion, 1968, p. 346.

Rochelle (p. 587) ; enfin à Londres, parmi les proscrits, où Frédéric Degeorge « *parle avec Fabvier de passage* » (p. 588).

Ainsi Fabvier, lié à la fois à David d'Angers et à Frédéric Degeorge (p. 589), forme avec eux une sorte de chaîne de héros. Il y a pourtant entre ces trois personnages qui à maints égards se ressemblent une différence fondamentale : Frédéric Degeorge meurt fou et oublié, David d'Angers est considéré aujourd'hui comme « pompier », alors que dans la Grèce du XXe siècle, Fabvier est encore considéré comme un libérateur.

Fabvier le justicier : un nouveau Perceval

L'espèce d'emphase employée pour parler de ce « *héros des guerres de Napoléon et de la guerre de l'Indépendance grecque* » (p. 428) tout comme de cet amant (« *Qu'est-ce qu'un auteur de roman d'amour pourrait souhaiter de mieux comme héros que Fabvier ?* », p. 429) souligne son importance, au-delà même de sa signification républicaine. Car Fabvier obéit à la morale courtoise telle qu'elle est définie par Aragon dans « *La leçon de Ribérac* ». Bien que ce texte de 1941 ait été écrit dans des circonstances précises, on peut admettre qu'il est réactivé par le contexte français et international de 1956-1958. Cette morale « *porta à travers l'Europe une passion de justice, le goût de la chevalerie, de la défense des faibles, de l'exaltation des hautes pensées. Et avec elle, le renom français* »¹⁷⁶.

Or Fabvier représente bien ces valeurs-là, dans *La Semaine sainte*, lui qui de la Grèce à la Turquie, comme en Espagne, combat pour la justice et la liberté. C'est peut-être le seul personnage du roman qui soit d'une loyauté à toute épreuve, en amour, en amitié, en politique : s'il change d'opinion, ce n'est pas qu'il trahit, c'est au contraire qu'il est fidèle à l'idée qu'il se fait de la dignité des peuples.

C'est ainsi qu'ici Fabvier devient une sorte de Perceval, tel qu'il est défini dans « *La leçon de Ribérac* ». C'est l'idéal courtois une fois de plus répété, qui revient dans l'œuvre d'Aragon chaque fois qu'il y a crise historique, comme c'était le cas pour *Brocéliande* ou pour *Les Communistes*¹⁷⁷.

176. « *La leçon de Ribérac* », *Les YE*, p. 128.

177. En particulier par l'allusion à Parsifal, cf. C. Grenouillet, *op. cit.*, p. 425.

Mais la morale courtoise joue peut-être aussi à un autre niveau. Toujours dans « La leçon de Ribérac », Aragon rend hommage à Arnaud Daniel et à son « art fermé », le « trobar clus » dont on a vu le rapport avec la parenthèse. Or l'histoire de Fabvier n'est-elle pas elle aussi une parenthèse ? À ce titre, ce personnage est porteur d'un des sens profonds du roman. Car il ne représente pas seulement l'identité française. Plus exactement, la logique de l'histoire dont il est question n'est pas seulement l'évolution républicaine du pays, mais aussi et peut-être surtout la nécessaire liberté des peuples, de tous les peuples, dans le contexte historique de 1956-58 où celle-ci est bafouée, entre autres en France, avec la guerre d'Algérie.

Le « trobar clus » pourrait prendre alors tout son sens. Dans cette exaltation du héros courtois, on peut voir, autant que la revendication d'une identité française, l'affirmation du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes : Aragon insiste moins sur la lutte française que sur celle que mène Fabvier pour TOUS les peuples opprimés. Les Turcs contre lesquels il combat en Grèce ne seraient-ils pas symboliques de tous les envahisseurs ?

Car c'est aux peuples de tous les pays et à leurs droits fondamentaux à la liberté que Fabvier se consacre, non à leurs dirigeants, un Perceval, certes, mais un Perceval à vocation universelle, qui se refuse à être un homme de parti¹⁷⁸, et s'investit à titre personnel dans des actions collectives. Fabvier ne chasse pas seulement l'étranger en France, mais partout où il s'est installé à tort. Que fait-il d'autre, au pont de Béhobie, ou en repoussant les Turcs en Grèce sinon de la Résistance, dont « La leçon de Ribérac » est l'apologie ? Mais la Résistance ici dépasse les frontières de la France.

En outre, l'insistance à parler du héros de la libération grecque, du « franc-tireur contre l'étranger » (p. 430) peut présager peut-être le rappel insistant à valeur politique qui est fait d'*Hypérion*, dans *Blanche ou l'oubli*, d'autant que la statue, en l'honneur de Fabvier libérateur de la Grèce, fut sculptée en 1856, cent ans avant une date fatidique.

Fabvier est donc porteur d'un discours subversif, qui, en ces années de décolonisation française douloureuse et d'expansionnisme soviétique sanglant, va à l'encontre des discours officiels, celui du gouvernement français, ou celui du Parti Communiste que tient Aragon lui-même, dans l'article d'*Europe* précédemment cité.

178. C'est en tout cas ce qui apparaît d'après ses biographies, cf. Antonin Debidour, *Le Général Fabvier, sa vie militaire et politique*, Plon-Nourrit et Cie, 1904 ; William Sérieyx, *Un géant de l'action : le Général Fabvier*, Tallandier, 1933.

En somme, il ressemblerait presque à un héros positif, mais un héros positif subversif, un héros positif d'un nouveau genre, pas celui qui a été conçu au temps où l'utopie demeurait, celui qu'exigeait le réalisme socialiste. Celui-là n'existe pas, ou plutôt est trahi : comme Degeorge.

Illustrant les mutations profondes de son époque, il est porteur, en 1815, de tout l'espoir de lendemains qui peut-être un jour pourront chanter. Mais, paradoxalement, la lecture contemporaine que l'on peut en faire n'est guère encourageante, puisque le combat d'un Fabvier, à l'heure de l'écriture du roman, n'est toujours pas terminé. À la fois porteur d'espoir et de désespoir, il semble bien correspondre à ce « double discours »¹⁷⁹ qui parcourt le roman, résultat d'une espérance de l'auteur qui veut, malgré tout, se maintenir, et de la dualité des choses. Déplaçant la question sur un autre plan, en l'internationalisant, il met en évidence le rôle de l'étranger dans la formation de toute conscience nationale.

Or c'est aussi par le refus de l'étranger que, parallèlement à Fabvier, Napoléon est associé à l'idée de nation dans le roman.

2. ENVERS ET ENDROITS : RÉVERSIBILITÉS

NAPOLÉON L'INSAISSABLE

Un homme « double »

On voit très bien progresser puis culminer l'idée que finalement, c'est le roi le traître, puisqu'il abandonne son pays et ses fidèles, puisqu'il fuit à l'étranger (pp. 58, 191, 410, 547). Le vocabulaire utilisé est d'abord familier et réprobateur, voire méprisant, pour devenir tragique.

Dans la confusion et le désarroi la question se pose d'abord comme le choix entre Louis XVIII et Napoléon (et Louis XVIII dont le pouvoir se maintiendra grâce à l'appui des étrangers n'est pas sans rappeler un certain maréchal), même si au début du roman l'identification entre la France et Louis XVIII a pu apparaître chez Augustin Thierry¹⁸⁰. Mais parallèle-

179. S. Ravis-Françon, « La question du progrès : discours progressiste et contre-discours », *op. cit.*, pp. 550-556.

180. « *Il ne s'agit pas de la cause d'une famille, cette cause s'identifie, pour l'instant, pour l'instant ! avec celle de la Nation. C'est la cause de nos droits et de notre liberté !* », p. 96.

ment apparaît l'identification entre la France et Napoléon¹⁸¹, et entre celui-ci et les idées républicaines¹⁸².

Progressivement, le Roi se met à représenter l'exil, l'étranger, pour tous (par exemple Touchard, p. 122 ; Marmont, p. 230 ; Degeorge, p. 517), aussi bien pour les royalistes de cœur que pour ceux qui se sont ralliés par la force des choses. L'alternative ne se pose plus, comme au début, entre Napoléon et Louis XVIII, c'est-à-dire entre deux personnes, mais entre rester et émigrer (ce qu'énonce clairement Lamartine, p. 550), c'est-à-dire entre deux actes.

Ainsi, grâce au commandant Degeorge, Géricault comprend ce qu'il a pressenti à Poix : la seule chose qui prend sens dans cette déroute, c'est l'idée de nation liée au peuple (pp. 588, 592). L'identité nationale, confuse, mal définie, se fait d'abord par le refus de l'exil et de l'étranger, avec l'idée de l'armée qui n'a pas de sens si elle ne défend personne (p. 461). Que l'on puisse être à la fois soldat et rebelle, c'est une autre des découvertes que fait Géricault, grâce à Frédéric Degeorge.

La nation semble donc représentée par Napoléon, par une sorte de logique évidente : Napoléon est de retour quand l'autre part.

Napoléon qui « *redoute une bataille entre Français* » (p. 559) mène pendant les Cent Jours une politique de consensus national¹⁸³, ce qui illustre « *l'idée maîtresse du bonapartisme : se placer au-dessus des partis, se poser en réconciliateur national* »¹⁸⁴. En cela peut-être ce Napoléon fait penser à un contemporain de 1957, qui joua le même rôle : de Gaulle.

Napoléon a en effet compris la difficulté de la question nationale. Car l'intérêt national varie selon les intérêts des groupes concernés. En cette semaine en effet se révèlent le bouillonnement économique et social en cours et les intérêts divergents : la révolution, industrielle cette fois, dont les prémices sont la crise de 1811 (cf. le chômage à Beauvais par exemple, p. 180), apporte de nécessaires mutations dans la répartition du pouvoir, qui est en train de changer de nature pour devenir économique. Pour Augustin Thierry, il faut une monarchie constitutionnelle, comme en Grande-Bretagne. Pour Touchard, dont l'avenir montre qu'il est un capi-

181. Dieudonné, *La Bédoyère*, Maison, p. 168 ; Degeorge, p. 517 ; et, même s'il est hypocrite, Mortier, p. 491.

182. *La Bédoyère*, p. 141, Ricord, selon qui Napoléon recrée les circonstances de la Révolution, p. 280 ; d'ailleurs quand on fête à Amiens le retour de Napoléon, « *tout était raison de réclamer la Marseillaise* », p. 391.

183. Cf. *Catalogue Géricault*, p. 269.

184. J. Tulard, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Fayard, 1987, p. 35.

taliste avant l'heure (p. 122), il faut l'avènement du pouvoir économique dont la République serait le moyen. Pour Richelieu, le pouvoir économique doit rester aux mains des nobles (pp. 228-229), ce qu'illustrent l'exemple de La Rochefoucault (pp. 262,425) et celui du Vicomte d'H... (p. 236).

En revanche, pour Ricord, le pouvoir économique doit être aux mains du peuple, et pour cela, il faut en passer par l'union, provisoire mais nécessaire, du peuple et de Napoléon. On a bel et bien ici l'illustration de la théorie de Joseph Staline sur la question nationale¹⁸⁵.

Car si l'alternative Louis XVIII/Napoléon telle que l'envisage Géricault au début est sans issue, c'est morgue contre luxe, désordre contre guerre, en revanche se dessine progressivement dans la conscience du peintre, et dans le texte, une autre alternative, le troisième choix : celui d'un Napoléon qui ne serait plus « le Napoléon doré » mais un autre.

Le Napoléon d'avant, c'est l'homme de la guerre¹⁸⁶. C'est l'homme du chômage, pour les ouvriers de Beauvais (p. 179). Son pouvoir s'assoit sur la tyrannie (Géricault, p. 84, Ricord, pp. 273, 279) ; la police (Géricault, p. 516) ; l'ambition (Géricault, p. 25) ; la vanité (Géricault, pp. 84, 99) ; le luxe (Géricault, pp. 85, 515, les commerçants de Beauvais, p. 180, Ricord, p. 332) : tous défauts à la fois de l'homme d'État et de l'homme privé, doublement nuisible à son pays, sur lesquels tous, quelle que soit leur appartenance politique, sont d'accord.

Mais l'homme qui revient, c'est celui qui chasse les aristocrates (Dieudonné, p. 252), qui renverse et fait fuir les Bourbons (Ricord, p. 279 ; DeGeorge, p. 581), bref, « *la fatalité bousculée* » (Géricault, p. 323).

Les Bourbons sont le symbole d'un monde ancien, alors que la société change. Et le gros roi podagre, pitoyable certes mais gros et podagre, est le symbole de cette passivité devant l'évolution de la société. De même le comte d'Artois, tout entiché de prières qu'il est (mais on a vu qu'il en détourne le sens), s'oppose à la force triomphante d'un forgeron transformé en Vulcain, selon la mythologie antique à la mode sous l'Empire : avec la Royauté et l'Empire, deux mythologies sont mises en concurrence ; mais l'immortalité est inhérente à l'une, alors que l'autre passe par la Résurrection.

185. « La question nationale », texte écrit en automne 1904 et qualifié de capital par Aragon dans *Litt S*, p. 211. Le texte débute par « *Tout change...la vie sociale et, avec elle, la "question nationale"* ».

186. Aussi bien pour Géricault (pp. 84, 85, 99, 516, 517) que pour Touchard (p.1 22), pour les commerçants de Beauvais (p. 179) que pour Ricord (p. 279), pour les conspirateurs de Poix (p. 322) que pour le narrateur (p. 588).

La débâcle met en évidence la lâcheté de la famille royale qui ne peut donc fonder une pseudo-légitimité sur une supériorité morale. C'est Louis XVIII refusant de résister alors qu'il avait demandé à Fabvier un plan de fortification du Louvre, alors qu'il avait déclaré la veille dans l'émotion générale qu'il mourrait sur son trône mais qui file « *comme un piteux* » (p. 58), le comte d'Artois dont la lâcheté a contribué à perdre les Vendéens. À cette lâcheté ne peut que s'opposer le courage de Napoléon, seul sur les routes (p. 85), populaire (p. 85), illustrant de nouveau la légende du Petit Caporal (p. 188), qui apparaît tout à coup à Géricault comme le contraire du parasitisme et de la morgue (p. 85), même si cette vision est illusoire.

Courageux, lucide, il a compris la mutation économique : par exemple, c'est lui qui a lancé l'industrie lainière (Ricord, p. 179). Bref, c'est l'homme qu'il faut pour les Républicains. Napoléon qui revient efface Bonaparte qui fut traître à la République (Degeorge, p. 322). Si pour Houdetot, nommant Carnot à la fois ministre de l'Intérieur et Comte, « *Napoléon refuse d'être l'Empereur de la canaille* » (p. 472), pour Degeorge au contraire il faut voir là l'alliance entre l'armée et le peuple, Carnot étant un Républicain (p. 515). Dieudonné veut voir en lui « *l'Empereur du peuple* » (p. 258), et pour Ricord, c'est la Révolution qui recommence (p. 280). D'ailleurs, la Grande Armée était pleine de Républicains (Géricault, p. 25) et les hommes du cabaret acquis à Napoléon sont des Républicains sincères (A. Thierry, p. 92).

Napoléon des prébendes, il devient homme triple dans ce miroir de Venise que nous tend le roman, avec le Napoléon nouveau, celui du retour, qui « *sera ce que le peuple en fera* » (p. 322), concrétisant l'espoir de Ricord à Poix : « *Il a l'armée. Il faut en faire l'armée du peuple, unir le peuple et l'armée* » (p. 279). On pense ici à Jaurès...

Pourtant, la confusion reste jusqu'à la fin, puisqu'on voit apparaître encore une autre solution, celle de Lamartine : il refuse d'émigrer et veut rester pour lutter contre Napoléon avec les Républicains.

Au miroir des appellations : du « petit caporal » à « l'usurpateur »

Il faut dire que ce « réconciliateur national », absent et présent, l'homme invisible par excellence, est dans le roman particulièrement ambivalent. Absent, mais surabondamment nommé : pour le désigner, le narrateur n'utilise pas moins de treize qualificatifs qui apparaissent tous dans les soixante premières pages d'un roman qui en compte presque six cents. C'est dire qu'on a affaire à un personnage multiforme, dont on découvre les multiples facettes par la désignation qui en est faite. En cela

aussi il s'oppose à Louis XVIII pour lequel reviennent quelques qualificatifs beaucoup moins riches de sens, qui se départagent selon la position pro ou anti royaliste du locuteur : Louis XVIII, Son Altesse Royale, Louis le Désiré ; le roi podagre, le comte de Lille¹⁸⁷, le gros Louis.

La désignation de Napoléon varie elle aussi bien sûr en fonction du locuteur, les dénominations péjoratives étant généralement le fait de ses opposants ainsi que des anciens fidèles qui, comme Marmont, craignent son retour. Celles qui reviennent le plus souvent sont, presque à égalité, « l'Empereur » et « Napoléon », essentiellement utilisés par les siens. Parmi les termes péjoratifs, on distingue ceux qui portent sur son origine (« Buonaparte », « le Corse »), ceux qui dénoncent l'illégitimité de ses prétentions (« l'Usurpateur »), ou son extranéité quasi-monstrueuse (« l'Envahisseur », « l'Aventurier », « l'Autre », « l'Ogre »¹⁸⁸). « Le Petit Tondou » est employé indistinctement par les uns et par les autres ; « le Petit Caporal » fait allusion à la légende qui entoure Napoléon, liée à l'adoration qu'il savait éveiller chez ses soldats, et dans les deux cas est évoqué à propos du Duc de Berry qui s'exerce à des manières similaires, en vain. « Bonaparte » est utilisé indistinctement par les deux camps, les uns voulant nier par là Napoléon, le souverain qu'il devint, les autres évoquant le mythe en cours de constitution, la marche triomphale du Petit Caporal vers l'Empire. Reste « le Père La Violette » (désignation attestée, par exemple chez Reiset¹⁸⁹), qui a trait à l'anecdote du retour rappelée dans le roman : « *Maintenant voilà qu'on arrive à Saint-Denis en plein soleil avec le colonel Simonneau. Les gens ont des bouquets de violettes. Ils nous acclament* » (p. 257).

Mais l'appellation varie aussi en fonction de l'évolution politique ou de la conscience du locuteur. C'est le cas bien sûr pour Géricault, qui, au départ, enrôlé dans la Maison du Roi par absence de conviction réelle, aveuglé par le comportement opportuniste de son père, quitte ses préjugés lorsqu'il comprend ce que peut devenir Napoléon, s'il le veut. Cela coïncide d'ailleurs avec le moment où, par comparaison avec le commandant Degeorge, il comprend la lâcheté et la pusillanimité de son père.

187. Il portait incognito le titre de Comte de l'Isle, du nom du comté de l'Isle-Jourdain, en Armagnac, qui lui appartenait ; ce titre fut généralement, et ironiquement, déformé en Comte de Lille, à cause des circonstances historiques qui par deux fois le firent passer par cette ville.

188. Ce surnom lui est donné après la guerre d'Espagne, en 1809, à cause de son besoin insatiable en hommes et d'une conscription de plus en plus importante. Cette appellation évoque irrésistiblement le « Monstre » Robespierre, p. 473. La comparaison entre Napoléon et Robespierre est explicitement faite par Ricord, d'un tout autre point de vue, celui des conditions de la Révolution (p. 279).

189. Reiset, *op. cit.*, T. III, p. 117, « on ne tirera pas sur "le Père La Violette" ».

L'appellation est aussi symptomatique de l'évolution de la situation et du terrain que gagne Napoléon. À Lille, quand le départ du Roi pour Gand est décidé, Mortier, le type même de l'opportuniste¹⁹⁰, parle de l'Empereur : « *C'était la première fois que le Duc de Trévise disait l'Empereur. Louis-Philippe apprécia sans en avoir l'air* » (p. 478).

L'homme invisible : de l'historique au mythique

Mais, en dépit de l'importance historique de son retour – c'est lui qui est la cause de cette débâcle, c'est devant lui que fuient le Roi et les Princes – il n'intervient jamais, aussi invisible que les fameux cavaliers d'Exelmans dont on a vu la présence obsessionnelle, Exelmans en venant par une sorte de métonymie à désigner Napoléon pour les grenadiers : « *Le nom d'Exelmans [...] . Cela devenait une hantise, personne ne parlait de Napoléon, mais d'Exelmans* » (p. 367).

Car Napoléon est perçu comme un mythe, autant par les uns que par les autres. C'est un mythe contradictoire : « *Selon les moments et les milieux, Napoléon Bonaparte a incarné à la fois l'ordre et l'aventure, le messianisme révolutionnaire en marche et le principe d'autorité restauré* », rappelle René Girardet¹⁹¹.

L'image double, incertaine, qui est renvoyée dans *La Semaine sainte* de Napoléon, n'est donc pas particulière au roman, mais relève du mythe du sauveur en général, dans lequel « *s'opère le passage de l'historique au mythique* »¹⁹², sans oublier la part de manipulation : le mythe fut soigneusement entretenu par Napoléon en personne¹⁹³.

Aragon lui-même n'échappa pas tout à fait au mythe. Si l'Empereur a un aspect irréductible dans le roman, c'est pourtant l'une de ses facettes qui, bien après *La Semaine sainte*, hante *Les Chambres*¹⁹⁴. Dans *Les Chambres* est en effet reprise l'image du jeune homme solitaire et romanesque qui fascina Stendhal et Barrès, celle du conquérant à la fois ambitieux et fragile, et non pas celle de l'homme de pouvoir.

190. Aragon met en évidence le contraste entre ses paroles dévouées et ses « *yeux honnêtes* » (p. 492) et ce qu'il pense réellement (p. 477).

191. R. Girardet, *op. cit.*, p. 73.

192. *Ibid.*, p. 71.

193. Cf. R. Girardet : « *Les Bulletins de la Grande Armée, les commandes de l'iconographie officielle, l'utilisation du théâtre et de la musique, pour finir le Testament de Sainte Hélène témoignent sans équivoque d'un dessein concerté de fabrication* », *op. cit.*, p. 72. Cf. aussi J. Tulard, *op. cit.*, p. 35.

194. *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas*, Les Éditeurs Français Réunis, 1969 [*Les Chambres*], « Il y eut le temps mort », p. 72.

Cependant l'hypothèse de Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman*, donne un autre éclairage sur cette fascination. En effet, selon elle, Napoléon illustre de manière éclatante le « Bâtard », dans le mythe infantile du « roman familial », cet « *expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le "complexe d'Oedipe"* » : de la légende concernant la naissance illégitime qui l'accompagne au changement symbolique de nom une fois parvenu au pouvoir (qui manifeste symboliquement qu'il s'est débarrassé du père), de l'omnipotence qui lui fait dominer l'Europe et imposer partout sa famille à la répudiation de Joséphine et au mariage avec l'héritière d'un « vrai » empire, le trajet de Napoléon est absolument caractéristique.

Marthe Robert voit en ce mythe du « roman familial » l'origine du roman. Elle distingue ainsi « l'Enfant trouvé », auquel elle rattache les Romantiques, les Surréalistes, et de manière générale tous les écrivains qui relèvent du merveilleux et de l'irréel, et le « Bâtard », écrivain réaliste qui s'engage envers le monde¹⁹⁵. Il y aurait lieu de s'interroger, dans cette perspective, sur le parcours littéraire d'Aragon, surréaliste puis réaliste, c'est-à-dire pour simplifier passant du stade pré-œdipien de « l'Enfant trouvé » à celui, plus mûr, du « Bâtard », mais plus encore peut-être sur les derniers romans, à mi-chemin entre rêve et réalité.

Quoi qu'il en soit, le statut de Napoléon n'est pas simple, et sa complexité puise à de multiples sources.

Le narrateur ne prend pas parti. Mais s'il laisse percevoir l'Empereur de plusieurs manières, c'est aussi que Napoléon, comme tout homme de pouvoir, et comme tout tyran, est et n'est pas ce qu'il semble être, c'est-à-dire qu'il est tout cela à la fois ; l'évocation de Napoléon s'inscrit donc également dans la perspective de la parenthèse et du micro-récit, dont la juxtaposition seule permet de percevoir une réalité qui n'est jamais réductible à une seule vision. D'ailleurs, la variété de ses désignations ne suffit pas à rendre les différents aspects de Napoléon. Ainsi, il est aussi pour Géricault celui grâce auquel la France peut s'enorgueillir des tableaux du Louvre, même s'ils ont été volés (p. 99) ; pour le marchand de « guevos » picard, il se résume à « *celui qui fait crever les chevaux en Russie* » (p. 246).

Napoléon est par conséquent à la fois libérateur et oppresseur : on rejoint ici la théorie des hommes doubles, qui se complique à plaisir.

195. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1972, pp. 43 (note), 73-76, 112, 238-241 en particulier.

Il rappelle ainsi un homme qui comprit de même la nécessaire mutation économique, que le peuple voulut aussi croire sien, l'homme des guerres expansionnistes et du mensonge, dont officiellement on vient de reconnaître, en 1956, qu'il fut un tyran et un criminel : Staline. Napoléon dans le roman est rapproché de Robespierre, par Ricord (p. 279). Or Staline a été identifié à Robespierre par les historiens communistes pour, à travers l'histoire de la Révolution française, imposer la vision du Parti Communiste de « *la Révolution de 17 et de ses suites, et, en identifiant Staline à Robespierre, disqualifier les adversaires du premier comme thermidoriens* »¹⁹⁶. Dans le discours de Géricault à Degeorge (« *Toutes les idées généreuses et grandes... et pour aboutir à quoi ? À ce bain de sang. À ces crimes. [...] et Bonaparte accédant au trône crée cette police, nécessaire, je le vois bien, mais qui nous envahit, contrôle, provoque...* », p. 516), « *perce la question des idéaux révolutionnaires et du stalinisme* »¹⁹⁷, et surtout de leur dévoiement, comme en contrebande : on retrouve le « trobar clus ».

A cette image fuyante de Napoléon/Staline correspond dans le roman la réalité fuyante d'une autre nation, celle de ce pays devenu mythique, et doublement, pour Aragon : la Russie, à la fois pays d'Elsa et de l'utopie, lieu d'un double investissement, affectif et politique.

LE « ROYAUME D'IDOMÉNÉE » ET « L'ENFER » DE SIBÉRIE

La Russie dans le roman intervient à travers la campagne qu'y fit Napoléon. Ce n'est pourtant guère qu'avec l'évocation de la fosse de Vilna qu'on en a une vision concrète, et que l'on touche l'horreur. Aragon dit avoir feuilleté les *Mémoires* de Rochechouart, se « *prenant aux tableaux qu'il donne de la retraite de Russie vue par lui de l'armée du tzar Alexandre, multipliant les tableaux d'horreur, de neige et de sang* »¹⁹⁸. La Russie est aussi évoquée à propos des vétérans et de la conspiration Malet. Mais elle apparaît le plus fortement à travers deux personnages que tout oppose : le duc de Richelieu et Olivier, qui transmettent au lecteur des images précises, et révélatrices, d'un pays lui aussi insaisissable, à la fois « *royaume d'Idoménée* » (p. 224) et « *enfer* » de Sibérie (p. 484).

196. J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 256.

197. S. Ravis-Françon, *op. cit.*, p. 549 ; cf. aussi G. Mouillaud-Fraisse, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 159 et J. Dang Tran, *op. cit.*, *Aragon 1956*, p. 246.

198. « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 50.

Odessa

L'évocation d'Odessa ne fonctionne pas du tout comme celle de Bamberg (« *Je n'ai jamais mis les pieds à Bamberg. Pourtant [...]* », p. 439), où Aragon se donne comme voyant selon le procédé qu'il utilisera aussi dans *La Mise à mort* pour évoquer Copenhague¹⁹⁹. Ici Odessa apparaît à travers le discours que Richelieu adresse à Marmont, qui tient du rêve éveillé de Géricault évoquant le Caravage à Augustin Thierry.

Odessa est une sorte de lieu mythique. C'est la ville où Gorki par exemple situa les aventures de Tchelkatch. Mais « *ce désespérant chef-lieu de canton* » perdu dans « *le soleil, la poussière et les vents de la mer Noire* » (p. 230) évoque immédiatement un intertexte, ou plutôt un auto-texte, celui du *Roman inachevé*, où cette même ville est qualifiée de « *ville de poussière* »²⁰⁰. Dans cette évocation joue sans nul doute le rapport à Pouchkine, qui est selon Léon Robel « *une véritable obsession* » chez Aragon, dans les œuvres antérieures, qu'il s'agisse de *Littératures soviétiques* ou des *Yeux et la mémoire*, ou postérieures, jusqu'à *La Mise à mort*²⁰¹. En effet, le poème du *Roman inachevé* est précédé d'une épigraphe constituée par un vers de Pouchkine, extrait d'un fragment d'*Eugène Oniéguine* qui commence par « *Je vivais alors dans la poussiéreuse Odessa* »²⁰². En outre, dans cette « *sorte d'opéra féerique* » tout mêlé de cruautés, qui autorise toutes les étrangetés (le Comte de Rochechouart, l'aide de camp de Richelieu, a pu, déguisé, visiter un harem à Bakhtchi-Saraï, p. 199), on croit retrouver un intertexte, ou un « *arrière-texte* », comme dit Aragon : le récit d'Astiné Aravian dans *Les Déracinés*.

On sait combien Barrès est cher à Aragon²⁰³, qu'il a son rôle dans *Les Beaux Quartiers*, où Catherine Simonidzé est comme une petite sœur d'Astiné, et dans *Aurélien*²⁰⁴. Dans *Henri Matisse, Roman*²⁰⁵, Aragon

199. « *Je n'ai jamais été à Copenhague et pourtant je vois ses toits* », *La MAM*, p. 195.

200. « *Odessa ville de poussière* », *Le RI*.

201. Cf. Léon Robel, « *Aragon et Pouchkine : de la genèse du Roman inachevé* », *RCAET* n°3, p. 28-34.

202. Cité par Aragon, en note, *Le RI*, p. 250.

203. Commentant l'anthologie de Maurice Barrès qu'il reçut comme prix de français en 6ème, Aragon dit : « *C'est là que j'ai découvert un certain nombre de choses touchant l'écriture et, au-delà des problèmes qu'elle pose, j'ai éprouvé une espèce de passion pour Barrès, lequel a joué sur mon développement intellectuel un rôle indiscutable ; je ne l'ai jamais renié depuis* », *Aragon parle*, p. 25.

204. Sur Barrès et *Aurélien*, cf. Lionel Follet, *Aragon, le fantasma et l'histoire : incipit et production textuelle dans Aurélien*, coll. « *Entaille/s* », Les Éditeurs Français Réunis, 1980, pp. 129-136.

205. *HMR II*, pp. 151, 155.

revient à deux reprises sur Astiné dont il a déjà souligné l'importance de son récit dans *La Lumière de Stendhal*²⁰⁶. C'est dire l'importance de ce récit dont il nous semble que la lumière éclaire l'évocation d'Odessa dans *La Semaine sainte*, d'un exotisme qui fait rêver, à la fois beau et cruel, peuplé de créatures qui passent leurs journées au hammam, plein de jardins et d'oiseaux.

Car Odessa est aussi la ville des jardins, que Richelieu s'obstine à vouloir planter partout. Dans le roman, c'est une ville traversée de jardins et de fontaines, un lieu qui a quelque chose de paradisiaque et qui tient du jardin d'Éden²⁰⁷.

Le thème du jardin d'ailleurs parcourt tout le roman, les jardins d'Odessa semblent répondre à ceux de Chiraz pleins de jets d'eau et de rossignols, nous y reviendrons. On sait la place des jardins de l'Alhambra dans *Le Fou d'Elsa*, et chez deux des auteurs intertextuels favoris d'Aragon, Barrès et Chateaubriand. Mais cette image du bonheur s'oppose dans le roman aux jardins de Bamberg, qui ne sont que prisons pour Berthier : il ne voit pas les allées de tilleuls et les cerisiers de l'Allemagne idyllique²⁰⁸ et le jardin derrière la Residenz-strasse si « *c'était heureux pour les enfants* » (p. 444) n'est que l'un de ses deux horizons : il « *regardait vers la fenêtre ouverte, parfois sur le jardin, parfois sur la ville* » (p. 445).

C'est donc apparemment l'espoir qu'illustre Odessa.

Richelieu intervient donc à plusieurs niveaux dans le roman : libérateur du territoire national puisqu'il obtient d'Alexandre III l'évacuation de la France des troupes étrangères (pp. 426-427), il apparaît aussi comme porteur du progrès à Odessa, ville fondée sur ordre de Catherine II, en 1795 et devenue siège du gouvernement de Nouvelle-Russie.

Car l'Odessa dont Richelieu est le gouverneur, c'est aussi le « *royaume d'Idoménée, tel qu'il est montré dans le Télémaque* » (p. 224). Cette fois, ce n'est plus à Barrès que l'on est renvoyé, mais à Fénelon, dont on connaît l'influence fondatrice, puisqu'il établit le premier rapport

206. Cf. « Actualité de Maurice Barrès », *La Lumière de Stendhal*, p. 264.

207. Cf. sur le thème du jardin *Le Paysan de Paris*, « Folio », Gallimard, 1953 (1926), p. 147. Amy Smiley voit dans le jardin chez Aragon une métaphore du roman, cf. *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Honoré Champion éditeur, 1994 ; elle y analyse essentiellement les premières œuvres d'Aragon.

208. Cf. « *les yeux sur ce paysage paisible, sans rien en voir* », p. 441.

d'Aragon à l'écrit : « *Il faut que je l'avoue, je n'ai pas commencé par les livres d'enfants : on m'a appris à lire dans le Télémaque de Fénelon* »²⁰⁹.

La comparaison avec *Les Aventures de Télémaque* vient tout d'abord de l'éloquence de Richelieu, qu'il tient de son précepteur, admirateur de Fénelon (p. 223). Mais aussi de la création d'Odessa, par lui quasiment sortie de terre. Cependant on peut se demander en quelle part il faut entendre la comparaison entre Odessa et le royaume d'Idoménée : « *Aussi bien était-ce devenu chose habituelle que de comparer l'œuvre du Duc de Richelieu sur les bords du Pont-Euxin, au royaume d'Idoménée, tel qu'il est montré dans le Télémaque* » (pp. 223-224). Ce peut aussi bien être le luxe imposé par Idoménée et critiqué par Mentor que la sage administration d'après Mentor.

Il est ici aussi question chez Fénelon de jardin, non pas jardin luxueux pour le divertissement, mais nécessaire au peuple. Là où Richelieu fait « *bâtir un théâtre* », ou une « *villa pour lui surgie du désert* », avec « *une chaumière qui répétait le petit Trianon* » (p. 230), Fénelon semble d'avance répondre :

*Ne fallait-il pas regarder ces deux choses comme les deux fondements essentiels de votre puissance : avoir beaucoup de bons hommes, et des terres bien cultivées pour les nourrir ? Il fallait une longue paix dans ces commencements, pour favoriser la multiplication de votre peuple.*²¹⁰

Il y a donc comme une critique implicite, par l'intertextualité ici convoquée, critique que confirme la remarque sur l'administration russe : « *la machine de l'État russe est énorme et lourde, on n'imagine pas combien ceux-là même qui la dirigent peuvent se trouver impuissants devant elle* » (p. 231).

En outre, dans ce récit fascinant pour Marmont, et pour nous, apparaît un élément terrible, qui rend plus sensible encore la critique : « *Il mêlait à ces récits de GUERRES CRUELLES [...], une sorte d'opéra féerique où tout ne SEMBLAIT être que fêtes* » (p. 230).

L'apparence ici est trompeuse, comme le souligne le verbe « sembler », et cache une réalité atroce : les guerres, les viols, les pillages, mais aussi la peste, avec « *des scènes déchirantes dans un village où l'on avait dû brûler des malades avec leur maison sans s'être assuré qu'ils étaient morts...* » (p. 231).

209. « Donner à lire », *JJ*, p. 70 ; *Incipit*, p. 15.

210. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Garnier-Flammarion, 1968 (1699), p. 266.

C'est ici peut-être que la référence implicite à Pouchkine prend tout son sens : il « a vécu la brutale brisure de 1825, l'échec de l'insurrection décembriste, la mort et la déportation de ses proches amis, de ses frères »²¹¹ : c'est à Odessa qu'il fut exilé²¹², en raison de sa complicité supposée avec ses amis. C'est là qu'il écrivit *Eugène Oniégine*.

Car Richelieu se trouve du bon côté, celui des puissants, ce qui lui permet d'ignorer l'enfer que vit Olivier. Ainsi Odessa d'une certaine manière sert de contrepoids positif à la vision terrible que donne Olivier de la Russie.

Ses jardins s'opposent à l'aube qui se lève sur *La Semaine sainte*, qui semble « brouillée de tous les pleurs du Jardin des Oliviers » (p. 501). C'est le versant négatif du jardin qui apparaît par le Jardin des Oliviers, apportant Passion et larmes : celles du Christ à cause de la trahison de Judas, celles d'Olivier, dont le nom renchérit sur celui du Jardin.

Si Richelieu, dans cette Odessa qu'il a modelée exactement à sa guise de façon idéale, plante des arbres et des jardins à la française, dans ce qui sera le même pays, un Olivier réussit on ne sait trop par quel miracle à échapper à un lieu qui ressemble à s'y méprendre au goulag...

La Sibérie

Avec Olivier se révèle l'autre versant de la réalité, tragique, celle de « l'enfer » de Sibérie (p. 484), vision qui dans le roman succède à celle de Richelieu.

Les conditions de détention, terribles, révèlent la cruauté du pouvoir qui permet, qui ordonne cela : « *Travaillant à faire des routes. Sous le fouet. Dans ce pays de boue et de neige, où rien n'était mangeable, où le travail forcé vous vieillissait de vingt ans en deux* » (p. 459). En revanche, par les hommes du camp et par Doussia, Olivier a aussi découvert la fraternité et la bonté vraies dans ce pays (p. 484). C'est sa révélation à lui. Mais les espoirs qui passent en ces déportés qui « *s'assemblaient à la dérobée de leurs gardes, et parlaient de la vie, de l'avenir, de la tyrannie à abattre...* » (p. 484) sont d'autant plus terribles que les camps où ils les forment ont leur exacte réplique dans l'avenir dont ils rêvent, et que

211. L. Robel, *op. cit.*, RCAET n°3, p. 34.

212. Après avoir triomphé des décembristes (membres de la conspiration organisée contre lui en décembre 1825), le tsar Nicolas 1er (1825-1855) maintient le régime autocratique ; en 1831, il écrase l'insurrection polonaise ; il bat plusieurs fois les Turcs, mais la guerre de Crimée tourne à son désavantage. Alexandre II (1855-1881) supprime le servage (1861) ; en 1881, la montée révolutionnaire aboutit à l'assassinat du tsar.

ce seront ceux-là mêmes qui auront cru à un avenir meilleur qui s'y trouveront : là aussi, le mouvement circulaire du temps reproduit les situations, sans les faire avancer.

Ainsi ce personnage d'Olivier, imaginé en 1957-58, c'est-à-dire après les premiers retours des camps staliniens en 1953 et après le rapport Khrouchtchev en 1956 semble de manière stéréoscopique un rescapé de la Kolyma, lui qui vient d'une « *forteresse de Pétropavlovsk, sur l'Inchim, en Sibérie* » (p. 511), sur la côte est de la presqu'île de Kamtchatka. Cette humeur noire qu'il en rapporte, ce profond désespoir qui le mène au suicide, c'est peut-être aussi les désillusions de l'auteur, communiste, qui en constituent le fond.

La « *tyrannie à abattre* » dont parlent les prisonniers (p. 484), dans le contexte de 1815, est celle du tsarisme ; mais avec la prémonition de la Révolution russe qui s'y dessine, n'est-ce pas aussi, dans le contexte de l'écriture, le régime soviétique, qui pérennise une hiérarchie immuable ?

C'est bien cette tyrannie du communisme perversi, qui sera dénoncée dans *La Mise à mort*, avec des termes qui semblent rappeler la détention sur l'Inchim d'Olivier :

*voici les étendues sans fin, les chemins qui s'enfoncent dans l'inconnu de la misère, les déserts de vivre, les chantiers de souffrir. C'est le monde étrange de l'oubli, des promiscuités et des tortures. Personne ne sait comment et où furent établies les monstrueuses conventions*²¹³.

Cependant, selon une pratique qui semble être de ne jamais rien dire contre son parti hors fiction, Aragon refuse toute explication politique de Pétropavlosk :

*en vérité, si Olivier revient de Pétropavlosk sur l'Inchim, c'est pour que Rochechouart témoigne en sa faveur, y ayant été avec son oncle Vioménil sous Paul Ier, car Octave, lui, avait passé son temps de prisonnier sur la Volga, à Saratov*²¹⁴.

Si cet homme, Olivier, a dans le roman une telle profondeur, c'est qu'il est porteur de deux cruelles vérités : l'amour est impossible, le progrès et l'avenir sont un leurre. C'est peut-être le personnage avec lequel

213. *La MAM*, p. 207.

214. « Secrets de fabrication », *JJ*, p.56.

l'identification, pourtant jamais explicite, jamais revendiquée comme pour Géricault, est la plus forte, dans sa discrétion et sa densité.

Ces évocations qui passent par Richelieu et Olivier dessinent donc un territoire mythique, la Russie, avec une population dont le peuple est bon et généreux, dans une géographie, qui n'est pas que celle des camps.

Jardins et camps, espoirs et deuils, c'est tout ensemble la Russie, pays de l'avenir dans l'utopie communiste, comme Napoléon est à la fois le jeune conquérant romantique et l'Empereur gras distributeur de prébendes.

Dans ce roman néo-historique où il ne se passe apparemment rien sinon une débâcle, c'est bien dans les parenthèses dont *La Semaine sainte* est une succession que se joue l'essentiel.

Ainsi la réalité comme l'histoire est un kaléidoscope ; on ne peut avoir à chaque fois qu'une parcelle de la vérité, et seules les vérités juxtaposées, mais non pas articulées selon une logique, forment la réalité ; elle reste insaisissable en dehors de cette vision stéréoscopique, qui deviendra de plus en plus source de vertige²¹⁵ et ne subsistera plus que comme rêve dans « La Valse des adieux » :

Ah, Dieu des Enfers ! Je perds ma belle vieillesse à vouloir expliquer quoique ce soit aux gens. Tour à tour leur disant que rien n'est qu'un rêve, ou soudain, tout au contraire que les rêves sont le monde où nous vivons, la vie, en un mot, cette chienne de vie²¹⁶.

Cette juxtaposition des contraires révèle la tragédie, une tragédie bien plus grave que l'antique, celle des « *peuples dont les dieux sont en train de s'effondrer* » (p. 283). La tragédie chrétienne dans laquelle s'inscrit le roman est réécrite, comme métaphore de la tragédie contemporaine. Dans le mythe chrétien, Jésus, qui se croit abandonné sur la croix, ressuscite : la souffrance prend sens. En revanche, le peuple dont les dieux s'écroulent est réellement abandonné, face à une Histoire qui n'a pas de sens. Sa souffrance est gratuite, inutile, il n'y a guère d'espoir que cela cesse un jour, « *avec le spectacle de la misère, et le désespoir de n'y voir aucune issue* » (p. 374).

215. Cf. l'analyse de N. Limat-Letellier concernant le « vertige de la fiction » dans les derniers romans, *op. cit.*

216. « La Valse des Adieux », *Le MV*, p.541.

L'injonction génétique « *Ne pas finir* »²¹⁷ qui se trouve sur le carnet préparatoire prend son sens ici aussi : si le roman va jusqu'au dimanche de Pâques, il n'accompagne plus que Géricault (pp. 597-598). Pour les autres, la Résurrection est annoncée (p. 597), mais pas encore réalisée...

Cependant la difficulté d'être et de vivre des personnages est encore bien plus intime et bien plus complexe : elle est certes liée au statut de l'Histoire, hors de portée de l'homme, dont l'inaccessibilité nous semble particulièrement mise en évidence dans cette « parenthèse » essentielle qu'est Poix, qui en condense et en concentre les caractéristiques.

Mais elle se double de l'inaccessibilité de la femme, par essence étrangère.

217. Elle figure à la suite d'une chronologie organisant le texte. Il y a donc là un projet paradoxal, où Édouard Béguin voit apparaître « *deux lignes de force concurrentes dans le processus de constitution du texte* » et l'installation d'un « contre-réseau » dans lequel vient s'inscrire Simon Richard, étranger aux événements en cours, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p.101.

DEUXIÈME PARTIE
LES SCHÉMAS AMOUREUX

S'il est difficile de croire en un destin collectif, il reste le destin individuel, celui qui se réalise dans le couple : alors que le monde court à sa perte et entraîne dans sa contradiction les hommes qui voudraient « comprendre », à Poix par exemple « *se poursuivait, absolument en dehors de tout cela, un drame certain, celui de la jeunesse et de la jalousie* » (p. 303).

L'importance de l'amour n'est plus à démontrer pour celui que beaucoup identifient à ce vers de 1963, « *l'avenir de l'homme est la femme* »²¹⁸. Dès 1928, pour Aragon, « *Aimer une femme, c'est considérer celle-ci comme l'unique préoccupation de sa vie, préoccupation devant laquelle toute autre préoccupation cède* »²¹⁹.

Préoccupation qui semble précisément être celle de tous les personnages masculins importants du roman : Berthier, Fabvier, Olivier, Bernard, Berry et, d'une façon un peu différente, Géricault apparaissent tous au sein de couples, même si ceux-ci sont virtuels.

Ainsi, contrairement au roman d'amour traditionnel centré autour de deux personnages principaux, comme dans *Aurélien*, *La Semaine sainte* ne comprend pas un couple principal, mais plusieurs. C'est qu'en ce domaine non plus il n'y a pas de personnage principal : on retrouve ici la structure parenthétique du roman.

En effet, les couples apparaissent, eux aussi, au sein des parenthèses. D'ailleurs, dans le fil conducteur du roman, la débâcle militaire, il n'y a pas de place pour les femmes : elles ne peuvent apparaître qu'en marge de ce qui semble être l'Histoire. Mais peut-être remplacent-elles justement l'absence d'événements, en fondant, profondément, l'attitude des hommes qui les aiment.

On a vu que ces parenthèses constituent la véritable armature du roman, elles sont liées l'une à l'autre par un fil conducteur, une logique, une chronologie qui font sens. Il en est de même pour les couples : ils gravitent et prennent sens les uns par rapport aux autres, s'éclairant et s'opposant. Ainsi l'histoire amoureuse de Berthier, que l'on suit du début à la fin, entraîne la comparaison avec celle de Fabvier et de Maria ; celle d'Olivier et Blanche induit la comparaison avec le couple de Caron et Catherine. Les couples appartenant à ces parenthèses motivent profondément tout le récit dont les thèmes, les repères spatio-temporels et les intertextes s'organisent en partie autour d'eux.

218. Vers du *Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963 [LE FE], p. 166, que reprend le célèbre « *La femme est l'avenir de l'homme* », chanté par Ferrat, écho de la phrase de Marx, « *L'homme est l'avenir de l'homme* ».

219. *Recherches sur la sexualité*, janvier 1928-août 1932, présenté et annoté par José Pierre, Archives du surréalisme, Gallimard, 1990 [Recherches], séance du 31 janvier 1928, p. 66.

Mais leur point commun pourrait bien être le non moins célèbre vers d'Aragon, « *Il n'y a pas d'amour heureux* »²²⁰. En effet, le rapport amoureux dans *La Semaine sainte* se vit dans le danger, l'urgence, la cristallisation, l'impossibilité.

Pourtant, ce ne sont pas les conditions sociales qui s'opposent à l'union des amants, comme pour Roméo et Juliette, archétype du couple fatal. Il ne semble pas non plus que l'impossibilité soit liée à une structure sociale donnée, celle que Breton entend détruire par l'avènement de la femme-enfant²²¹. Plus simplement, et terriblement, l'amour ne paraît jamais réciproque. Les couples apparaissent toujours conçus selon une hiérarchie dans laquelle domine la femme, qui tolère l'amour de l'homme, généralement sans le partager.

Tous fonctionnent sur le mode de la privation : ou bien il y a rupture (Sophie, Blanche) ; ou bien l'amour est désiré mais non réalisé (Maria) ; ou bien, s'il est réalisé, il n'est pas satisfaisant, pour diverses raisons (Giuseppa, Marie). Il s'agit de rapports de force, de frustration, d'hostilité, de soumission, mais il n'y a le plus souvent ni tendresse, ni relations complices, sauf avec Doussia et Giuseppa. On a l'impression que la femme est incapable de savoir aimer. Du moins se laisse-t-elle aimer plus qu'elle n'aime.

Pourtant, malgré cela, ou à cause de cela, elle a une forte influence sur l'homme, si bien que le pouvoir sur les individus n'appartient plus aux instances politiques dans le roman, mais bel et bien aux femmes qui orientent la destinée des hommes qui les aiment. Ainsi Virginie importe plus pour Berry que le sort de la royauté et l'honneur des Bourbons (cf. p. 118). Tous les actes héroïques de Fabvier semblent destinés à prouver à Maria qu'il est digne d'elle. Berthier est obsédé par la peur d'une vie sans Giuseppa et agit en conséquence. Blanche, par son adultère, a détruit la vie d'Olivier. Quant à Géricault, c'est le rejet de Caroline qui lui fait prendre conscience que son habit symbolise un engagement (p. 38). C'est le début du cheminement qui fait de lui un adulte responsable.

Bien qu'elles aient une faible importance sociale et historique, les femmes aimées sont donc déterminantes pour ces hommes, à qui elles semblent ne rien devoir, envers lesquels elles paraissent parfaitement libres, d'une liberté impensable à l'époque, puisqu'elles sont forcément dépendantes économiquement du mari ou de l'amant. Ce pouvoir, au

220. « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française*.

221. Cf. A. Breton, *Arcane 17*, « Le Livre de Poche », Jean-Jacques Pauvert, 1971 (1947), p. 64.

moins dans le roman, repose sur la fascination que la femme exerce, fascination en partie due à son ambivalence fondamentale, « *propriété intrinsèque de l'Éternel Féminin* »²²² qui la rend à la fois ou tour à tour pure et impure, ignorante et savante selon les deux versants de Marie et d'Ève, la vierge et la démons.

222. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes*, Gallimard, 1986 (1949), T. I., p. 385.

I. LE COMPLEXE DE MÉLUSINE

Cette ambivalence rejoint le thème de la métamorphose, particulièrement bien illustré par la figure de Mélusine, qui fascina tout autant Aragon que Breton : si le roman de Jean d'Arras²²³ utilise, pour la première fois « *le tourner du miroir* »²²⁴, dont se réclame Aragon, on l'a vu, il met aussi en scène « *la double nature de cette reine, femme et serpent* »²²⁵, double nature qui est celle de presque toutes les femmes de ce roman.

1. UNE FEMME DOUBLE

Parallèlement au thème du double masculin et de l'homme double, apparaît le thème du double féminin et de la femme double, qui sera développé ensuite en particulier dans *Blanche ou l'oubli* avec Blanche et Marie-Noire.

Les doubles, ou duos, féminins sont un topos romanesque²²⁶, que l'on retrouve toujours chez Stendhal par exemple : Gina-Clélia dans *La Chartreuse de Parme*, Mme de Rênal-Matilde dans *Le Rouge et le Noir*.

A la fois mesure de survie (pour ne pas se laisser entièrement dévorer par une femme, l'homme s'en donne deux²²⁷), complexe dénotant, chez Stendhal en particulier, « *une pulsion hostile au père, un très fort penchant vers Jocaste* »²²⁸, recherche de la complétude, à l'origine de laquelle se trouve le mythe de l'androgynie, quête par chaque homme de ce que Jung appelle son « *anima* »²²⁹, cette « *situation "triangulaire" inver-*

223. Ce roman en vers fut « écrit en 1387 par le poète Jehan d'Arras, à la demande du duc Jehan de Berry, alors gouverneur du Poitou, pour glorifier la famille des seigneurs de Lusignan », Robert Brechon, « Le mythe de la fée Mélusine », *Obliques*, Éd. Borderie, n°14-15, 1977, p. 33.

224. *La MAM*, p. 317.

225. *Ibid.*, p. 318.

226. Cf. G. Durand, *Décor mythique*, p. 142.

227. Cf. Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, « Folio/Essais », Denoël, 1983, p. 446.

228. G. Durand, *Décor mythique*, p. 143.

229. « *Au Moyen-Age [...] un dicton voulait que "chaque homme porte en lui une femme". Et c'est cet élément féminin dans chaque homme que j'ai appelé l'anima* », C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, « Folio/Essais », Denoël, 1964, p. 47. Ainsi, « *l'homme cherche la rencontre, la réalisation, l'incarnation de son anima vue dans et à travers les femmes, car l'anima déborde de toutes ; alors que la femme cherche à l'inverse la rencontre, la réalisation et l'incarnation de son animus, en "focalisant" sa pluralité sur un seul homme* », *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, « Folio/Essais », Gallimard, 1964 (1933), NDT, p. 193.

sée »²³⁰, deux femmes pour un homme, concerne l'essentiel des personnages masculins dans *La Semaine sainte*.

Ainsi, pour trois des hommes du roman, les duos féminins, dont chaque membre s'oppose à l'autre et le complète, dissociant les éléments contradictoires de l'Éternel féminin, semblent une tentative pour résoudre le problème de l'ambivalence féminine. Ces couples deviennent alors trios : Blanche-Olivier-Doussia, Maria-de-los-Angeles-Fabvier-Marie-des-Démons, Giuseppa-Berthier-Marie-Élisabeth.

Mais le duo féminin ne réussit pas à résoudre la contradiction. Il ne fait que conforter l'ambiguïté de l'Autre : Marie-des-Démons n'est qu'une petite fille faire-valoir, Marie-Élisabeth reste absolument étrangère à Berthier, Doussia ne réussit qu'à accoutumer Olivier à elle, et à en être respectée, mais pas à lui faire oublier Blanche. La deuxième de ces femmes, qui n'est pas aimée, et ne peut pas l'être, demeure, à jamais, Yseut aux blanches mains.

A chaque fois donc l'homme balance entre deux femmes qui sont deux figures différentes de l'amour, chacune ayant des caractéristiques à la fois incompatibles et complémentaires, dont la conciliation en une seule semble impossible.

Quel que soit le schéma, le désir des hommes se heurte donc à une bivalence, que cette bivalence soit inhérente à la femme aimée, ou qu'elle soit représentée par deux femmes aimées du même homme.

C'est cette nature toujours double qui attire, celle-là même de Mélusine, ici être hybride mi-femme mi-enfant, mi-mère mi-maîtresse, mi-être humain mi-animal-oiseau.

En chacune, il y a un mystère, et c'est ce qui la rend par essence séduisante : « *Le vertige d'une femme, c'est soudain de la sentir absente, autre, étrangère* »²³¹.

2. L'ÉTRANGÈRE

LA FEMME « BLANCHE ET NOIRE »

Étrangères, la plupart des femmes du roman le sont, et cela explique en partie leur attrait : Giuseppa, italienne, est sans cesse redécouverte malgré la durée, Maria-de-los-Angeles, espagnole, provoque toujours le même choc chez Fabvier, Marie-des-Démons, circassienne, le séduit aussi

230. G. Durand, *Décor mythique*, p. 142.

231. *BO*, p. 473.

par son ignorance de la langue française. Doussia est russe, Mme Maison est hollandaise...

Giuseppa zézaye, Maria, « *la voix chantante, avec ce rien d'accent espagnol* » (p. 66), n'arrive pas à se défaire de son accent malgré l'école de Mme Campan. Leur accent, marque de leur origine, fait partie de leur séduction ; on pense irrésistiblement à l'accent russe d'Elsa.

Il semble en effet que c'est un peu de l'expérience d'Aragon concernant les femmes que l'on retrouve, chez la plupart des personnages féminins du roman. Toutes les femmes qu'il a aimées²³² étaient des étrangères : Denise Lévy, née à Sarreguemines alors allemande, les Américaines Clotilde Vail et Eyre de Lanux, l'Anglaise Nancy Cunard, l'Allemande Lena Amsel, enfin la Russe Elsa, dont l'œuvre sera précisément dominée par le personnage de « l'étrangère »²³³. Certes il y avait à l'époque un phénomène de mode, voire de société : « *De Paul Morand à Jacques Rigaut, d'Aragon à Céline, pour ces errants sortis de la guerre, l'amour c'est l'ailleurs* »²³⁴.

Mais, chez Aragon en tout cas, et dans ce roman, se retrouvent d'autres obsessions : ses étrangères ont presque toutes les mêmes traits constitutifs. Si pour Nerval le fantasme féminin prend la forme de la « blonde aux yeux noirs », chez Aragon il s'incarne dans la « brune à la peau blanche », « la femme blanche et noire », qui relève du mythe de la Géorgienne.

Ce mythe est instauré par deux rencontres complémentaires²³⁵, l'une réelle, et l'autre romanesque, qui lui feront écrire, bien plus tard, « *J'aimais déjà les étrangères / Quand j'étais tout petit enfant* »²³⁶... C'est tout d'abord le « pilotis » de Catherine Simonidzé²³⁷ des *Cloches de Bâle*, qui s'appelait Elisabeth²³⁸, même si l'auteur a « *totalisé sur la tête*

232. Cf. la chronologie établie par L. Follet « Éléments nouveaux sur *La Défense de l'infini* », *RCAET* n°3, pp. 221-230.

233. Cf. Marianne Delranc-Gaudric, thèse de doctorat, *D'Elsa Triolet* (graphié en russe) à *Elsa Triolet*, INALCO, sous la direction de Léon Robel, 1991, en particulier pp. 63-72.

234. Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Flammarion, 1978, p. 208.

235. Cf. *Aragon parle*, pp. 115-116, où il explique que ses personnages ont très souvent un modèle dans la vie et un modèle dans la littérature.

236. « Après l'amour », *Le RI*.

237. À laquelle s'ajoutent d'autres références, comme « *la Catherine Earnshaw des Hauts de Hurlevent* », qui lui donne son nom, « C'est là que tout a commencé », *ORC*, T. 7, p. 29 ; sur Catherine, cf. *Aragon parle*, pp. 110-115.

238. Cf. « Le Mentir-vrai », *Le MV*, p. 38 ; *Aragon parle*, p. 112.

de "Catherine" les bienfaits [...] reçus de six mains féminines... »²³⁹. Aragon a souligné à plusieurs reprises son importance déterminante²⁴⁰.

On sent très bien en effet la fascination que l'auteur éprouva sans doute devant son modèle, dans la description de Catherine²⁴¹. Elle présente toutes les caractéristiques des femmes séduisantes de l'œuvre d'Aragon : la lourde chevelure brune comparée à une « masse de ténèbres », « le teint d'une blancheur surnaturelle », la minceur et la gracilité qui seront aussi celles d'Eyre, « d'une beauté maigre, émouvante, désolée »²⁴², et de Nancy, avec son « extrême minceur et sa démarche dansante »²⁴³, l'accent comme un « roucoulement de pigeon », le même que celui d'Elsa.

Émotion propice à la rencontre d'une autre Géorgienne, fictionnelle cette fois, Astiné Aravian (dont nous avons déjà parlé à propos d'Odessa), l'Orientale selon Barrès, fondatrice pour Aragon²⁴⁴. Dotée d'un « accent exotique », elle aussi a « un teint très blanc, des cheveux noirs », et ses sourcils « descendaient du milieu du front pour décrire chacun un bel arc et se relever encore aux tempes »²⁴⁵.

Brunes et blanches, c'est bien ainsi qu'apparaissent généralement les femmes dans *La Semaine sainte*, en tout cas celles qui sont les plus séduisantes. Blanche a de « beaux cheveux noirs » (p. 486), la blancheur de sa peau « semble la raison d'être de son petit nom » (p. 483), et le narrateur évoque « les grands arcs des sourcils » (p. 486), étrangement similaires à ceux d'Astiné. Peut-être qu'intervient là une autre image intertextuelle, celle d'une autre Blanche. En effet, « la petite tête folle sous le poids des grands cheveux défaits » et « les grands arcs des sourcils » de la Blanche de *La Semaine sainte* (p. 486) rappellent aussi les « cheveux noirs répandus sur les épaules », le « visage ovale » avec un « sourcil arqué plus haut que l'autre arc » de Bianca, la cantatrice de *L'Inspecteur des ruines* dont la blancheur affichée au point d'en être un nom est sans cesse démentie, « femme sans cœur, sans l'ombre de sens moral, vénale jusqu'aux

239. « Pour ne pas quitter avril... », 1977, *OP VII*, p. 99.

240. « C'est là que tout a commencé », 1964, *ORC*, T.7, p. 25 ; cf. aussi *Aragon parle*, p. 110.

241. Cf. *Les Cloches de Bâle*, « Le Livre de Poche », Denoël, 1934 [*Les Cloches*], pp. 109-112.

242. Pierre Andrieu-Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, p.161, cité par L. Follet, *op. cit.*, *RCAET* n°3, p. 252.

243. Ann Chisholm, *Nancy Cunard*, Éd. Olivier Orban, 1980, p. 53.

244. Cf. L. Follet, *Aragon, le fantasme et l'histoire*, pp. 131-132.

245. M. Barrès, *Les Déracinés*, « Le Livre de Poche », Plon, 1967 (1897), pp. 111, 102.

bouts des ongles », dont la voix est « admirable »²⁴⁶, portrait en négatif d'Anna, la cantatrice de *Don Juan* : son ambiguïté est peut-être une source possible de celle de la Blanche de *La Semaine sainte*.

Les cheveux noirs défaits, abondants et rebelles, qui font ressortir sa blancheur, sont le détail caractéristique de Virginie (p. 119). De même, Marie-des-Démons est caractérisée par « sa peau blanche et ses cheveux noirs » (p. 203), cheveux noirs qui sont aussi ceux de Maria et de Giuseppa.

De manière générale, ce sont les schèmes féminins que l'on retrouve dans toute l'œuvre d'Aragon, ceux de « l'Amie éclatante et brune »²⁴⁷, qui se déclinent déjà dans *La Défense de l'infini*²⁴⁸. On les retrouve dans *Les Voyageurs de l'impériale*, avec la « nacrure de la peau » de Blanche Pailleron²⁴⁹. Pour Aurélien, la femme idéale devrait être « blanche et luisante comme un caillou »²⁵⁰. Dans *Les Communistes*, Gaillard rêve à « Yvonne blanche et noire »²⁵¹. Dans *Le Roman inachevé*, la femme est tantôt « brune et pourtant blanche »²⁵², tantôt une « reine blanche et noire »²⁵³. Enfin, dans *Blanche ou l'oubli*, Blanche est également brune²⁵⁴.

246. Elsa Triolet, *L'Inspecteur des ruines*, pp. 167, 200, 167. Pour elle, Blanche, ce « nom décoloré, un nom négatif, couleur d'infirmière, de vapeur dense, de draps. De cimes. De conte de fée. Un nom sans tache. Un nom vieillot » (*Luna-Park*, Gallimard, 1959, pp. 88-89), semble être en effet un prénom aussi fascinant que pour Aragon, à moins qu'elle ne cherche ainsi justement à saisir en quoi il l'est pour lui. C'est en tout cas un exemple de la circulation qui se fait entre leurs deux œuvres.

247. Vers de Charles Cros, « Liberté », *Le Collier de griffes*, repris dans « Le mot "Vie" », *Le RI* ; cf. *OP XII*, p. 466.

248. « Elle joue de ses mains tandis qu'elle se recoiffe, et leur image est bien blanche dans les cheveux. Il flotte autour d'elle un grand parfum de brune », « Le Con d'Irène » [« Irène »], 1928, attribué à Aragon et repris dans *La Défense de l'infini*, édition établie et présentée par Édouard Ruiz, Gallimard, 1986 [*La Défense*], p. 91.

249. *Les Voyageurs de l'impériale*, p. 165.

250. *Aurélien*, p. 12.

251. *Les Communistes*, E1, T.3, p. 62 ; E2, T. 1, p. 399.

252. « Bierstube Magie allemande », *Le RI*.

253. « Le mot "Vie" », *Le RI*.

254. *BO*, p. 458 ; on serait tenté de lire le nom de Marie-Noire, dans *BO* comme la conciliation de ces deux caractéristiques féminines. Pourtant Marie-Noire, elle, est « d'un blond blanc », p. 11.

La femme est donc étrangère de fait. Mais tout se passe comme si l'extranéité « civile » était le garant de l'altérité, altérité on l'a vu nécessaire : l'étrangeté de fait recouvre, révèle et implique une étrangeté fondamentale et « inquiétante ». On retrouve ici l'étymologie commune aux mots « étrange » et « étranger ». La figure de l'étrangère représente l'altérité, le leurre de la fusion impossible. Cette autre, étrangère qui n'est pas, qui ne peut pas être réellement possédée, et qui dévoile soudain que ce fut toujours ainsi, c'est bien encore celle qui occupe *Blanche ou l'oubli*²⁵⁵.

La femme reste inconnue, irréductible, ce qui la rend inquiétante, et par conséquent séduisante. C'est ce qu'illustre déjà, aux origines de l'amour occidental, la figure mythique d'Iseut²⁵⁶.

On sait que pour Freud « *l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier* »²⁵⁷. Si l'on peut parler ici d'inquiétante étrangeté, c'est *a priori* dans le sens exactement inverse : ce n'est pas ici la sensation de déjà vu, de déjà vécu, de familier dans une situation nouvelle qui donne le vertige, mais bien au contraire la sensation de perte, de différence qui tout à coup sépare des êtres qui se croyaient pourtant connaître. Malgré l'impression de connu, de familier, que donnent certaines de ces femmes à l'homme qui les aime – Blanche, Virginie, Marie – elles se révèlent, à un moment ou à un autre, inconnues, fuyantes, étrangères, d'une extranéité fondamentale.

Cependant l'inquiétante étrangeté concerne « *quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement* »²⁵⁸. Ainsi l'étrangeté ne provient pas de l'autre, mais aussi de soi. Elle trouve sa source dans le refoulé, qu'elle risque de faire réapparaître. Cela ne peut aller sans danger, et c'est en cela qu'elle est inquiétante. L'extranéité féminine apparaît

255. *Ibid.*, p. 321.

256. « *Iseut, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, évanouissant et presque hostile dans un être, cela même qui invite à la poursuite et qui éveille l'avidité de posséder, plus délicieuse que toute possession au cœur de l'homme en proie au mythe. C'est la femme-dont-on-est-séparé : on la perd en la possédant* », Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, « 10/18 », Plon, 1972, p. 306.

257. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, « Folio/Essais », Gallimard, 1985, p. 215.

258. *Ibid.*, p. 246.

donc ici comme la projection de l'inconscient des personnages masculins – du scripteur par conséquent, lequel recouvre en l'occurrence l'auteur²⁵⁹. Or elle se traduit par la bivalence/ambivalence la plus immédiatement manifeste dans le roman, celle de la figure maternelle.

3. L'IMAGE AMBIVALENTE DE LA MÈRE

Deux figures de femme, et deux seules, traversent le roman sans ambiguïté : il s'agit de Giuseppa et de Catherine Caron qui se tiennent chacune aux deux extrémités de la représentation de la mère, à la fois « modèle » et « repoussoir »²⁶⁰.

LA FIGURE BIENFAISANTE DE GIUSEPPA

Le couple que constituent Berthier et Giuseppa présente, dans le paradigme des couples de *La Semaine sainte*, au moins deux particularités : c'est le seul couple réalisé, constitué, aimant, dans le temps du roman ; c'est également le seul couple dont les deux membres sont historiquement bien connus : Blanche n'est qu'incidemment évoquée, Maria est très mal connue, Sophie est totalement fictionnelle, comme Marie, comme Doussia, comme Denise... L'intérêt de « l'historicité » de Giuseppa, c'est que l'on peut apprécier l'usage qu'Aragon a fait des documents historiques. On s'aperçoit ainsi très vite que tout son travail romanesque consiste à renverser l'image négative de la vraie Giuseppa, celle en tout cas qu'ont transmise la plupart des divers auteurs, le plus souvent mal intentionnés.

Toute sa vie, Berthier sera tourné en ridicule car c'est elle qui dirige le couple, ce qui est considéré comme une faiblesse. Elle domine physiquement Berthier, qui n'a rien d'un séducteur²⁶¹.

Au contraire Giuseppa est décrite comme une femme « extrêmement belle »²⁶². Mais surtout, on parle toujours d'elle comme d'une demi-mondaine, d'une « cocotte », étrangère de plus, qui se fait entretenir par Berthier, bafoue l'honneur viril car elle le trompe, en partie responsable

259. En effet, « les limites qui définissent le scripteur sont discontinues et variables. Il est sujet ("soumis") de son histoire (que structure en profondeur l'inconscient) et de l'Histoire (qui structure en profondeur ses données idéologiques) », J. Peytard, *op. cit.*, p. 145.

260. Benjamin Péret, *Anthologie de l'Amour sublime*, Albin Michel, 1956, p. 27.

261. Voir la description qui en est faite dans les *Mémoires de Mme la duchesse d'Abrantès ou souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Ladvocat, 1831-1835, 18 volumes, T. II, p. 364.

262. *Ibid.*, T. II, p. 55.

de sa trahison, enfin « *la femme qui mena toujours par le bout du nez le major général de l'armée française* »²⁶³.

Cependant, cette femme dont on entrevoit la futilité dans *La Semaine sainte* (« *elle avait une de ces natures qui ont besoin de sommeil, et elle était incapable, mais alors, là, incapable de dormir en chaise !* », p. 161) devient, paradoxalement, une figure bienfaisante et protectrice dans ce roman de femmes-enfants. La demi-mondaine des médisances, l'amoureuse des lettres d'Égypte dont tout le monde fit des gorges chaudes est ici la mère malheureuse de Sopransy. Aragon va jusqu'à attribuer son accident à sa douleur (p. 159). Personne auparavant n'a jamais parlé de son deuil.

De même, elle apparaît dans le roman comme une femme pleine de sollicitude, qui se tourmente pour Berthier. Ainsi la rente qu'il lui a donnée en échange de ses bijoux a toujours été interprétée en sa défaveur, alors que dans le roman, les bijoux sont un don désintéressé qui permettra de parer au plus pressé (p. 160). En outre si son déplacement à Saint-Denis (« *contre toute vérité* », dit Aragon dans *J'abats mon jeu*²⁶⁴, et en effet elle est à ce moment-là presque invalide) est prétexte à l'évocation historique, « *pour, par elle refléter sur cette semaine [...] tout le passé militaire de la Première République et de l'Empire* »²⁶⁵, il lui permet aussi d'acquérir une dimension toute différente de celle de la coquette futile et volage que lui ont donnée tous les biographes de Berthier (à l'exception du dernier, Jérôme Zieseniss), pour devenir dans le roman « *le seul être avec qui il peut parler à demi-mot, qui le comprend toujours* » (p. 432). Celle qu'il a tellement peur de voir mourir avant lui. Cette crainte, liée à celle de se retrouver sans elle, explique aussi le suicide final (p. 432).

Ainsi Giuseppa illustre pour Berthier ce que Jung définit comme « *la figure à la fois maternelle et souveraine de la Grande Mère Universelle qui est pleine de pitié et de miséricorde, qui comprend et pardonne tout* »²⁶⁶.

263. Joseph Turquan, *Le Monde et le demi-monde sous le Consulat et l'Empire*, Éd. Montgredien, 1897, p. 75.

264. « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 49.

265. *Ibid.*

266. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, « Folio/Essais », Gallimard, 1964 (1933), p. 237.

À l'autre extrémité, ni bienveillante ni protectrice se trouve Catherine Caron, qui représente dans *La Semaine sainte* la figure maternelle dans ce qu'elle a de terrifiant²⁶⁷.

LA FIGURE REPOUSSANTE DE CATHERINE CARON

Elle est l'incarnation bien réelle d'une terrible misère : « *C'est une femme usée, ravagée, pas une vieille.[...] Une main crasseuse et déjà déformée* » (p. 412). Par elle, Aragon dénonce aussi cette aliénation qui condamne les femmes à des maternités successives²⁶⁸, doublée d'une aliénation sociale : ses enfants sont condamnés à une vie misérable. Ainsi cette famille s'oppose, presque membre à membre, père, mère et enfants, à la famille Degeorge. Même le petit Jean Degeorge a une espèce de conscience, qui est appelée à se développer, cependant que le petit Jean-Baptiste Caron est déjà aliéné. Au grand frère Caron, déserteur, s'oppose Frédéric Degeorge.

Surtout, Catherine représente l'horreur de la maternité, alors que Virginie, dans des circonstances analogues, en tire justement aux yeux du Duc de Berry une séduction supplémentaire (p. 119).

Prête à enfanter, laide et vieillie à faire peur, image à la fois de la mère et de la mort, elle est un symbole féminin du temps en un saisissant raccourci. Dans cette situation, elle regarde d'Aubigny avec convoitise, à la fois pitoyable dans sa misère et effrayante dans le désir qu'elle éprouve pour lui (p. 412).

Catherine Caron transgresse un tabou : c'est elle qui désire l'homme, et le lui montre, sans équivoque. Mais la figure maternelle qu'elle représente rend ce désir odieux : l'effroi de d'Aubigny tient peut-être moins à la hideur de la femme qu'à l'image sous-jacente de la mère pratiquant l'inceste.

Figure maternelle, elle l'est dans la sollicitude qu'elle éprouve à l'égard du blessé, quand elle lui donne à boire « *un étrange breuvage fade, ni bière, ni cidre, une eau épaissie, et la femme qui lui dit : buvez, buvez... et des mots incompréhensibles* » (p. 413).

Ces paroles sont incompréhensibles sans doute à cause de cet accent picard qui, on l'a vu, rend également Firmin incompréhensible à Géricault : ce langage « *a tout le temps l'air de se moucher* » (p. 408). Elles le sont aussi à cause de l'état d'épuisement dans lequel se trouve d'Aubigny,

267. Cf. Beauvoir, *op. cit.*, T. I, p. 241 : « *la Femme-Mère a un visage de ténèbres : elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit un jour retourner* ».

268. Cf. p. 386, « *à trente-cinq ans [...] déjà vieille, déformée, sans couleur, ayant eu treize petits en dix-neuf ans* ».

qui reprend à peine conscience. Mais le terme de « breuvage » n'est pas gratuit. Il diffère du mot « boisson » en ce qu'il désigne surtout une boisson ayant des vertus curatives ou magiques.

Ainsi le mot « breuvage », associé à la description de cette femme qui met en évidence la misère dans laquelle elle vit mais en même temps qui la montre comme un être surnaturel, une sorcière avec « *ces cheveux mal ramassés, les mèches tombant d'une tempe, une vieille paille pissieuse, avec des copeaux blancs, laide à faire peur* » (p. 412), permet de comprendre ce langage comme incompréhensible aussi parce que ce sont des incantations magiques qui l'apparentent à une espèce de pythie. Son délire de douleur (qui correspond à celui de d'Aubigny comme si lui aussi allait enfanter, ou comme si c'était lui qu'elle enfantait) annonce la victoire, la vie :

Elle hurle dans ses cheveux qui glissent, les épaules secouées, les seins frémissants.[...] Ce ne sont que les premières douleurs, elle accouchera plus tard.[...] Et Marc-Antoine sait tout à coup qu'il va vivre (p. 413).

L'eau qu'elle s'apprête à lui donner ressemble bien à un philtre qui le ferait renaître à la vie. D'Aubigny sait qu'il va vivre après avoir frôlé la mort au moment où l'enfant va naître.

Entre ces deux figures qui, par leur opposition, représentent en la dissociant l'ambiguïté maternelle (on a là un autre duo féminin), défilent les autres femmes du roman, toutes femmes-enfants.

UNE FEMME-ENFANT

Des instantanés sur lesquels « le temps n'a pas de prise »

Caractéristiques

La femme dans le roman tire le plus souvent sa séduction de son extrême jeunesse qui l'apparente à une enfant : si Caroline a la trentaine (p. 43), elle a « *une blondeur d'enfance* » (p. 37) ; Virginie « *n'avait pas ses vingt ans* » (p. 121) ; Blanche, née en 1884 (p. 514) avait vingt ans quand Olivier la quitta, en 1804 (p. 484) ; Sophie n'a guère plus de dix-huit ans (p. 290), comme la Duchesse de Massa, âgée d'une vingtaine d'années (p. 176) ; Denise vient d'avoir seize ans (p. 181), Marie-des-Démons est une enfant (p. 203).

Ce qui est toujours mis en évidence, c'est sa presque enfance, et en même temps ce qui en elle révèle déjà la féminité. Or le scripteur réussit ce miracle de fixer cet instant éphémère en s'interdisant de dévoiler ce que deviennent ensuite ces femmes, contrairement à ce qu'il fait généralement pour les personnages masculins. Elles restent, dans l'esprit des personnages – et du lecteur –, dans une jeunesse éternelle, grâce à la structure-parenthèses du roman qui s'arrête le temps d'une évocation ou d'un micro-récit sur un personnage, puis continue sa route, et qui contribue, en suspendant le temps et ses ravages, à cristalliser l'image féminine en une improbable essence d'autant plus fascinante qu'elle est inaccessible : celle qui, sous les traits de Mélusine précisément, pour Breton, « *a toujours subjugué les poètes* parce que le temps sur elle n'a pas de prise »²⁶⁹. Ainsi Aragon préserve du vieillissement la plupart des personnages féminins de *La Semaine sainte*.

Images d'une jeunesse éternelle, troublantes par la faiblesse qu'implique leur âge et qui appelle la protection (les images de l'oiseau, de la biche, de la proie fragile, soumise et gracile, abondent), et par l'abandon très féminin que cela suppose, ainsi apparaissent, dans une chaîne d'instantanés qui parcourt le roman, les figures féminines.

Caroline

Ces caractéristiques sont réunies chez la première femme du roman que l'on rencontre, de manière quasiment inaugurale, mais que l'on ne reverra plus, sinon dans les rêveries de Géricault : Caroline, « *Toute mince, on aurait dit maigre, une bouche adorable, un teint si frais, une blondeur d'enfance...* » (p. 37). La baronne Lallemand était effectivement « *fort jolie quoique très maigre, très souple de taille* »²⁷⁰. Mais on retrouve là peut-être fugitivement la trace de la « *beauté maigre* » d'Eyre²⁷¹, la femme d'avant Nancy. En outre, notons que sa blondeur surgit après coup. Sur le manuscrit, Caroline, coïncidant au type de la femme « blanche et noire », est d'abord brune²⁷². Mais la vraisemblance historique (sa blondeur, jugée effectivement étonnante pour une créole, est signalée par des témoins) imposa certainement le changement de couleur.

269. A. Breton, *Arcane 17*, p. 62.

270. Bro de Comères, cité par D. Aimé-Azam, *op. cit.*, p. 145.

271. Cf. L. Follet, *op. cit.*, *RCAET* n°3, p. 252.

272. Cf. R. Lance-Otterbein, « J'ai dû récrire cette partie du roman treize fois de fond en comble », *Histoire/Roman*, p. 86, note 38.

Semblable à une « *petite fille* » (p. 42), elle est dans le roman à la fois présente et absente. En effet, elle est juste entrevue au début du roman mais devient obsessionnelle dans l'esprit de Géricault qui la retrouve en toutes les femmes qu'il rencontre.

Cette rencontre est presque une manifestation de « hasard objectif »²⁷³, que Géricault pourtant ne perçoit qu'après coup : « *Il se dit qu'à son retour, il saura peut-être pourquoi il fallait [...] qu'il eût rencontré Caroline Lallemand* » (p. 596). Mais nous ne saurons rien d'autre de Caroline.

Cet arrêt sur image nous paraît relever plutôt d'une stratégie de fixation de l'éphémère, celle-là même qui est mise en œuvre pour Virginie.

Virginie

Virginie apparaît comme un instantané de beauté et de jeunesse²⁷⁴, où dominant les signes de la femme-enfant. Elle est « *la biche marquée, cette enfant* » (p. 120) qui sait si bien jouer de sa séduction : « *elle se renversait sur l'oreiller pour être plus jolie encore* », tout en regardant « *avec inquiétude l'huis mal fermé du cabinet attendant* » où se trouve son jeune amant (p. 123).

Aragon fait ici un choix très sélectif dans les documents biographiques. Elle est vraiment saisie au moment des adieux, sans aller plus loin, ne serait-ce que de quelques jours. Pourtant les ouvrages par lui consultés, et de près, relatent en détails sa vie après les Cent Jours, à peine suggérée par sa relation avec François Touchard, qui, après la mort du Duc de Berry, vivra avec elle, en aura une fille et finira par l'épouser.

Le roman ne mentionne nulle part qu'elle va retrouver le Duc à Gand, qu'ils se reverront jusqu'à ce qu'il soit assassiné, qu'elle en aura un autre

273. Selon la thèse du « hasard objectif », « *le désir, quelquefois, impose sa loi à l'événement* », José Pierre, préface aux *Recherches*, p. 15. Une première définition en est donnée par Breton en décembre 1933, dans une « Enquête sur la rencontre », parue dans le *Minotaure* (cf. Annexes aux *Recherches*, pp. 199-202).

274. Son évocation est très nettement décalquée du livre du vicomte de Reiset, *Les Enfants du duc de Berry*, Émile-Paul éditeur, 1905 ; cf. en particulier les pp. 276, 277, 289. Aragon s'est aussi visiblement inspiré d'André Castelot, *Le Duc de Berry et son double mariage d'après des documents inédits*, Sfélt, 1950 ; cet ouvrage réutilise pour une grande part le précédent. Il se trouve dans la bibliothèque d'Aragon au Moulin de Saint-Arnoult. Ont sans doute été consultés aussi les *Souvenirs inédits du petit-fils du duc de Berry*, le prince de Faucigny-Lucinge, publiés par André Castelot, A. Bonne, 1951, et bien sûr les *Mémoires* de Thiébault (cf. T. V, pp. 319-320) ainsi que les *Souvenirs* de Reiset (cf. p. 377). Sur Bessières, son premier amant, cf. Louis Chardigny, *Les Maréchaux de Napoléon*, Flammarion, 1946.

fil, posthume. Car s'il n'y a rien sur le futur de Virginie, il n'y a rien non plus sur la fin tragique de Berry, et Virginie sanglotant accourue, immensément affectée. Au contraire, Aragon insiste sur la duplicité de Virginie, et son amour tout de vanité (p. 123). Surtout, il n'y a nulle part l'évocation de l'« antique ruine »²⁷⁵ au « visage maigre et grimaçant », semblable à « une sorcière malfaisante et redoutable »²⁷⁶, qu'elle deviendra, en laquelle ne subsiste nulle trace de la beauté extraordinaire qu'elle eut. Dans le roman, elle reste dans la permanence de la jeunesse : l'horreur du vieillissement est soigneusement écartée.

Cependant, l'évocation de Virginie entraîne presque à chaque fois le leitmotiv sur les yeux tristes d'Anne d'Autriche, dont aurait hérité le Duc et qui compensent l'ingratitude de son physique. Or cette indication ne se retrouve nulle part dans les différents mémoires ou ouvrages consultés : il s'agit visiblement d'un ajout d'Aragon. Cette caractéristique pseudo-héréditaire met en évidence que c'est bien un Bourbon, lui que l'on a soupçonné d'être un bâtard²⁷⁷. Mais l'insistance qu'y met Aragon²⁷⁸ fait sens encore autrement : elle participe de cette absence de manichéisme qui caractérise le roman et de cette dualité propre à tout homme. Par Virginie, le Duc qui s'efforce par ailleurs à une autorité déplacée et malhabile, bien que sa bonté envers sa femme anglaise soit soulignée, est montré plus humain, et plus pitoyablement humain, frère de tous ces amoureux que la seule idée de la femme aimée émeut (p. 118).

Virginie permet aussi l'intrusion de la notion de trahison, et sa relativité, son universalité jusque dans la vie intime : la maîtresse d'un maréchal d'Empire, Bessières, heureusement mort, qui s'est ruiné pour elle, devient quand les temps changent celle d'un Bourbon. Il y a sans doute ce passé de Virginie dans l'attrait irréprouvable qu'éprouve le duc pour elle, qui explique aussi son attirance pour la Bourgoine : « on reprenait les femmes à ces gens-là, comme les palais » (p. 117).

Mais Virginie n'intervient pas que par rapport à Berry. Elle est également la maîtresse de l'ami d'Augustin Thierry, Touchard, qui mourra riche, directeur des chemins de fer : il incarne lui aussi la mutation

275. A. Castelot, *op. cit.*, p. 289.

276. Reiset, *Les Enfants du duc de Berry*, p. 309.

277. Cf. Thiébault, *op. cit.*, T. V, note 2 p. 212 : « On sait que le duc de Berry passait pour être le fils du maître de poste d'Agen » (et de donner de pseudo-preuves à l'appui). Ce ne sont point tant les propos de Thiébault, dont on connaît la jalousie et la médisance, qui importent, que le parti qu'en tire Aragon, qui a abondamment utilisé ces *Mémoires*.

278. W. Babilas a relevé 7 variantes de cette caractéristique ; 6 sur 7 insistent sur son origine héréditaire, cf. « Le principe d'équivalence comme procédé narratif dans *La Semaine Sainte* », *Histoire/Roman*, p. 174.

de la société, la révolution industrielle à venir, où un Duc de Berry n'a pas sa place. « *Le pouvoir des nobles, des prêtres, des militaires, c'est fini : il est temps que l'État passe aux mains de la classe industrielle...* », déclare-t-il (p. 122). Virginie révèle une rivalité qui se joue au-delà d'elle, entre deux hommes représentant chacun une tendance opposée de la société française.

Mais le roman en reste là pour Virginie, et, quittant Paris, arrive à Beauvais où Géricault rencontre Denise.

Denise

L'évocation de Denise trouve son point de départ dans une lettre de Lamartine, qui inspire directement cette scène, lettre datée de

Beauvais, le 26 juillet 1814 : " [...] m'a logé au bout de la ville, chez une vieille marchande épicière qui m'a reçu à merveille et donné une fort belle chambre ; mais il faut passer par la boutique et monter par une échelle[...] je me suis arrangé pour déjeuner chez moi avec un potage et du fromage, ou bien du lait, qui est excellent ici [...]", signée "Al. de L., Garde du Corps, chez M. Durand, épicier Grande-Rue Saint Martin, à Beauvais"²⁷⁹.

Si la lettre fournit à Aragon des indications historiques – la date, la ville, l'adresse, le nom de l'épicière et jusqu'à la description de la chambre et du repas – en revanche elle ne mentionne pas Denise²⁸⁰. Il est tentant de voir en elle une Graziella – elle a le même âge, seize ans –, personnage à venir de Lamartine mais déjà rencontré par lui (c'est en 1811 qu'il séjourne à Naples pour la première fois, et qu'il rencontre Antoniella, dont il fera Graziella en 1849), que l'on déchiffre facilement dans l'évocation des filles à la peau de poterie (p. 213). C'est toute l'expérience de Procida qui perce ici, avec les nuits « *toutes claires* », les terrasses (p. 213). D'ailleurs l'émotion et la fascination de Denise écoutant Géricault lui parler de l'amour peuvent rappeler celles de Graziella écoutant le narrateur lui lire *Paul et Virginie*, à Procida.

Denise est, d'une certaine manière, dans la même situation : séduite, platoniquement, par Lamartine, puis oubliée. La femme reste la proie

279. Cité par S. Ravis-Françon, *op. cit.*, p. 491.

280. On peut se demander de quelle manière intervient ici le premier amour d'Aragon, Denise Lévy, si tant est qu'il intervienne, mais la coïncidence du prénom, « *beau à calligraphier* » (*Lettres à Denise*, Lettre 8, p. 36), par ailleurs sans autre source, est étonnante.

facile des beaux parleurs et des hommes socialement plus haut placés. Denise, victime de l'immuabilité de la société, à laquelle ni la Révolution ni l'Empire n'ont rien changé, en tout cas pour les femmes, en est la démonstration implacable. Lamartine, Géricault, Arthur d'H... se succèdent selon un ordre logique : c'est d'abord le beau parleur séduisant qui parle d'un ailleurs qui lui restera à jamais étranger, puis celui qui réussit à la convaincre que cet ailleurs peut se trouver chez un homme et dans l'amour, enfin le vil séducteur qui emporte les dernières résistances et récolte le fruit des précédents discours. Sa jeunesse, visible physiquement, se manifeste aussi moralement, par la candeur qui la met à la merci de l'homme, plus mûr et plus expérimenté.

Pourtant, contrairement à Graziella, pleine de naïveté, qui croit pouvoir concurrencer ses rivales en mettant leur robe, déguisement dérisoire, Denise est en partie consciente de cette aliénation : « *Qu'est-ce que c'est que notre vie, à nous, les filles ? Tout est certain d'avance. Rien ne peut arriver.[...] Ils me marieront, et après ?* » (pp. 215-216).

Ne pouvant satisfaire ses désirs même par un mariage, elle est condamnée par sa classe sociale à la désillusion, à l'adultère : elle n'a pas à l'époque les moyens de réaliser ses désirs dans un mariage qui ne peut se faire qu'avec quelqu'un de sa condition, qui ne comprendra rien à ses aspirations. À travers Denise, Aragon présente et dénonce une situation sociale figée, où chaque individu reste à sa place initiale, situation qui condamne encore plus les femmes que les hommes.

Denise apparaît donc dans le roman, et c'est presque la seule, comme une victime, et non comme une créature castratrice. Néanmoins, même s'il y a dénonciation sociale, on peut voir en elle une part de responsabilité, puisqu'elle est prête à écouter toutes les sirènes, du fait de ses désirs, de ses besoins (de liberté, de vie différente, de vraie vie) que sa classe sociale ne lui permettra jamais d'obtenir.

On rencontre donc ici une autre ambiguïté, celle de la femme coupable-victime, qui sera détaillée plus loin. En effet, le regard que pose l'homme sur elle, en l'occurrence Géricault, décèle la vulnérabilité. Cette vulnérabilité, qui est surtout désir d'une autre vie, alourdie de ce qu'y ajoute Géricault par ses discours sur l'amour, lui est fatale avec le vicomte d'H... qui représente la vanité masculine, la bêtise et la Réaction avec une longue énumération qui semble pouvoir permettre de reconnaître l'auteur du forfait, et fait croire le fait historique. La généalogie ici dressée donne une telle réalité au personnage qu'on pourrait presque lui mettre un nom. Précisément s'il n'en a pas, c'est qu'il devient exemplaire d'un certain parcours social et historique. On l'a vu, il pourrait appartenir à l'une des Deux Cents familles alors en constitution, et prend sens par

rapport à la longue énumération de ceux qui sont les opposants de cette classe-là, Frédéric Degeorge et tous ses frères à venir.

Mais, si le vicomte d'H... est représentatif de la classe au pouvoir, il n'est pas sans rappeler le propre père d'Aragon, et Denise évoque fugitivement la mère d'Aragon, dans le contexte familial que l'on sait : c'est une manière aussi pour Aragon de régler ses comptes avec un père honni, en se plaçant justement du côté de ceux sur qui Louis Andrieux fait tirer, les Communards de Lyon²⁸¹, les camarades de Frédéric Degeorge.

Quant à savoir ce que devient Denise, alors que le scripteur joue au voyant pour la plupart de ses personnages masculins, il s'y refuse ici, lui évitant, ou lui refusant le sort de la noyée, pour celui de l'errance sous la pluie, vers une fin tue : « *qu'il suffise de savoir qu'au matin elle ne sera pas rentrée chez elle. S'est-elle jetée dans le Thérain ? C'est une rivière trop peu profonde et mal commode pour le désespoir* » (p. 234).

Le narrateur pas plus que le viol de Denise ne montre la fin de son histoire : le lecteur en reste d'une certaine manière frustré. Mais surtout, comme Caroline, à jamais la jeune femme trop mince tombant comme un oiseau dans les bras de Géricault, comme Virginie nimbée de ses cheveux noirs et de sa beauté enfantine, Denise, petite fille perdue dans la nuit et la pluie, reste auréolée dans notre esprit de ce mystère, de ce destin ouvert.

Sophie

A Poix, c'est Sophie que rencontre Théodore. Autre version de Virginie, mais non vénale, elle séduit elle aussi par sa gracilité et sa fragilité. C'est une autre version aussi de Denise, une Denise qui aurait eu de la chance, une chance toute relative, car son forgeron qui « *n'avait guère été qu'une bourrasque* » (p. 292) ne suffit visiblement pas à la satisfaire, bien que, aussi sage que la programme l'étymologie de son nom, elle finisse par renoncer à Bernard pour lui. Elle aurait pu être une Duchesse de Massa, autre femme-enfant croisée à Beauvais (cf. pp. 176-177), si elle avait eu davantage de chance. Par chance, il faut entendre ici différence de naissance, la condition de toutes ces femmes-enfants et leur destin étant liés à leur condition sociale. L'interchangeabilité de ces femmes d'ailleurs se manifeste clairement chez Géricault même :

281. Cf. P. Daix, *Aragon : une vie à changer*, p. 50.

Sophie, maintenant, se confondait dans la tête de Théodore avec cette gamine de Beauvais[...]. D'autant qu'un autre souvenir se mêlait à ces deux filles au teint clair [...] susceptible du même abandon [...] Caroline (p. 309).

Sophie représente donc, comme Denise, une certaine condition féminine de l'époque. Sorte de Madame Bovary elle aussi, elle tombe dans les bras du premier venu. La voilà troublée et aussitôt mariée, et à jamais insatisfaite (p. 291).

Marie-des-Démons

Quant à Marie-des-Démons, « *cette enfant circassienne* » (p. 203) à peine évoquée, elle trouble Fabvier non seulement à cause de sa ressemblance avec Maria, nous en reparlerons, mais aussi du contraste entre « *la précision violente* » des mots d'amour et ses « *jeunes lèvres tendres* » (p. 203). Ce contraste fonde l'ambiguïté fondamentale de la femme-enfant dans le roman, ambiguïté qui se manifeste de la manière la plus forte chez Blanche, femme-enfant qui elle, par exception, déchoit de ce statut. Cette ambivalence-là révèle toute la différence entre la femme-enfant du roman et le mythe surréaliste²⁸² tel que Breton le mit en place, où sans ambiguïté aucune, cet être « *incarne une pureté, une innocence, une spontanéité, une naïveté qui le mettent plus aisément en contact avec le monde du rêve, celui de l'inconscient et le royaume de l'imagination* »²⁸³.

Une enfant-mère

Caractéristiques

Mais l'ambiguïté due à la frontière mouvante entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'ignorance et la connaissance des choses de l'amour, et au contraste entre la faiblesse apparente et la dureté réelle (Caroline rejette Géricault, Virginie se joue du Duc de Berry, Sophie repousse Bernard, Blanche trompe Olivier) se double d'une autre ambivalence.

Car cette femme-enfant est en même temps mère, autre différence avec la femme-enfant quasi-virginale des surréalistes, chez qui d'ailleurs les représentations maternelles furent très peu nombreuses. La femme-

282. Concernant l'apparition de la notion de femme-enfant et sa définition, cf. Gérard Legrand, « A propos de la Femme-enfant : contribution à une typologie de la femme surréaliste », *Obliques* n°14-15, pp. 9-12.

283. Gloria Orenstein, « Les femmes du surréalisme », *Obliques* n°14-15, p. 61.

enfant dans *La Semaine sainte* est en effet rendue systématiquement plus troublante encore par la maternité²⁸⁴.

La séduction irrésistible de Virginie vient aussi, pour Berry, de l'avoir vue enfanter (p. 119). L'attrait de Sophie est lié au fait que c'est « *une enfant à peine épanouie par la première maternité* » (p. 299). En ce qui concerne Blanche, c'est la maternité qui accomplit sa beauté, et la rend parfaitement désirable, avec « *cette frêle perfection que les premières maternités changèrent en une féminité à faire trembler ce mari amoureux rien que de prendre la main de Blanche...* » (p. 483). De même, le Duc de Massa reste attiré par sa femme, « *plus fraîche, plus blonde que jamais, après son troisième accouchement* », qui garde « *toujours dans le visage quelque chose de parfaitement enfantin* » (p. 177).

Quelques femmes de *La Semaine sainte* semblent échapper à ce cadre, mais ce n'est qu'apparemment. Ainsi Denise, disparue dans la nuit après avoir été violée, reste la mère possible d'un enfant, non reconnu. À l'état d'hypothèse, elle coïncide avec Caroline, de ce point de vue-là en tout cas.

Il faut en effet accorder une place particulière à Caroline, elle aussi dans le roman femme-enfant sans être mère :

*Cette femme, la femme du baron Lallemand, Caroline Lallemand, a été touchée par l'amour de Géricault, et d'eux est vraisemblablement né un enfant [...], la belle Caroline Lallemand, pour ne pas compromettre sa situation mondaine, n'avait pas voulu même revoir son enfant. Cette histoire à laquelle vous vous référiez comme arrière-plan de La Semaine Sainte est donc une aventure tragique où tout ce qui restait de l'amour de Géricault a péri, non reconnu de sa mère même*²⁸⁵.

On sait aujourd'hui que ce n'est pas de Caroline Lallemand que Géricault aura un enfant adultérin en 1818, hypothèse de Denise Aimé-Azam en 1956²⁸⁶, mais de sa tante, Alexandrine-Modeste Caruel²⁸⁷, la jeune femme de son oncle Jean-Baptiste Caruel, fugitivement évoqué dans le

284. Cela est, mais de manière ponctuelle, antérieur à ce roman : voir Georgette dans *Aurélien* (p. 501) ou Cécile dans *Les Communistes* (E1, T.1, p. 34 ; E2, T. 1, p. 21).

285. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964 [*Entretiens*], pp. 101-102.

286. Cf. *Catalogue Géricault*, p. 281. On sait qu'Aragon s'est beaucoup inspiré du livre de D. Aimé-Azam paru en 1956.

287. *Ibid.*

roman (p. 23). C'est bien après *La Semaine sainte*²⁸⁸ qu'on découvre l'identité réelle de cette femme.

Peu importe en fait. L'essentiel est que sans la perspective de cet enfant bâtard, « né de père et de mère "non désignés" »²⁸⁹, Caroline n'aurait sans doute pas joué ce rôle-là dans *La Semaine sainte*. Vue sous cet angle, elle a toutes les qualités nécessaires à la cristallisation, que met en évidence la formulation même d'Aragon dans son commentaire. Finalement « touchée », sans en être affectée outre-mesure, par l'amour de Géricault, elle finit par consommer... Mais pour retourner aussitôt dans sa sphère inaccessible, ici « sa situation mondaine », d'où la belle indifférente – qui se double en l'occurrence d'une mère indigne – ne daignera pas plus jeter les yeux sur son rejeton que sur son peintre, lequel devient symbole de la solitude de l'homme, éternellement repoussé, et repoussé dans ce qui en fait sa survie : sa descendance. On trouverait difficilement femme plus castratrice que cette belle créole, « espèce d'oiseau frémissant et faible » (p. 46). Caroline illustre donc ici, elle aussi, l'inaccessibilité féminine ; mais, avec cet enfant bâtard qu'elle n'ose avouer, elle intervient aussi par rapport à l'expérience familiale intime de l'auteur.

Certes, dans le temps du roman, ces maternités-là ne sont pas réalisées, les naissances virtuelles étant peut-être figurées par l'accouchement de Catherine Caron ; elles ne participent donc pas à l'ambiguïté féminine, au même titre que les femmes précédentes. Mais cette maternité qui, pour virtuelle qu'elle soit, semble omniprésente, révèle l'importance de la figure de la mère, et, conjointement, la fascination pour le mystère de la naissance.

Conséquences

L'ambiguïté double, voire triple, de l'enfant dont la féminité se révèle par la maternité contribue à placer l'homme en équilibre instable : quelle place peut-il alors avoir face à cet être hybride qui lui échappe ? Son statut au sein du couple potentiel n'est jamais clairement établi : là aussi il y a incertitude, on est encore une fois dans le « qui, nous ? », c'est-à-dire le « qui suis-je ? ».

La femme-enfant et la mère ne font qu'une : toute enfant est une mère en devenir, et les deux statuts peuvent se télescoper dans le temps, du fait, dans le roman, de l'âge des jeunes filles quand elles se marient ou ont des amants ; l'amour entraîne presque nécessairement à l'époque la maternité.

288. Découverte faite en 1976, par M. Le Pesant ; cf. *Catalogue Géricault*, p. 275.

289. D. Aimé-Azam, *op. cit.*, p. 197.

Toute amante est donc presque en même temps figure de la mère. C'est peut-être cela aussi qui en fait une femme inaccessible, à la fois désirable et interdite : une femme ne peut être à la fois l'amante et la mère du même homme, ces deux fonctions sont séparées.

Le statut indéfini des hommes du roman se traduit par le fait qu'ils n'apparaissent jamais comme pères (ce qui résulte aussi de la position d'Aragon qui ne le fut jamais), même s'ils le sont. Comme si eux-mêmes restaient des enfants. Si les enfants existent, comme pour Olivier, ils n'ont aucun intérêt, ce que ne suffit pas à expliquer l'absence : « *Pour les petits, je n'en parle pas. Est-ce que je les ai connus ?* » (p. 514). En Blanche, seule la maîtresse et non la mère lui importe. L'enfant a moins d'importance par lui-même – on sent une certaine méconnaissance de l'enfant chez l'auteur – que ce qu'il change chez celle qui est sa mère, qui devient par lui enfant-femme. Les personnages masculins apparaissent essentiellement comme des amants.

Mais de même, il n'y a pas de rapport mère/enfant autre qu'une représentation obligée et purement figurative : Virginie allaitant son enfant (p. 121), la Duchesse de Massa entraînant sa nombreuse famille (p. 177), Sophie berçant le sien (p. 299), aucune ne s'intéressant à sa progéniture. Déjà là, l'enfant fait figure de « *détail* »²⁹⁰, mot terriblement cruel et lourd d'amertume, qui nie son importance...

Ni père ni mère jouant leur rôle, c'est-à-dire aimant l'enfant, dans ce roman.

De manière générale, il ne s'y trouve presque jamais de famille traditionnelle, pas plus pour les personnages féminins que masculins : ni Denise, sans père, ni Sophie, sans mère, n'en relèvent. Les mères sont le plus souvent absentes : celle de Géricault est morte « *il avait dix ans* »²⁹¹ (p. 21) ; rien n'est dit de celle des autres personnages, masculins ou féminins, exception faite de Mme Degeorge. Il est par exemple remarquable que seuls les membres masculins de la famille d'Olivier soient mentionnés : le père, les oncles, les frères (pp. 481-482). De même, le narrateur évoque régulièrement le père de Bernard, mais jamais sa mère. L'absence de la mère dans ce roman en est comme une négation systématique, très

290. Cf. *La MAM*, à propos de la reine du Danemark dont le narrateur évoque le sort : « *Je ne me souvenais pas de ce DETAIL [l'enfant], bien sûr, est-ce donc tricher de ne garder d'une femme que les traits essentiels ?* » (p. 210).

291. Aragon reproduit ici l'erreur de Charles Clément, qui situe le décès de Mme Géricault en 1801, erreur reprise par Klaus Berger, *Géricault*, coll. « Images et Idées », Flammarion, 1968 (1952 pour l'édition originale, 1954 pour la traduction), p. 11. Elle est en réalité morte en 1808, cf. *Catalogue Géricault*, p. 264.

dure, et peut apparaître comme une revanche, inconsciente peut-être, de l'auteur.

La seule famille dans laquelle et le père et la mère jouent un rôle²⁹², c'est la famille Degeorge. Il existe une morale, une éthique Degeorge ; la fonction de la femme est d'être auprès du mari et d'élever ses enfants d'une manière responsable. Le modèle pourrait en être une famille de militants comme Aragon a pu en connaître vers 1925-1930 : le lien familial est en même temps moral ; la famille est le prolongement du couple, et tout de suite intégrée dans un système éthique qui a une finalité politique. C'est dans le roman un cas unique. Certes la famille Oreille et la famille Caron existent en tant que telles. Mais leur mode de fonctionnement est très éloigné de celle des Degeorge, quasiment exemplaire, et dans l'amour et dans la solidarité qui unissent ses membres.

De même, le commandant Degeorge est le seul père représenté, celui, aimant et admiratif, de Frédéric. Cependant son statut de père n'est si fort que parce qu'il se double d'un rôle symbolique. Sorte de Mentor pour Géricault, il joue le rôle classique du vieillard qui guide le héros. Cette fonction-là accomplie, il disparaît. Il s'oppose radicalement à l'autre figure paternelle du roman, le père faible et veule de Géricault. Autre père mentionné, mais mentionné comme absent, le père de Bernard, dont on a vu qu'il apparaît essentiellement sous la dénomination de « fils du fusillé ».

Dans cette absence intervient sans doute l'histoire personnelle d'Aragon, de laquelle l'image masculine est quasiment absente : un père, Louis Andrieux, qui se présente comme le parrain et ne rencontre son enfant qu'au Bois de Boulogne ; un grand-père, Fernand Toucas, qui a fui sa famille pour s'en aller mener ailleurs une vie aventureuse ; un oncle, Edmond, qui se fait plus ou moins entretenir par les femmes de la famille²⁹³...

Enfin, une dernière ambiguïté de la femme apparaît dans le roman : celle qui en fait à la fois un bourreau et une victime.

4. VICTIME ET BOURREAU : DE L'USAGE DU *MARTYRE DE SAINTE CATHERINE*

292. Sur la figure du père, déchu, dans *Aurélien*, cf. C. Trévisan, *op. cit.*, chap. V, « Les énigmes de l'identité ». Sur le père chez Aragon, voir Roselyne Collinet-Waller, *La Figure du père dans l'œuvre d'Aragon*, thèse de doctorat sous la direction de Suzanne Ravis, Université de Provence, 1997.

293. Cf. P. Daix, *op. cit.*, pp. 17-18 ; D. Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, pp. 62-65.

Cette situation est illustrée par Blanche, et la scène de l'église à Lille, où Olivier reconnaît Blanche dans le tableau de Sainte Catherine peint par Rubens, *Le Martyre de Sainte Catherine* (p. 480).

Ce tableau, daté de 1615 à peu près, était destiné au maître-autel de l'église dédiée à cette sainte. Il se trouve aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lille.

LES CATHERINE DU ROMAN

Catherine Degeorge

Le tableau, par le nom de son héroïne, crée un réseau signifiant de Catherine intra-romanesques. On y trouve tout d'abord Catherine Degeorge, dont la fonction est radicalement opposée à celle de Blanche. Certes la fille du commandant Degeorge, le personnage historique, s'appelait réellement ainsi²⁹⁴. Cependant le narrateur souligne la coïncidence : elle est « nommée Catherine comme un Rubens » (p. 498). Elle n'est donc pas là par hasard. Sage, dévouée à sa famille, elle est, elle, le type de femme que l'on épouse. Et pourtant, Géricault la fuit : les femmes du type que l'on épouse, on les fuit ; et on épouse celles qui ne devraient pas l'être²⁹⁵, comme Blanche.

Seul, le soir, dans le lit de Frédéric, si Géricault pense à l'embrasser, c'est pour aussitôt éloigner de lui cette « supposition idiote » : « Je n'en avais pas envie » (p. 564). Et tout de suite, c'est le souvenir de Caroline qui l'emporte : « si j'avais pris sa main à Caroline Lallemand, tout se serait passé autrement » (p. 565). On notera cette espèce de fuite de Géricault devant la concrétisation.

Aucun mystère ne pare Catherine, si bien qu'elle échappe totalement aux fantasmes de Théodore. Ni étrange ni étrangère, ni femme-enfant troublante, ni sainte fascinante, elle « ressemblait plus à sa mère qu'à la sainte » (p. 498). C'est bien la première fois, et la seule, que le narrateur dans ce roman, pour évoquer une femme, ne la dissocie pas de sa mère, toutes les caractéristiques énoncées étant communes à toutes deux. Mais on a vu que c'est à peu près la seule famille où la mère soit présente.

Catherine Caron

294. Cf. A. Fortin, *op. cit.*

295. Cf. Rougemont, *op. cit.*, p. 46.

C'est dans la famille Caron que l'on rencontre l'autre Catherine du roman, dont nous avons déjà parlé. Ces deux Catherine jouent entre elles, par l'opposition qui sépare leurs familles, l'une représentant le peuple conscient et responsable, l'autre le peuple miséreux et inconscient. Mais Catherine Caron, « usée, ravagée », à la « robe déchirée » et au « linge noir de crasse » (p. 412) prend sens aussi par opposition avec la Sainte Catherine du tableau, victime de luxe, vêtue de soie (p. 480) : quelle est la vraie martyre, des deux ? On n'est pas loin ici du Caravage, peignant sa *Mort de la Vierge* à partir d'une « femme du peuple portant sur elle toute l'histoire de l'agonie, la sueur qu'on n'a point essuyée, la mauvaise couleur des narines, le blême de la chair, les traces de la douleur, le corps déformé par la maladie » (p. 100). Car c'est aussi le problème de l'objet de l'art qui est abordé. Aragon manifeste là sa lucidité, son besoin de réalisme, celui-là même de Géricault, et impose à son lecteur, implicitement, la conviction de la nécessaire transformation du monde, en montrant toutes les formes de la misère. Avec Catherine Caron, il va plus loin que le Caravage, qui réécrit le mythe chrétien : il le détruit.

On songe aussi aux Catherine extra-romanesques : Catherine Simonidzé, des *Cloches de Bâle*, mais aussi Catherine Maheu, dans *Germinal*, autre sorte de martyre, déjà réécrite en Catherine Bocquette dans *Les Communistes*²⁹⁶.

BLANCHE, SAINTE CATHERINE, « COMMENT L'APPELEZ-VOUS DONC ? »

Mais évidemment, le tableau prend surtout sens par la scène qu'il représente, chargée d'une triple fonction.

Tout d'abord, elle permet l'assimilation de Blanche et de la martyre, qui passe par une comparaison : « Mais il n'eût point fallu se laisser aller à la pitié, reconnaître ici Blanche, sous une belle robe de soie, qui va mourir... » (p. 480) pour arriver à une totale identification : « Blanche [...] vous regardait du centre du tableau, d'un regard qui perce le cœur » (p. 484). Il est remarquable qu'aucune des phrases assimilant Blanche à Catherine n'apparaisse sur le manuscrit, même pas sous la forme d'ajouts plus tardifs : dans ce remaniement, il y a un travail très conscient de la part d'Aragon.

La gravité et l'intensité de l'identification se manifestent par le fait que le narrateur n'évoque, du tableau, que le couple Sainte Catherine/le bourreau, qui reflète le couple Blanche/Olivier. Or le tableau de Rubens,

296. Cf. J. C. Weill, *op. cit.*, *Europe* n°717-718, janvier-février 1989, p. 158.

assez encombré, ne comprend pas moins de cinq autres personnages de premier plan, entourant la sainte ; on y distingue aussi très bien la foule s'apprêtant à suivre le martyr, sans compter les anges portant les emblèmes de Sainte Catherine. Mais l'évocation d'Aragon, extrêmement sobre et dense, retient le « *bourreau musclé qui met déjà sa patte puissante sur la Sainte condamnée* » (p. 480). C'est dans ce tête à tête – ou ce corps à corps – exclusif que se noue la violence, comme si rien d'autre ne comptait, ni la foule cernant la sainte, ni les gens entourant Blanche à Paris de « *pitié et respect* » (p. 484), tous spectateurs d'une tragédie qui ne les concerne pas.

D'autres détails, qui correspondent au tableau, concourent à la superposition des deux femmes : le regard depuis le « *centre du tableau* » (p. 484) et la robe de soie.

Car le rapport entre Blanche et Sainte Catherine, explicité par l'intermédiaire d'Armide – « *Armide, Catherine, comment l'appellez-vous donc ?* » (p. 485) – se manifeste aussi par l'exploitation d'un champ lexical commun, celui de la soie. En effet la soie est caractéristique de la sainte, telle qu'elle figure sur le tableau : il reconnaît « *ici Blanche, sous une belle robe de SOIE, qui va mourir...* » (p. 480), espérant que « *ce bourreau l'épargne dans sa robe de SOIE !* » (p. 483) ; mais aussi de Blanche, celle d'avant, qui pour se donner à lui « *a quitté sa belle robe de SOIE* » (p. 486) comme celle d'après, qui vient le voir « *dans ses robes de SOIE* » (p. 484).

Le développement sur la soie s'accompagne dans le texte du thème du velours. Olivier est « *repris par l'image incertaine d'une femme jeune aux yeux de VELOURS, d'une femme-enfant* » (p. 482), comparaison déjà amorcée au chapitre VII dans le rêve de Céleste de Dürfort qui « *revoit les yeux immenses de la comtesse, le VELOURS des yeux de Blanche* » (p. 208). Les deux thèmes enfin se combinent pour, dans un élargissement métaphorique quasi métonymique, qualifier le lieu où ils s'aimèrent : « *À Soissons ou à Paris, dans une chambre de SOIE et de VELOURS* » (p. 486). Cette chambre avec son « *tapis de haute laine* », où, comme dans l'« *Invitation au voyage* » de Baudelaire « *tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté* », est à l'image de la robe et des yeux, luxe et douceur, ce qui à la fois souligne la pauvreté et la difficulté qu'a dû affronter Olivier ensuite, et la frugalité de ses relations avec Doussia. Mais Doussia sous des apparences frustes s'est révélée bonne, contrairement à Blanche : cette fille à soldats « *s'était mise curieusement à lui être fidèle* » (p. 459), maternelle même, elle qui, « *prévoyante et tendre* » (p. 464), lui « *avait donné ce touloup qu'il portait, avant de partir, pour qu'il pût survivre à l'hiver* » (pp. 459-460). De même que le narrateur

oppose implicitement Catherine Caron à Sainte Catherine, il oppose Doussia la serve à Blanche.

Cependant, dans le texte, la soie est aussi un élément religieux : « *le corporal [...] revêtu du voile du Jeudi Saint, qui est de SOIE* », « *BLANCHE* », précisément (p. 486).

Cela situe Blanche dans le domaine du sacré, ce qui ne fait que la repousser hors de portée. Cela se fait de manière sacrilège, quasiment blasphématoire, puisque la soie sert, dans le texte, à envelopper, si l'on peut dire, une triple offrande : celle de Sainte Catherine au supplice, celle du corps du Christ par l'hostie à l'amour des croyants²⁹⁷, et celle de Blanche au désir d'Olivier.

Mais la sacralisation, d'après Freud, recèle une hostilité inconsciente, caractéristique de « *l'ambivalence affective* », faite d'un « *mélange de haine et d'amour pour le même objet* »²⁹⁸.

Or Olivier apparaît bien également comme le bourreau de Blanche.

OLIVIER : LE BOURREAU ?

C'est la seconde fonction, apparente en tout cas, du tableau qui assimile Olivier au bourreau : « *Le fou, le bourreau, c'était cet homme qui l'avait quittée un jour, par un de ces coups de tête que rien n'excuse...* » (p. 484). Aux yeux du monde, il a eu tort de l'abandonner, « *... avec la belle situation qu'il avait* » (p. 484). L'adultère méritait-il une telle punition ? N'en est-il pas, lui aussi, responsable, puisque c'est bien à cause de lui que « *Blanche s'ennuyait à la sous-préfecture* » (p. 208) ?

Si les références religieuses jouent à plein dans le texte, il n'y a cependant aucune notion de péché, au sens chrétien, dans le roman ; si la femme est coupable, mais précisément on vient de voir qu'elle ne l'est pas de manière univoque, c'est de ne pas avoir su aimer, ou comprendre celui qui l'aimait ; en fait le terme de culpabilité convient mal ici. Il n'y a pas de jugement de valeur portant sur l'apparence, mais une recherche, en ce domaine aussi, du sens : comment, pourquoi Blanche a-t-elle pu le trahir ? Comment en est-elle venue à être source de souffrance, elle qui n'était qu'amour, apparemment en tout cas ?

Cependant, si Blanche relève plus du bourreau que de la victime, c'est qu'elle illustre l'une des ambiguïtés qui caractérise peu ou prou presque

297. Le corporal est en effet le linge béni destiné à représenter le suaire de Jésus, sur lequel le prêtre pose l'hostie.

298. Freud, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 234.

toutes les femmes du roman : elle est à la fois pure et impure, ambiguïté particulièrement apparente dans ce tableau.

Ainsi, le tableau de Sainte Catherine ou plutôt le regard qu'Olivier porte sur lui, contrevient aux lois chrétiennes selon lesquelles la femme doit être pure ou mère. Sainte Catherine, « *sous une belle robe de soie* » (p. 480), comme Blanche, est par là équivoque, mais finalement comme beaucoup de tableaux religieux représentant des femmes. L'art religieux a toujours entretenu des rapports équivoques avec l'érotisme : c'est l'occasion pour les peintres de représenter des corps ou des parties du corps nus et d'exprimer aussi à travers les scènes de martyre un certain sadisme. Il y a ainsi dans la peinture une profusion de femmes nues dans la prière ou l'invocation religieuse : les croyants sont habitués à associer l'amour profane à l'amour sacré. Ainsi le songe d'Olivier « *qui a le caractère du sacrilège* » (p. 485), du fait du lieu où il se déroule, l'église, relève-t-il finalement d'une certaine logique.

Blanche sait sans savoir, et oscille sans cesse entre Sainte Catherine et Madeleine, « *Douce chair enfantine, frémissante, que la jeunesse rend chaste et provocante à la fois* » (p. 486). Sa science de l'amour en fait une sœur de Marie-des-Démons, comme elle jeune, blanche et nue dans ses cheveux noirs. Blanche, comme Catherine²⁹⁹, désigne étymologiquement la pureté, la virginité. Or ici Blanche symbolise le désir, avec même une remarquable inversion. Traditionnellement, la femme est l'objet du désir masculin, ici Blanche est celle qui désire, qui s'offre à Olivier.

Blanche en tout cas manifeste une connaissance étonnante de l'amour, dont Olivier ignore l'origine et qui la lui rend incompréhensible et désirable. Et inquiétante. C'est bien de ce contraste entre la science consommée et l'apparente innocence que naît aussi le désir d'Olivier, désir lié à ce qu'il sent confusément de Blanche, qui fait peut-être son plus grand mystère et qui la mène, de petite fille qu'elle semble être, à la limite de la prostituée : « *même les femmes qui en font métier ne connaissent pas comme toi, dès le premier moment, cet art singulier...* » (p. 486). C'est aussi ce qui peut expliquer sa trahison. Si elle l'a trompé, c'est bien sûr qu'elle s'ennuyait : Olivier bien qu'ayant senti les aspirations de Blanche n'a su lui offrir qu'une vie routinière au fond d'une préfecture de province. C'est peut-être aussi qu'il ne savait pas satisfaire tous les besoins

299. Une étymologie possible de ce nom serait le mot grec « *katharos* », pur.

qu'elle laisse pressentir. On ne peut s'empêcher de penser ici à Nancy, insatiable³⁰⁰.

Néanmoins, cette pureté mêlée de rouerie est bien partagée dans le roman. Il en est ainsi pour Virginie : l'étymologie de son nom la fait elle aussi appartenir au domaine de la pureté, que contredit sa duplicité. Ainsi, bouleversant le Duc de Berry par un chagrin très démonstratif, elle se renverse sur l'oreiller pour être encore plus jolie, tout en regardant d'un œil inquiet la porte derrière laquelle se cache son autre amant (p. 123). De même, Denise provoque inconsciemment – ou pas ? – Géricault, qui se demande s'il s'agit d'effronterie ou de naïveté (p. 211).

Ainsi, bien que de nombreuses femmes soient présentées comme de frêles oiseaux prêts à tomber dans les bras de l'homme, ce sont elles les chasseresses : leur attitude est celle qui est traditionnellement réservée à l'homme. Se révélant en réalité mantes religieuses, elles font de l'amant leur proie. Un des rêves du mâle est de marquer la femme de façon à ce qu'elle reste sienne. Or l'idée qu'elle reste disponible pour le premier venu est intolérable. C'est précisément ce qui se passe pour Blanche, tombant amoureuse de « *ce joli officier sans cervelle, cet imbécile de Tony de Reiset* » (p. 208). On notera l'insistance sur la fatuité et la bêtise de Reiset, répétées à chaque fois qu'il est évoqué, que l'on parle de lui ou qu'il intervienne dans l'action : Blanche trompant son mari avec le premier imbécile venu apparaît ainsi d'une profonde injustice. Il y a chez le narrateur une haine féroce à l'égard de l'amant. Car si dans le roman, les hommes, sous le coup d'un amour exclusif, sont habités du désir d'une seule, les femmes, tout en se laissant aimer, ont des amants. C'est le cas de Virginie, de Blanche, mais aussi de Giuseppa.

Par son identification à Armide, Blanche apparaît comme la mangeuse d'hommes. La double appellation que lui donne Olivier, Armide et Sainte Catherine, révèle sa véritable nature, double : coupable et victime, séductrice et enfantine... Elle a attiré Olivier dans ses rets. Renaud, lui, échappe à Armide. S'il est sauvé par un de ses compagnons venu à sa recherche, Olivier caricaturalement sort du jardin à cause de Reiset, qui le remplace et lui ouvre les yeux.

Le sadomasochisme et de la violence sous-jacente chez Olivier imaginant Blanche en Sainte Catherine s'expliquent aussi par le rêve d'une possession définitive. La douleur allant jusqu'à la mort serait ici la seule

300. Nancy « *était une compagne difficile et dévastatrice. Elle aimait avant tout les hommes ; quand elle avait envie de quelqu'un, il lui fallait satisfaire, sur l'heure, son envie* », témoignage d'André Thirion, cité par A. Chisholm, *op. cit.*, p. 98.

façon de marquer définitivement la femme, de faire qu'elle n'échappe pas, en tout cas qu'elle n'oublie pas.

OLIVIER : UNE VICTIME ?

Mais, dans une ambivalence d'ailleurs caractéristique de la dialectique du sacré, la séductrice est en même temps une tortionnaire³⁰¹. Nul ne pourrait dire, connaissant l'histoire d'Olivier telle qu'elle est évoquée dans le roman, que c'est lui le bourreau. Les apparences pourraient être trompeuses une fois de plus, le bourreau n'est pas celui que l'on croit.

On a vu quel sens prenait le nom d'Olivier dans la mythologie chrétienne : le Jardin des Oliviers, c'est le lieu de douleur où le Christ fut trahi, tout comme lui, Olivier, fut trahi dans le « *jardin d'Armide* », ce dont sont prémonitoires les vers inscrits sur les murs du cachot de la sous-préfecture : « *Las ! Je suis prins de douleur / Mourir mieulx me vaudrait / Que souffrir telles empreintes...* » (p. 490). Ce pourrait presque être des vers de Louise Labbé, amoureuse malheureuse, ou, aussi bien, de troubadours ; imitation peut-être qui témoignerait « *de ce goût physique* » d'Aragon à se « *perdre dans les ruelles de l'ancien parler* »³⁰². Ces vers avaient déjà frappé Olivier. Mais il n'a pas su les comprendre alors, de même qu'il n'a pas su comprendre le mystère de Blanche dès le début. Cet amour contenait en lui-même sa propre fin, ou plutôt annonçait la Passion. Dès le temps de son bonheur s'inscrit déjà la perspective de la souffrance.

On est ici dans la tradition de l'amour baroque où parmi diverses caractéristiques dominent les représentations de l'amant martyr et de mises à mort.

Voué par son nom à la symbolique du Passionné, de l'amour/souffrance, il en choisit un autre lorsque son destin se réalise : Simon, « *shimmon* » en hébreu, c'est-à-dire celui qui est exaucé. Comme si la souffrance et l'humiliation, c'était ce qu'il attendait, sans le savoir. Choissant l'anonymat et le danger, lui qui est promis à une brillante carrière, la solitude alors qu'il pourrait vivre dans un compromis honorable, et pourquoi pas, pardonner, il va au-delà de l'humiliation, bien que l'humiliation semble atteindre son comble à l'église, où « *il éprouva la honte la plus forte de sa vie* » (p. 488).

301. Cf. Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, « Folio/Essais », Gallimard, 1950 (1939), pp. 47-49.

302. *La MAM*, p. 317, à propos de l'histoire de Mélusine.

Ainsi se fait l'identification entre Olivier et un martyr, le Christ ou Saint Sébastien (figure récurrente chez Aragon), qui le fait entrer dans le paradigme des figures christiques de la dernière période. Elle se crée dans le texte par la superposition des deux tableaux de l'église – c'est la troisième fonction du tableau de Rubens – et se confirme implicitement quand Olivier se réveille précisément « *dans le chant du kyrie eleison* » (Seigneur aie pitié) (p. 487).

On passe de l'un à l'autre par l'ordre chronologique dans lequel les tableaux se présentent à lui :

– « *tout ce qu'elle possède de remarquable [...], c'est ce grand tableau, devant lequel Simon s'arrêta. La peinture était mal éclairée, mais il reconnut un Rubens* » (p. 480)

– « *Quand il en eut assez de contempler Le Martyre de Sainte Catherine, et soudain il lui préférerait ce tableau étroit et haut, à côté, le Christ aux mains liées, le prisonnier sur fond noir qu'un geôlier demi-nu tire à reculons des ténèbres* » (p. 480), tableau attribué plus loin à Philippe de Champaigne (p. 484).

Olivier rejoint ici, comme par superposition, le martyr du Jardin des Oliviers³⁰³.

La comparaison se fait insistante. C'est son expérience des champs de bataille et des « *prisons russes, comme le Christ de Philippe de Champaigne à Sainte-Catherine* » (p. 482), puis, à son retour à la vie « normale », « *cette humeur noire [...] comme le fond du tableau de Philippe de Champaigne* » (p. 484), enfin à l'église « *terrassé par la fatigue* », il ressemble à « *un Christ qu'on emmène les mains liées* » (p. 485).

C'est bien Olivier le martyr, d'autant que le tableau de Rubens assimile le bourreau fictif, celui qui est peint, à d'autres bourreaux fictifs, ceux qu'Olivier a rencontrés en Sibérie : « *Sur l'Inchim, pourtant, on aurait compris la signification de ce bourreau musclé qui met déjà sa patte puissante sur la Sainte condamnée* » (p. 480), et ainsi renverse sa position : si lui sait ce que de tels bourreaux signifient, c'est qu'il fait partie des victimes, renversement qu'achève le second tableau évoqué ; en outre, ce bourreau fictif, reconnaissable dans la Sibérie d'Olivier renvoie explicitement à la Kolyma de notre siècle, celle des goulags.

Olivier est, doit être celui qui souffre, existe par et pour cette souffrance même. Il est désormais au-delà de la jalousie, car Blanche l'a trahi

303. Cf. l'analyse d'É. Béguin, pour qui « *Simon Richard, c'est le Christ sans la résurrection* », *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 106.

déjà et il le sait. Mais c'est quand l'oubli transforme la plaie en cicatrice qu'Olivier choisit de se tuer.

Olivier est donc à la fois le bourreau de Blanche, il l'a abandonnée, ce qui en cette société-là est peut-être la pire vengeance, d'autant qu'elle l'aimait (p. 208), voyeur de ce corps offert qu'il a désormais perdu, et victime. Les rôles de bourreau-victime sont interchangeables, ce qui n'est pas sans rappeler l'interchangeabilité du traître et du trahi au niveau de l'Histoire. Chacun peut s'identifier à la victime, et considérer l'autre comme son bourreau, et ce faisant, aucun n'a tort, et aucun n'a raison. Ainsi ce couple est un mélange de forces contraires d'une violence inouïe qui va jusqu'à la mort.

L'amour ne permet pas la connaissance de l'Autre, il n'ouvre qu'à la douleur, l'incertitude, l'incommunicabilité³⁰⁴, la soif, le désir. Mais n'est pas en cause seulement l'altérité intrinsèque de la femme. Les hommes du roman font plus que consentir librement au pouvoir féminin : ils le créent de toute pièce, par leur regard cristallisateur.

Stendhal précise dans « Le Rameau de Salzbourg », par le biais de la Ghita, ce qu'il entend par la cristallisation : « *au moment où vous commencez à vous occuper d'une femme, vous ne la voyez plus telle qu'elle est réellement, mais telle qu'il vous convient qu'elle soit* »³⁰⁵. C'est exactement l'opération qui caractérise les hommes amoureux de *La Semaine sainte*, à la différence près que la cristallisation y est de plus mythifiante : la femme aimée devient une femme mythique.

304. Cette incommunicabilité est celle-là même qui est reprise et explicitée dans *BO*, où les membres du couple sont séparés par « *un mur de verre* », p. 273.

305. Stendhal, *De l'amour*, Garnier-Flammariion, 1965, « Le rameau de Salzbourg », p. 336.

II. LA MYTHIFICATION

Tous les hommes du roman sont des amants à la recherche d'une femme idéale, qui a partiellement – mais partiellement seulement – les traits de celles qu'ils veulent ou croient aimer, du fait de leur propre regard, de leur propre quête.

Trois situations amoureuses nous paraissent de ce point de vue exemplaires : le regard mythificateur de l'homme crée l'amour, et le construit de telle sorte que la femme aimée ne sert que de prétexte.

À chaque fois la femme aimée – ou plutôt, pseudo-aimée – renvoie à une image littéraire, ou mythique : Desdémone, Charlotte, la Dame de l'amour courtois. Mais systématiquement, cette image intervient par rapport à l'homme qui aime, pour le mettre en avant-plan. Ainsi, Desdémone disparaît au profit d'Othello/Iago, Charlotte de Werther, et la Dame du preux chevalier.

1. DESDÉMONE : LA JALOUSIE

SOPHIE OU LA FAUSSE DESDÉMONE

Dans le roman, la jalousie apparaît fugitivement chez Berthier (p. 438). Elle existe aussi en Olivier. Pourtant, bien qu'il soit un mari trompé, ce n'est pas la jalousie en tant que telle qui semble diriger sa

conduite mais bien plutôt une révélation insupportable : l'étrangeté de cette autre qu'il pensait connaître, qui lui échappe alors qu'il la croyait sienne.

C'est autour de Sophie que s'organise la jalousie. Sophie est mythogène pour tous les hommes qui la regardent, mais son importance ne vient que du regard que les hommes portent sur elle. Ainsi elle est révélatrice de ce qui se joue entre hommes et femmes dans le roman, qui ne peut conduire qu'à l'échec : la femme aimée n'est pas la femme réelle. Müller s'est épris d'elle d'abord car elle est blonde comme une de « *ses payses* » (p. 291) ; d'une certaine manière, il l'identifie à sa terre natale. Charlotte pour Bernard, nous y reviendrons, elle semble devenir Desdémone pour Géricault, puisqu'elle est aimée d'un drôle d'« *Othello de dix-neuf ans* » (p. 308).

D'ailleurs, Desdémone elle-même est pour le narrateur de *La Mise à mort* une femme-enfant³⁰⁶.

Cependant, tout le mythe semble ici tourné en dérision : tous dévorent la copieuse boudinée (p. 302), en dépit des passions qui les agitent. M. Joubert lui-même en est presque choqué. En outre, Desdémone est une victime, pas Sophie, qui, elle, fait des victimes. C'est par là que la tragédie réintègre la maison du forgeron, où tout semble terriblement banal, pour ne pas dire trivial, « *dans cette salle basse éclairée par un bout de chandelle [...], et un grand feu de bois et de tourbe dans l'âtre avec la marmite* », enfumée (p. 299), qui pourtant pour Géricault pourrait être sujet de peinture (p. 300). Sophie n'est pas, ne saurait être une Desdémone, c'est bien pourquoi à aucun moment le texte, s'il développe la relation à Othello et Iago, ne la désigne comme telle. Sophie ne tire son importance que de la jalousie qu'elle suscite. C'est de l'homme que tout part ; ce qui importe ici, c'est le sujet de l'amour, et non son objet.

OTHELLO : D'ANCIENNES OBSESSIONS

Car si Shakespeare est convoqué, c'est moins pour Desdémone que pour Iago et pour Othello, pour cette tragédie de la jalousie qui déchire d'abord Firmin, puis Bernard. Ce qu'il y a de plus paradoxal pourtant, c'est que celui qui devrait être le plus concerné, le mari, est épargné, et accueille Bernard en toute confiance, alors que « *le voisinage, où l'on avait mauvais esprit, n'eut pas le moindre doute sur la faute imaginaire de Mme Müller* » (p. 292). Or sont jaloux et Firmin, à qui il n'y a pas, et

306. *La MAM*, pp. 314-315. C'est Fougère qui évoque ainsi Desdémone, telle que l'a jouée la Malibran.

pour cause, de foi donnée, et Bernard, l'amant platonique, à qui rien n'est promis non plus.

Ainsi entrent dans le texte une préoccupation constante d'Aragon, la jalousie, et le personnage mythique de référence en la matière, Othello. On sait combien ce personnage est important chez Aragon. Tout se passe comme si *Othello* était, pour l'auteur, le texte fondateur du rapport amoureux. Ainsi Nancy Cunard est très vite liée au sentiment de jalousie et à Othello : c'est à Varengeville où il passe avec elle l'été de 1927³⁰⁷ que commencent entre eux les « *alternatives du malheur, les disputes, la jalousie* », dont il fait en lui « *soudain [...] la découverte* », et « *qu'en cachette* », il lit et relit *Othello* « *dans le texte anglais...* »³⁰⁸. Les scènes culmineront à Venise, où se réactive l'identification à Othello.

Othello, c'est le More de Venise, Venise où Aragon se trouva à la place du jaloux³⁰⁹. C'est là que Nancy le trahira avec Henry Crowder, le pianiste noir, dans une curieuse coïncidence qui fait que cette fois le Maure noir n'est plus le jaloux, mais au contraire l'élus.

Dans *La Mise à mort*, c'est bien au souvenir de Nancy qu'Othello est associé. Après la rupture, au retour de Venise, il va voir *Othello* « *trois, quatre, cinq fois. À la Scala* »³¹⁰, opéra de Verdi dont l'air du Saule est évoqué par Aragon à plusieurs reprises³¹¹.

Mais Othello hante la plupart de ses œuvres : *Anicet ou le Panorama, roman, Aurélien, La Mise à mort, Blanche ou l'oubli*. C'est par Firmin qu'il est introduit dans *La Semaine sainte*.

Si cette scène de Poix si dense du point de vue historique, on l'a vu, l'est aussi terriblement du point de vue amoureux, c'est que la jalousie évoquée paraît superposer les expériences vécues, celle de Denise, d'Eyre, de Nancy, d'Elsa, d'autres peut-être... En témoigne cette obsession de la trahison amoureuse, qui semble aller s'amplifiant dans l'œuvre et qui atteint tour à tour Anthoine dans *La Mise à mort*, Gaiffier dans *Blanche ou l'oubli* et Romain Raphaël dans *Théâtre/Roman*, lequel va jusqu'à envisager l'idée d'un congrès de cocus³¹².

307. Cf. Maryse Vassevière, « Oeuvres croisées : Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango », *RCAET* n°2, 1989.

308. « J'appelle poésie cet envers du temps », 1974, *OP IV*, p. 28.

309. Cf. *Aragon parle*, pp. 59-61 ; « Tout ne finit pas par des chansons », *OP IV*, pp. 309-321 ; A. Chisholm, *op. cit.*, pp. 100-101.

310. *La MAM*, p. 144.

311. Cf. « Alfred de Musset », *op. cit.*, et « Le voyage d'Italie », dans *Les Poètes, poème*, Gallimard, 1960.

312. *T/R*, p. 26.

Dans *La Semaine sainte*, c'est Müller qui est, platoniquement, trahi par sa femme, comme le modèle auquel il est identifié, Vulcain. Mais c'est Bernard qui se sent trompé lorsque Sophie retourne à son mari. Et c'est Firmin qui est ravagé par la passion.

La jalousie détermine tout le reste du roman. Sophie, aussi inintéressante soit-elle, a du moins ce pouvoir-là, par lequel seul elle existe. Sans elle, pas de suicide pour Bernard, certes. Mais son action ne se limite pas à un seul personnage. Sans elle, pas de propos mensongers de Bernard aux Volontaires du Roi, qui décident du sort de d'Aubigny, de sa chute, de sa rencontre avec Dieudonné. Elle touche à l'infléchissement du roman : car sans elle, pas de « trahison » non plus de la part de Firmin. Donc pas d'initiation pour Géricault. Donc pas de roman, pas ce roman-là en tout cas.

IAGO : LE TIERS NÉCESSAIRE

Dans le mythe de Mélusine, c'est bien la jalousie qui est le moteur de l'action : sans les insinuations malveillantes de ses proches, Raymondin n'aurait pas espionné sa femme, n'aurait pas découvert son secret, et ne l'aurait pas perdue. Sans cette perte, pas de roman de Mélusine, et pas de mythe.

Progressivement donc, à Poix, on passe d'Othello à Iago : du coup, on se demande qui est Othello dans cette histoire, et même s'il y en a un ! Soudainement, ce n'est plus Othello, c'est-à-dire la jalousie amoureuse, qui compte ; mais Iago, c'est-à-dire la trahison, dont on a vu précédemment le rôle essentiel.

De la jalousie (de Firmin) à la (sa) trahison : Firmin/Iago en quelque sorte fait la jonction entre les deux trahisons, puisque c'est sa jalousie de Sophie qui lui fait trahir les conjurés. On passe ainsi du domaine amoureux, dont la jalousie occupe à Poix la plus large part, au domaine historique, les deux étroitement liés. Commun aux deux domaines, le problème du tiers. On a vu que Géricault se trouve « en tiers », là où jamais il n'aurait dû être. Or tout le problème de la relation amoureuse dans *La Semaine sainte* tourne autour du tiers, un tiers néfaste, mais nécessaire.

C'est bien, dans tous ces couples, le tiers qui fait l'histoire : une Sophie libre de tout engagement, accessible, n'aurait peut-être guère intéressé Bernard ou Firmin. La vanité n'est d'ailleurs pas exempte de cet amour ; Sophie est la femme d'un homme viril, fort, sans peur, qui a un

poinds politique local : tout le contraire de Bernard. Aimer Sophie, c'est aussi se poser en rival, et donc se valoriser.

Reiset révèle à Olivier la vraie nature de Blanche. Fabvier à travers Maria vénère Duroc, son frère d'armes : « *Petite fille [...] tu es pour moi ton père et ta mère unis* » (p. 67). Berry aime d'un amour de vanité (p. 117). Son intérêt pour la Bourgoïn est aussi lié au fait qu'elle « *avait été à Lucien Bonaparte* » (p. 117), faux amour auquel répond un semblant d'amour, un amour vénal (on a vu qu'Aragon ne retenait de Virginie que la beauté et la duplicité) : « *Charlot, c'était autre chose que François...* » (p. 123). En ce qui concerne Berthier, c'est un autre genre de tiers, Napoléon, qui intervient. Berthier au fond de lui n'aime que l'Empereur.

Ainsi, quel que soit le personnage considéré, c'est le tiers qui fait l'importance de l'objet aimé, qui n'a pas, ou peu, d'intérêt en lui-même.

2. CHARLOTTE : LA MIMICRY

SOPHIE : UNE FAUSSE CHARLOTTE

Sorte de « lieu de convergence » des différents fils du roman, Sophie réunit trois sources possibles et complémentaires qui toutes font sens.

On l'a dit déjà, son nom, qui apparaît d'emblée sans hésitation sur le manuscrit de *La Semaine sainte*, renvoie à Sophie Lapierre, proche de Babeuf : appartenant à la parenthèse Poix, elle concourt à sa signification politique.

Femme-enfant, elle illustre l'ambiguïté féminine. Or le type de la femme-enfant a été illustré, chez les Romantiques allemands, par la fiancée de Novalis âgée de treize ans, Sophie : il y en a sans doute une réminiscence dans ce nom de Sophie.

Mais c'est surtout le nom d'une sœur cadette de la Charlotte de Werther³¹³, à laquelle Bernard l'assimile : c'est par rapport à Bernard-Werther que Sophie prend toute son importance dans le roman. Müller, à la fois réécriture du petit frère de Charlotte, Louis et de son futur mari, Albert, Bernard, réécriture de Werther, et Sophie, réécriture de Charlotte, forment

313. Charlotte Buff, « pilotis » de Lotte, a onze frères et sœurs, dont Sophie, âgée de douze ans. Cf. Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Garnier-Flammarion, 1968 (1774), p. 171, note 40. Dans le roman de Goethe, Sophie apparaît comme « *l'aînée des sœurs après elle, une fillette d'environ onze ans* », p. 61.

un trio qui n'est pas seulement le vulgaire trio femme-mari-amant, mais qui reconstitue le trio goethien.

Pourtant elle n'est Charlotte que parce que Bernard est Werther, et que c'est ainsi que lui la voit. Rien dans le texte ne laisse entrevoir qu'elle sait qui elle représente pour Bernard. Sait-elle seulement lire ? Les similitudes entre Charlotte et elle semblent le fruit d'un hasard que Bernard se plaît à interpréter selon sa fantaisie. Ainsi les attaques des bandits déchaînent chez elle une telle peur pour Bernard, « *que son mari finit par se décider à lui faire cadeau des deux pistolets d'arçon qu'il avait rapportés des hussards* » (p. 292). Mais le texte a beau insister (« *Il fallait voir comme Sophie les avait astiqués avant que le jeune homme les emportât* », p. 292), le lecteur ne sait pas si le narrateur souligne une coïncidence ou montre quelle énergie elle met à ressembler au modèle. L'humour tourne au tragique, à la fin de la séquence : « *Il s'était tiré dans la bouche avec l'un des pistolets d'arçon dont elle avait essuyé la poussière, et il ne s'était merveilleusement pas raté* » (p. 381). L'adieu de Sophie (p. 373) est pour Bernard celui de Charlotte, et, par mimétisme, l'entraîne à la mort.

Pour rendre sacré un être ou un objet, il suffit de « *lui consacrer sa vie, c'est-à-dire de lui vouer son temps et ses forces, ses intérêts et ses ambitions, de lui sacrifier au besoin son existence* »³¹⁴. C'est bien ce que Bernard semble faire. Pourtant, il ne sacrifie pas son existence à Sophie, mais à l'idée qu'il se fait ou qu'il veut se faire de lui-même. Toute l'entreprise de sacralisation de Sophie par Bernard, entreprise qui est aussi bien celle de Fabvier ou d'Olivier d'ailleurs, est en réalité un simulacre. En effet, Sophie n'a guère d'intérêt par elle-même, rejoignant en cela Charlotte telle que la voit Barthes :

*Charlotte est bien fade ; c'est le piètre personnage d'une mise en scène forte, tourmentée, flamboyante, montée par le seul Werther ; par une décision gracieuse de ce sujet, un objet falot est placé au centre de la scène, et là adoré, encensé*³¹⁵.

Bernard n'aime Sophie que parce qu'il se veut Werther ; il la transforme par conséquent en Charlotte. Il s'agit d'un amour inauthentique, égoïste, voué à l'échec. Ce n'est pas l'amour de l'autre qui le fait agir,

314. R. Caillois, *op. cit.*, p. 179.

315. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Seuil, 1977, p. 39.

mais une idée de ce que doit être l'amour. Car dans ces circonstances, Sophie, c'est clair, n'est que le prétexte d'une mise en scène dont il est l'unique metteur en scène, l'unique acteur.

Son amour, contrairement à celui de Fabvier, ne s'accompagne pas de l'esprit courtois. En Müller, il trahit l'ami, il abandonne les siens, qu'il ne reconnaît plus, et d'une certaine manière s'abandonne à la récréance : son amour diminue sa valeur, alors que dans l'esprit courtois, « *la place donnée à la femme implique le devoir féminin, qui est de ne pas diminuer l'homme* »³¹⁶.

À vrai dire, Sophie apparaît tout d'abord comme un personnage inoffensif. C'est bien l'image qu'il se fait d'elle qui finit par l'effrayer et qui cause la rupture, lorsque le simulacre atteint à son comble.

BERNARD/WERTHER : UN SIMULACRE TRAGIQUE

Pourquoi Werther ?

L'imitation de Werther correspond à une vraie mode, qui affecta toutes les couches de la société³¹⁷. On en perçoit l'effet dans le roman avec le jeune Royer-Collard, Volontaire du Roi, que Bernard conduit quelque temps. Quand Bernard déclame avec ostentation quelques-unes des phrases de Werther, l'autre aussitôt « *s'écria d'une voix jeune et timide : "Oh ! vous aussi, Monsieur, vous aimez donc Werther ?"* » (p. 374).

La lecture de *Werther* a provoqué de nombreux suicides dans la génération de 1820³¹⁸, au point que Mme de Staël a pu écrire que « *Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde* »³¹⁹. Les effets de ce que Lichtenberg appela le « *furor Wertherinus* » furent tels que le livre fut même interdit en certains endroits. Sans entraîner toujours jusqu'au suicide, le roman par ailleurs propagea la « fièvre werthé-

316. « La leçon de Ribérac », *Les YE*, p. 136, note 1.

317. Ainsi, « *des adaptations populaires de Werther [...], avec ariettes, avaient paru dès 1776, et par les foires et marchés se colportaient, se chantaient des complaintes* », H. Buriot Darsiles, introduction aux *Souffrances du jeune Werther*, « coll. bilingue des classiques étrangers », Éd. Aubier/Montaigne, 1931, p. XIX.

318. Cf. les exemples donnés par H. Buriot Darsiles, *ibid.*

319. Cité par H. Buriot Darsiles, *ibid.*

rienne », développant accessoires de mode, bibelots, parfums à la Werther³²⁰.

Mais la mode de Werther révèle surtout l'égaré d'être à une perte du sens, particulier à une génération : la vogue de ce roman et la vague de suicides s'expliqueraient difficilement autrement.

C'est bien la quête d'un sens qui gouverne Bernard. Dès le départ, dans sa volonté de suivre la mode parisienne (p. 269), on comprend qu'il voudrait ne pas être ce qu'il est. Sa manière de s'habiller n'est pas qu'une entreprise de séduction envers Sophie. Elle montre, d'emblée, un décalage entre ce que le jeune homme voudrait être, et ce qu'il fait : « *il y avait quelque chose de bizarre, comme un divorce entre ce personnage aux vêtements recherchés, bien que passablement usés, et l'attelage qu'il semblait conduire : drôle de cocher pour un fourgon !* » (pp. 269-270).

C'est encore ce contraste qui est souligné au moment où les Volontaires du Roi s'adressent à lui (p. 370). Ainsi, aux deux extrémités de la séquence Bernard, le narrateur met en évidence son désir d'être un autre.

Tout son comportement révèle d'ailleurs ses aspirations, comme la manière dont il s'excuse auprès de Ricord de la voiture peu confortable qu'il a à lui proposer (p. 270) ou son application à éviter l'accent picard (p. 271). C'est aussi ce que traduit la sacralisation de Sophie : le sacré « *apparaît toujours comme ce qui sépare l'homme de ses semblables* »³²¹.

Si Bernard veut être Werther, c'est que celui-ci, telle une vedette de notre époque, représente « *la réussite personnifiée, la victoire, la revanche sur l'écrasante et sordide inertie quotidienne, sur les obstacles que la société oppose à la valeur* »³²².

En effet, cette identification permet à Bernard d'échapper à une double fatalité : celle de son statut social, il est simple commis textile, et il a d'autres désirs, irréalisables ; celle de la mort du père, qui l'écrase sous son poids. Quoi qu'il fasse, il reste « le fils du fusillé », et c'est aussi pour exister de manière individuelle qu'il s'identifie à Werther, celui-ci, comme autrefois les dieux, jouant le rôle d'un « principe d'individuation », fixant un type dans lequel se reconnaît Bernard³²³. Werther est un répondant romanesque qui lui donne un sens et une personnalité, à lui qui n'en a pas. C'est pourquoi la mort est nécessaire : se donner la même mort que Werther, sans quoi il ne serait vraiment plus rien ni personne, c'est la seule façon pour lui d'exister. Mais là encore il y

320. *Ibid.*

321. R. Caillois, *op. cit.*, p. 180.

322. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Idées/Gallimard, 1967, p. 238.

323. Cf. R. Caillois, *L'Homme et le sacré*, p. 174.

a simulacre. Car lorsqu'il se suicide, il ne fait que mourir « d'identification à la vedette », phénomène que Caillois illustre par les exemples de Rudolf Valentino ou Carlos Gardel³²⁴. La mort de Bernard ne donne sens à sa vie que parce qu'elle est l'aboutissement d'une histoire romanesque sans laquelle il ne serait rien. Ainsi sa mort révèle bien la double tendance dont il ne peut sortir. Se tuant, il se démarque du père et le rejoint à la fois : il meurt pour ou de ressembler à un être de papier, et non pour s'être politiquement investi. Mais il meurt, et le choix des pistolets, au-delà de leur rôle chez Werther, est celui d'une mort par le feu, la même que celle du père.

« Mimicry » et aliénation

Il nous semble donc que Bernard illustre parfaitement la « mimicry », telle que la définit Roger Caillois :

Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même une personne illusoire et à se conduire en conséquence. On se trouve alors en face d'une série variée de manifestations qui ont pour caractère commun de reposer sur le fait que le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre³²⁵.

Mais Bernard joue le jeu jusqu'au bout, et va jusqu'à l'aliénation : « *Il ne joue plus cet autre qu'il représente. Persuadé qu'il est l'autre, il se conduit en conséquence et oublie l'être qu'il est* »³²⁶.

Les deux univers, illusion et réalité, se rejoignent absolument à la fin, c'est d'ailleurs peut-être parce qu'ils se rejoignent que seule la mort est possible. La vie quotidienne est complètement niée, au profit d'une vie fantasmée qui le mène jusqu'à la mort.

Cette identification le condamne à la solitude : elle crée un rapport faux avec la femme alors même que son rapport aux hommes est faussé. Bien sûr, c'est aussi à la solitude que sont renvoyés tous les personnages du roman, Fabvier, Berthier et surtout Olivier, dont Bernard est comme un double inversé, même s'ils choisissent tous deux la mort. Olivier, qui a

324. Cf. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, p. 363.

325. *Ibid.*, pp. 60-61.

326. *Ibid.*, p. 111.

changé d'identité, ne relève pas de la « mimicry ». Son but est réellement d'être autre ; il ne joue pas, sa vie, ou plutôt sa survie en dépend, il n'imité personne : « *Ce sont l'espion et le fugitif qui se déguisent pour tromper réellement, parce que, eux, ne jouent pas* »³²⁷.

Mais Bernard, et c'est le seul personnage du roman, apparaît dans une solitude absolue, et ce, depuis toujours. Dans leurs rapports avec les femmes, les autres hommes trouvent parfois un peu de réconfort : Maria se préoccupe tout de même du sort de Fabvier (p. 67), Doussia se prend d'affection pour Olivier, Giuseppa prend soin de Berthier, Catherine De-george entoure Géricault de sa sollicitude. Bernard a un sort d'autant plus misérable que nul(le) ne prend soin de lui et ne lui manifeste un peu de douceur. Le seul geste de Sophie pour lui est justement le don décisif des pistolets qu'elle a astiqués elle-même.

Le « Qui, nous ? » peut s'entendre ainsi à la fois comme une question sur le couple qu'il souhaite former, lui ne connaît pas de « nous », mais aussi comme la question existentielle d'un je désespérément seul, d'une solitude dont il semble pourtant responsable. Le « qui, moi ? » qu'inclut également cette question n'a pas de réponse, jouer à Werther ne suffit plus : il lui faut « corrompre la mimicry », aller jusqu'au bout, jusqu'à la mort.

Mais Bernard n'est pas Werther. C'est bien cette différence que souligne l'insistance sur les lèvres épaisses de Bernard, bien différentes de celles de Werther tel qu'il apparaît sur l'illustration de la traduction de Sevelinges. Même s'il a l'impression de lui ressembler, ce n'est « *assurément pas pour la petite bouche amère qu'on lui voit, toute dénudée de cette sensualité des lèvres si remarquable chez Bernard* » (p. 293). Cette sensualité, trace visible de la différence entre le personnage de Goethe et Bernard, est si remarquable que le narrateur revient à plusieurs reprises sur ces « *lèvres épaisses et pâles* » (p. 270), qui « *semblaient perpétuellement demander un baiser* » (p. 293). Apparaît là le thème du mendiant si important chez Aragon. À l'heure de l'ivresse qui précède sa mort se fait la réécriture en négatif de cette caractéristique de Bernard : elles deviennent « *de grosses lèvres blêmes et tremblantes* » (p. 370), dérisoires, inutiles.

Nous ne saurons rien de Sophie, après : comment réagit-elle à la mort de Bernard ? Aragon refuse à son héroïne le sort de la Charlotte qu'elle n'est que dans le fantasme de Bernard : nous ne saurons pas si, comme Charlotte, elle risque la mort, nous ne la verrons pas se rendre mélancoliquement sur la tombe de Bernard. La suite n'appartient pas non plus à ce

327. *Ibid.*, p. 65.

roman, le kaléidoscope tourne, tourne, pour passer à d'autres, après s'être arrêté un instant d'éternité sur la terrible image de la mort de Bernard, qui « ne s'était merveilleusement pas raté » (p. 381), ultime, et dérisoire différence avec Werther. Il réussit au moins sa mort.

3. L'AMOUR COURTOIS : LA DAME

MARIA-DE-LOS-ANGELES OU LA SACRALISATION

Une « Dame »

Si Sophie relève d'une entreprise de sacralisation (« *Est sacré l'être, la chose ou l'idée à quoi l'homme suspend toute sa conduite, ce qu'il n'accepte pas de mettre en discussion, de voir bafouer ou plaisanter* »³²⁸), elle n'est pas la seule dans le roman. C'est aussi le cas pour Maria-de-los-Angeles.

On a vu que Fabvier est une figure du chevalier courtois dans le roman. Protecteur de la veuve et de l'orphelin (en l'occurrence de l'orpheline), infiniment respectueux et idolâtre de cette « femme parfaite », il l'est à la fois sur le plan du collectif (son action dans l'Histoire) et sur le plan de l'individuel (son rapport à la femme aimée) : chez lui se fait « *L'accord établi par l'esprit courtois entre le sentiment amoureux et les vertus sociales, vaillance, honneur, grandeur d'âme* »³²⁹. Maria relève en effet de la Dame par tous les interdits et la dureté qu'elle oppose à Fabvier³³⁰. Ces vingt-sept années qu'elle lui fait attendre sont autant de mises à l'épreuve, et en cela elle semble bien suivre l'une des lois du code d'amour des troubadours : « *Le mérite rend seul digne d'amour* » (règle 18). Car si « *la femme exige, pour céder à l'homme, qu'il se couvre de gloire au dehors* »³³¹, toute la vie héroïque de Fabvier ne semble avoir comme conclusion que la récompense de cet amour.

Leur relation ressemble à une sorte de vasselage, comparable au « donnoi »³³², en tout cas telle que la vit Fabvier, qui de son côté semble appliquer une autre règle de ce même code : « *À la vue imprévue de ce qu'on aime, on tremble* » (règle 16). Ainsi lors de la rencontre place du

328. R. Caillois, *L'Homme et le sacré*, p. 176.

329. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Idées/Gallimard, 1948, p. 60.

330. Cf. le code d'amour courtois du XIIe siècle d'André Le Chapelain, en trente et une lois, relevé par Stendhal, *De l'amour*, pp. 308-311.

331. P. Bénichou, *op. cit.*, p. 50.

332. Il s'agit de la « *relation de vasselage institué entre l'amant-chevalier et sa Dame* », Rougemont, *op. cit.*, p. 35.

Carrousel, il « *tressaillit* » (p. 65), avant même de vraiment la reconnaître, « *trop possédé de cette silhouette familière* »³³³. Tellement amoureux qu'il ose à peine lever les yeux sur cette femme, et que par conséquent le lecteur ne retiendra guère d'elle que le surnom de « *femme parfaite* » (p. 6) qu'il lui donne. Cela procède aussi du rituel courtois, qui cache toujours le nom de l'aimée. Ainsi Robert Dieudonné, confident éphémère, se demande qui elle peut bien être (p. 55). De la sorte est mise en valeur la passion qu'il a d'elle, sans que soit évoquées les qualités qui la firent à ce point aimer par Fabvier le personnage historique : la grâce, la bonté et la douceur³³⁴. Cela souligne aussi son inaccessibilité : elle est trop parfaite pour qu'il ait le droit de lever les yeux sur elle, le faire serait sacrilège. C'est ainsi que le visage de Maria nous reste mystérieux.

Transparaît ici aussi la différence sociale. Il semblerait que Fabvier, longtemps, n'ait pas osé la solliciter, à cause de son rang inférieur, étant simple colonel alors qu'elle est duchesse, veuve d'un maréchal d'Empire³³⁵. Mais cela ne fait que confirmer la place de Maria dans une perspective courtoise. D'après René Nelli, la Dame devait être de « haut parage », « *afin que son orgueil de classe constituât un obstacle à la réalisation de l'amour* »³³⁶. C'est qu'il y a une espèce de délectation à placer la femme aimée hors de portée, ce qui permet de se donner à soi-même du prix : « *La divinisation de la femme, ses rigueurs même, flattent une certaine ambition de l'amant : il touche à une merveille [...], idéalisation flatteuse pour l'amour-propre* »³³⁷.

Si elle est systématiquement désignée comme la femme parfaite, rien n'est dit de sa perfection³³⁸. Cette perfection semble un mur contre lequel vient s'échouer l'amour de Fabvier, mur nécessaire à l'inaccessibilité. Participe de cette inaccessibilité l'estime qu'elle semble avoir pour Duroc, son mari. Mais le narrateur se garde bien d'entacher cette fidélité par les éléments biographiques. C'est ainsi qu'Aragon escamote le mariage arrangé par Napoléon, les infidélités notoires du mari, l'enfant fait à la Bigottini. Même mort, Duroc joue le rôle du mari, ce tiers ici doublement

333. Constatons au passage que Maria, elle aussi, demeure sous l'aspect de la jeune femme impétueuse et fière du Carrousel. On ne la reverra plus.

334. Cf. W. Sérieyx, *op. cit.*, p. 67.

335. *Ibid.*, p. 228.

336. René Nelli, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 68 ; ce fait est d'ailleurs vivement contesté par Rougemont, cf. pp. 378 -379.

337. P. Bénichou, *op. cit.*, note, p. 53.

338. Hormis le détail du nez, que Fabvier semble remarquer pour la première fois (p. 66).

nécessaire : l'amour courtois « *ne pouvait subsister que dans l'adultère* », un adultère moral³³⁹.

Ainsi Maria devient, par le seul regard de Fabvier, la Dame des troubadours, qui doit se mériter, jusqu'à ce qu'enfin elle l'épouse.

Elle relève donc aussi, tout naturellement, du culte marial.

Un culte marial

Son nom tout d'abord la situe d'emblée dans cette référence, d'autant qu'Aragon le transforme volontairement. Elle s'appelle en réalité Maria de las Nieves, et non Maria-de-los-Angeles. Si ses qualités, véritablement angéliques selon les témoins, pourraient justifier ce nom, elles n'apparaissent pas dans le roman ; au contraire, par le dur rappel qu'elle fait à Fabvier (« *S'il était vivant, lui, il ne serait pas au Carrousel, mais là-bas, sur la route de Fontainebleau !...* », p. 67), elle constitue une Dame pleine de rigueur.

Cette modification lui donne plus clairement une connotation catholique, révélatrice de son sens symbolique dans le roman. Car elle relève du culte marial aussi par son rôle de mère d'un enfant dont le père est absent. On rejoint là une obsession aragonienne de ce roman : voici une enfant de plus à qui il manque un parent. Mais le cas est ici particulièrement complexe, dans la mesure où cette enfant représente le père, et constitue l'obstacle moral qui empêche Fabvier de se déclarer. Ainsi la figure du père, malgré l'absence, est omniprésente. L'amour et le respect de Fabvier viennent aussi de la fidélité de cette femme à Duroc, de sa dureté dans sa comparaison entre Fabvier et Duroc, qui de la part de Maria est un moyen de séduction, conscient ou inconscient. Dans l'esprit de Fabvier, avouer son amour reviendrait à profaner l'amitié sacrée qu'il a pour Duroc. Maria lui est interdite, et c'est sans doute là que réside son attrait le plus puissant.

Ce caractère sacré est concrétisé par sa fille. Il est d'ailleurs curieux, et sans doute non indifférent, de savoir que dans la réalité le mariage ne se fera que quand la fille de Duroc mourra, mort que laisse présager le roman³⁴⁰, comme si l'obstacle était, dans la vie réelle, tout autant que la perfection de cette femme, la fidélité à l'ami dont l'enfant est comme la continuation³⁴¹ : elle meurt au moment où Fabvier et Maria allaient se

339. R. Nelli, *op. cit.*, p. 65.

340. Ainsi, « *elle tremblait toujours pour cette poupée malade* », p. 67.

341. « *Il prit dans ses mains l'enfant de Duroc, et l'éleva en l'air : "Petite fille, – dit-il, – tu es pour moi ton père et ta mère unis... que cette vie te soit douce !"* », p. 67.

marier, comme pour céder la place au nouvel homme de sa mère, elle qui était tout ce qui restait de Duroc.

En outre, Maria reprend à son compte l'ambiguïté incompréhensible de Marie, à la fois mère et vierge. Car Maria, contrairement à Blanche par exemple, reste une figure quasi-virginale, dont le versant érotique, nous le verrons, se manifeste, mais de manière dissociée, chez Marie-des-Démons. Rien en elle n'appelle à l'amour. Sa description physique est à peine esquissée. C'est la description du vêtement, très longue, qui prime.

Il y a ici renouvellement de l'archétype romanesque : *a priori* elle n'a rien d'une femme fatale. Sa séduction se fixe dans ce qui en elle trahit l'étrangère, son accent, dans les cheveux noirs qui la font appartenir au type de « la femme noire et blanche », dans la grâce où l'on retrouve comme un souvenir de Nancy, « avec ce geste du bras qui avait toujours l'air de secouer des bracelets » (p. 66). Mais aucune indication sensuelle n'est donnée : gracieuse mais pas attirante comme Giuseppa dont le cou invite à la volupté, elle paraît absolument étrangère à l'amour physique. Comme Marie, elle a enfanté, mais n'en garde aucune trace dans sa chair.

Ainsi Fabvier a-t-il besoin d'une autre femme, là où Berthier a trouvé chez Giuseppa à la fois la sollicitude maternelle et la fougue de l'amante.

Cette différence sur le plan individuel double leur différence quant à leur rapport à l'Histoire. Ils ont la même adoration pour leur élue respective. Fabvier est le Fou de Maria³⁴², comme Berthier est le Fou de Giuseppa, consacrant une tente à sa maîtresse en Égypte, allant « jusqu'à brûler parfois des encens » devant son portrait³⁴³. Pourtant Aragon occulte cet aspect-là de Berthier, bien qu'il en ait eu nécessairement connaissance, réservant à Fabvier l'attitude adoratrice, qui est chez lui adoration platonique, alors qu'elle est enflammée chez le prince de Wagram.

Mais Giuseppa se suffit à elle-même : telle qu'elle est dans le roman, elle apparaît à la fois comme protectrice et amante pour Berthier, alors que Maria n'apparaît que comme mère (d'Hortense) et idole interdite, nécessairement pure.

342. En témoigne par exemple cette lettre de Fabvier à son frère, en 1808 : « Au milieu de mes travaux, en traversant les déserts, sur mes chevaux, je la trouve toujours à la même place, vis-à-vis de moi [...]. Si elle savait qu'au bout de trois ans d'absence, je la vois à chaque instant !... Cette femme ne me sort pas de la tête, moins encore du cœur », cité par W. Sérieyx, *op. cit.*, p. 65.

343. *Mémorial de Sainte-Hélène ou journal où se trouve consigné jour par jour tout ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Las Cases Marie-Joseph-Emmanuel-Dieudonné, comte de, chez l'auteur, 1823, 8 volumes, T.1, p. 261.

C'est Marie-des-Démons, la femme-enfant de Perse, qui représente la réalisation de cette tentation : c'est sur elle que se déchaînera le désir de Fabvier, comme un exutoire.

MARIE-DES-DÉMONS : « L'AUTRE » DE MARIA

Les deux Yseut

En effet, le changement de nom de Maria a aussi un rôle stratégique : il permet de la dissocier de manière absolument parfaite et explicite. Maria de las Nieves devient Maria-de-los-Angeles pour mieux doubler Marie-des-Démons : l'une aimée et l'autre pas, l'une toute pureté (mais éminemment désirable pour cela même), l'autre toute sensualité (mais d'une naïveté toute enfantine), l'une inaccessible³⁴⁴, l'autre soumise au bon plaisir du conquérant. La relation est exactement inverse aussi du point de vue du rapport de force ; autant l'une échappe, autant l'autre est à merci, puisque achetée : sa possession est une valeur marchande.

Les deux Marie, ce sont les deux Yseut, l'une aimée et l'autre pas, pure construction romanesque ici. Car Maria de las Nieves, « pilotis » de l'une, a bien une existence historique attestée :

*Maria de las Nieves-Rita-Dominica de Hervas, née à Madrid le 5 août 1788, morte à Paris le 8 décembre 1871 [...] avait été élevée en France et avait passé plusieurs années dans la maison d'éducation de Mme Campan avec Hortense de Beauharnais, dont elle demeura l'intime amie. C'est en 1802 qu'elle avait épousé le général Duroc*³⁴⁵.

C'était la fille d'un riche banquier espagnol, ministre d'Espagne en France³⁴⁶.

Mais hormis son amour pour elle, les biographes de Fabvier ne mentionnent que « *quelques aventures galantes* » en Autriche, en Dalmatie et en Perse, ainsi qu'un éphémère projet de mariage³⁴⁷ : rien de suffisamment précis pour y retrouver une « Marie-des-Démons ». L'oubli volontaire par Aragon d'autres aventures de Fabvier met en évidence ce duo

344. Et castratrice : la femme « parfaite » renvoie à la femme « trop parfaite » pour pouvoir être possédée qui obsède Géricault, cf. partie III, chap. II.

345. A. Debidour, *op. cit.*, note p. 50.

346. W. Sérieyx, *op. cit.*, p. 63.

347. *Ibid.*, pp. 64, 229.

féminin, qui tire toute sa force de son absolue complémentarité, enfermant Fabvier dans une obsession passionnelle.

En effet, Marie-des-Démons concentre toutes les ambiguïtés féminines, qui la font se confondre dans le rêve de l'homme avec sa « femme parfaite ».

Femme-enfant (« *cette enfant circassienne* » avec ses « *jeunes lèvres tendres* », p. 203), elle est savante-ignorante ; si elle « *ne parle aucune langue connue* », ignorante des choses de l'amour, elle en connaît les « *quelques mots nécessaires* », d'une « *précision violente* » (p. 203). Enfin, elle est la même et l'autre : elle présente une ressemblance troublante avec Maria, « *comme il y en a aux deux bouts de la Mer intérieure, entre les filles de l'Espagne et celles du Caucase...* » (p. 203).

L'orientale

Mais dans sa description, inséparable de celle de son origine, apparaissent des obsessions déjà rencontrées :

Là-bas, dans le soleil implacable sur ce pays de poussière, où la poésie est de fontaines et de rossignols, il retrouve contre lui la présence de cette enfant circassienne, achetée au marché de Chiraz, sa peau blanche et ses cheveux noirs, qui ne parle aucune langue connue, sauf les larmes (p. 203).

Bien sûr il y a les cheveux noirs et la peau blanche. Il y a le « *pays de poussière* » qui rappelle Odessa. Mais la « *poésie* », « *les fontaines* », le « *rossignol* » évoquent irrésistiblement la « *Géorgie [...], ce pays de jardins et de montagnes, ce paradis naturel* »³⁴⁸, et la Géorgie appelle la Géorgienne, et plus particulièrement ici Astiné Aravian. Ainsi Astiné évoque à François sa mère, qui « *racontait le Gulistan*³⁴⁹, où l'on parle toujours des rossignols, des roses et des jasmins »³⁵⁰.

Mais Marie-des-Démons ne renvoie pas qu'au récit d'Astiné Aravian, ou plutôt, au-delà de Barrès, elle fait transparaître une image idéale de l'Orient, qui s'est forgée au XIXe siècle et a séduit de nombreux artistes : Hugo, Loti, Flaubert, Baudelaire... Géricault lui-même ne fut pas

348. *Litt S*, p. 201.

349. C'est-à-dire la Roseaie ; recueil d'anecdotes morales de Saadi en prose persane mêlée de vers (1258).

350. M. Barrès, *Les Déracinés*, p. 111.

loin d'y céder³⁵¹. C'est bien cette image qui séduisit encore le cofondateur de *Ce soir* avec Aragon, Jean-Richard Bloch, dans son roman *La Nuit kurde*³⁵². Par Marie pénètre le mythe de l'Orient dans le roman, celui qu'incarne dans *Le Roman inachevé* la Levantine qui « *avait des points d'or autour de sa rétine / Une voix qui sortait des Mille-et-une Nuits* », autre belle étrangère de la pension familiale³⁵³.

La découverte de l'Orient, contemporaine du contexte historique du roman, y apparaît sous certains de ses aspects : le narrateur à propos de Berthier évoque la campagne d'Égypte (pp. 157, 431) ; Fabvier intervient en Perse (p. 203). Accompagnateur de Gardanne, chargé de mission en Perse, l'Orient et plus particulièrement Chiraz ont sans doute apparu à Fabvier tels qu'ils sont évoqués dans le *Voyage en Arménie et en Perse, fait dans les années 1805 et 1806* par l'orientaliste Pierre-Amédée Jaubert. Y domine une évocation paradisiaque du jardin. De la Perse, Jaubert retient la verdure « *fraîche* », « *agréable* », les « *habitations riantes* », les « *vergers immenses* » ; ainsi « *les jeunes filles qu'on fait venir de la Géorgie, de la Circassie et de la Mingrélie* » – comme Marie –, qui « *arrivent en Perse, y trouvent, au lieu des montagnes stériles de leur patrie, des jardins délicieux et fertiles* »³⁵⁴.

La ville de Chiraz, à chaque fois qu'elle est citée, est caractérisée par son vin capiteux, ses fleurs et ses fruits, la beauté et la fertilité de ses jardins. De même sont évoqués de Téhéran les fontaines, les oiseaux, les fleurs, les volières, les bassins de marbre, les jets d'eau.

On a vu le rôle du jardin ailleurs dans le roman, et l'intérêt d'Aragon pour ce lieu qui tient toujours du paradis.

En outre on ne peut ignorer le sens symbolique du jardin, le sens érotique, celui-là même que l'on retrouve dans le mythe des Sirènes, où la prairie fleurie désigne le sexe féminin³⁵⁵. C'est bien aussi en ce sens qu'Olivier évoque à propos de sa femme les jardins d'Armide, qui sont comme la métaphore du corps de Blanche.

Mais Chiraz est aussi la patrie de Saadi, poète (1184-1290), auteur du *Gulistan* dont on vient de parler et de Hâfiz, poète lyrique (1320-1389).

351. Cf. *Catalogue Géricault*, p. 288.

352. Cf. « Prélude », préface à *La Nuit kurde*, Gallimard, 1960 (1933), pp. 13-18.

353. « *Les beaux habits du soir un à un que l'on quitte* », *Le RI*.

354. Pierre Amédée Jaubert, *Voyage en Arménie et en Perse, fait dans les années 1805 et 1806*, Pélicier et Neveu, 1821, pp. 247, 320.

355. Cf. Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, « Bibliothèque des histoires », Gallimard, 1989, p. 144.

Aragon leur consacre une strophe du « Prologue » des *Poètes*. C'est un extrait du *Gulistan* qui apparaît en épigraphe d'*Elsa, poème*, recueil qui contient le poème « Parabole, imitée de Saadi ». On ne peut douter qu'Aragon, évoquant la poésie « *de fontaines et de rossignols* » de Chiraz (p. 203), pense à Saadi.

Ainsi Chiraz est-elle à la fois l'image idéale ou idéalisée de l'Orient, l'image du jardin, qui réécrit cet ailleurs à valeur érotique, et également un cœur de la littérature courtoise orientale, ce qui fait sens pour Fabvier. Car son amour pour Maria tient aussi de l'amour du Medjnoun et de Leïla, dont s'est inspiré Aragon dans *le Fou d'Elsa*, le « *Nubb Odhri, l'amour des Odhri, du nom de la tribu des Banou Odzra, célèbre en Arabie par ses amants qui mouraient lorsqu'ils aimaient* »³⁵⁶.

Selon Nelli, dans l'érotisme arabe, l'héroïsme et l'amour pur sont confondus, alors que ces deux tendances sont divergentes dans l'érotisme occitane. Fabvier semble donc être au croisement de ces deux influences. Retrouvant aux sources l'amour arabe³⁵⁷, à Chiraz, il en revient comme enrichi auprès de Maria.

L'érotisme qu'il connaît à Chiraz ne fait donc qu'exacerber le désir inassouvi, et interdit, qu'il a de Maria. D'ailleurs cet érotisme tient de l'onanisme, dans la mesure où Marie n'est finalement qu'une petite fille effarouchée, inconsciemment provoquante par le vocabulaire précis, en décalage avec son ignorance, qu'elle utilise : là aussi, l'image de la femme, artificiellement savante, est forgée de toutes pièces par l'homme. Mais Marie ne reste jamais qu'un double imparfait de Maria, faire-valoir dont le rôle essentiel est de participer à la mythification de celle-ci.

Les trois cas vus ci-dessus sont les plus caractéristiques, ils ne sont pas les seuls du roman. On pourrait les multiplier. Denise que Géricault croit provoquante est ambiguë plus par le regard que pose le peintre sur elle que par nature (pp. 211-212). Pour son Bourbon d'amant, la possession de Virginie est symbolique de la réappropriation de la France (p. 117).

Blanche est une épouse à laquelle le mariage n'a rien enlevé de son mystère, mais l'adultère survient peut-être à temps pour le renouveler. Ce mystère n'est pas qu'intrinsèque, il pourrait bien ne venir que du regard qu'Olivier porte sur elle. Si elle est Armide pour Olivier, elle ne l'est sûrement pas pour Reiset qui l'oublie aussitôt (p. 463).

356. R. Nelli, *op. cit.*, pp. 59-60.

357. Concernant l'influence arabe sur l'amour courtois, cf. R. Nelli, *op. cit.*, « Courtoisie arabe et amour provençal » et Rougemont, *op. cit.*, pp. 112-118.

La vision esthétique qu'a généralement Géricault des femmes du roman procède de la même démarche. Très souvent, il identifie les femmes rencontrées à un tableau : Denise lui rappelle Judith, Sophie un tableau de Rubens, puis Desdémone. Certes Aragon s'est amusé à parsemer le roman des peintures de Géricault, insistant sur la couleur, le ton, dans une sorte de jeu lié à la tentative d'une autre écriture, « picturale »³⁵⁸. Mais cela procède certainement aussi, peut-être moins consciemment, de cette vision « esthétisante » de la femme, qui finalement n'a d'intérêt qu'autant qu'elle se prête à la cristallisation, c'est-à-dire au libre cours de l'imaginaire.

Ainsi l'homme est-il voyeur, et, entraîné par l'identification féminine dont il est le sujet, creuse un gouffre entre lui-même et le support réel de la cristallisation. C'est le cas pour Bernard. De même Olivier ayant identifié Blanche à Armide et Sainte Catherine, comment pourrait-il retrouver la vraie Blanche ?

Le sentiment amoureux semble plus important que son objet, à tel point que quand l'objet aimé devient enfin à portée de main, de cœur, il ne l'est plus. On reste dans la perspective posée par Breton, lors d'une séance des *Recherches sur la sexualité*, à laquelle Aragon était malheureusement absent : « *Queneau pense-t-il que le but de l'amour soit l'amour de l'amour ou l'amour d'un être ?* »³⁵⁹.

Ce qui importe, c'est davantage le sujet de l'action, l'amant, que son objet, dans un emportement jouissif quasi masochiste qui nécessite que la femme soit cruelle et indigne de confiance. Et effectivement, presque toutes le sont dans le roman : Virginie est sans cesse dans la duplicité ; Maria oppose Duroc à Fabvier ; Blanche prend un amant médiocre comme si Olivier ne lui suffisait pas ; Giuseppa a des passades en l'absence de Berthier, qu'il pardonne ou ignore. Mais si elles étaient dignes de confiance, elles seraient moins séduisantes.

Les seules femmes bonnes, apaisantes, figures maternelles et univoques, sont la mère et la fille Degeorge, la femme de Nicolas Maison, femme d'un certain âge qui a perdu tout son charme, Doussia et Giuseppa (mais elle a aussi l'aspect séduction par ailleurs, et c'est la seule qui ait ce double aspect).

358. Sur le statut de la peinture dans *La SSTE*, « *suspendu entre le véridique et l'emblématique* », cf. Jean Arrouye, « Fonctions romanesques de la peinture », *Histoire/Roman*.

359. A. Breton, *Recherches*, séance du 7, 17 ou 27 février 1928, p. 122.

L'amour des personnages semble donc avoir pour première fonction de leur donner une image d'eux-mêmes, qui les interroge (comme Olivier), ou leur facilite la vie, ou la mort... (comme Bernard). La femme aimée, ou plutôt pseudo-aimée, joue alors le rôle de miroir, renvoyant à l'homme l'image qu'il souhaite avoir de lui-même. Mieux, elle le fait exister par la frustration qu'elle entraîne : chacun des amants pourrait dire « tu ne m'aimes pas, donc je suis », ou, plus précisément, « je t'aime, donc je suis », dans une quête qui est fondamentalement narcissique puisqu'elle exclut l'autre de la relation.

On est là aussi dans une esthétique du dandysme, et donc du miroir, où l'individu se regarde vivre et agir.

III. UNE MÉTAPHORE OBSÉDANTE³⁶⁰ : BLANCHE OU L'ABSENCE

Combinant une complexité réelle, inhérente à tout être humain, et une projection cristallisatrice, la femme en définitive se résume dans ce roman à l'absence : celle de Maria pour Fabvier, celle de Sophie pour Bernard, celle de Blanche pour Olivier. Cette dernière est la plus significative, par son exemplarité. Toutes les femmes du roman sont, peu ou prou, des sœurs de Blanche. Mais au-delà du roman, elle rejoint le paradigme de toutes les Blanche d'Aragon. C'est en effet son prénom romanesque féminin favori, fascinant par l'adhésion parfaite entre son signifiant et son signifié, un signifié révélateur et polysémique chez Aragon.

1. BLANCHE DANS *LA SEMAINE SAINTE* : UNE INJONCTION PARADOXALE

On l'a vu, l'homme aspire à la réalisation de son amour, mais l'impossibilité est bien, malgré la douleur qu'elle occasionne, ou à cause d'elle, la condition nécessaire pour qu'il demeure : on est dans une situation paradoxale.

L'injonction paradoxale se distingue de l'injonction contradictoire en ce qu'elle « barre la possibilité même du choix, rien n'est possible »³⁶¹. En effet, « une injonction est faite à laquelle on doit obéir, mais à laquelle il faut désobéir pour obéir »³⁶².

Dans le cas qui nous occupe, l'injonction ne provient pas d'un individu extérieur, mais du sujet lui-même. Ainsi tout se passe comme si l'homme, dans *La Semaine sainte* en tout cas, choisissait – mais est-ce choisir ? – la femme qui lui est particulièrement inaccessible, et pas une autre ; ou plutôt qui lui semble particulièrement inaccessible, puisqu'elle l'est essentiellement par le regard cristallisateur dont l'entoure l'homme. Les personnages masculins aiment une femme qui n'existe pas. Déjà dans *Aurélien*, le héros aime en Bérénice non la femme réelle, mais une projec-

360. Pour reprendre l'expression de Charles Mauron, cf. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1962.

361. P. Watzlamick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson, « La communication paradoxale », *Une logique de la communication*, coll. « Points/Essais », Seuil, 1972 (1967 pour l'édition originale), p. 218. D. Bounoux utilise cette notion de « double bind » pour analyser le personnage de Grindor dans *Le Libertinage*, *op. cit.*

362. *Ibid.*, p. 195. Le résultat en est la « double contrainte », à l'origine de la schizophrénie, d'après les auteurs (cf. pp. 219-220).

tion fantasmatique, la terrible étrangère de Césarée, dont l'Inconnue de la Seine est une variante³⁶³.

De la même manière, dans *La Semaine sainte*, l'amour ne résiste pas à sa concrétisation : les personnages sont dans une logique de l'impossible, puisqu'ils n'existent que par une quête qui, sitôt comblée, perd tout intérêt. Dès qu'elle est possédée, la femme réelle, malgré son ambiguïté et ses qualités intrinsèques, ne suffit pas à maintenir l'amour. La preuve la plus flagrante en est sans doute que dès qu'elles échappent à la cristallisation, les femmes perdent leur intérêt. Pour la plupart d'entre elles, on l'a vu, rien n'est dit de leur avenir, elles appartiennent à des parenthèses qui les préservent dans une jeunesse et une inaccessibilité éternelles. Les femmes-enfants du roman, à l'exception notable de Blanche, sont saisies dans l'instant, sans projection dans leur avenir, qui fatalement détruirait le mythe. Mais pour celles dont on suit le parcours, une fois redevenues femmes réelles, elles doivent renoncer à toute sacralisation, et partant, à l'amour.

Il en est ainsi de Maria-de-los-Angeles. Une fois que se réalise enfin concrètement l'amour de Fabvier, Aragon n'en dit plus rien, comme le signe qu'il ne peut y avoir de roman de l'amour heureux : le résumé de la vie de Fabvier s'achève au moment où son vœu est exaucé, comme s'il n'y avait plus rien à en dire, portant jusqu'à la fin la contradiction inhérente à l'amour courtois, dans lequel le bien suprême est la joie d'aimer, mais on « *répugne en même temps à l'accomplissement de l'amour* »³⁶⁴. Une fois épousée, Maria cesse d'être ce qu'elle était.

Giuseppa vieillie ne peut plus retenir Berthier d'accomplir son destin, elle pourtant qui autrefois réussit presque à l'empêcher de partir en Égypte.

Et ce n'est que lorsque Doussia a disparu – devenue à son tour absente – qu'Olivier réalise que peut-être, peut-être, elle représente un amour à échelle humaine possible (cf. p. 484). Mais il est trop tard, et il n'est pas sûr que ses qualités humaines suffisent à susciter l'amour, un amour qui tiendrait alors plus de l'affection que de la passion qui le dévore pour Blanche.

L'amour et la souffrance d'Olivier cessent simultanément, du jour où il se rend compte que Blanche a vieilli, en voyant Reiset (p. 514). Blanche n'existe que dans son imaginaire, femme fantasmée, « *image incertaine [...] d'une femme-enfant* » (p. 482), tour à tour tortionnaire et victime, mais de toute façon Armide, la séductrice et la séduisante, qui tire sa

363. Cf. L. Follet, *op. cit.*, pp. 57-58, 111.

364. P. Bénichou, *op. cit.*, note p. 62.

puissance de cette bivalence. Quand Blanche redevient la femme réelle, cette « *femme MÛRE* », lorsqu'elle vient voir Olivier avec les enfants, elle s'apparente à Madeleine, une pécheresse repentante, qui prendrait son sens face à la figure christique d'Olivier. Mais c'est aussi cela qui tue Olivier, qui préfère penser à Armide, infiniment plus séduisante que Madeleine en pleurs, et donc réduite, soumise, univoque.

La transformation de Blanche, la femme-enfant pleine de désir et désirable devenant une femme mûre et alourdie, l'Armide insaisissable devenant la mère sage de deux enfants qui vient rendre visite à son mari, prête peut-être à reprendre la vie commune, se traduit dans le texte par un détail significatif, qui marque la dissociation entre la femme réelle et la femme imaginaire. De brune, Blanche est devenue blonde : Blanche est une « *femme BLONDE, dans ses robes de soie, avec ses deux enfants* » (p. 484), alors que dans son souvenir Blanche est « *couchée à terre, sur le côté, une jambe étendue, l'autre fléchie, entièrement nue dans ses beaux cheveux NOIRS qu'elle rejette d'un geste de ses jeunes épaules* » (p. 486). L'adjectif « blonde » est un ajout tardif, puisqu'il n'apparaît pas sur le manuscrit. S'il est difficile d'évaluer la part d'inconscient dans cette différence, qui apparaît également dans les autres éditions de *La Semaine sainte*³⁶⁵, on peut néanmoins noter que la couleur des cheveux chez Aragon n'est jamais innocente. Ainsi Caroline, on l'a dit, est sur le manuscrit dotée de cheveux noirs.

Armide la brune disparaît pour laisser la place à une femme redevenue inoffensive. Blanche retrouvée, qui dans l'esprit d'Olivier était restée cette image d'avant la faute, se dissocie désormais de la figure féminine fondamentalement mythogène, la brune à la peau blanche.

Blanche, telle Eurydice, est donc perdue sitôt que retrouvée. Ce n'est plus elle, il n'en reste, de manière dérisoire, que les robes de soie. Elle est, et cette fois définitivement, l'autre, mais plus une autre susceptible de cristallisation.

Par son rôle polyvalent Blanche est donc une figure centrale dans *La Semaine sainte*. Elle concentre, on l'a vu, toutes les ambiguïtés : femme-enfant et mère, pure et impure, coupable et victime, elle est exemplaire de l'inaccessibilité de la femme, de l'étrangeté fondamentale qu'elle représente pour l'homme.

Mais, tout en regroupant les caractéristiques majeures des femmes de ce roman, elle dépasse le cadre de l'œuvre. Faisant le lien entre la

365. Cf. *ORC*, T. 30, p. 232 pour la « *femme blonde* », p. 235 pour les « *cheveux noirs* ».

Blanche du « Cahier noir » (1926) et celle de *Blanche ou l'oubli* (1967), elle cristallise le fantasme féminin d'Aragon et le sentiment amoureux.

2. BLANCHE, DEPUIS TOUJOURS ET À JAMAIS INACCESSIBLE

BLANCHE, DU « CAHIER NOIR » À LA SEMAINE SAINTE

Fondamentalement ambiguë, la Blanche du « Cahier noir » tient à la fois de l'enfant par sa candeur et de la femme par la provocation, consciente ou inconsciente :

Une blancheur me retient. L'éclat de cette femme comparable à une cornée. Par moments, je la regarde, et c'est un enfant véridique. Je la domine de toute ma vie d'homme, de toute son ignorance, de son destin d'emblée fixé [...]. Puis quelque chose en elle étincelle, une candeur. Je me mets à tourner, je ne lui ai pas dit quatre mots à la file depuis que je la connais, je ne sais pas si elle est vierge, elle m'attire et me repousse, elle m'attend et je m'en vais³⁶⁶.

On trouve la même ambiguïté chez la femme d'Olivier dans *La Semaine sainte*, dont l'origine semble être la même, le désir, mais un désir inassouvi.

Dans « Le Cahier noir », l'inaccessibilité de Blanche tient au désir qu'elle provoque pour aussitôt le décevoir, mécanisme analysé avec insistance dans le texte : « *Qu'il attende une faveur nouvelle, c'est dans cette attente prolongée, dont elle décompose les temps, que Blanche découvre peu à peu le mécanisme du désir* »³⁶⁷. C'est aussi sur ce désir inassouvi qu'insiste « Voyageurs » : « *Blanche le rendait fou, Gérard* »³⁶⁸.

Mais, peut-être plus fondamentalement encore, Blanche est « l'impossédable », et renvoie l'homme à son impuissance, une impuissance d'imagination :

366. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 218.

367. *Ibid.*, p. 224.

368. « Voyageurs », *La Défense*, p. 147.

D'abord je ne faisais rien que remarquer très vivement la robe de Blanche, ou ses bas. (Notons qu'il n'est pas, là non plus, question du visage) [...] Reflet rétif, elle ne se pliait pas à mon imagination. Il me semblait qu'une femme quelconque, je pouvais toujours la posséder en rêve. Ce n'était pas le cas de Blanche. Je ne la faisais revenir que pour constater mon impuissance. Cela devint une obsession³⁶⁹.

Ainsi la Blanche du « Cahier noir » illustre une conception originelle de la femme comme nécessairement impossédable, et qui n'a d'intérêt que par cela, conception qui fonde la relation d'Olivier à Blanche.

BLANCHE : UNE FEMME VIRTUELLE

L'absence féminine est donc nécessaire. Il semble qu'il en soit ainsi dans l'imaginaire des hommes, depuis que l'amour se dit et s'écrit, depuis l'amour courtois. On l'a dit, pour les troubadours, « *l'amour de l'amour est premier par rapport à l'amour de l'objet : la passion est la valeur absolue, même si elle n'est pas partagée* »³⁷⁰.

Chez les surréalistes, la femme est de même à la fois encensée, idolâtrée et en même temps repoussée très loin, inaccessible, qu'elle soit fée ou sorcière, si bien qu'elle « *n'a de réalité qu'à travers l'amour que l'homme lui porte* »³⁷¹. C'est ainsi que Léonor Fini dénonce « *la méconnaissance paradoxale de l'autonomie des femmes – caractéristique de ce mouvement qui prétendait libérer les hommes* »³⁷².

L'expérience surréaliste ne fit que conforter chez Aragon une tendance profondément enracinée chez lui, le désir d'un amour virtuel, impossible à incarner. La définition qu'il donne de la beauté féminine dans les années surréalistes est particulièrement exemplaire : « *La femme qui me tenterait ne me tenterait ni pour ses yeux, cheveux, seins, taille, fesses, jambes, mais pour son expression, qui est absolument indescriptible* »³⁷³.

Si les réponses des autres hommes interrogés par André Breton (« *Je voudrais que Péret décrive une femme imaginaire qui le tenterait particulièrement. Yeux, cheveux, seins, taille, fesses, jambes* ») sont très précises, on voit que chez Aragon cette femme imaginaire ne peut pas s'incarner.

369. « Le Cahier noir », p. 213.

370. R. Nelli, *op. cit.*, p. 165.

371. Jérôme Peignot, « Laure ou la très exacte réplique de ce que n'est pas la femme surréaliste », *Obliques* n°14-15, p. 168.

372. « Lettre de Léonor Fini à Roger Borderie », *Obliques* n°14-15, p. 115.

373. *Recherches*, séance entre le 1er et le 14 février 1928, p. 92.

Virtuelle, « blanche », elle est par essence inaccessible. L'adjectif utilisé, « indescriptible », appartient au paradigme des adjectifs à préfixe privatif, et ici qualifie sans qualifier, exprime l'inexprimable, avoue l'indicible, affiche le caractère insaisissable, « impossédable », tel que les mots eux-mêmes ne peuvent le cerner. C'est ce que ses écrits tenteront cependant de faire, en parcourant les Blanche les unes après les autres. Ainsi, dans *La Semaine sainte*, la séduction des femmes ne se pose jamais en termes de beauté esthétique : elle se situe précisément dans ce qu'elles ont, on l'a vu, de fuyant, d'étranger. Or,

*nous le savons depuis Freud : le "type de femme" que chaque homme porte dans son cœur et qu'il assimile d'instinct à la définition de la beauté, n'est-ce pas le souvenir de la mère "fixé" dans sa mémoire secrète ?*³⁷⁴.

On connaît l'histoire familiale d'Aragon³⁷⁵, enfant bâtard du préfet Louis Andrieux et de Marguerite Toucas, qui fut élevé comme un enfant adoptif de sa grand-mère, croyant jusqu'à l'âge de dix-huit ans que Marguerite était sa sœur et que Louis Andrieux était son parrain. Mais même après l'aveu forcé de sa mère³⁷⁶,

*le mensonge se poursuivra, des années et des années, et ses amis en seront réduits à croire les fausses apparences. Ce n'est qu'après la mort de sa mère, en 1942, qu'Aragon laissera percer une vérité qu'il n'avait confiée jusque-là qu'à ses compagnes, Nancy Cunard, puis Elsa Triolet. Et par exception à Pierre Naville*³⁷⁷.

Jeune, enceinte à vingt-quatre ans d'un homme marié de presque soixante ans³⁷⁸, la mère, inavouée, est fascinante car jamais, tant fut instauré et ritualisé le leurre familial (« *Maman, pour nous, c'est un nom secret, les portes fermées. Même pas devant Grand'mère* », écrit le narrateur du « Mentir-vrai »³⁷⁹), elle ne lui apparut en tant que mère.

374. Rougemont, *op. cit.*, p. 77.

375. Cf. *Aragon parle*, pp. 9-11, 102-103.

376. En 1914, Louis Andrieux força la mère à dire la vérité « *parce qu'il ne voulait pas que je pusse être tué sans savoir que j'avais été une marque de sa virilité* », *HMR II*, p. 215.

377. P. Daix, *La Vie quotidienne des surréalistes 1917-1932*, Hachette, 1993, pp. 22-23.

378. Cf. P. Daix, *Aragon : une vie à changer*, pp. 15-16.

379. « Le Mentir-vrai », *Le MV*, pp. 16-17.

Cette situation induit l'impossibilité pour l'enfant et l'adolescent de jouer un rôle précis face à une mère qui ne se dit pas ou ne s'avoue pas telle, mère et sœur à la fois, alors que l'une ne peut qu'exclure l'autre : la première femme de la vie d'Aragon conjugue à la fois l'altérité et l'inaccessibilité, et le lancera dans une quête d'amour désespérée. À soixante-huit ans, il écrira encore qu'« *il n'y a qu'une chose qui compte et tout le reste est de la foutaise. Une seule chose. Être aimé* »³⁸⁰.

Ainsi la mère en tant que telle, sans équivoque, est presque absente dans le roman, comme elle l'a été pour Aragon. La représentation maternelle ne peut se faire que brouillée et ambiguë. C'est de cette manière en tout cas qu'elle apparaît dans son œuvre. Cependant les femmes qu'il aima, précisément, ne furent point mères.

Originellement donc, la femme se dérobe, son image reste à jamais brouillée et indéfinie, lointaine et inaccessible, justement sous le nom de Blanche, nom donné à la mère prétendue morte : « *J'appelle publiquement mon père mon tuteur, et maman Marthe : il est convenu que pour les autres, je suis un enfant adoptif de grand-mère. Ma mère s'appelait Blanche et elle est morte* »³⁸¹.

Blanche est donc le nom d'une absence d'un être qui n'a même jamais existé : il naît d'un mensonge, c'est une enveloppe vide, désignant un être par deux fois inaccessible, puisqu'il est fictif, et fictivement mort : tout est déjà fiction.

La fiction est donc liée à l'absence, originellement. Ainsi l'absence originelle et fondatrice organise une présence ou plutôt une absence obsédante, le mot ne semble pas trop fort, nommée Blanche : la quête, vaine et ininterrompue, prend chez Aragon, pour toujours, le nom de Blanche, le « *nom passe-partout de [s]es imaginations* »³⁸², « *l'alibi* » de ses « *fantômes intérieurs* », pour reprendre l'expression qu'il utilisa à propos de Marceline Desbordes-Valmore³⁸³.

Nom de l'absence, caractéristique de l'annomination³⁸⁴, comme l'a remarqué Nathalie Limat-Letellier, Blanche est le virtuel de toutes les femmes, le masque derrière lequel toutes pourraient se mettre, et par con-

380. *La MAM*, p. 409.

381. « Le Mentir-vrai », *Le MV*, p. 16.

382. Cf. Préface à *Aurélien* pour les *ORC*.

383. Cf. « L'atelier d'un peintre », *La Lumière de Stendhal*, p. 223 : ce roman « *met aux prises deux sortes d'êtres : les fantômes intérieurs de Marceline et les acteurs choisis par elle pour être les alibis de ces fantômes* ».

384. C'est-à-dire la remotivation d'un nom propre par le jeu avec son signifiant, cf. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, note 59 du chap. VIII, p. 908.

séquent le signe même de « l'insaisissabilité ». Ce n'est pas un hasard si la Judith qui obsède Géricault, nous y reviendrons, n'a pas de visage ; son visage est blanc, donc à la fois inaccessible et multiple.

C'est ainsi que Blanche³⁸⁵ devient chez Aragon un prénom privilégié qui revient, de manière constante, dans ses œuvres, du « Cahier noir » (Blanche) aux *Voyageurs de l'impériale* (Blanche Pailleron), d'*Aurélien* (Blanchette Barbentane) à *Blanche ou l'oubli* (Blanche Gaiffier). Si cette série culmine avec l'héroïne de *Blanche ou l'oubli*, on a généralement tendance à oublier la non moins essentielle Blanche de *La Semaine sainte*. Dans *J'abats mon jeu*, le « pilotis » de Blanche est désigné comme « Mme Octave de Ségur »³⁸⁶. C'est Aragon qui lui donne le nom de ses fantasmes.

Rappelons aussi que la toute première tentative de roman historique, avant *La Semaine sainte* et « Les Rendez-vous romains », avait pour personnage principal LOUIS IX, piloté dans ses premières années par sa MÈRE, BLANCHE de Castille³⁸⁷.

Or avec la mère se noue « le lien précoce qui constitue la base de toute relation ultérieure avec un être aimé »³⁸⁸. Si « La relation à la mère est l'empreinte structurante de la relation au monde »³⁸⁹, l'absence initiale de la mère se reconnaissant comme telle détermine les expériences amoureuses d'Aragon, la plupart du temps des amours impossibles ou malheureuses, qui n'ont cessé de se vivre sur le mode du manque.

Ainsi se trace de la Blanche du « Cahier noir », en 1923, à celle de *Blanche ou l'oubli*, en 1967, une continuité qui passe par *La Semaine sainte*, en 1957. Blanche ici est marquée par la Blanche du « Cahier noir », comme elle objet d'un désir qu'elle suscite et auquel, en même temps, elle se dérobe. Elle est aussi l'embryon de la Blanche de *Blanche ou l'oubli*, une Blanche adulte, qui se donne les moyens de son indépendance, femme de l'avenir qui n'en reste pas moins l'absente. Il y a ainsi, autour de ce prénom, et autour de la femme qui à chaque fois le porte,

385. Dans une lettre à Denise, « Blanc » (même si dans le contexte il s'agit du linge de maison en vente en janvier) est désigné comme « le mot magique » (Lettre 6, janvier 1924, *Lettres à Denise*, p. 29).

386. « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 54. Aragon y explique comment il a reconstitué l'histoire d'Octave de Ségur.

387. Cf. M. Apel-Muller, « De la Semaine Sainte à la Pentecôte », *Europe* n°717-718, janvier-février 1989.

388. Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, 1968, p. 27, citée par Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Idées/Gallimard, 1971, pp. 284-285.

389. X. Gauthier, *op. cit.*, p. 285.

constitution de la figure mythogène de la femme « blanche et noire », qui réunit tous les traits fantasmatiques de la femme pour Aragon.

L'ÉROTISME : UN DÉSIR « BLANC »

Le désir, à lui-même son propre aliment, est donc inassouvi, ce qui l'entretient, le préserve : il doit rester non comblé, pour se maintenir en tant que désir. Sinon, il disparaît pour ne plus revenir, à moins que son objet ne disparaisse. Mais l'inassouvissement du désir dispense aussi d'en dire plus. Par conséquent, du fait de la virtualité jamais réalisée et de la prépondérance de l'imagination, l'écriture reste, toujours, très pudique, même avant la censure d'Elsa. Dès l'origine, il n'y a pas d'approche sensuelle des femmes dans l'écriture. Le désir est désir d'une chimère, donc s'enracine dans l'imaginaire ; il ne peut s'incarner en une femme réelle.

Par essence, et nécessairement, inaccessible, la femme ne peut se prêter à un développement érotique. Plus significatif encore, même quand par exception il y a possession. Ainsi dans le texte érotique qu'Aragon refusa toujours de reconnaître, « Le Con d'Irène », les références explicites provoquent sans cesse l'échappée poétique, si bien que le référent, parfois, en disparaît presque³⁹⁰. Au contraire, quand on reste dans le référent explicite, la scène devient d'un ennui terrible, selon le narrateur lui-même³⁹¹ ; ou alors, fort curieusement, et peut-être significativement, la scène est racontée du point de vue féminin³⁹².

C'est qu'il y a comme impossibilité d'un dire.

Dans *La Semaine sainte*, la scène d'amour entre Blanche et Olivier, la seule qui eût pu d'ailleurs se prêter à une description érotique, tourne court, et le narrateur évoque davantage le contexte de la scène (le velours, la soie, dont on a vu le rôle) et le mystère de cette femme-enfant si savante que ce qui se déroule.

L'insistance sur les robes de soie de Blanche est aussi à rattacher à cette impossibilité : « *Dans le cas d'un désir qui se refuse à toute satisfaction, le vêtement* » protège « *ce que l'on s'interdit d'atteindre, il devient à la fois un obstacle et une indication* »³⁹³. La description extrême-

390. Cf. par ex. « Irène », *La Défense*, pp. 77-79. On constate le même phénomène dans « Voyageurs », pp. 154-156.

391. Cf. la scène au bordel de C..., « Irène », p. 51.

392. Cf. « La Femme française », *Le Libertinage*, pp. 212-250.

393. Jean-Pierre Richard, *Stendhal, Flaubert : littérature et sensation*, coll. « Points », Seuil, 1990, à propos de Flaubert, *op. cit.*, p. 211.

ment minutieuse du vêtement de Maria, au-delà de « l'effet de réel »³⁹⁴, quand Fabvier la rencontre au Carrousel, joue le même rôle :

Il ne lui connaissait point d'ailleurs cette capote de velours gris, retroussée par devant et agrafée en biais, ornée de plumes avec un nœud de rubans sur le côté d'où partaient des brides, avec le bord garni de blonde tuyautée, ni cette palatine de martre doublée de soie mauve, sur une robe de mérinos garnie du même velours que le chapeau (p. 65).

Ainsi, « *Tout se passe comme si le désir essayait de se contenter en collectionnant des signes de ce qu'il lui est défendu d'atteindre* »³⁹⁵.

Blanche apparaît pourtant d'abord comme une figure érotique, mais uniquement par le désir qu'elle suscite, et le questionnement qu'elle provoque en Olivier. Pour Marie-des-Démons, l'érotisme est situé dans l'ailleurs et le passé, et n'est donc pas réalisable dans l'ici ni le maintenant. En outre, même dans le rêve très précis de Fabvier, Marie est érotique par le contraste entre son extrême jeunesse et sa science de l'amour (donc par son ambiguïté), et plus exactement par les MOTS qu'elle emploie : on est là encore dans le domaine du langage, et pas du geste. La prééminence du Verbe est d'ailleurs soulignée dans « Le Cahier noir » : « *La proximité des amants permet tout langage, tout devient langage dans une pareille harmonie* »³⁹⁶.

La représentation érotique de la femme s'arrête toujours avant la réalisation, qu'elle reste inaboutie, comme pour Blanche, se fixe sur le verbal, comme pour Marie, ou reste dans l'allusivité ; c'est alors le « *soleil de Giuseppa* », dans les draps, « *qui s'agite et demande grâce* » (p. 433).

La définition que donne Aragon de l'érotisme, comparable à celle qu'il donnait de la femme idéale, met en évidence deux mots fondamentaux qui reviennent toujours chez lui à propos de la femme et de l'amour, « *imagination* » et « *impossible* » :

*il n'y a d'érotisme [...] qu'à partir du moment où il dépasse ce qui est déjà, pour ouvrir à l'imagination des domaines qui ne sauraient connaître de limites, introduire dans les esprits le sens de l'illimité, jusqu'à donner le vertige de l'impossible*³⁹⁷.

394. Cf. R. Barthes, « L'effet de réel » (1968), *Littérature et réalité*, coll. « Points », Seuil, 1982.

395. J. P. Richard, *op. cit.*, p. 212.

396. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 205.

397. « Mini mini mi », *Le MV*, p. 496.

Encore une fois, ce qui importe par-dessus tout, c'est le jeu du désir intellectualisé, et l'emportement abstrait dont il est l'origine : « *La possession d'une femme m'est peut-être moins précieuse que cette possession de mon esprit par son image, et de tout mon corps tout le long des jours* »³⁹⁸. C'est bien une conception platonique de l'amour qui apparaît, où prime le sentiment de l'amour sur sa réalité concrète³⁹⁹, alors même que parallèlement les surréalistes se penchent, en 1928, sur la question de la sexualité. Une grande partie du « Cahier noir », où apparaît le rôle subalterne du plaisir physique, serait à citer⁴⁰⁰.

Pourtant l'absence d'érotisme qui caractérise justement la plupart de ces femmes semble contrebalancée par une image érotique, celle de Giuseppa. Il faut dire que le « pilotis » s'y prête particulièrement. L'amour de Berthier et de Mme Visconti n'était pas fondé sur l'impossibilité, la chasteté. Giuseppa était de celles que l'on possédait, et cela faisait même bien ricaner les contemporains :

*Les Anglais imaginèrent de copier des lettres privées [...] que la décence ne permettait pas de livrer à la publicité de l'impression, et ils avaient jeté ces copies sur les côtes occupées par nos troupes. Un paquet contenait entre autres des lettres du général Berthier à Mme Visconti, renfermant des choses incroyables à force d'être obscènes*⁴⁰¹.

Cependant, Thiébault n'en sait pas plus sur ces « *choses incroyables* », qu'il n'a sans doute pas vues : spécialiste des racontars en tout genre, nul doute qu'il se serait empressé de les décrire en détails. Ces lettres d'ailleurs, présentées comme réelles, sont introuvables. Mes diverses recherches n'ont en tout cas abouti à rien, à ce jour. Peut-être s'agit-il d'un faux des Anglais, peut-être est-ce l'une de ces rumeurs qui traînent dans toutes les armées du monde, ou une invention grivoise que les contemporains de Berthier et plus particulièrement Thiébault s'amuserent à répandre, pour diverses raisons.

Ce qui importe, c'est que Thiébault, à l'origine de cette anecdote, reprise par d'autres ensuite, reste somme toute assez vague. Or ces « *choses incroyables* » deviennent dans *La Semaine sainte* des

398. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 203.

399. Cf. les *Recherches*, par ex. pp. 87, 90 (séance entre le 1er et le 14 février 1928).

400. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 204.

401. Thiébault, *op. cit.*, T. IV, p. 322, note 1.

lettres insensées, ornées de petits dessins, avec des détails confondants, un langage balbutiant d'amoureux qui bêtifie, et les choses les plus crues, les raffinements de l'imagination d'un soldat que même la guerre ne peut harasser... (p. 433).

Aragon détaille, mais sans nommer, et finalement sans dire grand chose de plus. Certes, là n'est ni le propos ni l'intérêt. Mais dans la présentation de ces lettres affichées comme érotiques, les mots sont, là aussi, comme dans l'impuissance de dire : il y a traduction et surenchère par l'emploi des dessins, eux nécessairement explicites. Or on a vu que Thiébauld ne mentionne pas ces dessins, qui apparaissent comme une invention d'Aragon⁴⁰², lequel revient à plusieurs reprises sur « *les petits dessins scabreux* » (p. 157).

En outre, l'érotisme attaché à Giuseppa renvoie à une figure imaginaire, non pas mythique, mais artistique. Malgré l'âge, « *elle n'avait rien perdu de ce charme qui semblait avoir à jamais subjugué ce petit homme de Berthier* » (p. 158). Or ce charme, lié dans le roman on l'a vu à l'accent, aux cheveux noirs, à ce qui fait d'elle l'étrangère, réside essentiellement en un détail récurrent, qui apparaît à peine dans son portrait par David, et pas du tout dans les descriptions d'elle faites par les contemporains.

En effet, dans *La Semaine sainte*, l'érotisme de Giuseppa se concentre sur cet endroit de la gorge qui appelle le désir : revient à trois reprises le « *beau cou renflé* » (pp. 158, 163, 437), qui révèle « *un certain degré de goitre à son début, qui éveille le désir de bien des hommes et plaît aux peintres par la plénitude* » (p. 158). Signe de séduction qui dépasse d'ailleurs Giuseppa dans le roman, puisque la Bourgoïn, autre liaison de Berry, le séduit par son « *cou rond de pigeonne* » (p. 117).

Or ce cou renflé correspond à l'idéal de beauté féminine de Matisse, que représente la *Mme de Senonnes* d'Ingres : « *Toute la vie, Matisse a choisi des femmes au cou renflé pour modèles [...] retrouvant la hantise de Mme de Senonnes vue par Ingres* »⁴⁰³.

Mais il se trouve que précisément, cette figure, qu'il analyse abondamment dans *Henri Matisse Roman*⁴⁰⁴ – cette complaisance n'est-elle pas révélatrice de sa propre hantise ? – se trouve être un fort ancien mo-

402. C'est aussi ce qu'avance le dernier biographe en date, Jérôme Zieseniss, *Berthier, frère d'armes de Napoléon*, Belfond, 1985, p. 238.

403. *HMR I*, p. 239.

404. Cf. en particulier « De Marie Marcoz et de ses amants », *HMR II*, pp. 87-134 ; *HMR I*, pp. 223, 239.

dèle érotique pour Aragon, bien avant qu'il ne s'intéresse à Matisse. D'après Dominique Desanti⁴⁰⁵, c'est par Breton, qui lui envoie de Nantes une carte représentant ce tableau, qu'Aragon découvre, à vingt-quatre ans, une Mme de Senonnes bien troublante :

J'entends Aragon me vanter l'érotisme d'Ingres, évident dans Le Bain turc, mais là où on ne l'attend pas. Le Portrait de Madame de Senonnes, par exemple. La noble dame du musée de Nantes, aux belles épaules, commente Aragon, est toute chair offerte sous sa guimpe, dans sa robe de velours prune. Le regard est finaud comme celui de celle qui sait ce que parler veut dire au moment où l'homme tourne un compliment. La bouche savoureuse. Le tout enrubanné dans la soie bouton d'or de l'écharpe. Il y a une idée de bordel là-dedans...

se souvient Jacques Baron⁴⁰⁶.

Ainsi la seule femme du roman qui ait explicitement en elle quelque chose d'érotique, ou de présenté comme tel, cristallise une ancienne obsession d'Aragon, qui naît d'une peinture, donc d'une fiction, encore. Il y a là mise en œuvre de « *ce mécanisme étrange de l'homme écrivant à partir d'une phrase, d'un passage, d'une œuvre ancienne* »⁴⁰⁷.

Rien ne sera dit donc, et rien ne peut en être dit, dans le roman, du « *merveilleux amour physique, qui ne recule devant rien, et revient à lui couvert de sueur pour se consumer dans sa force et son imagination* » (p. 432). Sinon par les dessins. Blanche suscite un désir « blanc ».

De cette impossible rencontre, physique ou pas, entre deux membres d'un couple, semble résulter l'absence de rencontres dans le roman. Pas de scènes de genre ici, à quelques exceptions près. Les histoires d'amour sont toutes ou presque déjà commencées, et terminées dans certains cas.

La seule scène de première rencontre n'en est que plus exemplaire. La scène de la rencontre, qui « *appartient de droit au code romanesque* », est en effet déterminante car c'est « *la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois* »⁴⁰⁸.

405. Cf. D. Desanti, *Les Clés d'Elsa*, Éd. Ramsay, 1983, p. 101.

406. P. Daix, *La Vie quotidienne*, p. 158, citant Jacques Baron, *L'An I du surréalisme*, Denoël, 1969. L'épisode est daté de 1922. Aragon fait allusion à ce souvenir de J. Baron après le long développement qu'il consacre à Mme de Senonnes et Matisse, *HMR II*, p. 133.

407. *Incipit*, p. 19.

408. Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1981, p. 7.

Elle concerne Géricault et Caroline. Mais la rencontre se fait dans une sorte d'absence : elle s'évanouit, et lui l'observe à ce moment. Reste le regard de Caroline sur l'habit rouge, déterminant, on l'a vu.

Le même décalage semble se produire quand il y a tout simplement rencontre, même si ce n'est pas la scène de première vue. Ainsi Fabvier voit Maria avant qu'elle ne le reconnaisse. La rencontre entre Virginie et Berry se résume au repérage, si l'on peut dire, de la « *biche marquée* » (p. 120), rapport qui s'inverse dans la scène de dernière entrevue, où Virginie feint le chagrin (p. 123), en s'inquiétant de l'autre amant. C'est par le décalage entre l'homme et la femme qui s'observe dans les scènes de genre quand elles existent, ou leur absence, que se traduit donc aussi l'impossibilité. Il y a là comme une métaphore de la rencontre impossible, qu'elle soit sensuelle (Blanche) ou sentimentale (Sophie).

Contrairement à ce qui se passe dans les romans antérieurs, *Les Cloches de Bâle* ou *Aurélien* par exemple, aucune femme ne joue réellement un rôle explicite, pourtant largement accordé à Catherine, Clara, Bérénice, dans une moindre mesure Diane. Ici la femme, perdue, lointaine, mythifiée, en disparaît presque. Ce n'est pas qu'elle n'importe pas, au contraire elle donne sens à la vie de ces hommes, elle l'infléchit. Tout gravite autour d'elle ; c'est-à-dire, tout gravite autour de son absence. Ce roman est avant tout un roman d'hommes. Les femmes, mises entre parenthèses, restent des rencontres sans lendemain pour le lecteur, sinon pour les personnages : c'est une contrepartie de leur fixation en un instantané.

En revanche, il y a de vraies relations, une vraie communication, souvent de la complicité, même partielle ou provisoire, entre les personnages masculins. Chacun d'entre eux à un moment ou à un autre constitue un couple avec un autre homme, fraternel, amical ou complice : Berthier et Napoléon, Berry et La Ferronnays, Géricault et Dedreux, ou Dieudonné, ou d'Aubigny, Marmont et Richelieu, Fabvier et Marmont, Olivier et Durfort, ou Caron... Comme si tout était plus facile entre hommes. Là peut-être ressort l'expérience de la complicité que connut Aragon avec ses amis surréalistes, ou Drieu, avec lequel l'intimité est difficile à évaluer. On continue à s'interroger sur la phrase de Drieu, « *sexuellement je l'avais percé à jour* »⁴⁰⁹. De son côté, Jean Ristat explique *Aurélien* par « *la tentation souterraine, inavouée de l'homosexualité* »⁴¹⁰, tentation que développait dans *La Défense de l'infini* tout un passage lourd de sous-

409. Drieu La Rochelle, *Récit secret*, cité par D. Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, p. 185.

410. L. Follet, *Aragon, le fantasme et l'histoire*, note, p. 74.

entendus, autour de l'« *Étrange attrait* » entre Gérard et Firmin⁴¹¹. Il y a sans doute de cela aussi dans l'absence des femmes de *La Semaine sainte*, maintenues éloignées. Dans ce cadre la figure étrange de Richelieu, avec « *ce soin qu'il a de sa personne s'inondant de parfums, et peut-être aussi ce qu'il y a d'un peu suspect dans la trop grande austérité de ses mœurs à l'égard des femmes* » (p. 427), prend peut-être un sens particulier. Comme le fait que Géricault ait probablement été homosexuel⁴¹². Les biographes restent à ce sujet dans l'implicite. Cependant tous soulignent l'omniprésence dans la vie de Géricault de Pierre-Anne Dedreux-Dorcy, « *peut-être son ami le plus intime* »⁴¹³. Géricault meurt dans ses bras. Dans le roman, le père regrette la « *discretion absolue* » de son fils (p. 33).

On peut constater aussi que si les descriptions des femmes sont limitées, elles sont beaucoup plus détaillées pour les hommes. C'est particulièrement le cas avec Géricault, dont la beauté, musculeuse et féminine en même temps, est à plusieurs reprises soulignée (par exemple p. 23). Mais de manière générale, c'est vrai pour la plupart des hommes. Ainsi ce même Duc de Richelieu est décrit avec un luxe de détails, de sa taille à ses jambes, de ses cheveux à son visage, dont sont successivement évoqués le nez, la bouche, le teint, les sourcils et les yeux (pp. 196-197).

3. ELSA OU LE PARADOXE SURMONTÉ

ELSA, PRÉSENTE ET ABSENTE

Malgré l'inaccessibilité féminine affichée dans les romans, Aragon lui-même semble dépasser ce paradoxe, à la différence de ses personnages : il est marié avec Elsa, et il vieillit avec elle, semblant répéter jour après jour la déclaration qu'il fit après sa rencontre, « *Je ne puis absolument pas me passer de la présence de qui j'aime* »⁴¹⁴. On sait cependant que la « belle image » de l'amour immédiat et sublime est nuancée par des déclarations tardives⁴¹⁵.

Au contraire il revendique « *le scandale de parler d'une femme vivante* », qui de plus est la sienne, définissant même par ce paradoxe son

411. « Voyageurs », *La Défense*, p. 148. P. Daix voit dans le « *non-défini sexuellement de Gérard* » une possible explication du titre de la *Défense* (cf. Aragon, *op. cit.*, p. 242).

412. Cf. D. Aimé-Azam, *op. cit.*, pp. 90, 174 ; *Catalogue Géricault*, p. 307.

413. K. Berger, *op. cit.*, pp. 14-15.

414. Il s'agit de la réponse d'Aragon à l'enquête sur l'amour de *La Révolution surréaliste* ; cité par P. Daix, *La Vie quotidienne*, p. 387.

415. Voir par exemple « Une préface morcelée », 1975, *OPV*, p. 45.

œuvre et ce qu'il est : « *Je ne sortirai jamais de ce scandale, et sans lui rien de ce que j'écris, de ce que je pense, de ce que je suis, n'a de sens ni de réalité* »⁴¹⁶.

C'est apparemment fonder son écriture – et son existence – non sur l'absence, mais sur la présence ; faire triompher la réalisation sur l'impossibilité, la vie quotidienne sur la mythification. Bref, aller à l'encontre de la conception de l'amour telle qu'elle apparaît dans le roman, et telle que la fonda l'amour courtois, déclarant que « *l'amour et le mariage ne sont pas compatibles* »⁴¹⁷.

Mais la mythification n'est possible que parce que Elsa, cette « *nouvelle Mélusine* »⁴¹⁸, a en elle une étrangeté intrinsèque. Comme les femmes du roman, son extranéité (elle est Russe) traduit son étrangeté, c'est-à-dire ce par quoi elle échappe.

Elsa, comme Fougère à Anthoine, lui échappe, malgré la vie commune et l'âge. Son activité littéraire la lui dérobe⁴¹⁹.

D'ailleurs l'insistance d'Aragon à rappeler le rôle des œuvres d'Elsa sur les siennes⁴²⁰, mettant en évidence le dialogue entre leurs œuvres⁴²¹, peut être comprise comme une manière de renchérir sur ce mystère d'Elsa, fascination qui, d'après Nathalie Limat-Letellier, engendre l'image de la cantatrice dans *La Mise à mort*⁴²². Car en Elsa, il retrouve l'image mythique de la conteuse fascinante, cette « *Schéhérazade qui raconte le roman* »⁴²³, dont en même temps il énonce cette lucidité que tout le monde reconnaît à sa femme : « *Par elle, tout m'est clair, d'elle me vient la lumière humaine sur les faits* »⁴²⁴.

Elsa échappe aussi par les hommes avec lesquels elle trompe Aragon. Ainsi Elsa perd de sa familiarité, pour, malgré la vie quotidienne, rester

416. *Aragon parle*, p. 160.

417. Rougemont, *op. cit.*, p. 35.

418. « Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe », *Elsa, poème*, Gallimard, 1959 ; plus tôt dans ce poème, on trouve l'avertissement suivant : « *Toute sorte de calamités menacent qui marie une fée* ».

419. « *Parfum des mots qui s'écartent comme des colonnes / Portiques portiques te voilà partie / C'est là que tu m'échappes à jamais / Reine d'une perspective où je n'ai point ma place* », *ibid.*

420. Cf. par ex. « Donner à lire », *JJ*, pp. 74-75.

421. Cf. *Aragon parle*, pp. 175-176. Il la place parmi ses auteurs favoris en prose (cf. « Une image d'Aragon à travers le questionnaire de Proust », *LLF*, 19 janvier 1961, repris dans *OP XIII*).

422. Cf. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, note 73, pp. 910-911.

423. *Aragon parle*, p. 168 ; cf. aussi la « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le RI*.

424. *Aragon parle*, p. 160.

inquiétante, et donc séduisante, recréant les conditions nécessaires à la passion.

Ainsi en cet amour d'Elsa, présente/absente⁴²⁵, se retrouvent en définitive les deux tendances amoureuses du roman. Plutôt, c'est cette double tendance dans la vie réelle qui fonde celle du roman : la femme échappe par son ambiguïté et son inaccessibilité intrinsèques (elle est étrangère, elle écrit, elle le trompe, elle se refuse) ; elle échappe par le regard mythificateur de l'homme, qui naît de cette ambiguïté préalable (et c'est le chant d'Elsa). C'est Blanche, sœur de cette étrange Blanche Hauteville en laquelle Elsa se peignit dans *Luna-Park*.

Mais Elsa est aussi la compagne. Or dans le roman, il nous semble que les deux versants d'Elsa apparaissent, dissociés : elle est Blanche (et Maria), étrangère, ambiguë, cruelle, l'absente ; et elle est aussi Giuseppa, présente dans la vie quotidienne et victime des attaques mythophages du vieillissement. Plus exactement, Giuseppa permet de dire l'autre versant d'Elsa. Trop d'éléments en cette relation font sens avec celle d'Aragon et Elsa, pour qu'il s'agisse d'un hasard. Ainsi Blanche apparaît comme la conjonction de l'inaccessible des femmes aimées d'Aragon, Denise, Eyre, Nancy, Elsa ; Giuseppa, la seule femme possédée du roman, objet « *de l'amour véritable, celui qui vit du désir et de son accomplissement* » (p. 432), serait le côté accessible d'Elsa, avec l'inscription dans la durée.

Sa relation avec Berthier est en définitive la seule reconnue comme le véritable amour, avec la caution de Stendhal. Le fragile équilibre entre deux aspirations contradictoires, à l'absence et à la présence quotidienne, bénéfique et réelle, entre ces deux versants, l'un nocturne, l'autre diurne, de la femme aimée, est ainsi tenu grâce à l'écriture.

ELSA : DE BLANCHE À GIUSEPPA

Ainsi Blanche et Giuseppa résument l'alternative que présente la femme aimée. Blanche est celle qui détruit, mortifère, celle à qui on ne peut se fier, le contraire de la compagne, celle qui quitte, celle que l'on ne comprend jamais.

C'est la seule femme du roman pour laquelle Aragon s'abstient de toute mythification, au point de supprimer tout ce qui dans la biographie de Berthier pouvait pourtant s'y prêter. Ainsi Berthier, perdu aux confins du désert, idolâtre au sens propre sa maîtresse : il

425. « *C'est elle dans mes bras présente et cependant / Plus absente d'y être et moi plus solitaire / D'être plus près de son mystère* », « Cantique à Elsa », *Les YE*.

*portait une espèce de culte à ses amours : à côté de sa tente il en avait toujours une autre, aussi magnifiquement soignée que le boudoir le plus élégant ; elle était consacrée au portrait de sa maîtresse, auquel il allait jusqu'à brûler parfois des encens. Cette tente s'est dressée même dans les déserts de Syrie*⁴²⁶.

Cette passion est telle qu'on l'accuse d'empêcher Berthier de se donner entièrement à son devoir, et voilà le maréchal coupable de récréance : « *le général Berthier, devenu riche à Rome, amoureux à Milan, ne voulait plus partir en Égypte* »⁴²⁷. Ce fait est repris dans le roman ; à Saint-Denis, Macdonald le rappelle à Giuseppa (cf. p. 160). Giuseppa est donc tout naturellement surnommée Armide par Napoléon⁴²⁸, qui ne l'aimait guère et obligea son maréchal à se marier avec une jeune princesse allemande. Mais dans le roman, le nom d'Armide est réservé à Blanche, chargée exclusivement de toute la mythification : Olivier « *est dans le jardin d'Armide... Armide, Catherine, comment l'appellez-vous donc ?* » (p. 485). Ainsi le scripteur fait en sorte que Giuseppa soit univoque, accessible, compréhensible, humaine en bref, chargée de porter à elle seule dans le roman le versant diurne de l'image féminine.

C'est dans la durée que s'inscrit l'amour de Berthier, et c'est bien cela qui fascine Aragon, comme un miroir à sa propre fidélité : « *Je vous livre ici l'intime raison de ma secrète tendresse pour ce Maréchal Berthier auquel on s'étonna de me voir m'attacher : sa longue fidélité à Mme Visconti* »⁴²⁹. C'est en effet, au-delà des incidents de parcours, les petites trahisons, le plus important : « *L'avenir ne retiendra d'eux que la longue fidélité des amants, leur persévérance dans l'amour* » (p. 435).

Cet amour dure, dans un couple qui n'est plus de la première jeunesse au moment de la rencontre (Giuseppa a alors trente-six ans, Berthier quarante-quatre ans) et dans une relation qui n'est pas exclusive. Elle a des amants occasionnels ; quant à lui, une fois marié, il forme avec sa jeune femme et sa maîtresse un ménage à trois harmonieux à peine déguisé qui choque beaucoup.

Faisant l'apologie de la durée, Aragon procède à une véritable réfutation, point par point, de ce que devrait être l'amour romanesque. Par Giuseppa et Berthier circule dans le roman une sorte de contre-discours,

426. Las Cases, *op. cit.*, T. I, p. 261.

427. Thiébault, *op. cit.*, T. II, p. 169.

428. Cf. Las Cases, *op. cit.*, T. V, p. 32 ; la duchesse d'Abrantès, *op. cit.*, T. 6, p. 128.

429. « Rencontre avec Aragon 58 », Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles littéraires* n°1637, 15 janvier 1959, p. 4.

contre la conception d'un amour éthéré, « *Cette belle histoire de Giuseppa Visconti et du Prince de Wagram qui s'aimèrent* » (p. 435) illustrant, et elle seule, « *la divine et profonde musique de l'amour* » (p. 436).

Mais le revers de la durée, c'est le vieillissement. Giuseppa est devenue une « *vieille maîtresse* » (p. 437). C'est à Stendhal qu'Aragon fait alors appel. On sait qu'Aragon se place depuis longtemps dans la lignée de Stendhal comme romancier politique. Voici qu'il s'y place au titre d'écrivain de l'amour, du véritable amour. En effet, à Stendhal qui écrit « *on dit que la vieillesse changeant nos organes, nous rend incapables d'aimer. Pour moi, je n'en crois rien* » (p. 435), Aragon, en rappelant la note que Stendhal supprima à l'édition (« *For me. Amours du Prince de Wagram...* », p. 435)⁴³⁰, répond en écho : « *Oh, je sais bien, un vieil homme qui est repris par les histoires de lit [...] quel dégoût pour d'autres yeux que les siens ! Mais il s'agit de l'amour véritable* » (p. 432).

Mais il y a là comme une manœuvre conjuratoire. La hantise du vieillissement⁴³¹ traverse tout le roman, avec des mots cruels : « *Les hommes, à partir d'un certain âge, sont comme les chiens ; ils s'attachent aux maisons* » (p. 431).

Le vieillissement comme signe tangible de l'approche de la mort et comme dégradation de la beauté détruit l'image intemporelle de la femme-enfant, symbole d'une éternelle jeunesse. Cette présence obsédante des femmes-enfants, pour lesquelles souvent le narrateur insiste sur la jeunesse de la chair, quasi infantine, sur le velouté de la peau, tout autant qu'un retour à une image féminine fondamentale de sa jeunesse, celle du « *Cahier noir* »⁴³², révèle aussi la nostalgie de la jeunesse enfuie, non seulement celle de l'auteur, mais également celle de la femme aimée, qui, comme la Blanche que revoit Geoffroy Gaiffier est ENCORE jeune : tout est dans cet « encore » terriblement cruel. Comme Giuseppa pour laquelle le narrateur insiste sur la transformation de ce qui reste ENCORE de sa beauté : « *L'âge avait alourdi la beauté romaine de Giuseppa* » (p. 158), « *Il aimait les femmes un peu mûres* » (p. 163).

La scène de Nicolas Maison avec sa femme, autre parenthèse, prend ici un sens possible : cette femme mûre et épaisse, « *une assez belle femme de quarante ans, mais lourde, empâtée sous le menton, avec des yeux de porcelaine* » (p. 169) a été, aussi étonnant que cela puisse paraître maintenant, et c'est bien cela le terrible, cette enfant fragile qui avait peur

430. Cette note est rappelée par Henri Martineau, *De l'amour*, Éd. du Divan, 1957.

431. Elle deviendra de plus en plus forte chez Aragon ; cf. S. Ravis-Françon, *op. cit.*, « *Comme c'est long de mourir une vie entière* » (3ème partie, ch. VI), pp. 449-453.

432. Il nous semble en effet que dans le *Monde Réel* l'image de la femme-enfant est beaucoup moins présente, en tout cas moins systématique.

du grand dogue noir, « *une petite fille [...] légère sur ses jambes douces* » (p. 166). Il y a l'expression d'une espèce de hantise liée à ces femmes vieillies qui pourtant ont été jeunes, frêles, jolies, et dont il ne reste le temps avançant que des traces de leur beauté enfuie. Là encore, on retrouve une préoccupation d'Elsa, développée dans le *Cheval roux* par exemple.

C'est d'abord les femmes que semble affecter le vieillissement, dans le roman. Mais l'expérience intime transparait dans la complaisance morbide avec laquelle est évoqué ce malheureux Berthier, avec son ventre, ses doigts boudinés, sa fatigue, qui semblent déjà annoncer la terrible évocation du Vieux que joue Romain Raphaël, dans *Théâtre/Roman*⁴³³. Sur le manuscrit, Aragon donne d'abord à Berthier l'âge de soixante ans, pour le corriger ensuite en soixante-trois ans (p. 424). Or Aragon, né en 1897, a précisément soixante ans lorsqu'il écrit le roman, en 1957. L'erreur qui lui fit attribuer son âge à Berthier a tout l'apparence d'un lapsus révélateur. Il y a sans nul doute une part autobiographique dans le personnage de Berthier.

En outre, on trouve une coïncidence prémonitoire dans le choix du personnage de Giuseppa. En 1961,

*la maladie et une intervention chirurgicale aggravante font d'Elsa une vieille femme à la limite de l'infirmité, pour laquelle il faut installer dans l'escalier trop raide de la rue de Varenne le petit siège électrique qui lui permet de sortir*⁴³⁴.

Or, suite à une attaque, et Elsa est elle aussi malade du cœur, Giuseppa était devenue quasiment infirme, élément soigneusement occulté par Aragon. Ne transparait que la crainte de perdre Giuseppa, reflet de celle d'Aragon⁴³⁵ : « *et même si Mme Visconti s'en tire, c'est pourtant le pas suivant vers la mort* » (p. 431). C'est autant de cette crainte que de l'insupportable à voir Giuseppa vieillir que meurt Berthier. D'ailleurs, pour nier l'évidence, il s'obstine à se souvenir de « *ce visage tout jeune, lisse, lisse...* » de Giuseppa (p. 432), qui renvoie inévitablement au « *visage lisse encore* » de Blanche dans *Blanche ou l'oubli*⁴³⁶. Pourtant, s'il anticipe sa mort à elle, ironie du sort, elle vivra jusqu'à quatre-vingts ans (cf. p. 437)... Elle a pu, elle, lui survivre.

433. Cf. *T/R*, pp. 103-107.

434. M. Apel-Muller, *op. cit.*, p. 24.

435. « *Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle / Ce soir mortel pour moi jamais n'a pris de fin* », « Cantique à Elsa », *Les YE*.

436. *BO*, p. 458.

Dans cette obsession du vieillissement de la femme ne peuvent que jouer aussi ses dernières rencontres avec Nancy, une Nancy que l'âge détruit⁴³⁷, qui deviendra « *une vieille femme hagarde* »⁴³⁸. Mais Blanche est atteinte elle aussi, et déchoit de son statut. La visite de Blanche, vieillie, anticipe celle de la Blanche de *Blanche ou l'oubli*, avec ses cheveux blancs.

Mais Giuseppa ne suffit pas à empêcher Berthier de se tuer. Ni l'une ni l'autre ne suffisent plus à donner un sens à une vie gâchée, celle d'Olivier ou celle de Berthier.

Si l'Histoire est inaccessible pour les hommes du roman, la femme l'est tout autant. Femme double, elle a en elle une étrangeté intrinsèque qui, telle Mélusine, la rend à jamais mystérieuse et, de toute façon, absente, nécessairement absente.

Le couple n'est donc jamais un repère d'identité, du type « *tu m'aimes, donc je suis* »⁴³⁹, puisqu'il n'est jamais réalisé. Au contraire dans le roman, le couple instaure l'instabilité : le « *tu ne m'aimes pas, donc je suis* » qui préside aux relations amoureuses, on l'a vu, ne résout pas le « *qui suis-je ?* ». C'est vrai pour Bernard, qui en perd son identité : il devient Werther, le rejeté. C'est vrai pour Olivier, qui change d'identité, qui n'a plus de patrie, plus de famille, qui quitte sa classe sociale pour se retrouver avec des compagnons d'infortune. L'absence de l'objet aimé met donc en cause fondamentalement le sujet aimant, mieux, il en révèle la faillite : « *si quelqu'un paraît manquer, c'est que le sujet se fait lui-même défaut : la volatilisation de l'autre n'est que la projection de sa propre irréalisation* », explique Carine Trévisan, appliquant à Aurélien l'analyse de Christian David dans *L'État amoureux*⁴⁴⁰.

L'amour est donc en définitive, pour celui qui aime, une quête du sens, de son propre sens, et Aragon ici illustre bien la théorie de Rougemont, pour qui l'homme d'Occident, sur le modèle de Tristan, recherche la passion amoureuse car « *il se connaît et s'éprouve sous le coup de menaces vitales, dans la souffrance et au seuil de la mort* »⁴⁴¹.

La cruauté féminine est donc nécessaire : sans souffrance, pas d'amour, pas de passion. Et sans amour, pas de vie qui vaille la peine d'être vécue, même si l'amour peut mener à la mort : c'est une logique de

437. À cette époque, Nancy, âgée d'une soixantaine d'années, a une « *santé, physique et morale [...] de plus en plus précaire* », A. Chisholm, *op. cit.*, p. 331.

438. P. Daix, *Aragon : une vie à changer*, p. 413.

439. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 286.

440. C. Trévisan, *op. cit.*, p. 253.

441. Rougemont, *op. cit.*, p. 53.

l'impossible. Que pour Aragon l'amour soit avant tout souffrance, et souffrance recherchée, en tout cas dans la fiction, c'est ce dont on ne peut douter : « *aimer c'est être blessé par ce qu'on aime, avec une singulière ivresse de l'être* »⁴⁴². C'est que l'absence, et la souffrance, semblent nécessaires au roman, comme peut-être à toute création.

Dans *La Semaine sainte*, l'absente est incarnée par Blanche. Blanche est, selon la formule bien connue d'Aragon et déjà citée, le « *nom passe-partout de [s]es imaginations* », le nom de l'inaccessible, depuis toujours et pour toujours, qui ne prend sens que par cette quête qu'elle suscite. Roman après roman, ou en tout cas régulièrement dans ses écrits, il nomme Blanche l'absence et cette absence est à la fois la source et le but de son écriture. À cet égard une phrase de *Blanche ou l'oubli* nous paraît significative : « *Il n'est PAROLE ni parfum que de blessure* »⁴⁴³.

Blanche, tel le nom fictif donné par les troubadours à la femme idéale et imaginaire, est la substance même de l'écriture. Elle devient, en dernier ressort, si elle ne l'a pas toujours été, la page Blanche, sur laquelle l'auteur peut dessiner, dire, ÉCRIRE son fantasme essentiel :

*L'art donne forme au fantasme sans lui donner réalité. L'art, en effet, est la réalisation du fantasme – le désir, écrit Freud, "trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire" – et en même temps, le fantasme ne risque pas de se réaliser*⁴⁴⁴.

442. *La MAM*, p. 64.

443. *BO*, p. 195.

444. X. Gauthier, *op. cit.*, p. 311.

TROISIÈME PARTIE

DIRE L'INDICIBLE

Il n'y a donc pas de relations amoureuses envisagées du seul point de vue de l'amour ; elles sont toujours en rapport avec l'Histoire : *La Semaine sainte* n'est pas avant tout une histoire d'amours, c'est aussi une histoire de l'Histoire. Il se fait un croisement entre le destin individuel et le destin collectif.

Ainsi, l'Histoire est vécue à travers les couples, qu'ils aient des « pilotis » historiques ou non, ce qui reflète la conception même de l'auteur : Aragon a toujours affirmé son rôle actif dans la société, s'opposant à toute conception du couple isolé dans son bonheur, qu'il se « refuse à considérer comme l'amour, ou comme le fait du couple véritable »⁴⁴⁵. Le rapport inextricable de l'homme au groupe et au couple apparaît clairement dans l'explication qu'il a voulu donner de son poème « Il n'y a pas d'amour heureux », exprimant « *L'impossibilité du bonheur dans le malheur commun* »⁴⁴⁶.

Dans le roman, c'est par la femme que passe le rapport masculin à l'Histoire, comme si l'auteur utilisait là sa propre expérience⁴⁴⁷. Ainsi la femme dans le roman est-elle doublement initiatrice, en permettant à l'homme de découvrir sa propre complexité et celle du monde qui l'entoure, sorte de sphinge dont la question serait, éminemment énigmatique, « qui es-tu ? ». Il en est bien ainsi pour Berthier, Fabvier, Olivier, et Géricault. Ce rapport intime à l'Histoire rend les personnages plus historiques qu'historiques. Chargés d'Histoire, ils permettent qu'on raconte l'Histoire avec leur histoire.

Dans ce roman, les personnages sont des événements et non une théorie ; chacun d'eux vit ces événements de manière très différente si bien que l'on atteint un vrai intériorisé, et non le vrai historique qui n'existe pas. Car leur histoire est aussi une histoire d'amour, qui se vit dans les mêmes conflits et les mêmes aspirations : l'attitude des hommes face aux femmes reflète celle qu'ils ont en face de l'Histoire.

Olivier ne comprend pas plus les événements qui l'entourent que sa femme, Bernard vit comme un simulacre son amour pour Sophie en jouant à Werther et sa participation à l'Histoire en jouant au fils digne de son père ; Berthier ne supporte pas plus le déclin de son idéal, Napoléon, que le vieillissement de Giuseppa ; Fabvier a une vision idéale de la femme aimée, « femme parfaite », et de ce que devrait être l'engagement dans l'Histoire.

445. *Entretiens*, p. 116.

446. *Ibid.*, p. 92.

447. Outre le fait que c'est nécessairement un point de vue masculin qui prévaut ici – une femme aurait peut-être imaginé que le sens de l'Histoire passe par l'homme qu'elle aime –, on ne peut oublier qu'Elsa la Russe est originellement liée pour Aragon au pays de l'utopie.

De ce rapport entre la femme et l'Histoire est significatif l'itinéraire doublement initiatique de Géricault : chaque étape de sa prise de conscience s'accompagne d'une nouvelle rencontre féminine, double initiation qui aboutit à ce que la peinture soit à nouveau possible.

À Paris, il rencontre Caroline⁴⁴⁸. Par son mouvement de recul, Géricault découvre la haine que peut susciter son engagement ; c'est la première fois qu'il prend conscience, grâce à une femme, que cet engagement fait à la légère n'a pas la gratuité qu'il pensait ; que s'il est dans un camp, c'est qu'il est contre l'autre camp, et que celui auquel il appartient n'est peut-être finalement pas le bon. Cette rencontre, déterminante, qui ouvre pour nous le destin du peintre, referme le roman : « *Il se dit qu'à son retour, il saura peut-être pourquoi il fallait, avant de partir, il fallait qu'il eût rencontré sous le porche de la rue des Martyrs Caroline Lallemand, si légère, et femme, dans ses bras* » (p. 596).

À Beauvais, grâce à Denise, il rencontre indirectement un autre artiste, Lamartine, rencontre qui prépare, on l'a vu, la rencontre réelle, celle où ce même artiste vu à Beauvais par les yeux d'une femme apparaîtra à Béthune sous l'aspect d'un citoyen responsable. À Beauvais, Denise permet à Géricault de réfléchir au rôle de l'artiste et de rêver à l'Italie.

À Poix, Sophie est la compagne d'un homme dont la position politique est exactement opposée à la sienne. C'est là que Théodore fait deux rencontres essentielles, celle de Bernard, celle du commandant Degeorge.

C'est à Béthune, où il est hébergé par la famille Degeorge et aidé par Catherine, qu'il acquiert la conviction cette fois définitive qu'il s'est trompé, qu'il n'ira pas plus loin, et la certitude du rôle à jouer : peindre de nouveau, mais peindre autre chose.

Or l'évolution de sa conscience suit celle de son attitude face à la femme : Caroline lui était interdite par le dégoût qu'elle avait de son uniforme, sans qu'il comprenne bien pourquoi. Il a été tenté par Denise, peut-être plus par l'image qu'elle lui montrait de l'artiste Lamartine que par son ingénuité. À Poix où une réalité nouvelle lui apparaît, il s' imagine étreignant Sophie à la place de Müller. À Béthune, il rencontre Catherine Degeorge, la femme solide et maternelle qu'il a un instant l'idée d'épouser. Enfin le roman se termine sur la victoire du peintre et sur la perspective d'un amour réalisé avec Caroline. Tout se passe donc comme si son rapprochement aux femmes et à l'Histoire se faisait en même temps.

448. Créole et bonapartiste, elle serait peut-être à mettre en rapport avec Joséphine qui est fuitivement évoquée dans le roman à propos de Blanche, cf. p. 208.

De manière générale, le roman est parsemé de comparaisons entre la femme et l'Histoire : par exemple, Fabvier « *mélait les malheurs de la France et sa propre vie* » (p. 55) ; le narrateur compare le Roi quittant son pays à une femme qui abandonne son mari (p. 547) ; Géricault se demande si pour Frédéric Degeorge, Napoléon ou le Roi, « *c'est comme les filles, la première qui vous tombe sous la main* » (p. 581).

Amour et Histoire sont donc liés, l'un vient renchérir, amplifier, vivifier l'autre pour atteindre au mytique, mais, hormis pour Géricault, c'est un mytique fatal : l'échec de l'un reflète l'échec de l'autre. Ainsi, la quête amoureuse et la quête de l'Histoire aboutissent toutes deux à l'absence, l'ab-sens qui se traduit dans le roman par l'expression réitérée de la perte des repères⁴⁴⁹.

449. On n'est pas si loin, ici, de la dépersonnalisation qui occupe *Aurélien*, « *expérimentée comme une crise, un vacillement transitoire du sujet et de ses repères* », cf. C. Trévisan, *op. cit.*, p. 6.

I. LA PERTE DES REPÈRES

1. L'EAU

LA PLUIE

Une pluie battante, récurrente dans le texte⁴⁵⁰, ponctue la débâcle : elle noie les routes, fait s'égarer les fuyards et contribue ainsi à la déroute générale.

Toujours négative, jamais lustrale contrairement à sa valeur universelle⁴⁵¹, celle que l'on retrouve par exemple dans *Le Fou d'Elsa* (avec la source qui traverse l'œuvre de Jean de la Croix), l'eau de *La Semaine sainte* n'est pas eau fraîche qui soulage, qui étanche la soif, mais eau boueuse, bourbeuse dont on ne sort pas, qui noie sous l'humidité et le brouillard, qui n'est ni plaisir ni rayonnement ni pureté, mais peine et souffrance.

Cette omniprésence à valeur négative relève cependant de l'historique, les témoignages de l'époque l'attestent. Ainsi Reiset, dont Aragon a beaucoup lu et utilisé les *Souvenirs*, note-t-il que le jour du départ, « *Le temps est affreux, et la pluie, et le vent, qui fait rage au milieu de l'obscurité* » ; le 22 mars, « *La pluie continue de tomber sans relâche* » ; le 23 mars, au départ d'Abbeville, « *Il pleut toujours, la terre détremmée par l'eau s'enfonce [...] et se change en un immense marécage* » ; au départ de Béthune, les chevaux « *s'enfoncent dans la boue jusqu'au ventre* »⁴⁵².

Mais cette présence rendue obsessionnelle dans le texte s'inscrit à part entière au niveau diégétique et symbolique dans le roman. Dans ce texte où, on l'a vu, tout est ambigu et morcelé, les hommes, les situations, les lieux comme la structure même du roman constitué de parenthèses, l'eau est le seul élément continu, permanent, qui relie les personnages et les lieux différents.

450. W. Babilas a dénombré les mots ou expressions renvoyant à la pluie : « pluie », 142 fois ; « pleuvoir », 27 fois ; « eau », 7 fois ; « averse(s) », 6 fois ; « ondées », 1 fois ; « crachin », 1 fois ; « se faire saucer », 3 fois, cf. « Le principe d'équivalence comme procédé narratif », *Histoire/Roman*, pp. 167-168.

451. « *Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence* », *Dictionnaire des symboles*, article « Eau ». Cf. aussi Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1979 (1942), p. 192 ; G. Durand, *Structures*, p. 194.

452. Reiset, *op. cit.*, T. III, pp. 121, 124, 126, 129.

Tombant indistinctement le jour et la nuit, jour après jour, nuit après nuit, elle illustre une représentation circulaire du temps, un temps qui n'avance pas, qui piétine, à l'exemple des hommes embourbés. En outre, élément de plus en plus gênant pour la progression des royalistes, « *elle se mue en une transposition de l'échec* »⁴⁵³, l'enlissement des cavaliers reflétant l'enlissement historique.

Mais au-delà de cette fonction diégétique et symbolique, la pluie joue un rôle encore plus particulier dans *La Semaine sainte*. Effaçant chemins et relief, roulant dans une même confusion l'air et la terre jusqu'à détremper le sol, liquéfier l'élément solide⁴⁵⁴, elle contribue à la perte des repères, transposant la confusion historique sur le plan du naturel et du géographique. La terre devient ainsi une frontière instable entre le sol et l'eau : nous sommes dans l'univers du marais.

LE MARAIS

Le marais semble être depuis toujours une obsession aragonienne comme lieu mystérieux et mortifère, où l'enlissement est une autre forme de noyade, de *La Défense de l'infini*⁴⁵⁵ aux *Voyageurs de l'impériale*⁴⁵⁶.

Dans *La Semaine sainte*, cette lisière marécageuse est symbolisée par le marais picard dominé par Caron. Certes, Caron a un rôle historique : ainsi, il renvoie à Babeuf, omniprésent dans le roman, à travers l'usage des prés communaux (pp. 389-390).

Surtout, il illustre la confusion de la situation historique : l'un de ses frères est mort pour la République, un autre pour l'Empire, un autre enfin est déserteur (p. 387). Le marais est aussi métaphore d'une situation sociale dans laquelle les miséreux, vivant dans « *cette longue misère bourbeuse* » (p. 387), sont enlisés. Ils n'osent même croire à une évolution possible : « *même Éloy aurait secoué sa tête et regardé avec pitié le jeune Comte si l'autre lui eût dit ce qui se racontait là-bas, sur l'Inchim, dans la taïga* » (p. 484).

La famille Caron s'oppose ainsi à celle des Degeorge, qui croit au contraire à la sortie du marais, et y contribue. Le commandant Degeorge

453. Sophie Bibrowska, *Une mise à mort : l'itinéraire romanesque d'Aragon*, « Les Lettres Nouvelles », Denoël, 1972, p. 110.

454. Par exemple p. 152 : « *on n'imagine pas les variations de nature d'une route inondée pendant des heures et des heures, le sentiment du gravier, l'épaisse argile, le limon qui se délave, les cailloux qui dévalent, l'enfoncement des ornières, les sabots lourds de boue collante, les flaques soudaines comme si on entrait dans un ruisseau* ».

455. « Voyageurs », *Défense*, p. 164.

456. *Les Voyageurs de l'impériale*, p. 58-59.

« donne » son fils à l'Empereur (p. 321) – le verbe transitif souligne l'acte volontaire – ; Frédéric est un futur Républicain bientôt suivi par le cadet, Jean (p. 588). Au contraire les frères d'Éloy ont été réquisitionnés au hasard du pouvoir en place ; quant aux enfants Caron, ils reprennent la tâche ancestrale (p. 389), et les fils à leur tour continuent : maintenant, c'est Jean-Baptiste qui « *fait son métier de copeux* » (p. 388). En ce qui concerne les femmes de ces deux familles, on a vu le rôle respectif des deux Catherine.

Mais, si le commandant et les siens sont le versant essentiellement « politique » du peuple, la famille Caron s'ancre dans le mythique.

En effet, évoquant Caron, Aragon reprend des hantises anciennes, alourdies encore par la désignation explicite de l'enfer avec Caron le passeur qui s'appelait initialement Cartier sur le manuscrit⁴⁵⁷.

Le nom d'Éloy est le résultat de l'altération exactement inverse de celle du patois picard qui transforme le [k] en [ch], altération implicitement soulignée à plusieurs reprises, nous l'avons vu, à propos de Firmin et de son parler semblable à un chuintement⁴⁵⁸. Ainsi, comme Charon qui règne sur le « *livide marais* » qu'est l'Achéron⁴⁵⁹, Caron règne sur le marais picard.

Tel le célèbre nautonier, il charge les morts dans « *sa barque plate* » (p. 387). Aragon réussit à faire coïncider, de manière admirable, un personnage qui s'enracine dans le réel, certes fictif, caractéristique d'une condition sociale et d'un travail bien précis pour lequel la barque est outil nécessaire⁴⁶⁰ et un personnage mythique dont la tâche symbolique consiste à transporter les morts⁴⁶¹.

C'est qu'en effet, ce nautonier semble destiné à retrouver les noyés : le marais ici est associé à l'un des fantasmes les plus forts d'Aragon, on le sait, celui du noyé, auquel peut-être le « *noyé pensif* » du « Bateau Ivre » n'est pas étranger. L'eau prend donc la valeur mortifère

457. « *ce n'est qu'après coup que le nom définitif apparaît. C'est après avoir écrit le récit du suicide de Simon Richard dans les marais de la Somme, de la découverte de son corps par Éloy qui ramène le corps sur sa barque de tourbier [...] qu'Aragon y reconnaît un motif mythologique et transforme la silhouette du paysan picard en la figure de Charon* », É. Béguin, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 104.

458. Les notes d'Aragon concernant le patois picard sur le « bloc-notes Adamov » témoignent de ses connaissances en ce domaine.

459. Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Henri Longnon, Garnier, 1938, chant 3 des « Enfers ».

460. Des notes décrivent très précisément l'extraction de la tourbe sur le carnet de travail.

461. On peut là encore opposer Caron, passeur des morts, à Degeorge qui pour Géricault est le passeur vers la vie, au prix de la sienne propre. Olivier et Géricault sont ainsi comme deux destins croisés, une descente vers l'enfer, une montée vers le soleil.

que Gaston Bachelard attribue aux « eaux lourdes », caractéristiques de l'œuvre d'Edgar Poe⁴⁶², valeur mortifère qui était déjà celle de la Saône (dans *Les Yeux d'Elsa*⁴⁶³) et de la Seine (dans *Aurélien*).

LE NOYÉ

En deçà de *La Semaine sainte*, la figure du noyé est représentée par « l'inconnue de la Seine », bien sûr, dans *Aurélien*⁴⁶⁴, qui s'inscrit elle-même dans le retour obsessionnel du noyé et de l'eau à la fois létale et maternelle⁴⁶⁵.

Dans *La Semaine sainte* relève de cette figure la jeune noyée. On peut se demander si Aragon connaissait l'origine du modèle du Caravage dans *La Mort de la Vierge*, évoqué dans le roman comme « une femme du peuple [...], le ventre gonflé », copiée « à l'hôpital [...] ou à la morgue » (p. 100). Dans *J'abats mon jeu*, il déclare que « la Vierge était copiée sur une femme du peuple vue à l'hôpital sur son lit de douleur »⁴⁶⁶. Or en elle à l'époque, « on vit le cadavre gonflé d'une courtisane noyée dans le Tibre »⁴⁶⁷. Cela aurait fait en ce roman une sorte « d'inconnue du Tibre »... Il est possible qu'Aragon ait préféré garder de Caravage pour Géricault la leçon d'un peintre du peuple, et qu'il ait retenu l'anecdote de la noyée pour imaginer la jeune fille qui « s'était désespérée à cause d'un enfant qu'elle n'avait su se faire passer » (p. 483).

Figure prémonitoire du sort d'Olivier⁴⁶⁸, cette femme est une image terrible de la vie et de la mort réunies : elle est enceinte et pourtant morte, et morte pour cela, noyée dans une eau dont le symbolisme est à la fois foetal et létal. Elle s'oppose à l'image traditionnelle d'Ophélie, le symbole du suicide féminin. Ophélie dans la mort atteint de manière invraisem-

462. Cf. G. Bachelard, *op. cit.*, chap. II.

463. « Lyon Lyon n'écoute pas la Saône / Trop de noyés sont assis au festin / Ah que ces eaux sont boueuses et jaunes / Comment pourrais-je y lire mon destin », « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour », *Les YE*.

464. Mais la fascination pour le noyé est bien antérieure, et dans le roman, cf. par ex. *Les Cloches de Bâle* : « La Seine coulait, indifférente, pleine de noyés » (p. 275), et dans la poésie, cf. « Les Noyés », *Le Crève-cœur*, *Le Crève-cœur* suivi du *Nouveau Crève-cœur*, Poésie/Gallimard, 1946-1948.

465. Cf. L. Follet, *Aragon, le fantôme et l'histoire*, pp. 65-69 ; sur l'analyse de l'eau dans *Aurélien*, cf. S. Ravis-Françon, « Répétition et progression dans *Aurélien* ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon », *La Pensée* n°193, juin 1977, pp. 43-45.

466. « Sur Géricault », *JJ*, p. 99.

467. Françoise Bardon, *Caravage ou l'expérience de la matière*, PUF, 1978, p. 156.

468. Cf. p. 483, « le jeune Comte, alors, en avait été frappé... si bien que l'autre semaine, il en parlait encore à Eloy ».

blable à une beauté idéale, et demeure sous la forme d'une apparition poétique flottant sur les eaux parmi les fleurs et ses cheveux épars⁴⁶⁹. Au contraire, le roman évoque une image hideuse du corps noyé, « *énorme, avec des herbes dans les cheveux* » (p. 483). C'est peut-être pour éviter à Denise cette terrible fin qu'Aragon lui refuse le même sort : « *S'est-elle jetée dans le Thérain ? C'est une rivière trop peu profonde et mal commode pour le désespoir* » (p. 234).

Mais la figure exemplaire du noyé est évidemment illustrée par Olivier.

Aragon raconte en détails dans *J'abats mon jeu* comment se crée le personnage d'Olivier/Simon Richard à partir d'un personnage réel, Octave de Ségur⁴⁷⁰, dont il retient la plupart des éléments biographiques, ceux qui justement rencontrent en lui un écho très fort⁴⁷¹. Octave de Ségur a en effet la particularité d'être à la fois un homme qui est trompé, qui se choisit une identité double, qui est emprisonné en Russie (ce qui permet l'ouverture sur l'histoire contemporaine), et qui finit par se donner la mort en se noyant : nul doute que parmi ces éléments qui tous touchent l'auteur au plus près, le suicide par noyade, rejoignant le fantasma aragonien du noyé, joue un rôle essentiel. Il modifie, ou ajoute, essentiellement quatre éléments dans la biographie du personnage : son nom, le nom de sa femme⁴⁷², le lieu de l'emprisonnement, le lieu du suicide, le marais picard au lieu de la Seine.

Dans le roman, Olivier paraît prédestiné à cette mort. Mais tout se passe comme si la prédestination se faisait à rebours, le narrateur racontant d'abord la noyade (p. 483) puis l'éclairant après coup (p. 485), lui donnant ainsi la force d'un destin accompli⁴⁷³.

Dans cette prédestination à l'envers intervient l'identification de la mort au sommeil, comme anticipation de l'état définitif de l'homme,

469. C'est le cas par exemple chez Shakespeare et Rimbaud ; cf. G. Bachelard, *op. cit.*, « Le complexe de Caron-le complexe d'Ophélie », pp. 109-123 ; Muriel Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, PUF, 1984, pp. 28-33.

470. Cf. « Secrets de fabrication », *JJ*, pp. 50-57 ; sur la création de ce personnage, cf. É. Béguin, *op. cit.*

471. Jusqu'à l'existence d'un oncle écrivant des ouvrages légers (p. 481) qui ne peut que rappeler à Aragon son oncle Edmond, écrivant de même, (cf. P. Daix, *Aragon : une vie à changer*, pp. 45-46), auquel ressemble beaucoup l'oncle Édouard de la nouvelle « Le Mentir-vrai », *Le MV*, p. 12.

472. En effet, « *c'est le nom de Blanche [...] qui signe le mieux le caractère fantasmatique de la réécriture* », É. Béguin, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 100.

473. « *La police appelait la famille chaque fois qu'elle avait un noyé sans état-civil. Pourquoi voulait-elle qu'il se fût jeté à l'eau ? Maintenant, tout se passait comme si le destin prévu venait de s'accomplir avec retard* » (p. 485).

Olivier étant désigné comme « *ce noyé du sommeil, sur sa chaise de paille, la tête renversée en arrière, le visage contracté, l'œil parti dans les profondeurs* » (p. 485).

Cette identification relève d'un symbolisme universel.

Mais, outre qu'elle met en évidence l'omniprésence de la mort au sein même de la vie, ce qui en soi n'est pas nouveau, elle est réutilisée ici par Aragon sous la forme spécifique du sommeil mis en rapport avec l'eau, la souffrance, la noyade :

Il y a, dans l'homme qui dort, parfois une expression de souffrance que peut-être la conscience éveillée ne fait que masquer, que la torpeur laisse remonter comme une méduse sur les eaux de la mer (p. 209).

Décrivant Géricault en train de dormir dans « *l'écume des draps* », le narrateur évoque ses « *réflexes liés à des choses invisibles, comme sous une eau couverte d'herbes des poissons fuyant brusquement sous la peau jeune et lasse* » et l'ondine qui « *l'entraîne au fond d'un fleuve surmonté de burls* » (p. 210).

L'assimilation de l'eau au sommeil se retrouve d'ailleurs ultérieurement, par exemple dans « *Le contraire-dit* », mais l'eau dans ce cas joue un rôle tout à fait différent, eau fœtale enrobant la douleur d'oubli⁴⁷⁴.

Le marais concentre donc les obsessions fictionnelles d'Aragon : le noyé, mais aussi le miroir. Car ici est en germe, par le biais de l'eau, de ces « *miroirs d'eau* » (p. 386), ce qui deviendra toute la problématique du miroir que l'on sait dans *La Mise à mort*, roman pour lequel Aragon a choisi comme illustration pour l'édition en « Folio » le *Narcisse* de Caravage.

LE MIROIR

S'opposant à l'eau pure dans laquelle se mire Narcisse, le marais, eau bourbeuse et tourbeuse, est miroir trouble, opaque, qui ne renvoie aucune image. Olivier annonce la perte du reflet dont sera victime Anthoine dans *La Mise à mort*, peut-être d'ailleurs déjà en germe dès *Le Libertinage*⁴⁷⁵.

474. « *Le contraire-dit* », écrit en 1970 à la mort d'Elsa, *Le MV*, p. 509.

475. Cf. le miroir brisé dans « *Lorsque tout est fini* », p. 81, ou dans « *L'armoire à glace un beau soir* », p. 140.

En effet, si le rôle du miroir est de « *se dédoubler en une figure qu'on observe comme on le ferait d'un autre, en sachant qu'il s'agit de soi* », où « *l'on se voit en train de se voir [...]. En se voyant visage dans le miroir, on se connaît comme les autres vous connaissent* »⁴⁷⁶, le miroir, et l'eau, et donc le marais, sont liés à la problématique de l'identité. D'après Otto Rank, le reflet est un symbole du narcissisme⁴⁷⁷. Il peut être mis en rapport avec l'expérience narcissique fondamentale qu'est, selon Jacques Lacan, « le stade du miroir », qui s'actualise par l'expérience concrète où l'enfant perçoit sa propre image dans un miroir. Ainsi le marais est-il la métaphore du trouble de l'identité et de la non-reconnaissance. Ayant changé de nom, de pays, refusant d'être reconnu par deux fois, Olivier refuse sa propre image que lui renvoie le regard d'autrui, en laquelle il ne se reconnaît plus, ou ne veut plus se reconnaître.

Car, si dans *Aurélien*, « *l'image du miroir exprime on ne peut mieux [...] l'impossibilité de sortir de soi pour rencontrer l'autre* »⁴⁷⁸, pour Olivier, le miroir opaque qu'est le marais exprime « l'insaisissabilité » du je, impuissance qui est aussi celle d'un autre Octave-Olivier. On peut en effet penser au héros de *l'Armance*, de Stendhal, inspiré d'un autre personnage romanesque nommé Olivier. On connaît l'intérêt d'Aragon pour Stendhal⁴⁷⁹, et lui-même a parlé de la curieuse histoire d'Octave dans *La Mise à mort* : « *Armance ainsi part de l'Olivier de Latouche, sinon de celui de Mme de Duras, comme le contrepoint d'une mélodie que son premier auteur n'aurait pas su développer* »⁴⁸⁰. On sait que l'impuissance de cet Octave-là s'acheva elle aussi par le suicide. En tout cas le doublet des prénoms du héros d'*Armance* (Octave/Olivier) pourrait être une explication possible du nom romanesque d'Octave de Ségur.

Être du dédoublement volontaire, jusqu'à une double identité, une double vie, retrouvant une identité unique, Olivier ne peut survivre : elle ne lui correspond plus.

La question implicite d'Olivier, la même que celle de Bernard (qui, nous ? c'est-à-dire aussi qui, moi ?) demeure sans réponse, quelque assidue que soit la quête : l'autre côté du miroir, c'est-à-dire qui je suis, qui je puis être, reste opaque, inabordable, inaccessible.

C'est bien là nous semble-t-il le sens du changement du lieu de la noyade. Si Octave de Ségur se noie à Paris, c'est dans le marais picard

476. J. P. Vernant, *op. cit.*, pp. 118-119.

477. Otto Rank, *Don Juan et le double*, Denoël, 1932, p. 75.

478. L. Follet, *op. cit.*, p. 85.

479. Cf. *La Lumière de Stendhal* ; il alla jusqu'à utiliser certains de ses pseudonymes, cf. É. Ruiz, « Aragonymes », *RCAET* n°2.

480. *La MAM*, p. 336.

qu'Olivier se jette, mourant de ne pouvoir accéder à lui-même, impossibilité dont, répétons-le, le marais est l'image.

En effet, Olivier a violé un premier tabou. Comme Orphée ne doit pas se retourner sur Eurydice, Olivier pour conserver Blanche intacte, la Blanche qu'il croit, ne doit pas se retourner sur le passé, la revoir. Lorsqu'il découvre ce que Reiset est devenu, sa douleur tombe, ou plutôt devient plus grande d'imaginer pour Blanche les ravages du vieillissement. Quand il la retrouve, il la perd pour de bon. Blanche sitôt retrouvée est perdue à tout jamais, on l'a vu : ce n'est plus elle, il n'en reste que les robes de soie. Il n'a plus d'espoir de la retrouver.

L'autre tabou, c'est celui de sa classe sociale. Si sa conscience a évolué, son statut et la société à laquelle il revient sont restés les mêmes. Sa réflexion est allée trop loin : « *Il avait remporté secrètement, de Sibérie en France, ces rêves dont il ne pouvait entretenir personne. Personne* » (p. 484).

Il ne peut redevenir celui qu'il était avant, « *charmant, bien élevé, cultivé, qui ressemblait à cet oncle libertin* » (p. 482). Éloigné à jamais de celle qu'il aime, étranger à l'Histoire en train de se faire, ou de ne pas se faire, il n'a plus qu'à mourir. Et Aragon se donne une ultime liberté. S'il reprend la date de la mort d'Octave de Ségur, « *le 16 août 1818...* » (p. 483), il lui donne une résonance d'anniversaire : « *Il y avait de cela quatorze ans, tout juste, c'était précisément le 16 août 1804, qu'il avait disparu* » (p. 484). Or l'éditeur des *Mémoires* de Reiset comme le *Larousse du XIXe siècle* situent la disparition en 1805⁴⁸¹.

Insistant sur la date anniversaire, Aragon en dernier ressort focalise sur le rôle joué par Blanche, mortifère tout comme le marais lié aussi à la femme.

LA FEMME

Car ce marais exerce une attirance mortifère, identique à l'attirance féminine. Que l'eau soit en rapport avec la femme⁴⁸², cela relève presque de l'évidence. Ce rapport, immémorial, a cependant pu être réactivé chez Aragon par le surréalisme ; ainsi chez Breton, « *toute l'imagerie des eaux est réhabilitée [...], soumise à l'archétype suprême, au symbole de la femme* »⁴⁸³, imagerie que l'on retrouve aussi dans *Le Paysan de Pa-*

481. Cf. « Secrets de fabrication », *JJ*, pp. 53, 54, 56.

482. Cf. *Dictionnaire des symboles*, article « Eau » ; G. Durand, *Structures*, p. 266 ; J. Kristeva, *op. cit.*, p. 144.

483. G. Durand, *op. cit.*, pp. 266-267.

ris : « Passe à travers, passe à travers mes paumes, eau pareille aux larmes, femme sans limite, dont je suis entièrement baigné... »⁴⁸⁴. La valeur de la femme liée à l'eau est dans ce cas positive.

En outre, l'eau est peuplée de créatures féminines surnaturelles, comme Ondine ou la Lorelei qui apparaissent dans le roman : Géricault, autre noyé du sommeil, rêve que « *quelque Ondine l'entraîne au fond d'un fleuve surmonté de burgs* » (p. 210)⁴⁸⁵.

Ici, Aragon réécrit le rapport de la femme à l'eau, en le transposant au marais. Sa valeur positive disparaît alors, pour devenir ambiguë, trouble, fatale, et cela bien avant *La Semaine sainte*, puisque, déjà dans *La Défense de l'infini*, on peut lire qu'Irène « *s'empare d'un homme comme l'eau des marais, par infiltration sourde* »⁴⁸⁶. Il nous semble que cette identification première entre la femme et le marais s'est renforcée à travers l'épisode biographique de Venise, dont le marais pourrait aussi être métaphore. Dans l'évocation de la tentative de suicide qu'en fait Aragon dans *La Mise à mort*⁴⁸⁷, on retrouve en effet des éléments obsessionnels déjà présents, mais dispersés, dans *La Semaine sainte* : les draps comme un linceul, « *extraordinairement raides, presque jaunes* » à Venise, identiques à ceux que l'on donne à Géricault à Beauvais, « *raides comme du carton, grossiers et jaunes* » (p. 209) ; la barque, symbole mortuaire, dans laquelle le narrateur de *La Mise à mort* a « *repris une manière de conscience* », présente dans le délire de d'Aubigny où « *la barque chavire* » (p. 404) et bien sûr dans l'épisode de Caron retirant Olivier de l'eau : « *Et la barque avait manqué basculer quand on avait hissé le corps, parce que tout le poids était d'un côté* » (p. 483) ; les mains intruses sur le corps malade, « *Ce qui s'agitait, des mains sur moi, laissez-moi, je dors, je dors* », comme pour d'Aubigny, « *ah, retirez cette main, cette main d'homme sur moi !* » (p. 404) ; la sensation de vertige et de chute, « *cela tournait, tournait, tournait [...] je bascule, je tombe, je tombe...* », la même que pour d'Aubigny encore, « *Cela gémit, cela tourne, vertige* » (p. 405).

Tout se passe comme si trois personnages du roman, parmi les plus chargés de sens, Olivier, Géricault et d'Aubigny, portaient les stigmates de cette expérience de l'auteur qui pourrait bien être « l'arrière-texte » de sa conception du sommeil comme mort liée à l'eau.

484. *Le PP*, p. 208.

485. On pense ici aux dessins d'Hugo et aux poèmes d'Apollinaire.

486. « Irène », *La Défense*, p. 86.

487. *La MAM*, pp. 146-147.

En tout cas le marais pour Olivier comme pour Aragon, en admettant que Venise en est une illustration, est le lieu de la mort, accomplie ou recherchée, et le résultat dans les deux cas de la trahison féminine, celle de Blanche, celle de Nancy.

Si le marais est symboliquement lié à l'enfer dans le roman, à cause de Caron/Charon, le mot « enfer » est réservé à la Sibérie (« *les souvenirs de Sibérie [...] ceux de l'enfer* », p. 484). Lieu caractérisé par l'élément liquide, alors que l'enfer relève de l'élément feu (représenté ici par Müller-Vulcain, car il y a dans le roman une répartition des personnages entre les éléments du feu et de l'eau), représentation opposée à celle de Dunkerque en feu dans *Les Communistes*, dont le tableau de Brueghel, le *Triomphe de la Mort*, est « *la photographie* », selon Aragon ; la représentation infernale liée au feu est aussi celle de Bamberg évoqué par Elsa, « *cet Herculanum moderne* » (p. 441) que rappelle Aragon.

Le marais est ici métaphore d'un enfer personnel, moral, intime, où la douleur s'organise dans le face à face, celui de l'homme en quête de lui-même, dans le couple (Sainte Catherine et le bourreau) ou face à l'autre. En est révélatrice la vaine tentative de Céleste de Durfort pour atteindre Olivier à Vilna, qualifiée « *d'étrange dialogue de l'enfer* » (p. 208), dialogue en effet proprement infernal que celui-ci, moins à cause de l'horreur qui l'environne que par le refus obstiné d'Olivier.

Frontière indistincte entre le monde terrestre et l'aquatique, miroir opaque et mortifère, lieu du suicide, le marais, tout en gardant sa valeur mythique, révèle la perte des repères collectifs et individuels qui frappe tous les personnages du roman, et en particulier, ici, Olivier, un Olivier qui par moments, comme qui dirait par « stéréoscopie », semble réécrire, tragiquement, la quête de l'auteur.

Cette perte des repères se traduit également dans le texte par la mise en scène du rêve, lui aussi frontière instable, entre le sommeil et la veille, comme l'était le marais entre la terre et l'eau.

2. LE RÊVE

LE RÊVE CHEZ ARAGON

Le rêve est fondamentalement lié au surréalisme, défini tout d'abord par Breton comme « *un certain automatisme psychique qui correspond*

assez bien à l'état de rêve »⁴⁸⁸, état ainsi évoqué par Aragon : « vers la fin de l'année 1922 [...] ils sont sept ou huit qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli où, les lumières éteintes, ils parlent, sans conscience, comme des noyés en plein air »⁴⁸⁹. Notons la comparaison déjà avec le noyé, dans cette évocation du rêveur, rêveur pour qui très tôt chez Aragon le songe est douleur, mais douleur recherchée : « N'arrachez pas mes ongles plongés dans le terreau des songes ma chair colle à l'ombre la nuit est dans ma bouche »⁴⁹⁰.

Essentiel chez Aragon, le rêve parcourt toute son œuvre. Désignant tout d'abord les idées illusoires, comme dans *Aurélien* (« il faut à l'homme un certain taux de chimères. Il lui faut un rêve pour supporter la réalité »⁴⁹¹), l'utopie, comme dans *Le Roman inachevé* (cf. « Le rêve qui fut ma lumière »⁴⁹²), le rêve se charge progressivement d'un sens de plus en plus fort et de plus en plus terrible, dans *La Mise à mort* par exemple, où le rêve devient synonyme d'un épouvantable aveuglement⁴⁹³. Enfin, recours contre le désespoir, négation du réel ou perte cette fois absolue de tout repère, le rêve devient interchangeable avec la réalité dans « La Valse des Adieux »⁴⁹⁴. Le rêve occupe donc toute l'œuvre aragonienne, du temps du surréalisme au temps du grand âge. Mais progressivement, le rêve envahit de plus en plus l'œuvre d'Aragon. Ce mouvement va s'amplifiant à partir de *La Semaine sainte*. En effet ce roman tout entier est contaminé par le rêve.

Dans *La Semaine sainte*, le rêve garde cependant sa caractéristique première, qu'il perdra par la suite chez Aragon, qui est d'être lié au sommeil. Car, contrairement à ce qui se passe dans le reste de l'œuvre à partir de 1956⁴⁹⁵, l'insomnie n'apparaît pas du tout dans le roman. Au contraire, lorsque les personnages dorment, c'est pour sombrer immédiatement dans « le tombeau des songes » (p. 209), et il y a alors presque trop plein de rêve.

On peut distinguer dans le roman plusieurs types de rêve, de nature différente.

488. A. Breton, « Entrée des médiums », *Les Pas perdus*, Idées/Gallimard, 1969 (1924), p. 124.

489. *Une vague de rêves*, Seghers, 1990 (texte paru en octobre 1924 dans *Commerce*), p. 17.

490. « Irène », *La Défense*, p. 43.

491. *Aurélien*, pp. 487-488.

492. « Sur le pont neuf j'ai rencontré », *Le RI*.

493. *La MAM*, pp. 196-197.

494. « La Valse des Adieux », *Le MV*, pp. 540-541.

495. Cf. les exemples qu'analyse S. Ravis-Françon, *op. cit.*, p. 432.

Les « vrais » rêves

Un de leurs rôles est de donner des indications biographiques sur les personnages ; c'est une des caractéristiques qui les distingue des rêves des romans tardifs.

Néanmoins, leur fonction ne s'arrête pas là, et c'est ce qui fait leur force. Certes, ils contribuent à la nécessaire diversité des procédés, entre autres la prolepse, qu'Aragon utilise aussi pour introduire la biographie de ses personnages. Mais les rêves sont loin de concerner tous les dormeurs. Ce n'est par exemple pas le cas pour Macdonald, qui s'endort pourtant « *comme un malheureux* » (p. 166) ; les rêves qui auraient pu l'occuper sont occultés, pour aboutir quelques pages plus loin au réveil : « *Il était midi passé quand on réveilla Macdonald* » (p. 169). Rien n'est dit de ce long sommeil que le narrateur aurait pu imaginer aussi peuplé que celui des autres.

Les « vrais » rêves apparaissent dans le roman essentiellement au chapitre VII, à Beauvais, où leur juxtaposition s'explique par l'arrivée désordonnée, « *par paquets* », des « *débris de compagnies* » : « *Toute la ville de Beauvais est pleine de rêves échoués là depuis ce matin et jetés au hasard des maisons et des venelles* » (pp. 205-206). Ils concernent Fabvier, le marquis de Toustain, Céleste de Durfort, Géricault. Il y en a d'autres, ceux de Madame Maison (p. 166), d'Olivier (p. 485), du comte d'Artois (pp. 539-540, 555).

Presque tous ont en commun de comporter une part de biographie jusque-là inconnue sur le rêveur, tout en montrant un aspect de la vie militaire sous Napoléon, ce qui à la fois s'accorde au contexte historique du roman et lui donne de la profondeur : l'occupation française en Belgique (p. 166), la présence en Perse (p. 203), le royaume du Portugal (p. 204), la campagne de Russie (p. 207).

En outre, chacun de ces rêves s'inscrit dans la structure du roman : Fabvier rêve de l'armée qu'il forme en Perse contre celle du duc de Richelieu, alors qu'on vient de quitter celui-ci au chapitre précédent. Le marquis de Toustain rêve du Portugal, où il a rencontré Rochechouart, qui apparaît dans le récit de Richelieu qui précède (p. 198). Puis il se souvient de la forteresse de Pétrpavlosk, souvenir dont il témoignera à Lillers et qui attestera de la véracité du récit d'Olivier (p. 511). Durfort rêve de sa rencontre à Vilna avec Olivier, rencontre vue du point de vue d'Olivier à la fin du roman (p. 459). Géricault rêve à une rencontre qu'il a faite (p. 210), à l'origine de la représentation de Judith qui parcourt le texte.

Leur « *caractère compartimenté* » contribue, d'après Nathalie Limat-Letellier, à les distinguer des rêves des romans tardifs qui « *se diffusent, débordent de toutes parts* »⁴⁹⁶. Ces rêves relèvent eux aussi de l'esthétique de la parenthèse dont ils ont en effet le caractère. Excroissances apparemment peu importantes du texte, ils sont présentés comme les diverses facettes d'un kaléidoscope qui n'en finit pas de tourner : « *notre sommeil est comme de micas déplacés dans un kaléidoscope sauvage* », dira le narrateur de *La Mise à mort*⁴⁹⁷. De l'enfance au mariage de Madame Maison, « *Tout d'un coup le paysage tourne comme un moulin* » (p. 166). À Beauvais, la ville est prise « *sous une mousseline d'eau tournante* » (p. 204). Et Géricault reviendra du rêve à la réalité « *quand la chambre tournera sur elle-même pour reprendre son sens et sa place dans une maison de Beauvais au-dessus d'une épicerie* » (p. 209).

Ces parenthèses-là disent aussi des choses essentielles, comme en passant, un peu en contrebande, selon la pratique aragonienne du non-dit et de l'implicite : on a vu que c'est dans et par la parenthèse que se construit la véritable structure du roman et que se dit son sens. Le rêveur lui-même, parfois personnage passager qu'on ne rencontre qu'épisodiquement dans le roman, n'y a souvent d'important que par le rêve qui l'occupe ; c'est le cas du marquis de Toustain.

Loin d'apporter le repos, généralement proches du cauchemar, tous ces rêves sont en effet pleins des obsessions du roman, ils les cristallisent en quelque sorte. Le plus souvent expression d'une épouvante, ils figurent presque tous une mise à mort. C'est une zone privilégiée où les personnages se révèlent, où les repères disparaissent ; zone marécageuse qui n'est ni le jour ni la nuit, où le sommeil ressemble à la mort mais n'est ni la vie ni la mort...

Tout se passe comme si chaque personnage, quel qu'il soit, connu ou inconnu, important ou pas, était, intimement, et l'appellation par le prénom révèle ce qu'il y a là d'intime (Charles pour Fabvier, p. 203, Victor-Louis pour Toustain, p. 204, Céleste pour le jeune Durfort, p. 207, Charles pour le comte d'Artois, p. 539), le sujet d'une angoisse terrible ; comme si nul n'était à l'abri du questionnement et de la détresse : il y a ici fraternité, dans la douleur. Mais surtout, il semble que chaque personnage, à travers le souvenir qui occupe presque à chaque fois le rêve, exprime une angoisse fondamentale de l'auteur, inscrite sous la forme d'un fantasme personnel.

496. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 460.

497. *La MAM*, p. 187.

C'est d'abord l'expression d'une solitude terrible. Les bras de Marie-des-Démons (elle fait là sa seule apparition dans le roman) sont pour Fabvier ceux d'une étrangère qui n'a d'intérêt que par sa ressemblance avec Maria-de-los-Angeles ; mais il n'y a aucune communication possible entre le mâle et sa proie soumise (p. 203). Olivier revit le tête à tête – ou le corps à corps – avec une Blanche à jamais inconnue de lui. Pour le personnage, la fonction du rêve est d'effacer l'autocensure (« *c'est précisément ce que Simon s'interdit de rêver éveillé* », p. 485). Pour le narrateur, c'est le moyen de donner un éclairage intime sur le personnage et, ici, de mettre en évidence la tragédie d'Olivier : l'amour éperdu pour une Blanche dont le rêve, présenté comme un souvenir, révèle la fondamentale et fatale ambiguïté. Géricault lutte seul dans « *l'écume des draps* » contre une créature inconnue, Ondine ou Eurydice, et son rendez-vous avec la jeune femme aux jarretelles ne révèle que le gouffre entre eux : « *il s'était soudain senti [...] incapable de désirer cette beauté parfaite, et fastidieuse comme la perfection...* » (p. 210). La fosse de Vilna est remplie d'hommes morts ou mourants, le seul être vivant, Olivier, refuse d'être reconnu par Céleste (p. 207). Les rues de Lisbonne dont se souvient Toustain semblent n'être habitées que de charognes dévorées par les mouches et les chiens (p. 205). Enfin, le comte d'Artois poursuivi par le père Élisée n'a que son tonneau à serrer contre lui (p. 540), désespérément seul face aux meutes de chiens ou d'hommes : « *des chiens nombreux m'entourent, une troupe de scélérats m'assiègent...* » (p. 555). Cette solitude atteint son summum dans l'exil, chez le comte d'Artois. On a vu que Charles s'identifiait au Christ, identification reprise dans le rêve où il suit « *une route pleine d'eau* » qui monte au Golgotha. Dans son dialogue avec Élisée-Judas, c'est le refus de l'Angleterre qui domine : « *Jamais, jamais je n'irai dans ce pays maudit* » (p. 540). Or, au-delà du rêve de Charles, c'est le rêve du narrateur qui se poursuit, dans une scène onirique typique du nocturne aragonien où domine la lune : dans la nuit « *flotte un paysage lunaire* », hanté par le meurtre de Riccio et dominé par le palais d'Holyrood. L'avenir réserve l'exil au futur Charles X, qui en devient pitoyable ; comble d'ironie, l'assimilation religieuse prend tout son sens en Écosse, où le malheureux roi termine sa passion à Holyrood, la « Sainte Croix ».

L'autre point commun de ces rêves, c'est la mort omniprésente. C'est ainsi que les habitants de Beauvais sont parmi les dormeurs comme « *des visiteurs dans un cimetière* » (p. 204). On sombre dans « *le trou des songes* » (p. 206) ou « *le tombeau des songes* » (p. 209). Car si le meurtre

est rapidement évoqué par l'assassinat de Riccio, l'amant de Marie Stuart (p. 540), c'est surtout l'image du dormeur comme agonisant ou cadavre qui revient : à chaque fois, le rêveur frappe par son expression de souffrance qui fait songer à une lutte. Fabvier, « *les bras en croix [...] gémit* » (p. 203) ; Toustain « *se débat, repousse l'ombre* » (p. 204) ; le jeune Durtfort sombre dans « *un néant qui ressemble à la mort* » (p. 206). Céleste « *gémissait, criait même* » (p. 206) ; Géricault est comme un « *frissonnant cadavre* », avec une « *expression de souffrance* » (p. 209). Olivier ressemble à un « *noyé du sommeil* » (p. 485).

La lutte, elle est menée contre les chiens. Symbole traditionnel de fidélité, c'est ici le versant nocturne qui apparaît, le dévoreur de charognes, comme dans *Aurélien* : à Césarée, on peut voir « *des chiens s'enfuir derrière des colonnes, surpris à dépecer une charogne* »⁴⁹⁸. Ainsi, Toustain revoit

à Lisbonne les bêtes mortes, les chats, les chevaux, les mulets exposés dans la rue, qu'une armée de chiens sauvages dévore en plein jour... des chiens, des milliers de chiens sur des charognes couvertes de mouches (p. 204).

On retrouve là la vieille hantise humaine, celle qui pousse Antigone à braver Créon, « *la terreur fondamentale de la décomposition, de la violation du corps par les chiens et les oiseaux de proie, qui est l'élément central de la pièce* »⁴⁹⁹ de Sophocle.

Le chien, c'est aussi l'attaquant, la meute hurlante et impitoyable, qui met en pièces, la meute qui se rue sur Toustain (ils « *se jettent dans ses jambes, le happent, le déchirent, des milliers de chiens...* », p. 204) ou qui cerne le comte d'Artois (« *des chiens nombreux m'entourent* », p. 555), pour qui est reprise plus loin l'image du chien malfaisant : « *Délivrez, Seigneur, mon rêve de l'épée, ma vie de la patte du chien* ». Ce qui est mis en évidence ici, c'est la cruauté et peut-être la lâcheté de l'animal (dans ces deux exemples le chien n'attaque qu'en bande), son obstination quasi sadique à faire souffrir, qui rappelle l'attitude de l'homme face à un prochain en position de faiblesse ou de fragilité : encore une fois c'est l'hostilité et le refus de l'autre, face à sa propre faiblesse et sa propre solitude.

Autre élément du rêve, les mouches : à Lisbonne les charognes sont « *couvertes de mouches [...] ah ! dissipez, dissipez l'essaim noir des*

498. *Aurélien*, p. 10.

499. Georges Steiner, *Les Antigones*, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1986, p. 37.

mouches bourdonnantes qui m'entourent, me touchent, me polluent ! » (p. 205). Les mouches sont à la fois celles qui recouvrent les cadavres, (ici de bêtes, ailleurs, d'hommes) et qui assaillent celui qui parle : cadavre lui-même (et alors quel cadavre ?) ou spectateur de la scène morbide qu'il n'a pas pu, pas su ou pas voulu empêcher ? Car de manière plus générale, les mouches sont omniprésentes par la comparaison qui en est faite avec la pluie qui « *est comme mille pattes de mouches* » (p. 567).

Cette omniprésence gênante peut rappeler d'autres mouches, célèbres en leur temps, celles de Sartre. Dans *Les Mouches*, écrit en 1947, figurant les Érinyes, les mouches qui cernent elles aussi les habitants d'Argos, puis Oreste après son crime, sont l'image du remords. Si l'on admet la lecture qui a été faite de Firmin comme traître d'un nouveau genre, qui sait et se tait, et celle du roman comme aveu implicite de l'aveuglement politique, la pluie omniprésente qui assaille comme les mouches peut se lire comme l'expression d'un remords.

Enfin la mort domine aussi un des rêves essentiels, celui de Céleste de Durfort. L'horreur de « *cette géhenne* » s'inscrit dans la description d'un paysage, « *une cour enneigée où un drovnik fend du bois* », que l'on ne voit que « *par un jour de souffrance fleuri d'aiguilles de glace* » (p. 207), où l'on ne peut s'empêcher de retrouver le cadre des camps sibériens.

C'est le rêve le plus lourd, le plus dense, et peut-être le plus terrible de tous, celui qui mène à Olivier. Cependant cet entassement horrible d'hommes n'est pas issu de l'imagination d'Aragon, mais des souvenirs de Léon de Rochechouart qui évoque le « *bouge où sont entassés des centaines d'officiers* », le « *cabinet de quelques mètres carrés, renfermant quatre-vingts malheureux morts ou mourants* »⁵⁰⁰. Le souvenir est devenu pour Céleste « *cette hantise qui [...] cent fois est revenue l'étrangler* » (p. 206), abomination évoquée par le « *jour de souffrance* » qui éclaire la scène, l'« *odeur affreuse* », la « *géhenne* », le « *comble de l'horreur et du dégoût* » (pp. 207-208). Cette fosse, au-delà de son horreur bien réelle, s'ancre dans une hantise universelle, celle de l'enterrement vivant. On en lit la trace dans la désignation qu'en fait Aragon, « *la fosse des hommes vivants à Vilna* » (p. 208). On pense bien sûr au colonel Chabert qui, tenu pour mort alors qu'il ne l'était pas, fut « *jeté dans la fosse aux soldats* ». La description faite par Balzac des « *gémissements poussés par le monde des cadavres* », du « *fumier humain* », de « *la couverture de chair* »⁵⁰¹ est

500. Cf. « *Secrets de fabrication* », *JJ*, pp. 50-51.

501. Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert, Honorine suivi du Colonel Chabert*, Librairie Charpentier, 1963, pp. 127-128.

comme un arrière-texte de cet enfer de Vilna, où Céleste apprit « *pour toujours que l'homme est une bête* » (p. 207).

Cette hantise est liée chez l'auteur à une expérience personnelle qui s'en rapproche. Ainsi, « *À Couvrelles, le 6 août 1918, il est enterré trois fois par les bombardements* »⁵⁰². Mais surtout, on sait qu'Aragon découvrit une tombe à son nom ; la plaque matricule qu'il avait perdue fut découverte sur un autre, à qui l'on attribua son identité. Il évoque cette scène à de multiples reprises : « *j'ai perdu cette petite chaîne avec la plaque et mon numéro matricule de l'armée. Même qu'on en a enterré un autre avec, alors...* »⁵⁰³.

On voit combien, par leur caractère de parenthèses, ces rêves font sens dans le roman et à quel point, par leurs représentations obsessionnelles, ils sont représentatifs de la perte des repères.

Mais si, ici, il s'agit à chaque fois de dormeurs, il y a dans le roman une autre sorte de rêve : l'état de semi-inconscience, celui de d'Aubigny après la chute.

La perte de conscience

Le cas de d'Aubigny relève plus du délire que du rêve. Mais dans la mesure où le mot « rêve » lui-même est utilisé par le narrateur (« *Cela doit être le rêve* », p. 403), et surtout où le délire joue ici la même fonction que les « vrais » rêves, dans les deux cas parenthèses où se condense l'épouvante, il est permis de le classer dans cette catégorie.

Cet état de semi-inconscience est ponctué par les événements du dehors tels que les perçoit d'Aubigny, c'est-à-dire paroles incompréhensibles pour lui (pp. 404, 406, 409), ou gestes augmentant la douleur : on le transporte sur un brancard, on l'allonge, on l'examine... Dans ce délire dominant la douleur et la confusion. Douleur terrible, que réussissent à exprimer les multiples comparaisons et l'avalanche de mots du narrateur, dont l'effet est la confusion en toute chose. Ainsi, d'Aubigny ne sait s'il rêve ou pas : « *est-ce la réalité ou le rêve, je ne sais* » (p. 402) ; « *Cela doit être le rêve [...]. Le monde réel, c'est celui qu'on rêve* » (p. 403) ; « *Le rêve, c'est comme si l'on s'habitue à l'ombre* » (p. 405). Il ne sait qui il est ni même s'il est (« *suis-je ?* », p. 402), ni où il est (« *où suis-je ?* », p. 402), percevant uniquement « *un monde gris, brumeux, obscur* » (p. 402). Sa conscience semble être réduite à un kaléidoscope : « *l'air,*

502. P. Daix, *La Vie quotidienne*, p. 29.

503. *T/R*, p. 235. Cf. aussi « Or nous repassons sur la Vesle », *Le RI* et J. Sur, *op. cit.*, note d'Aragon, pp. 12-13.

c'est cela qui le rend ténébreux en plein jour, il se fait dans le kaléidoscope [...] une zone pâle encore » (p. 402), « *Le kaléidoscope, qui l'a secoué ?* » (p. 403). La notion la plus confuse est celle du temps. D'Aubigny tombe, sombre dans un trou sans fin, explore divers aspects de son passé (l'enfance pp. 403, 406, l'amour p. 404, l'exécution de Malet et Lahorie pp. 408-409) pour en arriver enfin au présent, à la fuite du roi, et, dans la semi-inconscience, à l'incongruité de ce « *Roi qui fout le camp* » (p. 410).

Les choses durent terriblement longtemps, de la page 402 à la page 410, le temps que s'atténue la douleur, le temps d'orienter la conscience vers l'espoir, l'envie de vivre, dans une évocation lyrique de la vie qui demeure au final comme valeur positive (« *Ah, au moins une fois, et après mourir, je veux bien, une fois encore le mois de mai dans ce parfum royal des aubépines* », p. 407). Cette envie se mue en certitude, au moment précis où Catherine Caron s'apprête à accoucher : « *ce ne sont que les premières douleurs, elle accouchera plus tard [...]. Et Marc-Antoine sait tout à coup qu'il va vivre* » (p. 413). Cette (re)naissance de d'Aubigny à la vie préfigure celle de Géricault. Mais pour celui-ci la (re)naissance (c'est-à-dire savoir quoi faire de sa vie) coïncide avec la mort de De-george.

Le délire dure aussi le temps nécessaire pour installer le cadre de vie de la famille Caron, et (d)énoncer la terrible vérité de leur vie quotidienne, la saleté, l'indigence, l'épuisement.

Mais, dans le délire et la confusion, ce sont toujours les mêmes images qui reviennent, images récurrentes dans le roman : l'eau (p. 404), la chute (pp. 404, 406, 410), le vertige (p. 404), le rêve obsédant de l'homme ligoté dans sa chambre où quelqu'un pénètre, dont nous reparlerons. Notons ici aussi le thème du chien, mais cette fois du chien qui souffre, dont l'origine est le chien du blessé : « *On ne peut pas mourir, même si la souffrance est assez forte pour vous faire hurler, comme un chien...* » (p. 404) ; la mise à mort implicite : « *Tout est noir, invisible, percé de poignards* » (p. 406) ; la mise à mort explicite, celle de Malet et Lahorie. Il faut s'arrêter sur ce dernier.

Lahorie revient, dans tout le roman, comme un leitmotiv qui accompagne Géricault et d'Aubigny⁵⁰⁴. C'est à six reprises que le narrateur revient sur la scène de l'exécution. Mais c'est surtout l'exécution elle-même qui est présentée. Et, à chaque fois, c'est Lahorie qui est en scène, jusqu'à l'horreur du coup de grâce. Pourtant, le cerveau de la conspiration

504. Cf. les pp. 18, 25, 26, 31, 32, 408, 409.

fut Malet, Lahorie n'en était qu'un exécutant dont on ignore s'il fut vraiment convaincu.

Cette conspiration manquée révéla surtout la faiblesse d'un régime dont les représentants furent assez naïfs ou insouciant pour croire immédiatement à la mort de Napoléon sans sourciller, où personne ne pensa un instant au Roi de Rome pourtant successeur légitime en ce cas.

Ce retour obsessionnel, sans rapport direct avec la date de 1815, puisque l'affaire se déroula en octobre 1812, s'explique par la problématique de la trahison (« *Lahorie était-il un traître ?* », p. 26, qui ne peut que faire écho à la question à propos de Ney : « *Quand avait-il trahi, Ney [...] ?* », p. 25), par le rôle paradigmatique de l'exécution portant le poids de tous les fusillés à venir (le père de Bernard, les camarades de Frédéric Degeorge).

Cependant l'évocation de Lahorie trouve son effet définitif dans ce passage. Il est ici lié au coup de grâce, coup de grâce que connaît maintenant de près d'Aubigny pour l'avoir lui-même donné à son cheval. Mais cela amène par deux fois une question angoissée de sa part : « *j'ai la jambe brisée, inutile, intransportable, l'hôpital d'Abbeville est trop loin, est-ce qu'ils vont m'abattre ?* » (p. 409) ; « *Est-ce qu'ils vont revenir m'abattre ?* » (p. 410). Cette hantise du peloton d'exécution renvoie à la Résistance. L'insistance sur ce petit matin d'octobre (p. 408) et sur la date rappelle une autre exécution, l'atroce mise à mort des otages de Chateaubriant, le 22 octobre 1941, longuement et terriblement racontée par Aragon dans « *Les Martyrs* »⁵⁰⁵, où le cérémonial imaginé par les condamnés parut inaugurer « *pour la suite des temps, la commémoration qui fera du 22 octobre de chaque année un anniversaire pour tous les Français* »⁵⁰⁶. Derrière le « *Souvenez-vous du 23 octobre !* » crié par Malet (p. 408) transparait assez clairement un appel à se souvenir du 22 octobre : l'oubli ne recouvre pas seulement Frédéric Degeorge...

Mais dans la confusion permanente du discours, dans le retour obsessionnel des fantasmes aragoniens, dans la désorganisation des repères personnels (l'afflux de souvenirs ne permet pas de comprendre ce qui arrive soudain, ou au contraire permet de l'oublier), dans la place que prend l'expression de la douleur, analysée, disséquée, répétée, douleur physique ici, dans ce long cri⁵⁰⁷, le seul du roman, qu'exprime le corps blessé (« *je ne puis que crier. Tout ce que je pense naît cri, informe, écla-*

505. *L'Homme communiste*, pp. 111-133.

506. *Ibid.*, p. 122.

507. On pense ici à l'agonie de l'abbé Blomet dans *Les Communistes*.

tement », p. 403), il y a comme une métaphore de ce cri de Laocoon⁵⁰⁸ qu'est le roman tout entier. Le rêve est ainsi lieu intermédiaire entre la conscience et le sommeil, entre le jour et la nuit, entre ce que l'on se voile et ce que l'on s'avoue : « *Le rêve, c'est comme si l'on s'habituaît à l'ombre* » (p. 405).

Cette douleur est à rapprocher, nous semble-t-il, du début du chapitre XVI qui à la fois évoque un rêve du comte d'Artois et commente ce rêve, dans lequel la confusion entre rêve et réalité est à son comble ; mais il s'agit cette fois-ci d'une confusion qui ressemble à une fuite, à un refus :

Ces efforts atroces pour se réveiller, car on se sait dormir, tout au moins pour se prouver qu'on dort. Si je m'éveille, alors, c'est que je dormais [...] je ne peux pas mourir, puisque je dors... est-ce que je dors ? (p. 555),

discours qui dépasse amplement le personnage auquel il semble se rapporter, le « je » étant là indistinct. Ce pourrait être le comte d'Artois. Plus sûrement il s'agit du narrateur qui procède ici comme dans la scène de Poix, où il y a aussi confusion entre ce qui se passe et ce qui est imaginé ou rêvé. Cependant, même si cette scène peut paraître relever du rêve, nous l'examinerons plus loin : certains éléments bien spécifiques y apparaissent, d'une autre nature que ceux dont nous venons de parler.

Le dernier symptôme de la perte des repères dans le roman est la chute.

3. LA CHUTE

La chute est un véritable leitmotiv dans le roman, comme elle l'est dans l'œuvre d'Aragon d'un bout à l'autre. En cela, Aragon semble parfaitement illustrer « *l'archaïsme et la constance du schème de la chute dans l'inconscient humain* », expliquée en partie par le fait que tout humain passe par la « *première expérience de la chute* » qu'est la naissance⁵⁰⁹.

508. Héros troyen étouffé par deux serpents monstrueux, scène sculptée à plusieurs reprises dans l'Antiquité. Cela provoqua une réflexion sur la distinction entre la représentation concrète et la représentation poétique, cf. G. Lessing, *Laocoon ou Des limites de la peinture et de la poésie* (1766). Elle pose aussi, et c'est ici ce qui nous intéresse, le problème de la représentation du cri, cf. M. Gagnebin, « Le Laocoon : paradigme de l'aire du jeu », *op. cit.*, pp. 71-93.

509. G. Durand, *Structures*, p. 123.

La chute chez Aragon est généralement liée au vertige, thème à la fois originel et final dans son œuvre, du « Cahier noir » (« *Il arriva que je crus rechercher dans la compagnie des femmes un tout autre vertige que celui dont je me savais capable* »⁵¹⁰) à la « Valse des Adieux » (« *songez que ma faiblesse peut servir à dénoncer les apparences mensongères de la force, du vertige qui vous prend au moindre succès* »⁵¹¹), par exemple. Automatisation psychique aux temps du surréalisme, adhésion au stalinisme plus tard, effet de la passion amoureuse⁵¹², le mot « vertige » recouvre un sens variable d'un texte à l'autre, ou même à l'intérieur d'un même texte, et demeure peut-être la clé qui permet de comprendre l'individu et l'écrivain Aragon.

Dans *La Semaine sainte* cependant, le vertige n'apparaît guère que deux fois, quand Géricault évoque la vie de Caravage (« *sa vie fut comme sa peinture, un vertige* », p. 102), et lors de la chute de d'Aubigny (« *cela gémit, cela tourne, vertige* », p. 405). C'est au contraire la chute qui domine le roman.

Elle est liée essentiellement à deux personnages, d'Aubigny et Berthier. Véritable chute dans les deux cas, puisqu'il s'agit d'une chute de cheval et d'un suicide par défenestration, elle est de fonction et de nature différentes cependant : l'une est accidentelle, l'autre volontaire ; l'une entraîne une autre chute, une remontée dans le temps de la mémoire avec amnésie concernant le présent, l'autre correspond à la dissolution des certitudes et à la solitude ; l'une aboutit à une renaissance, l'autre est aboutissement, la mort.

D'AUBIGNY OU L'ORGUEIL PUNI

L'évocation de cette « *chevauchée fantastique* » de l'homme attaché contre son gré au cheval (p. 398) paraît évidemment se nourrir du tableau de Géricault, *Mazeppa*⁵¹³. Celui-ci semble avoir joué pour beaucoup dans l'intérêt d'Aragon pour le peintre, dont la vie a souvent été assimilée à la course folle et suppliciaire de Mazeppa. En effet, ce personnage légendaire que martyrise en l'emportant l'« *ardent coursier* »⁵¹⁴ hante depuis

510. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 197.

511. « La Valse des Adieux », *Le MV*, p. 542.

512. Cf. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, pp. 41-44. Cf. le titre de son travail.

513. Ainsi, D. Aimé-Azam voit une grande ressemblance entre le cheval de la toile et celui de d'Aubigny, *op. cit.*, p. 295.

514. Selon l'expression d'Hugo : voir le superbe poème « Mazeppa » dans *Les Orientales*.

longtemps l'imaginaire d'Aragon. Il apparaît dans son œuvre dès 1929, après la rupture avec Nancy⁵¹⁵.

Mais cette chute de cheval accidentelle est polysémique. Elle prend sens par rapport à Géricault et Dieudonné. Ainsi la position de d'Aubigny et celle de son cheval au moment de la chute reflètent celles de *L'Officier des chasseurs* et de sa monture. On se souvient que c'est lui qui posa pour le corps de l'officier. Le désarroi de Dieudonné devant le blessé peut donc se comprendre par rapport à ce tableau hybride, qui a sa tête. Quelques phrases à double entente le rappellent : « *Docteur, je vous le laisse, comme si c'était mon propre corps [...]. Il m'abandonne. Ma tête m'abandonne* » (pp. 409-410). Selon Jean Arrouye,

Par le moyen de la mise en abîme du peintre se projetant en son personnage, tout se passe symboliquement comme si le cheval donné par Géricault à la partie de lui-même dont il s'est détaché depuis la nuit des Arbrisseaux l'en débarrassait définitivement [...]. Désormais seul reste valide la tête aux idées républicaines⁵¹⁶.

Cette chute apparaît aussi comme un indice de la mort du pilotis, Alexandre Dieudonné, disparu en 1812, pendant la retraite de Russie, sur une route de Vilna : « *il lui semblait que c'était lui-même qu'il voyait là, sans conscience, son propre corps, tombé du cheval de Géricault* » (p. 401).

Mais on peut y lire également l'annonce de la chute de Géricault, dont les complications causeront la mort. On ne trouve en effet nulle part ailleurs la trace de cet accident fatal qui tua le peintre à trente-deux ans. D'une certaine manière, d'Aubigny et Géricault se trouvent ici confondus, non seulement dans la perspective de l'accident de Théodore et de l'amour du cheval commun à l'un et à l'autre (p. 409), mais aussi à cause d'autres indices qui interviennent dans la chute métaphorique que sont l'évanouissement et la confusion des souvenirs.

Ainsi, la même obsession traverse les deux amis : Lahorie apparaît dès les premières pages par le biais de Géricault, et c'est ici, dans le délire de d'Aubigny, qu'il disparaît du roman.

En outre, Aragon utilise ici le « je » jusque-là réservé essentiellement à Géricault, dans une confusion où le locuteur passe sans cesse du « je »

515. « *Je me souviens de ton regard qui a brûlé / Mon cœur désert un mort Mazeppa qu'un cheval / Emporte devant moi comme ce jour dans la montagne / L'ivresse précipitait ma course à travers les chênes martyrs* », « Poème à crier dans les ruines », 1929, *La Grande gaîté*, OP IV.

516. J. Arrouye, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 243.

au « il » (« *Tout à l'heure, j'avais peur. C'est-à-dire il avait peur [...]. Il y a des années que je suis là immobile. C'est-à-dire qu'il est là. Il ou elle. La chose* », pp. 404-405), pour aboutir finalement au « cela » qui exprime l'état épouvantable auquel la douleur peut réduire un être, mais aussi qui englobe à la fois le je et le il dans une indistincte souffrance : « *Cela gémit, cela tourne [...]. Cela scande [...]. Cela respire [...]. Cela murmure. Cela bronche. Cela balance [...]. Cela se retient* » (p. 405).

La double chute permet l'expression d'une souffrance intolérable, à la fois physique et morale.

La chute concrète aboutit à la description détaillée de la souffrance, et, pour la seule fois du roman, on entend le cri de douleur (cf. pp. 309, 400, 402, 403). Tout au long du délire, l'autre est dénoncé comme bourreau : « *Pourquoi ces bourreaux l'ont-ils bougé ?* » (p. 402) ; « *Saluds ! Posez-moi, posez-moi, saluds* » (p. 403).

La chute psychologique est source elle aussi de douleur, non moins intense. La chute ici est confusion. Confusion d'identité, confusion de lieu et de temps, on l'a vu précédemment ; confusion ou plutôt collision de bribes de souvenirs entre eux : on passe du chien à la femme aimée, à la mère, à l'exécution de Malet et Lahorie. Cette chute dans la mémoire s'accompagne de la sensation étrange du mouvement au sein même de l'immobile : « *Je tombe. Immobile. Étendu. Je tombe. D'une chute qui ne peut s'arrêter, puisque je ne bouge pas* » (p. 404). Cette plongée dans le passé est à relier au fait que « *l'ultime résidu de la conscience de la mort, c'est le moi* », à « *cet étrange sentiment du passé individuel qui revit à une rapidité hallucinante* »⁵¹⁷. Mais la collision est savamment ordonnée par le narrateur, qui la hérissé de scènes de mise à mort ou d'instruments de torture : non seulement l'exécution de Lahorie, mais aussi les pierres dont on lui écrase la tête, le noir « *percé de poignards* » (p. 406).

La chute accidentelle de d'Aubigny est due au cheval qui d'emblée se montrait rétif, et retrouve là son sens symbolique originel. « *Isomorphe des ténèbres et de l'enfer* », c'est la monture de Hadès : le coursier noir que la mort a pour monture chez les Grecs⁵¹⁸. La couleur est ici la caractéristique première du cheval, au point que l'adjectif est substantivé pour le désigner : « *le noir se secouait* » (p. 247).

D'Aubigny a bravé un interdit. Il a accepté pour monture le cheval arzel devant lequel même Léon de Rochechouart « *à qui on l'avait proposé, avait fait la fourche avec deux doigts : un arzel, vous n'y songez pas !* »

517. Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, coll. « Points/Essais », Seuil, 1970, p. 45.

518. G. Durand, *op. cit.*, pp. 78-79 ; *Dictionnaire des symboles*, article « Cheval ».

(p. 249). D'Aubigny est donc d'une certaine façon puni de son orgueil, par la chute. De manière générale, la chute « *apparaît comme le signe de la punition* » aussi bien dans la tradition grecque que biblique : Icare, Phaéton, et Satan ou Adam⁵¹⁹... Ainsi la chute apparaît-elle comme la conséquence d'une erreur grave et d'un orgueil démesuré.

Or il nous semble que la collision qui se fait entre Géricault et d'Aubigny ici se peut lire à un autre niveau, celui de la collision entre ces deux personnages et l'auteur lui-même.

La sensation de chute exprimée avec insistance⁵²⁰ correspond exactement à celle qu'évoque Aragon ailleurs, dans *Le Roman inachevé*⁵²¹ ou « *Le contraire-dit* »⁵²² par exemple. Ce qui frappe dans chacun de ces cas, c'est combien l'écriture a le pouvoir de rendre compte de la sensation, comme si elle-même était un corps qui tombait.

En outre, ce cheval maléfique ne correspond pas tout à fait à ce qu'est un véritable arzel, c'est-à-dire un cheval aux deux pieds de derrière et au chanfrein blancs : celui-ci a « *une balzane au pied droit arrière* », c'est-à-dire une tache blanche, et « *une étoile blanche à son front* » (p. 247). Cela confirme à notre avis son sens métaphorique. Le cheval, symbole polyvalent, est aussi un symbole positif, solaire, de course, de déplacement, donc de progrès. L'étoile que celui-ci arbore est aussi un symbole : symbole d'espoir, annonçant la naissance du Christ dans la religion chrétienne ; mais aussi symbole du rêve réalisé sous la forme de l'étoile soviétique, telle qu'elle apparaît dans *Le Roman inachevé* :

Étoile on oubliait les douleurs et la cruauté [...]
Étoile comme une eau dans notre aridité [...]
Étoile si lointaine étoile si voisine
*Étoile sur la terre étoile à ma portée*⁵²³.

519. G. Durand, *op. cit.*, pp. 124-125.

520. « *L'être une fois de plus tombe en arrière, éperdument. Dans un vide qui prend dans la tête, au fond des yeux, et qui se creuse en arrière. Il tombe. Il tombe sans fin, dans un trou sans fond. Dans cette chute qui est sa mémoire* » (p. 406) ; « *J'ai beau faire je ne peux garder les yeux ouverts. Cela va arriver. Ça arrive. Je tombe encore, je tombe à nouveau...* », (p. 410).

521. Cf. « *Je tombe je tombe je tombe / Avant d'arriver à ma tombe / Je repasse toute ma vie* », « *Le mot "amour"* », *Le RI*.

522. Cf. « *j'eus tout à coup le sentiment étrange que je tombais dans le temps. Je tombais, je tombais. Je tombais au travers de mon existence comme dans un puits* », « *Le contraire-dit* », *Le MV*, p. 525.

523. « *La nuit de Moscou* », *Le RI*. W. Babilas voit dans ces vers l'un des seuls passages où s'établit dans *Le RI* un rapport direct entre l'avenir et le communisme, cf. « *L'autoportrait du moi-je dans Le Roman inachevé* », *Aragon 1956*, p. 37.

Si on lit d'Aubigny comme double de Géricault, lui-même double d'Aragon, on comprend alors la description de l'intensité de la souffrance, et la raison d'être de cette nouvelle parenthèse. La faute pourrait bien être alors l'idée folle et orgueilleuse d'avoir cru pouvoir changer le monde, qui trouve son châtement en l'abîme, « *leitmotiv de la punition apocalyptique* »⁵²⁴ : « *Pour ma part, j'ai regardé en moi et j'ai vu le fond de l'abîme* », écrira l'auteur de « *La Valse des Adieux* »⁵²⁵. Notons cependant que l'abîme apparaît déjà dans « *Le Cahier noir* », et déjà le cheval en est la métaphore : « *Je flatte mon abîme, un joli cheval ma foi* »⁵²⁶. D'une certaine manière, l'abîme – le vide – est en rapport avec le dédoublement.

Mais l'accident de d'Aubigny aboutit à la vie, ce qui se fait parallèlement au retour au présent. Il en revient à la fuite du roi, et prend une attitude critique qui laisse supposer qu'il n'acceptera plus son sort passivement. La lucidité revient avec la conscience : « *Un Roi qui fout le camp, est-ce que c'est encore un Roi ?* » (p. 410). Car « *Il y aura encore le soleil, le grand soleil du dehors* » (p. 407), ce même soleil qui accompagne Géricault à la fin du roman (« *C'est drôle, la route n'est plus du tout la même, avec le soleil* », p. 598), autre indice de dédoublement. Le bonheur de vivre s'écrit dans la description lyrique d'un printemps, avec « *le parfum royal des aubépines* » (p. 407), symbole simple et vivant, qui apparaît comme un contrepoids au printemps voué à l'échec de la nuit des Arbrisseaux : les aubépines et les orties font elles aussi partie de la dialectique du discours et du « contre-discours » du roman.

BERTHIER : UN VERTIGE SYMBOLIQUE

La chute de Berthier, elle, est aboutissement, mais elle n'est jamais décrite en tant que telle ; ici nul effet de vertige, qu'il faut rechercher au niveau symbolique.

Cette chute pourrait d'abord se lire elle aussi comme une punition, non pas celle d'un orgueil trop grand, mais d'une trahison. C'est bien dans cette problématique que s'inscrit Berthier.

Deux mots qui font peser une espèce de malédiction sur lui reviennent sans cesse, la honte et le remords, dont la manifestation la plus évidente

524. G. Durand, *op. cit.*, p. 125.

525. « *La Valse des Adieux* », *Le MV*, p. 542.

526. « *Le Cahier noir* », *La Défense*, p. 221.

est l'angoisse constante du personnage depuis le début. Les ongles rongés en sont le signe révélateur : il y en a une dizaine d'occurrences⁵²⁷. Ce malaise obsédant, d'ailleurs attesté par les contemporains⁵²⁸, et le remords qui torture Berthier préparent le chapitre « Les graines de l'avenir ». Le personnage y prend une dimension toute différente par la mise en scène de sa mort.

La trahison de Berthier⁵²⁹

Un certain nombre d'actes lui vaudra sa mauvaise réputation aux yeux de l'opinion et de la postérité : son départ prématuré de Fontainebleau ; son refus d'accompagner Napoléon à l'île d'Elbe (mais on ne sait pas si Napoléon lui fit vraiment une telle demande) ; sa lettre d'adhésion au Roi datée de Fontainebleau, alors que Napoléon s'y trouve encore ; son discours d'accueil à Louis XVIII, à Compiègne, au nom de tous les maréchaux, qui parut particulièrement servile à certains⁵³⁰ ; le fait qu'il escorte le carrosse de Louis XVIII à son retour à Paris ; le renoncement à la principauté de Neufchâtel et la direction de la deuxième compagnie du Roi, qui prend son nom, la Compagnie de Wagram.

En fait, ce qui choque, c'est la rapidité de Berthier à quitter Napoléon, et la complaisance apparente qu'il manifeste aux Bourbons, d'autant plus frappantes qu'il entretenait avec l'Empereur des relations privilégiées et qu'il lui doit tout.

C'est en 1796 que le Directoire nomme Bonaparte, âgé de vingt-six ans, général en chef de l'armée d'Italie et Alexandre Berthier, qui a alors quarante-deux ans, chef d'état-major. L'armée d'Italie décide de son sort : il y fait les deux rencontres décisives de sa vie, celle de Bonaparte, et, à Milan, celle de Giuseppa Visconti. Dès lors, dans une relation faite d'admiration, de dévouement et de soumission de sa part, sa progression suit celle de Bonaparte qui l'appellera « *son frère d'armes, son fidèle compagnon de guerre, sa femme* »⁵³¹.

La carrière de Berthier s'emballe alors, à la même allure que celle de Bonaparte. Au lendemain du coup d'État du 18 Brumaire, il est nommé ministre de la guerre. Il est le premier sur la liste des maréchaux créée en 1804. Il accumule les richesses (au point d'être l'un des hommes les plus

527. Cf. par ex. pp. 74, 152, 421, 424, 431, 441, 477.

528. Cf. par ex. Reiset, *op. cit.*, T. III, p. 113.

529. Cf. Patricia Principalli, « Le personnage de Berthier dans *La Semaine sainte* », *RCAET* n°5, repris ici en partie.

530. Ce discours lui vaut quatre girouettes dans le *Dictionnaire des Girouettes*.

531. *Mémoires* de Méneval, cité par J. Zieseniss, *op. cit.*, p. 167.

riches de l'Empire), les titres (Prince et Duc de Neufchâtel, de Chambord, Prince de Wagram, grand veneur), les propriétés (Chambord, Grosbois, l'hôtel des Capucines...), les honneurs (il est chargé de la procuration pour le mariage de Napoléon avec Marie-Louise...).

On a donné plusieurs explications à cette « trahison » : la raison d'État (toute abstention aurait été considérée comme un refus de l'armée de servir les Bourbons) ; la raison pure et simple (du moment que la chute de Napoléon est certaine, il faut en prendre son parti) ; l'âge et la fatigue (Berthier a soixante-trois ans, des années de guerre et de présence continue sur des champs de batailles ; il n'avait pas approuvé la campagne de Russie. Las, il aspirait à une vie enfin tranquille) ; l'influence féminine (sa femme Élisabeth désirait depuis longtemps briller à une vraie cour, et Giuseppa, sa maîtresse, désirait lui voir garder son importance sociale et ses richesses. Elles l'auraient donc toutes deux poussé à se rallier rapidement).

Ces deux dernières explications apparaissent dans le roman (p. 442), mais les faits mêmes qui sont reprochés à Berthier sont évoqués de façon très vague, allusive : « *Les fidèles de Napoléon ne lui pardonnent pas 1814* » (p. 424)⁵³². De même, le mot de trahison n'est pas utilisé pour Berthier dans le roman, sinon pour désigner les tromperies de Giuseppa, ses « *petites trahisons* » (p.435).

Les circonstances précises de la rupture avec Napoléon sont éludées : le plus important n'est pas ici ce qui a été fait, mais comment et pourquoi cela a été possible. D'autant que le traître, c'est peut-être davantage celui qui se révèle indigne de la confiance que d'autres ont investie en lui, davantage Napoléon que Berthier ici. La trahison de Berthier illustre donc bien cette « *confusion en toute chose* » (p. 25) qui caractérise l'époque.

S'il n'y a pas eu réellement faute de la part de Berthier, la chute ne relève donc pas de la punition.

La Loge de l'étranger

Car elle revêt un autre sens symbolique, celui d'un « *effort synchrétique pour réintégrer au Bien le Mal et les ténèbres sous la forme mythique de Satan, l'ange rebelle* », en qui chez Hugo « *se condense toute la volonté*

532. Cf. aussi les pp. 424, 425, 433, 436, et plus particulièrement pp. 441-442.

synchrétique d'unification des contraires »⁵³³. C'est ainsi, nous semble-t-il, que se pourrait aussi expliquer la chute de Berthier, traduisant le refus du monde manichéen qui lui est proposé par les deux camps et l'impossible choix entre Louis XVIII et Napoléon. D'autres personnages du roman le refusent aussi ; mais ils trouvent une autre alternative, ou une manière de conformer ce choix à leur optique : par exemple, Augustin Thierry choisit Louis XVIII pour en faire un roi à l'anglaise (pp. 92, 96), Ricord choisit Napoléon pour en faire l'Empereur du peuple (pp. 279-280). Mais Berthier, justement car il a servi l'un et l'autre, peut-être surtout parce qu'il est fatigué, ne peut accepter ce choix, mais ne peut pas non plus aller au-delà.

Refus du choix manichéen, vertige. Vertige de l'erreur : il ne croit plus en Napoléon. Vertige de l'impasse : il ne peut plus adhérer aux Bourbons. Alors il tombe. De cette fenêtre qui est comme une Loge des Étrangers, dont l'importance nous semble implicitement révélée par la rencontre à Bamberg, impossible en 1815, de Berthier et de « *ce jeune homme que le Duc leur avait présenté ce soir de l'autre semaine [...], et qui était régisseur au théâtre, M. Hoffmann* » (p. 440).

En effet, Hoffmann quitte Bamberg pour n'y plus revenir au début de 1813⁵³⁴. Ainsi la rencontre entre le couple Berthier et Hoffmann qu'évoque le narrateur n'a pu avoir lieu. En revanche, Hoffmann écrit en 1808 le texte et la musique d'un prologue en vers, « L'Étrangère » (« *Die Pilgerin* »), pour une fête donnée en l'honneur de la princesse de Neufchâtel, fille du duc de Bavière et femme de Berthier⁵³⁵.

Il y a donc lieu de s'interroger sur le rôle de Hoffmann ici. Ce qui intéresse Aragon chez Hoffmann, dont d'ailleurs il ne parle jamais ni dans les *Entretiens avec Francis Crémieux* ni dans *J'abats mon jeu*, ce n'est sans doute pas l'aspect « fantastique », forgé par le premier traducteur Loève-Veimars, dont s'inspirent Balzac et les Romantiques français. Bien qu'Aragon évoque ce Bamberg « *légèrement touché de l'aile du fantastique* » (p. 440), il est sans doute plus proche du nouvel Hoffmann découvert par Albert Béguin, qui en fait un maître du rêve et un interprète de la difficulté d'être artiste⁵³⁶. L'artiste, dont Hoffmann construit le destin

533. G. Durand, *op. cit.*, pp. 335-337.

534. Il part pour Dresde, puis Leipzig. En 1815, il est à Berlin, cf. Jean Ricci, *E. T. A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, José Corti, 1947, p. 366.

535. *Ibid.*, p. 158.

536. Cf. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939, « Le lis et le serpent » (chap. XV).

exemplaire dans *Le Chat Mürr*, est aux prises avec les exigences et les tentations de la vie terrestre, auxquelles il doit renoncer.

Il n'y a guère cependant de cela chez Aragon, pour qui écrire, c'est agir, pour qui l'amour est source même de la création et non obstacle. Pourtant, bien des éléments hoffmanniens se retrouvent dans son œuvre : le rêve, le thème du double, le rôle du chant, métaphore de l'écriture dans *La Mise à mort*, l'inaccessibilité de la femme, la perte du reflet. Ainsi les coïncidences entre l'histoire d'Érasme Spikher, dans *Les Aventures de la Saint-Sylvestre*, et celle d'Antoine dans *La Mise à mort* sont évidentes : on retrouve dans les deux cas le thème du reflet perdu, la glace de Venise, la femme comme « voleuse » de reflet. Mais à Dominique Arban qui lui demande s'il renvoie à Hoffmann, il répond : « à Stevenson »⁵³⁷, et se réfère par ailleurs volontiers au Peter Schlemihl de Chamisso.

De même il y a dans *La Mise à mort* coïncidence absolue, à la fin du roman, entre Fougère et la Dona Anna de « Don Juan » :

*il y avait, tu sais, La loge des Étrangers, dans l'hôtel, la chambre d'Antonin Blond, la porte au fond qui s'ouvrait sur une loge du théâtre... et toi sur la scène qui chantait Don Juan, le grand air de Dona Anna... Fougère...*⁵³⁸.

En outre, le parcours de Hoffmann (1776-1822), artiste de la même génération que Géricault (1791-1824) ou presque, culmine à Bamberg, où il commence à écrire et fait une rencontre amoureuse déterminante, dont l'écriture est en quelque sorte la catharsis. Après Bamberg, Hoffmann pourra et saura quoi écrire, comme Géricault, après Poix, pourra et saura quoi peindre.

Mais c'est, nous semble-t-il, la Loge des Étrangers qui importe ici, pour le personnage de Berthier, cet « *homme-ruine qui n'arrive pas à survivre à l'empire de Napoléon* »⁵³⁹. Car Bamberg, certes inévitable⁵⁴⁰, c'est aussi le lieu essentiel d'un roman d'Elsa Triolet, écrit dix ans plus tôt, *L'Inspecteur des ruines*, dont la deuxième partie, réécriture du « Don

537. Aragon parle, p. 170.

538. *La MAM*, p. 413.

539. E. Triolet, « Préface à la mort dans l'âme », 1965, préface à *L'Inspecteur des ruines* pour les *ORC*, reproduite dans l'édition en « Folio », p. XXII.

540. « Bamberg s'est imposée à moi puisque c'était là que devait s'achever la tragédie du Maréchal Berthier », « Il faut appeler les choses par leur nom (fragment) », 1967, préface à *La SSTE* pour les *ORC*, T. 30.

Juan » d'Hoffmann, s'intitule « La Loge des Étrangers ». Aragon déclare, à propos de Bamberg :

*ce "croisement"-là de nos chemins romanesques, à la différence de plusieurs autres, ne s'est pas produit du fait du cheminement objectif de ma pensée. Il est le résultat au contraire d'une aventure extérieure à nous deux, d'un cheminement objectif de l'histoire*⁵⁴¹.

Le rapport à Hoffmann joue donc à deux niveaux : directement en touchant aux thèmes importants de l'œuvre de Hoffmann, en particulier dans « Don Juan » et *Le Chat Mürr*, explicitement cités par le narrateur, et indirectement à travers la réécriture qu'en fait Elsa dans *L'Inspecteur des ruines*. Le croisement ne semble ainsi pas aussi objectif que se plaît à le dire Aragon, d'autant que le nœud du croisement passe par cette fameuse Loge des Étrangers, dont l'évocation dans *La Semaine sainte* a un sens métaphorique.

Car, d'une loge à l'autre, de celle où Virginie, la maîtresse du Duc de Berry « *salue la salle avec son ventre de sept mois* » (p. 111), celle où Giuseppa éblouit les spectateurs de l'Opéra, avec les saphirs de la Principauté de Neuchâtel (p. 437), à la loge ducale de Bamberg où « *le général russe convainquit sans peine son interlocuteur du succès certain des plans alliés* » (p. 448), on arrive à la fatale fenêtre, qui est l'exact reflet de la Loge des Étrangers, « *une petite loge qui ne contient que deux personnes, trois au plus, [...], réservée aux gens de distinction, tout proche du théâtre, grillée et tapissée de vert* »⁵⁴² ; ainsi, « *de la salle on ne voit pas les étrangers de la loge* »⁵⁴³.

L'étranger, à Bamberg, c'est celui qui est en exil, c'est « *Joë qui ne rentrera jamais dans son pays* » (p. 440), c'est Antonin Blond, étranger dans cette ville hostile qu'est Bamberg, seul, dont le malheur, dit Elsa Triolet dans sa « Préface à la mort dans l'âme »⁵⁴⁴, n'est pas seulement que « *personne ne l'aime, mais aussi qu'il n'ait plus personne à aimer* ». Dans *La Semaine sainte*, l'étranger à Bamberg, c'est bien sûr Berthier (qui, Napoléon déchu, n'a lui non plus personne à aimer), loin de sa patrie, représentée ici par son valet Antoine, originaire du Berry. Grâce à ses chansons, « *tout d'un coup il n'était plus à l'étranger* » (p. 447). Mlle Gallien, la gouvernante, est, elle, de Tournus : « *Il pensa à la petite fille*

541. « Il faut appeler les choses par leur nom (fragment) ».

542. « Don Juan », *Contes fantastiques*, Garnier-Flammarion, 1980, T. 2, p. 273.

543. E. Triolet, *op. cit.*, p. 165.

544. *Op. cit.*, p. XVI.

qu'elle avait été dans cette vieille ville des bords de la Saône et cette seule pensée suffit à émouvoir le maréchal » (p. 450). Devant le Rhin, Berthier rêve à « *la douce Loire* » (p. 441), et dans ce pays du Roi Fou aux merveilleux châteaux, devant l'art baroque, le Moyen-Âge et la Renaissance de Franconie, il pense à Chambord (p. 441). C'est la même nostalgie que le narrateur évoque à propos de Charles X en exil, qui n'aura plus « *pour dormir en France la pierre dure de l'escalier dans la ferme des Ifs, près de Lestrem, douce encore au fuyard* » (p. 540). Le palais ducal de Bamberg est pour Berthier l'équivalent du palais d'Holyrood pour Charles X : l'exil, auquel les cloches obsédantes de la cathédrale ne cessent de le rappeler, jusqu'à sa mort où « *l'assourdissement d'Heinrich et Kunigunde [...] avait repris de plus belle* » (p. 451).

Dans ce roman où l'homme se perd dans l'opacité de son identité, comme Olivier, ne donne sens à sa vie que dans la « *mimicry* », comme Bernard, où nombre de personnages regardent les événements sans réellement avoir prise sur eux, la Loge des Étrangers semble cristalliser la solitude, l'impuissance, l'extranéité de Berthier.

Vertige de l'impuissance : il ne sait quoi faire, ne peut plus rien faire pour son pays, étranger aux autres, à ceux qui furent les siens. Il n'a pas de réponse lui non plus à cette question qui décidément se pose à tous les personnages du roman, « *qui, nous ?* ». D'une fenêtre qui est comme une loge – Loge de l'Étranger – d'où il assiste, impuissant, au spectacle de la victoire des ennemis, « *les cuirassiers de la garde impériale russe, en passe de se rendre en Belgique contre les Français* » (p. 449), il contemple le spectacle, sans plus pouvoir ni vouloir y participer. Ce qui tue Berthier, c'est de devenir un étranger, étranger en cette ville comme il est étranger au sort de son pays. Si Géricault voit d'abord passivement la société se refaire sous ses yeux, il se jette dans la mêlée ensuite. C'est l'inverse pour Berthier, qui a participé activement à la vie de son pays, pour se retrouver désormais passif. Alors il tombe. D'une chute qui ne peut avoir de sens que si elle est volontaire. Or on ne sait toujours pas aujourd'hui, de manière certaine, la cause de cette chute chez le véritable Alexandre Berthier. Chute qui a sans doute d'abord arrêté Aragon sur ce personnage, comme la noyade l'avait fait pour Octave de Ségur, expérience vécue dans les deux cas de sa propre hantise. Chute dont le mystère fait entrer, définitivement, le maréchal Berthier dans le mythique.

La mort de Berthier

On a un récit très précis de la mort de Berthier, qui s'appuie sur l'enquête officielle de tribunal de Bamberg et les rapports de police. Dès l'époque, se développent trois hypothèses, dont aucune ne l'emporte encore aujourd'hui : l'assassinat, la chute accidentelle, le suicide qui est tout de suite la thèse la plus répandue. Le suicide est généralement attribué à un mélange de fatigue, d'incertitude et de remords⁵⁴⁵. C'est la thèse reprise implicitement dans le roman.

La mort de Berthier est la partie la plus retravaillée du manuscrit, avec, en particulier, de nombreux ajouts. Cet épisode occupe une place spécifique dans le roman. Il appartient au chapitre XIII, « Les graines de l'avenir », dont il compose la plus grande partie, et illustre la mise en garde du narrateur :

Mais 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. [...je suis] insatisfait de ce que nous ne les voyions ici que bornés à cette semaine-là, et sans l'éclairage de leur destin ultérieur, de ce qu'ils vont devenir.

Pas seulement pour Berthier. Tous. Il faudrait les voir tous avec leur avenir (p. 425).

Ce « *destin ultérieur* » c'est-à-dire l'épisode de la mort, succède à l'introduction suivante, « *Je reste dans cette chambre noire en tête à tête avec cet avenir du dormeur* » (p. 439), où le scripteur se donne comme voyant. Effectivement, le micro-récit Bamberg se déroule pendant l'intervalle de ce sommeil, qu'Aragon aurait pu peupler de rêves. Le valet Antoine fait le lien narratif entre le présent et l'avenir :

– à Lille, le présent du roman, Antoine vient prévenir Berthier qu'il peut dormir ;

– à Bamberg, l'avenir du personnage, Antoine est attendu chaque matin avec impatience car il chante « *des chansons de son pays* », le Berry, en le rasant : « *Tout d'un coup il n'était plus à l'étranger...* » (p. 447) ;

– à Lille, retour au présent, Antoine se fait rabrouer car il chante.

L'épisode de la mort se déroule à Bamberg chez son beau-père, où Berthier est venu rejoindre Marie-Élisabeth alors que Napoléon est de

545. Cf. Anselm von Feuerbach, « La mort du maréchal Berthier racontée par un auguste témoin », *Revue des Études napoléoniennes* n°170, juin 1936, p. 340.

retour au Louvre. Bamberg fait l'objet d'une évocation en quatre temps, ponctuée du refrain « *je n'ai jamais mis les pieds à Bamberg* », avec une variante : « *je n'ai jamais, croyais-je, mis les pieds à Bamberg* ». Ce refrain confirme le scripteur comme voyant ; il n'est jamais allé à Bamberg, mais il voit la ville, et en effet, la description du Bamberg des touristes est très précise, comme s'il y était allé⁵⁴⁶. Ce « *Je n'ai jamais mis les pieds à Bamberg* » (p. 439) peut aussi se lire comme une réponse à *L'Inspecteur des ruines* : « *Vous n'avez jamais été dans l'Allemagne réduite en poussière ?* »⁵⁴⁷, et apparaît comme la trace d'un dialogue entre les livres.

Surtout, il solennise le texte en le ponctuant, ponctuation dont prendront le relais les cloches Heinrich et Kunigunde, un peu plus loin, comme si elles sonnaient à toute volée à nos propres oreilles (p. 445, 447, 449, 450, 451). Ces cloches, auxquelles Berthier n'a jamais pu s'habituer, semblent sonner le glas de Napoléon, le maître du cœur du vieux maréchal d'Empire. Elles portent des noms royaux, allemands de plus. C'est à la royauté que ne peut s'habituer Berthier, rétablie avec le soutien étranger.

Le récit devient de plus en plus grave, tout comme l'appellation de Berthier, qui dans l'épisode Bamberg est désigné essentiellement comme « *le maréchal* » : auparavant, le narrateur l'appelle le plus souvent Berthier, avec parfois un adjectif péjoratif ou apitoyé (« *petit* », p. 158, « *malheureux* », p. 431, « *pauvre* », pp. 433, 435, « *naïf* », p. 436). La désignation est de moins en moins familière, de plus en plus respectueuse, distanciée. Berthier, à l'heure de sa mort, cesse d'être l'homme pitoyable qu'il paraît être pendant cette semaine de débâcle.

Parallèlement, on constate que l'évocation de Giuseppa devient vague et allusive, alors qu'elle était jusque-là sa préoccupation majeure.

De même, la manie de se ronger les ongles que le scripteur rappelait jusque-là à chaque évocation de Berthier disparaît, c'est maintenant la tristesse qui devient le leitmotiv, en alternance avec les cloches (pp. 444, 445, 448, 449), jusqu'au suicide final.

Il y aurait peut-être lieu de rattacher ces cloches qui accompagnent la mort de Berthier et la mise à mal de la nation française à celles des *Cloches de Bâle* qui accompagnent le discours de Jaurès comme l'espoir, irréalisable, d'une catastrophe évitée⁵⁴⁸. D'autre part, avec le silence des cloches qui se taisent pour le Vendredi Saint et ne se remettent en branle

546. Néanmoins Jean Mistler relève deux erreurs : le Main ne passe pas à Bamberg et le Regnitz n'est pas comme Aragon le croit le nom d'une île mais celui de la rivière, cf. « *La Semaine Sainte* », *L'Aurore* du 18 novembre 1958, p. 10.

547. E. Triolet, *op. cit.*, p. 173.

548. Cf. *Les Cloches*, p. 434.

que pour Pâques, ces cloches de Bamberg ne paraissent que plus bruyantes et plus choquantes. Elles induisent aussi la comparaison avec la mort de Degeorge. L'annonce de la résurrection est là, au moment où le commandant agonise :

tout à coup, dans la ville morte et consternée, au dehors, cela se mit à sonner à grands coups, à toute volée. Il était minuit, les cloches rentraient de Rome, et dans les églises, [...] on découvrait les statues et les tableaux, dans la gloire des cloches qui se répondaient d'église à église, avec cette hâte de la Résurrection qui n'attend pas l'aube où Marie-Madeleine et l'autre Marie allèrent visiter le Sépulcre [...]. Les cloches sonnent, la vie recommence. Je donnerai un autre sens aux mythes anciens [...]. La porte s'ouvrit. C'était Catherine [...]. Elle dit simplement : "Venez, c'est fini..." (pp. 596-597).

Celles de Bamberg sont vides de sens : elles n'annoncent pas une résurrection (comme dans le mythe chrétien) ou un espoir (comme pour Degeorge), elles accompagnent la mort désespérée puisque volontaire de Berthier.

La mise en scène de cette mort, qui occupe une dizaine de pages (pp. 441-451) est à la fois très resserrée et implicite. Aragon reprend les éléments biographiques et les organise de manière à ce que le suicide soit évident. D'ailleurs, dix ans plus tard, il évoquera à nouveau la mort de Berthier en des termes cette fois très explicites : « *Bamberg où [Berthier] SE JETTERA par la fenêtre, tandis que les Russes défilent en ville* »⁵⁴⁹.

Cela commence par les nouveaux tourments de Berthier depuis qu'il est à Bamberg : la nostalgie (p. 441), la solitude (p. 442), la privation de liberté (p. 441), l'angoisse due à l'invasion de la France par des troupes étrangères (p. 448).

La tension est de plus en plus lourde : on passe de « *cette semaine-là* » (p. 448) à « *toute la nuit* » qui précède la mort (« *Marie-Élisabeth avait senti toute la nuit qu'Alexandre se tournait et se retournait dans le lit* », p. 448), puis à « *ce matin-là, où les cuirassiers de la garde impériale russe, en passe de se rendre en Belgique contre les Français, devaient défilé dans Bamberg* » (p. 449). Au moment précis où l'on en perçoit les fanfares, où les cloches du Dôme se mettent encore une fois à sonner à toute volée (p. 449), Berthier se précipite à sa chambre : « *C'était pure*

549. « L'homme fait parenthèse », mars 1968, *HMR II*, p. 156.

nervosité cette envie qui l'avait pris de revoir encore une fois les bijoux » (p. 450). Et enfin la chute, sur fond de fanfares et de cloches:

tout le monde pensa tout naturellement qu'il avait dû avoir un vertige.[...] Ce n'est que lorsque Marie-Élisabeth, de retour, demanda à Mlle Gallien ce que c'était que cette cassette [...] QU'ELLES COMPRIRENT TOUTES DEUX ce qui s'était passé. Et soudain, la Princesse prit la bonne dans ses bras et pleura doucement avec elle, et elle lui souffla à l'oreille que PERSONNE NE DEVAIT JAMAIS EN RIEN SAVOIR (p. 451).

Les trois thèses sont rapidement examinées : l'assassinat paraît stupide, le suicide invraisemblable, et « *on en revint à la version première, un éblouissement* » (p. 452). Mais la scène se termine sur le chagrin de Mlle Gallien se répétant les derniers mots de Berthier « *Ma pauvre patrie !* », d'ailleurs attestés. Le lecteur revient à Lille convaincu du suicide de Berthier.

La perte des repères qui affecte Olivier et Berthier, mais qui touche tous les personnages du roman, les affecte radicalement puisqu'elle les anéantit. Il est d'ailleurs frappant de constater que le suicide, pour ces deux personnages, prend la forme de deux fantasmes très forts d'Aragon ; sans doute la mort de leurs « pilotis » a-t-elle contribué, pour une large part, à en faire des personnages romanesques.

La quête de l'identité reste sans réponse. Elle mène, au niveau des personnages en tout cas, à la mort. La double énigme de l'inaccessibilité de la femme comme de l'Histoire aboutit dans le roman au suicide des trois principaux concernés : Bernard, Berthier, Olivier, suicide que frôla Géricault dans la réalité (mais pas dans le roman)⁵⁵⁰.

4. LA MORT

LE SUICIDE ET ARAGON

Le suicide est une réalité qu'Aragon a côtoyée, d'abord par expérience personnelle. À Venise, en 1928, après la trahison de Nancy⁵⁵¹, le suicide

550. Sur ses tentatives de suicide, cf. D. Aimé-Azam, *op. cit.*, pp. 272-273.

551. Cf. *La MAM*, pp. 145-147. Aragon décrit les circonstances précises du séjour à Venise dans *Aragon parle*, pp. 59-61.

lui apparut comme la seule issue possible⁵⁵². À Paris, en 1953, suite à l'affaire du portrait de Staline, d'après le témoignage d'Elsa⁵⁵³, c'est encore au suicide qu'il veut recourir. Si le désaveu du Parti a pu en provoquer la tentation⁵⁵⁴, il semble que ce fut aussi chez Aragon une menace dont il se servait souvent⁵⁵⁵. Il en a fait aussi l'expérience par ses amis. Jacques Vaché se tua en décembre 1918. Jacques Rigaud se suicida – du moins le suppose-t-on – en 1929, Mařakovski en 1930, René Crevel en 1935 ; puis ce fut Drieu La Rochelle.

Le rapport d'Aragon au suicide est, mais pourrait-il en être autrement, contradictoire, et variable selon les années. Ainsi, dans *Les Aventures de Télémaque*, écrit en 1922, le suicide apparaît comme une des deux voies vers la liberté⁵⁵⁶, alors que dans *Les Cloches de Bâle*, il lui dénie ce rôle ; Victor exprime très clairement à Catherine que le suicide est un luxe⁵⁵⁷. Il y revient, hors fiction, en 1966 : « *Je conteste que cela (le suicide) ait jamais été pour moi une solution. Et moins encore dans mes livres que dans ma vie (où cela n'a été qu'un accident) : la seule solution d'Anicet (1920) à L'Oubli (1966), cela a toujours été l'amour* »⁵⁵⁸.

Il le répète en 1968, à Dominique Arban⁵⁵⁹.

Dans *La Semaine sainte* se révèle une fascination certaine pour ces trois hommes dont deux au moins, Berthier et Olivier, ont réellement fait l'acte de se suicider. Car « *on ne se tue pas si facilement que cela. Même si on a profondément ancré en soi le sentiment d'avoir gâché sa vie* »⁵⁶⁰.

LA MORT : L'OUBLI

Cependant la mort n'a pas dans le roman une valeur héroïsante. Certes, le suicide vient clôturer une vie devenue vide de sens. Mais dans tous les cas, les morts du roman sont individuelles dans la mesure où elles ne restent pas inscrites dans la mémoire du groupe : l'individu n'est pas retiré de l'anonymat par sa mort. Il n'en reste aucune inscription dans la

552. Il dira plus tard, à J. SUR, que ce suicide, « *ce n'était pas par tentation, je ne savais seulement pas comment ne pas le faire* », *op. cit.*, note p. 14.

553. « Préface à La lutte avec l'Ange », août 1965, préface au *Monument* pour les ORC, T. 14, reproduite dans l'édition en « Folio », p. 12.

554. J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, note 5 du chap. III, p. 483.

555. P. Daix, *J'ai cru au matin*, p. 154.

556. *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, 1966 (1920), p. 33.

557. *Les Cloches*, p. 284.

558. J. Sur, *op. cit.*, note d'Aragon, p. 12.

559. *Aragon parle*, p. 61.

560. « La Valse des Adieux », *Le MV*, p. 532 (à propos de Nerval).

mémoire sociale, sauf peut-être pour Berthier, à cause de son mystère. Tous les personnages disparaissent de la mémoire collective à leur mort, même l'héroïque Frédéric Degeorge : la rue homonyme à Béthune a changé de nom, son buste est détruit, comme décapité, avec la blessure « *qui transperce le cou de l'épaule gauche à l'oreille droite* » (p. 591). Il n'y a pour lui aucune postérité, si ce n'est dans la longue évocation lyrique et tragique, la litanie des morts pour la liberté et la République, qu'Aragon offre, comme pour lutter contre l'oubli, à Frédéric : « *Bientôt plus personne ne saura qui c'était* » (p. 591) et à ses camarades : « *Salut à vous, qu'on va si bien oublier !* » (p. 588). Octave de Ségur, « *pilotis* » d'Olivier, est oublié de même, les dictionnaires ignorent pour la plupart son nom⁵⁶¹.

Le plus souvent dans le roman demeure seule l'image du corps morcelé, détruit, souillé. Ces morts sont morts irrémédiablement, dans la solitude définitive et la plus complète puisqu'il n'y a personne pour les pleurer. Même Berthier, Giuseppa lui survivra, puisqu'elle meurt à plus de quatre-vingts ans : « *elle vivra encore vingt ans, je crois...* » (p. 437).

Ainsi le mort se dissout presque aussitôt dans l'oubli.

À la perte des repères, résultat de la double trahison, ou double impossibilité, amoureuse et politique, correspond la mise en scène de la trahison, dominée par deux figures obsessionnelles d'une mise à mort, Judith et Firmin. Mais, alors que les personnages du roman subissent la mort, ces figures en sont les actants.

561. Cf. « *Secrets de fabrication* », *JJ*, pp. 54-55, où Aragon raconte les difficultés qu'il a eues à retrouver sa trace.

II. FIGURES FANTASMATIQUES D'UNE MISE À MORT

1. LA BELLE MEURTRIÈRE : JUDITH

RÉÉCRITURE D'UNE FIGURE BIBLIQUE

La première étape de la débâcle, Saint-Denis, introduit le tableau qui hante Géricault tout au long du roman et que l'on chercherait en vain dans son œuvre : Judith et Holopherne, sous une « *forme moderne* » (p. 135).

Dans le texte biblique, l'héroïne du « Livre de Judith » est une veuve juive vertueuse qui abuse le général ennemi Holopherne. Lors du siège de sa ville, Béthulie, elle se rend dans le camp assyrien en se faisant passer pour transfuge ; l'ayant enivré, elle décapite Holopherne pendant son sommeil et revient dans sa ville avec la tête sanglante.

Figure héroïque, elle a suscité un intérêt constant chez les artistes. Sa popularité est manifeste surtout entre le XVII^e et le XVIII^e siècles. Elle touche un nombre impressionnant de créateurs⁵⁶² : les écrivains, les musiciens, mais surtout les peintres, Botticelli, Giorgione, Lucas Cranach, Véronèse, Tintoret, Caravage, Rubens, Horace Vernet (l'ami de Géricault), pour n'en citer que quelques-uns. Cependant cette scène inspire aussi les artistes du XX^e siècle : écrivains (Kaiser, Wieser, Giraudoux), peintres (Klimt ou le surréaliste Félix Labisse), musiciens (Honegger).

C'est dire combien cette figure appartient à un fonds imaginaire collectif, traversant les siècles et les individus d'une même hantise.

Judith est présentée comme une veuve pieuse, « *d'une vertu exceptionnelle* », qui reste pure grâce à l'enivrement réussi d'Holopherne. Son entreprise est « *une ruse de guerre contre un injuste oppresseur* »⁵⁶³.

Mais, « *s'il n'y avait guère d'autre moyen de faire un acte mémorable pour un être plus faible physiquement et réduit à une condition sociale dépendante* »⁵⁶⁴, son interprétation ne fait pas toujours l'unanimité. Certains exégètes ont vu en elle une courtisane :

562. Cf. *Encyclopaedia Judaica*, Jérusalem, Israël, Keter publishing house, 1971, 16 volumes, volume 10, « Book of Judith » ; *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éd. du Rocher, 1988, article « Judith », pp. 847-856.

563. A. M. Dubarle, O.P., *Judith, formes et sens des diverses traditions*, Rome, Institut biblique pontifical, 1966, 2 vol., T. I, p. 166.

564. *Ibid.*, p. 169.

*On est allé jusqu'à appeler cette femme une courtisane. En formulant un pareil jugement on méconnaît absolument l'esprit du livre. Il est certain que l'auteur n'a pas voulu exposer son héroïne au moindre soupçon*⁵⁶⁵.

Pour d'autres, le livre de Judith « a un arrière-goût de sensualité qui n'était sans doute pas voulu par le narrateur, mais qui résulte des situations risquées où il place son héroïne »⁵⁶⁶.

En somme, la figure de Judith, veuve vertueuse, mais implicitement séductrice, comporte dès le départ une ambiguïté qui contribue sans doute à son formidable succès.

Ambiguïté, mais surtout hantise de la femme meurtrière et trompeuse, inséparable de la hantise de la décollation/castration.

C'est ainsi que la peinture religieuse exploite aussi largement l'autre grande scène biblique de la décollation, celle de Saint Jean-Baptiste⁵⁶⁷. La décollation entraîne dans une même fascination les écrivains. C'est par exemple, dans *Le Rouge et le Noir*, Boniface de la Mole, l'amant de Marguerite de Navarre, dont la tête est tranchée ; ou Mathilde de la Mole, qui enterre elle-même la tête de Julien. On pense aussi à Huysmans, qui dans *À Rebours* décrit longuement *L'Apparition* de Gustave Moreau, avec Salomé et le saint décapité.

Aragon n'échappe pas à cette fascination. La décollation apparaît régulièrement dans son œuvre, accompagnant le thème des amants maudits. C'est Rancé et la duchesse de Montbazou dans *Les Yeux d'Elsa*⁵⁶⁸ ; Marie Stuart et son amant Riccio, dans *La Semaine sainte*, bien que l'évocation soit allusive : « Ici passe l'ombre de Marie Stuart, ici fut devant elle assassiné Riccio, son amant » (p. 540) ; dans *La Mise à mort*, la reine Caroline-Mathilde et Struensee qui « à trente-cinq ans [...] fut décapité [...] pour avoir aimé la Reine »⁵⁶⁹. Plus loin dans *La Mise à mort*, on retrouve l'instrument de la décollation, dans une curieuse assimilation de la hache à la victime : « L'homme porte-t-il la responsabilité d'être la hache, de

565. E. Reuss, *La Bible*, 1879, p. 330, cité par J. M. Dubarle, *op. cit.*, T. I, p. 168.

566. A. Lods, *Histoire de la littérature hébraïque et juive des origines à la ruine de l'État juif*, 1950, p. 791, cité par A. M. Dubarle, *ibid.*

567. Notons que la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* est la plus grande toile de Caravage, et la seule qu'il signa.

568. Cf. « cette tête coupée au bord d'un plat d'argent », « Cantique à Elsa », *Les YE* ; poème rappelé dans *La MAM*, pp. 169-170, où Aragon le rattache à la peur qu'il eut de perdre Elsa.

569. *La MAM*, p. 204.

n'être que la hache ? La femme qui tenait la hache, pourquoi, négligemment, l'a-t-elle laissé tomber... » (p. 346). La décollation intervient enfin dans *Blanche ou l'oubli*⁵⁷⁰, où elle n'est plus liée à l'amour, mais à l'Histoire, nous y reviendrons.

Ce n'est cependant que dans *La Semaine sainte* que se met en place le fantasme de Judith, absolument particulier à ce roman, fantasme qu'Aragon attribue à Géricault. Notons que l'on voit apparaître là un autre exemple de la fascination d'Aragon pour le « th », que Nathalie Limat-Letellier a soulignée : « sur l'intrusion du "h" muet, il y a lieu de souligner la fascination d'Aragon pour cette consonne muette, et tout particulièrement le "th", comme dans "théâtre" », Eurianthe dans *Théâtre/Roman* ou Prométhée dans *Les Poètes*⁵⁷¹.

La Judith de Géricault est double. Elle résulte de la combinaison de deux données : un fait divers (« On lui avait raconté l'histoire d'une femme habillée en garçon qui levait les voyageurs près de la cour des Messageries, et qui les conduisait à l'hôtel, où elle versait dans leur verre un soporifique pour les tuer avec un marteau et les dépouiller », p. 135) et sa propre rencontre avec une femme aux jarretelles bleues (« ce n'est plus une histoire racontée, mais une rencontre oubliée, et cette femme, ce n'était point au meurtre qu'elle songeait [...] quand elle n'avait gardé que ses cheveux noirs et ses bas blancs retenus par des jarretelles bleues », p. 210), combinaison fondue dans la perspective caravagesque de la scène de Judith et Holopherne⁵⁷², bien que cela ne soit jamais dit. Mais on peut reconnaître dans l'évocation de ce tableau à venir les caractéristiques de Caravage, toujours « trop noir » (p. 102), avec « la composition faite de ces deux masses claires, sur la vulgarité des lieux, leur noirceur » (p. 135).

Cette Judith apparaît à trois reprises dans le roman, suivant une logique de réunion quasi mathématique, qui fait tout d'abord apparaître comme modèle du tableau la meurtrière, à Saint-Denis, lors de réflexions de Géricault (p. 135) ; puis, c'est l'amoureuse aux jarretelles qui occupe le rêve de Géricault à Beauvais (p. 210) ; enfin la superposition de ces deux femmes en une seule se fait à Poix, lorsque Géricault dort : « Judith était nue, avec ses bas, et les jarrettières bleues... » (p. 340).

570. Cf. *BO*, pp. 421, 423, 424.

571. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, note 59 du chap. VIII, p. 909.

572. Le tableau de Caravage, peint en 1599, est un modèle du genre. On sait que sa Judith, terriblement sanglante, fut très admirée par Nerval, pour qui elle est, avec la Madeleine de *La Descente de Croix* de Rubens, un idéal de force physique, cf. Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, 1966, pp. 121, 122, 123.

L'élément par lequel passe l'identification, c'est ici les jarretelles bleues ; c'est aussi la victime. Lors de la première évocation, on nous parle de « *draps blêmes* », raidis, avec des plis marqués, que rejette un « *homme roux et noueux, des jambes de cavalier* » (p. 135) ; à Beauvais, Géricault au « *poitrail d'alezan brûlé* » (p. 210) rêve dans des « *draps raidés comme du carton, grossiers et jaunes* » (p. 209), et devient « *à cette heure l'Holopherne qu'il voulait peindre dans les rets d'une Judith de carrefour* » (p. 210).

Il y a ainsi adéquation parfaite entre la femme réduite à la meurtrière (notons l'ambiguïté supplémentaire de cette « *femme habillée en garçon, qui levait les voyageurs* », p. 135) et la femme réduite à l'amoureuse, l'une tuant grâce à la séduction (c'est en les séduisant qu'elle parvient à abuser les voyageurs), l'autre séduisant mais simultanément paralysant : « *il s'était soudain senti [...] incapable* » de la désirer. La main de Géricault « *qui se crispe sur le drap* » (p. 210) rappelle la crispation de la mort, évidemment celle d'Holopherne.

Avant Aragon, Giraudoux, en 1936, avait donné une autre version du mythe. Dans sa tragédie éponyme, Judith s'éprend d'un Holopherne à vrai dire très séduisant, ce qui ne l'empêche pas de le tuer à la fin d'une merveilleuse nuit d'amour : par excès d'amour, comme elle le dit, ou par obéissance à Dieu, comme finalement elle s'en laisse convaincre ? En tout cas, c'est sans doute la première fois qu'il y a modification radicale du personnage d'Holopherne, modification qu'accentue Aragon, introduisant en lui, en plus de la beauté et de la jeunesse, une innocence absolue. La Judith de Géricault tue pour voler. Et si Holopherne était « *un barbon dont tout le monde se moque* » (p. 135), il devient ici « *jeune, peut-être un peu lourd, mais très beau, pour rendre le crime plus atroce* » (p. 135). Aragon place d'ailleurs ainsi Géricault dans la lignée de Caravage, chez qui le « *centre du tableau, c'est la victime, et non pas son vainqueur* »⁵⁷³.

Il est clairement désigné comme victime de la perfidie de Judith. Dans la scène biblique, on est du côté de Judith contre Holopherne. Ici, Judith est terrifiante, et d'autant plus qu'il n'y a pas un seul Holopherne, la meurtrière endort les voyageurs « *pour LES tuer [...] et LES dépouiller* » (p. 135). Ce pluriel est évidemment symbolique.

UNE FIGURE PARADIGMATIQUE

Car Judith, dans le roman, est la métaphore de la plupart des femmes, métaphore qui se met en place grâce à ses trois caractéristiques.

573. F. Bardon, *op. cit.*, p. 64.

Une femme sans visage

Dans le texte biblique, le visage de Judith « *dans la logique du récit doit être voilé* »⁵⁷⁴, voile qui est aussi un masque : originellement, Judith n'a pas de visage. C'est également le cas dans le roman. Le visage de la meurtrière du fait divers n'est pas évoqué ; son absence peut s'expliquer rationnellement : c'est une meurtrière recherchée, dont le visage est inconnu. Cette femme sans visage n'empêche pas que Géricault en imagine le regard, mais rien que le regard. Celui de la deuxième femme, de même, est complètement occulté.

Les seuls signes distinctifs de cette Judith-là sont la nudité, les bas blancs (comme une transposition de la blancheur de la peau caractéristique de la « brune à la peau blanche ») et les jarretelles bleues. Ces jarretelles en signent la féminité, la féminité dévoilée.

La nudité vêtue uniquement de bas et de jarretelles est une représentation masculine éminemment érotique. Dans cette évocation passe comme une réminiscence du temps du bordel⁵⁷⁵ et de la prostituée : la chambre vulgaire où s'opère le crime (p. 135) peut rappeler la chambre sale décrite dans *Le Paysan de Paris*⁵⁷⁶ ; la femme aux bas blancs rappelle la prostituée qui y est « *vêtue seulement de ses bas blancs* »⁵⁷⁷, comme ses jarretelles bleues évoquent « *les jarretelles bleu clair* » de la femme dite la nymphomane à Commercy⁵⁷⁸. Jusqu'à son identité vague et quasi abstraite, qui peut être mise en rapport avec ce que le narrateur dit rechercher en ces lieux : « *J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées* »⁵⁷⁹.

Mais l'effet recherché est ici manqué : la vision érotique mène à l'impuissance.

Cette néo-Judith, femme dont on ne sait rien, est réduite à la séduction et au meurtre, dévoilant brutalement à l'homme la coïncidence entre

574. Cf. A. M. Dubarle, *op. cit.*, T. I, p. 14, note 4.

575. Jacques Baron, lors d'un entretien avec Dominique Desanti, l'évoque ainsi : « *Drieu et Aragon étaient tous deux obsédés par les femmes. On allait au bordel comme on allait au Bœuf, je veux dire, ça ne tirait pas plus à conséquence [...] Quand Aragon prétend n'être allé au bordel que seul, et avec gravité, il fabule* », D. Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Flammarion, 1978, pp. 185-186.

576. *Le PP*, p. 126.

577. *Ibid.*, p. 128.

578. « Irène », *La Défense*, p. 51.

579. *Le PP*, p. 128.

l'amour et la mort, telle qu'elle apparaît déjà dans les mythes grecs, où, pour les monstres féminins, « *les morts sont à la fois leurs victimes et leurs amants* »⁵⁸⁰. Elle est la mante religieuse faite femme, ce « *mythe en acte : le thème de la femelle démoniaque dévorant l'homme qu'elle a séduit par ses caresses* »⁵⁸¹. Il n'est sans doute pas indifférent de savoir que ces insectes avaient passionné Breton, qui en éleva pendant deux ans, et Éluard qui les affectionnait particulièrement, prétendant que leurs mœurs à ses yeux représentaient « *l'idéal des relations sexuelles* »⁵⁸².

Cette absence de visage ici permet la généralisation. La figure de Judith devient ainsi paradigmatique, d'autant qu'aucun autre détail physique ne permet de la caractériser. On parle dans un cas de « *tout ce qu'elle avait de désirable* » (p. 135), et dans l'autre de « *beauté parfaite* » (p. 210). En quoi est-elle désirable ou parfaite, on ne le sait.

Cette généralisation est d'autant plus facile que très souvent le visage des femmes du roman est à peine évoqué. En revanche, Aragon développe avec un soin presque maniaque la description du vêtement⁵⁸³, comme un rempart contre la féminité, qui, plutôt que de laisser deviner le corps, le dérobe précautionneusement : pas de nudité ici, contrairement à Judith. Pourtant le narrateur insiste sur la fragilité de ce corps, qui en fait sa séduction irrésistible : « *Il y a chez les très jeunes femmes comme un air de flexibilité, qui tente la force de l'homme, on imagine tout de suite ses propres bras noués autour de cette faiblesse...* » (p. 309).

C'est Caroline au « *jeune corps souple et long, si léger, sans poids dans ses bras d'homme [...], le cou frêle* » (p. 37) ; c'est Denise « *toute mince* » (p. 181) ; Blanche, d'une « *frêle perfection* » (p. 483).

Les cheveux sont toujours mentionnés⁵⁸⁴. Quand ils sont dénoués, comme pour Virginie, Marie-des-Démons, Blanche, ils constituent l'une des armes les plus puissantes de la séduction. Ils contribuent à répartir la femme en deux types : la blonde à la peau diaphane (Caroline, Denise, Sophie) ; la « brune à la peau blanche » (Maria, Giuseppa, Marie, Blanche), la seconde catégorie étant plus fortement marquée par Judith.

Notons l'insistance sur deux pôles du visage : les yeux, les cils, les sourcils, qu'illustrent les « *yeux noirs* » de Virginie (p. 119), « *les cils*

580. J. P. Vernant, *op. cit.*, p. 143.

581. R. Caillois, *Le Mythe et l'homme*, « Folio/Essais », Gallimard, 1938, p. 85.

582. Cité par X. Gauthier, *op. cit.*, p. 170.

583. Cf. Caroline (p. 36), Maria (p. 65), Denise (p. 181), Blanche toujours associée à la robe de soie.

584. Cf. Maria (p. 66), Virginie (p. 119), Giuseppa (p. 158), Denise (p. 181), Marie (p. 203), Sophie (p. 290), Blanche (p. 486).

longs comme des soies de haute lisse » de Denise (p. 181), les « *yeux de velours* » de Blanche (p. 482) surmontés des « *grands arcs des sourcils* » (p. 486) ; mais surtout la bouche, offerte, tentatrice, cachant les dents acérées, attribut symbolique de la femme castratrice au vagin denté : la « *bouche adorable* » de Caroline (p. 37), « *les dents régulières et petites* » de Maria (p. 66), « *les jeunes lèvres tendres* » de Marie-des-Démons (p. 203), les « *belles dents [...] dans la bouche pâle* » de Blanche (p. 486).

Seules quelques femmes ne peuvent être identifiées à Judith. C'est Giuseppa, sur qui le temps a marqué son emprise : par là, elle déchoit du statut mythique pour retomber dans l'ordinaire humain, le propre de l'homme étant le vieillir. C'est Doussia, une « *fille sans raffinement* » mais pleine « *de bonté et de droiture* » (p. 484), caractéristiques qui ne sont en rien mythogènes. C'est encore Denise, trop faible, qui se fait violer, c'est-à-dire qui connaît le sort qu'a su éviter Judith.

Toutes les autres sont des Judith en puissance. La première de toutes, c'est Caroline dont Géricault donne le regard à son personnage : elle serait « *une femme d'aujourd'hui, peut-être une créole avec ce regard de Caroline sur l'habit rouge...* » (p. 135).

Le fait divers lié aux Messageries permet aussi de lire en Virginie, dont le père dirige les Messageries et qui a des amants en fonction de leur argent (Bessières, Berry), une autre forme de Judith.

En ce qui concerne Blanche, dont on a vu la complexité, un autre élément que ne peut pas ignorer Aragon intervient peut-être pour renforcer son côté Judith. C'est à Sainte Catherine, celle de Rubens, que Blanche est assimilée. Le Caravage a peint lui aussi cette sainte dans la toile dénommée *Sainte Catherine d'Alexandrie*. Or le même modèle féminin posa sans doute pour ce tableau et celui de *Judith*⁵⁸⁵. L'assimilation à la sainte qui fonde l'ambiguïté bourreau-victime se renforce donc par cette « *interpicturalité* » où intervient Judith. En outre Catherine d'Alexandrie, après de nombreux sévices, fut condamnée par l'empereur Maximin à être décapitée. Des flots de lait en sortirent au lieu de sang⁵⁸⁶. Ainsi, immolé dans le rôle de Sainte Catherine, le modèle féminin devient au contraire le bourreau en posant pour Judith ; c'est la même transposition pour Blanche qui, de victime, se révèle bourreau d'Olivier.

Quelle que soit la manière dont on l'aborde, Blanche est donc intimement associée à la décollation.

585. Cf. Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, « Les Classiques de l'art », Flammarion, 1967.

586. Cf. *La Légende dorée*, Jacques de Voragine, Flammarion, 1990.

Quant à Catherine Caron, elle est pitoyable par sa misère mais effrayante par le désir qu'elle éprouve pour d'Aubigny. Comme Blanche, elle est celle qui désire. Quels que soient les circonstances et le contexte, la femme est plus qu'objet sujet du désir. Mais Catherine est repoussante et terrifie d'Aubigny. Cette scène entre elle et le blessé, caricature de la scène de Judith et Holopherne où un beau jeune homme remplace le vieux barbon et une femme sale et repoussante la jolie veuve, dévoile la véritable nature de la femme : la mangeuse d'hommes, la goule, l'araignée, la sorcière – mais non pas la jeune et jolie sorcière de Michelet – démasquée dans toute son horreur, ayant jeté bas le masque de la beauté parfaite pour prendre les traits grimaçants du danger à l'état brut.

Même Sophie, cette femme-enfant qui rappelle Denise à Géricault, intervient dans le rapport qui se fait de Caroline à Judith :

Sophie, maintenant, se confondait dans la tête de Théodore avec cette gamine de Beauvais [...] un autre souvenir se mêlait à ces deux filles au teint clair, une silhouette plus vive, plus rebelle, mais susceptible du même abandon, [...] Caroline trop tôt reprise (p. 309).

Si la relation s'établit ici par la « *flexibilité* », la « *faiblesse* » (p. 309), la contradiction, juste apparente, entre l'aspect faible, fragile de Sophie et sa réelle force destructrice se trahit plus loin, quand elle rejette Bernard : « *Une parole des yeux, une petite main froide qui glisse et se retire, le mot adieu...* » (p. 373).

La femme-enfant se révèle être une sorcière. Car dans *La Semaine sainte* n'opère pas la distinction faite par Benjamin Péret entre la femme-enfant, « *amour sauveur* », et la sorcière, « *femme fatale qui déchaîne la passion, non pour exalter la vie, mais pour s'élaner vers la catastrophe et y mener son amant* »⁵⁸⁷. Sophie et Blanche envoient leur amant, seul, vers la mort, toutes femmes-enfants qu'elles soient.

Une beauté parfaite

Géricault est « *incapable de désirer cette beauté parfaite, et fastidieuse comme la perfection...* » (p. 210) qu'est la femme aux jarretelles : on est bien près du fiasco stendhalien.

Or c'est l'absence de cette perfection qui, plus peut-être que sa faiblesse, exclut Denise de la comparaison : « *Il se rappela l'autre avec ses*

587. B. Péret, *op. cit.*, p. 28.

jarretelles bleues, et se sentit rougir. Cette petite n'était pas précisément parfaite » (p. 212).

La « femme parfaite », dans le roman, c'est Blanche avec sa « *frêle perfection* » (p. 483), c'est surtout Maria-de-los-Angeles qui hante Fabvier⁵⁸⁸ (pp. 55, 56), comme la femme trop parfaite hante Géricault. Cette perfection-là entraîne aussi l'impuissance, une impuissance psychologique. Cependant Maria s'oppose à Judith du fait de sa pureté, elle est, pour Fabvier en tout cas, intouchable. Si elle est Judith, ce n'est pas par une invite paralysante comme la femme qui obsède Géricault, mais par sa dureté et son inaccessibilité, qui le maintiennent à une distance respectueuse.

Or la perfection est liée depuis longtemps à l'amour chez Aragon : « *Une idée de la perfection se cache certainement pour moi dans le fond de la conception de l'amour* »⁵⁸⁹, perfection qui en fait peut-être son inaccessibilité.

Une figure de l'inachèvement

Enfin, c'est une figure de l'inachevé, inachevé du meurtre et inachevé de l'amour. Traditionnellement, Judith est le plus souvent représentée avec un couteau dans sa main droite et la tête d'Holopherne dans la main gauche, généralement accompagnée de sa servante⁵⁹⁰. C'est d'ailleurs encore ainsi que la représente le peintre surréaliste Félix Labisse, dans le tableau *Le Crime passionnel* : Judith se sauve en compagnie d'une de ses servantes, une simple jupe attachée à ses hanches, une main ensanglantée, dans l'autre la tête d'Holopherne⁵⁹¹.

La scène habituellement représente donc l'après du meurtre. La représentation de Géricault est spécifique aussi de ce point de vue. Il n'est pas indifférent de montrer la scène avant, pendant ou après le crime : avant, c'est le mystère et le danger suspendu, la séduction et le danger liés ; pendant, c'est toute la perfidie de la femme ; après, c'est l'homme pris au piège, sa naïveté, et la victoire palpitante ou tranquille de Judith, le meurtre accompli. Ici, le geste reste suspendu, et cette suspension est celle de l'amour même : l'amour avec la femme aux jarretelles dans une nudité offerte mais non comblée ; l'amour avec Blanche, où la description de la

588. Appellation attestée, que Fabvier utilise en particulier dans les lettres à son frère pour parler de Maria, son idole ; cf. A. Debidour, *op. cit.*, pp. 60, 94 ; W. Sérieyx, *op. cit.*, pp. 62, 67, 68.

589. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 205.

590. Cf. *Encyclopaedia Judaica*.

591. Cf. X. Gauthier, *op. cit.*, p. 256.

femme-enfant étrangement instruite se situe encore dans l'avant. Pas plus que la tête tranchée de ce nouvel Holopherne, on ne verra l'amour consommé de Blanche et d'Olivier. Pas plus qu'on ne verra l'aboutissement de ce tableau chez Géricault : cette figure castratrice semble l'être aussi pour le peintre, et pas seulement pour l'homme. C'est quand, dans le roman, Géricault se sera délivré de ce tableau obsessionnel, qu'il pourra, et cela se fait parallèlement à son initiation politique, se remettre à peindre, mais à peindre autre chose. Le tableau de Judith reflète son impuissance à peindre. Tout se passe donc, avec cet inachèvement, comme si Holopherne pouvait encore être sauvé.

La fascination apparente provoquée par la femme contraste avec son apparition obsessionnelle en Judith. La cristallisation, manière de l'éloigner, on l'a vu, semble trouver sa source dans la crainte qu'engendre le personnage féminin et qui relève en partie de l'ambivalence amour-haine inhérente à tout être humain.

La femme perfide

En outre, femme dangereuse, mortifère, Judith est une manifestation personnelle de l'archétype de la femme perfide :

Le thème de la femme fatale est familier au mythe, à la légende et à l'épopée [...]. Sirène, magicienne et virile amazone, la femme fatale est la fauteuse du déluge et de la mort, de la folie du héros, de sa dévirilisation⁵⁹².

Archétype dont d'autres variantes apparaissent chez Aragon, par exemple dans le texte qu'Édouard Ruiz a placé à la suite de *La Défense de l'infini* : « Il va sans dire que la belle comtesse [de la Motte...] avait été Lilith, Médée et Cléopâtre [...]. Armide, Viviane, la Papesse Jeanne, Marguerite de Bourgogne et ainsi de suite »⁵⁹³. Dans *La Semaine sainte* même, Judith se décline épisodiquement en Ondine (p. 210) ou Armide (p. 485).

Cet archétype est renforcé chez Aragon par diverses expériences personnelles. C'est d'abord le rapport initial à la mère, fondamentalement frustrant : la femme perfide et séductrice et la femme réellement agressive (c'est bien ce double aspect que revêt cette Judith double dans le roman, à

592. G. Durand, *Décor mythique*, p. 110.

593. *La Défense*, p. 312.

la fois agressive puisque meurtrière et séductrice sous l'apparence de la femme aux jarretelles) sont « *conséquence du même complexe de fixation à la mère* »⁵⁹⁴.

C'est aussi l'expérience surréaliste, à travers la croyance aux succubes, ces « *démons-femmes qui visitent les dormeurs* », « *ces filles voluptueuses de l'enfer* »⁵⁹⁵ : « *Il ne s'agit pas d'une femme réelle. On ne les connaît pas. On ne les sollicite pas. Elles viennent et vous excitent* »⁵⁹⁶. Le rôle du succube paraît indéniable ici : Judith intervient la nuit ; ce n'est pas une femme réelle ; sans visage, elle n'est pas identifiable, malgré le signe distinctif des jarretelles ; on ne la connaît pas, c'est elle qui sollicite ; mais, tout en excitant, elle interdit la jouissance.

L'absence de visage rappelle aussi une constante surréaliste : « *il y a un nombre extraordinaire de femmes peintes par les surréalistes dont le visage n'est pas représenté* »⁵⁹⁷.

Enfin, il y a les femmes aimées qui n'ont fait que redoubler la question féminine chez Aragon. C'est d'abord Nancy. Affamée d'amour et d'amants, elle traîne derrière elle une réputation de nymphomane⁵⁹⁸. Jouant et se jouant cruellement d'eux, elle est à la fois séductrice et mortifère, maniant la rupture qui faillit être fatale à Aragon puis les tentatives de renouement⁵⁹⁹. Elle participe à la « *"pulsion de mort" qui touchera tour à tour l'écriture et l'être* »⁶⁰⁰, à Madrid, puis à Venise. Aragon reconnaîtra plus tard le « *caractère mortel* » qui les unissait⁶⁰¹.

C'est aussi Elsa, dont les paroles terribles (« *Je ne t'attendrai pas* ») engendrent l'image du meurtre chez le narrateur de *La Mise à mort* : « *Les mots même, les mêmes mots, quoi. Ils repassent en moi le même chemin de couteau, la même déchirure. Essuie, essuie le couteau. Qu'est-ce que tu as dit ?* »⁶⁰². C'est implicitement l'image de Salomé, cette autre « coupeuse de tête », qu'Aragon utilise avec Elsa : « *En général, je me tiens pour le Jean-Baptiste d'Elsa, on le sait* »⁶⁰³, déclare-t-il. Pourtant, on peut se demander dans quelle mesure Judith, étymologique-

594. G. Durand, *op. cit.*, p. 108.

595. « Entrée des succubes », *La Défense*, pp. 237, 239.

596. A. Breton, *Recherches*, séance du 15 février 1928, p. 102.

597. X. Gauthier, *op. cit.*, p. 192.

598. A. Chisholm, *op. cit.*, p. 168.

599. *Ibid.*, p. 112.

600. L. Follet, *op. cit.*, *RCAET* n°3, pp. 266-267.

601. « Prélude à un autodafé », 1974, *OP* IV, p. 26.

602. *La MAM*, p. 323 ; cf. aussi « *C'est toi comme un couteau traversant mon gosier* », « *Je vais te dire un grand secret* », ou « *Mais un couteau reste un couteau / Un cœur un cœur* », « *Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe* », *Elsa, poème*.

603. *Entretiens*, p. 155.

ment la Juive, fait sens par rapport à Elsa, autre femme – et femme juive – au couteau, on vient de le voir.

Mais la Judith imaginaire de Géricault ne correspond pas tout à fait au modèle. Il n'y a pas ici de décollation. Il lui manque l'accessoire essentiel : le couteau. C'est au marteau qu'opère celle de *La Semaine sainte*. C'est que le couteau a une autre fonction chez Aragon, en tout cas dans ce roman. S'il en prive sa Judith, c'est pour la réserver à Firmin. Car au moment même où se fait la conjonction des deux personnages féminins en un seul, Judith, ce personnage cède la place à un autre, le « *garçon de forge au nez cassé* » (p. 340), précisément au moment où le roman prend un nouveau départ, à Poix.

Cette scène de Poix n'est donc pas seulement essentielle du point de vue historique : elle est aussi un lieu privilégié de l'imaginaire et de ses obsessions.

2. FIRMIN : L'HOMME AU COUTEAU

UNE SITUATION OBSESSIONNELLE

Ainsi, cette néo-Judith est lieu de croisement subtil qui permet, là encore comme par stéréoscopie, de lire une autre figure du meurtrier, figure non plus féminine mais masculine. Quand Géricault dort à Beauvais, il est Holopherne, et sa Judith a le regard de Caroline (p. 209). Mais quand il dort à Poix, s'il est encore Holopherne, l'assassin cette fois n'est plus Judith ; c'est Firmin qui a pris sa place, transposition qui se fait par la dénégation : Géricault rêve tout cela, peut-être « *à partir de l'histoire de Judith et Holopherne. Seulement Judith était nue, avec ses bas, et les jarretières bleues... ce n'est pas un garçon de forge au nez cassé* » (p. 340). Dénégation favorisée par le fait qu'il s'agit de rêves de Géricault, revendiqués ensuite par le narrateur.

Mais, puisqu'il s'agit de fiction, le rêve, maîtrisé, dirigé, organisé par le scripteur, tient du rêve diurne et s'apparente au fantasme, en l'occurrence à un fantasme très fort chez Aragon, celui de l'homme endormi duquel s'approche un intrus mal intentionné, dont la scène de Judith est finalement une variante : « *ce n'est pas une fois, mais mille, qu'endormi j'ai revu la scène, l'homme qui est entré dans la chambre et qui longuement cherche la place du cœur* » (p. 343). On le retrouve à plusieurs reprises dans le roman, par exemple chez d'Aubigny (p. 404),

rêve qui semble se réaliser quand le vieux Caron se penche sur lui (p. 411). Ce cauchemar se retrouve jusque dans *Théâtre/Roman*⁶⁰⁴.

Situation redondante dans le roman, et dans le chapitre X, puisque c'est à trois reprises qu'elle se reproduit pour Géricault à Poix. L'intrus, c'est d'abord Bernard : « *il a vu lentement, lentement, la porte...[...]. À travers les cils, il a reconnu Bernard* », avec un « *pistolet d'arçon dans la main droite* » (p. 311). Puis c'est, par deux fois, Firmin : « *Brusquement, Théodore sent derrière lui, sans avoir rien vu, rien entendu, une présence, un danger humain, et se retourne le sabre mi-levé* » (p. 312) ; la deuxième fois, il n'entend pas « *la chose se produire, et le pas, et le souffle, et le cœur battant, les oreilles tintantes de meurtre, Firmin entré dans le galetas noir qui s'avance* » (p. 337).

Ce fantôme est à chaque fois lié à la nuit⁶⁰⁵, nuit mystérieuse, dominée par la lune⁶⁰⁶. La lune est une constante du nocturne aragonien, qui s'est manifestée dès le début du roman, à Fontainebleau, l'année précédente (p. 55) ou à Saint-Denis (p. 134). On retrouve le « *paysage lunaire* » d'Holyrood dans l'évocation de la destinée du comte d'Artois, à La Fosse Lestrem, (p. 540). Ici, le paysage lunaire met en place un autre monde, celui peut-être de l'inconscient, dont le cadre privilégié est un lieu, toujours le même, la chambre, qui enclôt les rêves, cette expression de l'inconscient.

Lieu privilégié chez Aragon, auquel il consacre en 1969 un recueil entier de poèmes, *Les Chambres* : il s'y passe toujours des choses étranges et dangereuses. De la chambre de la Puerta del Sol où se consume *La Défense de l'infini* à la chambre de Venise où se fait la tentative de suicide, aux chambres de *La Semaine sainte* qui sont comme l'envers de l'itinéraire des princes, chambres de Beauvais parmi lesquelles apparaît la chambre de Judith, chambre de Poix, chambre de Bamberg, chambre de Béthune : toutes « *chambres suppliciaires* »⁶⁰⁷, autant de miroirs tournants...

C'est dans les chambres que se passent les choses, dans ce roman où apparemment il ne se passe rien. Lieu où l'on dort mais surtout où l'on rêve, lieu où se déroulent les hantises, lieu clos semblable à la tête d'un

604. *T/R*, pp. 310-311.

605. Nuit qui ici peut renvoyer aussi à l'univers de Caravage, « *trop noir* » (p. 102), et à celui de Géricault à qui on fit le même reproche.

606. Cf. « *le clair de lune lointain* » (p. 309), « *le paysage lunaire* » (p. 311), « *le calme fantastique, lunaire, coupé de nuages, noir et argent* » (p. 312), « *l'éclairage de lune* » (p. 337).

607. « *Chambres depuis la grotte* », *Les Chambres*.

homme, plein de clair de lune, de mort, de couteau... Lieu où le corps s'abandonne, comme en offrande, ou prêt au sacrifice.

Pourtant, c'est à Dickens, « *qui a eu une très grande influence sur [s]a jeunesse* »⁶⁰⁸, que renvoie Aragon pour expliquer cette scène.

DICKENS : UN FAUX INTERTEXTE

En effet, Aragon affiche l'intertexte dickensien comme une clé :

Par contre, cette histoire-là, je sais d'où elle vient : pas vous ? D'un roman anglais [...] Martin Chuzzlewit [...] je connais cela depuis mon enfance, tous les soirs pour m'endormir, ma mère me lisait du Dickens [...] et ce n'est pas une fois, mais mille, qu'endormi j'ai revu la scène, l'homme qui est entré dans la chambre et qui longuement cherche la place du cœur... (pp. 342-343).

Cependant on aura beau « *secouer, feuilleter les pages, [...] faire tomber les fantômes* » non pas de « *tous les Radcliffe* » (p. 342) mais du gros livre de Dickens écrit de 1843 à 1844, on ne réussira pas à trouver cette scène hallucinatoire deux fois rappelée, « *cette histoire du couteau levé, dans la nuit, et le meurtrier qui hésite invraisemblablement, des heures durant, à frapper, cherchant la place* » (p. 342). On ne trouvera pas plus de pseudo-Firmin chez Dickens que de pseudo-Judith chez Géricault.

Il est pourtant bel et bien question de deux meurtres, dans cette longue histoire à multiples rebondissements et foisonnante de personnages. Le premier est évoqué par Jobling, médecin véreux, qui le décrit à Jonas Chuzzlewit⁶⁰⁹. Ce meurtre, étrangement semblable dans la technique à celui qui est projeté par Firmin, est repris dans sa virtuosité même par Aragon : il évoque la place « *où le couteau ne fait qu'une piqûre, une ponction, pour tuer de façon sûre, juste une grosse goutte de sang noir à côté, en dedans du sein, le minimum de traces pour le maximum d'efficacité* » (p. 342).

Ce curieux crime fait partie de ce réservoir fantasmatique qui accompagne Aragon depuis longtemps et qu'il évoque déjà en 1926, dans « Le

608. Aragon parle, p. 24.

609. Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit* (1843-1844), *Esquisses de Boz* suivi de *Martin Chuzzlewit*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986, p. 1308.

Mauvais plaisant»⁶¹⁰. Mais les circonstances du meurtre, dont l'instrument n'est pas précisé chez Dickens, sont très différentes : il n'est pas question de chambre, et si le meurtrier « a examiné à loisir le terrain », cela ne va pas jusqu'à l'hésitation invraisemblable, « des heures durant », de *La Semaine sainte*.

Il n'en est pas davantage question dans le deuxième meurtre de *Martin Chuzzlewit*, cette fois commis par Jonas lui-même. Il n'est là non plus question de meurtrier entrant dans la chambre de la victime endormie ni de couteau frappant en plein cœur après une longue hésitation. La victime a été frappée par-derrière, avec un poteau arraché à une clôture. La scène se passe dans un bois, au début de la nuit. C'est l'après du crime qui est ici évoqué, alors que c'est l'avant qui est essentiel chez Aragon, d'autant qu'il n'aboutira pas. Le meurtrier n'agit pas par honte, à l'inverse de Firmin, ni par jalousie. Le mobile est infiniment plus sordide, aussi sordide que l'assassin lui-même et que sa victime : c'est là bel et bien un crime crapuleux.

Ainsi la scène de Poix ne semble pas devoir grand chose à Dickens, hormis la référence à la technique habile évoquée par Jobling. L'invitation à (re)lire *Martin Chuzzlewit* est peut-être avant tout une pirouette, destinée à égarer le lecteur maniaque qui « cherchera des poux » aux personnages⁶¹¹, et à s'en moquer. Ou à recouvrir un autre intertexte, celui-là soigneusement tu, mais lequel⁶¹² ? Ou, attribuant à un autre cette scène terrible, à dissimuler à quel point elle est liée aux préoccupations essentielles personnelles de l'auteur.

Mais, si Dickens ne suffit pas à expliquer cette scène, c'est aussi qu'y intervient un autre mécanisme créatif comparable à celui analysé par Édouard Béguin à propos de Simon Richard⁶¹³ : le fait réel rencontrant un fantasme de l'auteur est intégré dans l'écriture, et devient à son tour source de création romanesque. Il s'agit ici de l'affaire Fualdès.

L'AFFAIRE FUALDÈS : UN EMBRAYEUR DE L'IMAGINAIRE

610. « Le Mauvais plaisant », repris dans *Le MV*, p. 93.

611. « Secrets de fabrication », *JJ*, p. 66.

612. Anne Roche pense à *Vanity Fair*, de Thackeray. Il s'agit d'un roman anglais contemporain de *Martin Chuzzlewit*, qui se déroule en partie pendant les Cent Jours. Après avoir relevé ce qu'Aragon a pu emprunter à ce roman, Anne Roche se demande si cet intertexte masqué relève de la « cryptomnésie ou du jeu fermé », cf. « Les mots des autres », *Histoire/Roman*, p. 16.

613. Cf. É. Béguin, *op. cit.*, *Histoire/Roman*.

En mars 1817, un crime qui allie le mystère à l'horreur défraye la chronique. Fualdès, un ancien magistrat de Rodez, a été égorgé avec un couteau de boucherie dans un cabaret borgne ; on a donné son sang à boire à un porc, puis on a jeté son corps dans l'Aveyron. On ne sait ni par qui ni pourquoi a été commis le meurtre.

Géricault fait six dessins de cette histoire, qui n'aboutiront à rien. Cette affaire, citée par Aragon dans *J'abats mon jeu*⁶¹⁴ pour montrer en Géricault « *l'artiste qui puise dans la vie réelle, le monde qu'il a sous les yeux, non seulement le thème de son art, mais aussi des moyens d'agitation de l'opinion publique* », n'est pourtant jamais évoquée dans le roman.

Cependant quelques indices permettent d'en reconnaître la trace. On découvre le corps de Fualdès le 20 mars : or le 20 mars dans le roman, Géricault échoué à Beauvais dort, et devient, le temps du rêve, un « *fris-sonnant cadavre* » (p. 209), comme une répétition (au sens théâtral), une prémonition ou une anticipation du lendemain, le 21 mars, où se déroule la scène de la tentative de meurtre par Firmin, à Poix. Coïncidence de date, coïncidence de décor aussi. Le corps de Fualdès a été jeté à l'eau, pendant que Géricault est entraîné par une Ondine au fond des eaux (p. 210).

Ce n'est pas tout. Nous avons dit que les dessins de Géricault n'ont abouti à rien. On donne généralement deux explications à cet abandon. D'une part, les illustrations, dessins, lithographies sur ce fait divers à sensation abondent : les lithographies prévues par Géricault auraient eu affaire à une concurrence trop rude. D'autre part, changeant les « *quelques crapules de Rodez en damnés de la Sixtine* »⁶¹⁵, il avait représenté les meurtriers nus, à l'antique, amoraux et beaux, dignes des figures de Michel-Ange, ce qui déplace le crime crapuleux au niveau du mythique. Or Michel-Ange, c'est bien la première comparaison qui vient à l'esprit de Géricault en voyant Firmin, « *un Donatello sauvage avec une gueule de Michel-Ange* » (p. 298).

Faut-il ajouter l'évocation du cochon, qui but le sang de Fualdès, et qui obsède Firmin dans le roman (p. 338), le couteau de boucherie devenant ici le couteau à égorger les porcs (p. 338) ?

Enfin, le crime se fit à Rodez, dans une maison de contrebande et de prostitution, la maison Bancal. Bancal, Müller le boiteux ne l'est-il pas ? Or c'est bien dans la maison du « Bancal » que se déroule la scène. On comprend mieux alors l'insistance sur la boiterie de Müller.

614. « Sur Géricault », *JJ*, p. 97.

615. Le duc de Trévise, cité par D. Aimé-Azam, p. 191.

On a vu à propos de la scène de ferrage et de la forge elle-même qu'elles seront l'objet de tableaux futurs de Géricault. De même, De-george s'offusque d'entendre Géricault parler de ce qui se passe dans la tête des criminels et des fous, alors que le lecteur sait qu'il peindra des suppliciés et des monomanes. Mais on voit avec l'affaire Fualdès que les tableaux de Géricault jouent un rôle non seulement de manière objectale, et peut-être un peu gratuite, mais qu'ils participent de la création même du roman. Constatons le jeu pour Aragon qui consiste à présenter comme réel, à venir, un tableau qui ne fut jamais peint, *Judith et Holopherne*, et à utiliser comme moteur même de l'écriture des dessins dont il ne dit absolument rien, jeu révélateur d'une obsession personnelle.

Car cette scène relève de l'obsession du meurtre que l'on retrouve dans toute l'œuvre d'Aragon : dans *Les Beaux Quartiers*⁶¹⁶, dont la scène sadique est suffisamment chargée de sens pour qu'Aragon y revienne dans *La Mise à mort*⁶¹⁷ ; dans *Aurélien*, l'égorgement de deux blessés allemands est décrit en détail⁶¹⁸ ; dans *Les Communistes*, l'ami de Wisner exprime clairement le même fantasme : « *Maintenant que je suis bien propre. Je dormirai comme jamais. Si ça te chante, tu peux venir voir, et brandir le poignard sur ton hôte endormi et rouler dans ta tête tes projets meurtriers...* »⁶¹⁹ ; dans *La Mise à mort* se lit la même fascination devant le meurtre, faite d'attrance et de répulsion et la même difficulté à tuer⁶²⁰.

Le meurtre hante *La Semaine sainte*, comme s'il en était pour Aragon comme pour Géricault : « *la vie est comme un crime surpris, dont il rêve donner image* » (p. 85). Cela correspond aussi à la vie et l'œuvre de Caravage telles qu'elles sont évoquées par un Géricault fasciné : il « *a peint des meurtres, les traîtrises de la nuit, l'ivresse, les tavernes, les ruffians aperçus à des coins de rues* » (p. 102).

L'obsession du meurtre chez Aragon rejoint celle du corps fragmenté (elle culmine dans *Blanche ou l'oubli*, avec le personnage de Mâtho), obsession qui est celle de Géricault aussi. S'il n'a peint aucune scène de décollation ni aucune Judith, ancienne ou moderne, ce n'est pas pour autant que seuls les chevaux « *l'intéressaient et le clair-obscur, les oppositions* » (p. 342). Son œuvre abonde en représentations diverses de la mort dans le corps et du fragment corporel, « *signe clinique d'un syn-*

616. *Les BQ*, pp. 592-595.

617. *La MAM*, p. 418.

618. *Aurélien*, p. 215.

619. *Les Communistes*, E1, T. 4, p. 155 ; E2, T. II, p. 20.

620. *La MAM*, p. 326, p. 346.

drome de castration»⁶²¹, dont les *Têtes de suppliciés* sont un des exemples les plus connus.

La fragmentation est patente dans l'évocation des quelques morts du roman : le jeune homme tué par la foule aux Tuileries, « *la bouche balafrée, l'œil...* » (p. 28), Bernard qui « *n'avait plus de visage* », « *la tête éclatée, sur la toile barbouillée de cervelle et de sang* » (p. 381), Berthier « *dont la tête s'était fracassée sur les pavés* » (p. 451), jusqu'au buste blessé, à « *la gorge déchirée* » de Frédéric Degeorge (p. 591).

Il y aurait sans doute à étudier ici le fantasme du corps morcelé en rapport avec le stade du miroir, vision originelle et fondatrice du moi comme unité corporelle, telle qu'elle a été mise en lumière par Lacan, peut-être dans la perspective de l'écriture comme corps : la structure du roman lui-même, fait de parenthèses, est fragmentée, on l'a vu.

UN RITE SACRIFICIEL

Mais la scène du meurtre est aussi, et surtout, la mise en scène d'un aveu implicite, que semble confirmer, plus loin dans le roman, cette analyse de la peur à propos du comte d'Artois : « *Il n'y a rien de terrible comme la peur quand on dort. Il y a peur et peur dans les rêves [...], la peur des assassins, d'où vient-elle ? Du mensonge qui est en nous, des choses tuées* » (p. 555).

Cet épisode hallucinatoire du couteau levé, dont on peut tenter d'explorer sinon d'expliquer le sens, s'ouvre à deux lectures successives possibles. D'abord une lecture littérale, où la scène s'inscrit dans l'espace-temps des Cent Jours : Firmin s'apprête à tuer Géricault pour se venger de l'humiliation. Première dénégation, cette scène n'est qu'un rêve, le rêve de Géricault ; à moins, seconde dénégation, que ce ne soit le rêve de son compagnon Moncorps. Surgit alors une troisième dénégation, et se fait ici la lecture symbolique, où la scène s'inscrit dans l'espace-temps de l'auteur. D'avance, il contredit le postulat énoncé dans le chapitre XIII : « *J'ai écrit ce livre, au départ c'était pour combattre les comparaisons entre des époques incomparables* » (p. 428), et s'autorise ce jeu qu'il réproouve en donnant à voir une correspondance transparente entre l'itinéraire de Géricault et le sien : « *Parce qu'enfin tout ceci, ce n'est pas la vie de Théodore, c'est la mienne, ne la reconnaissez-vous pas ?* » (p. 341).

Évoquant pêle-mêle sa découverte de métiers inconnus, la retraite française passant par les terrils, les réunions politiques où le peuple se

621. *Catalogue Géricault*, p. 122.

montre désuni et sans idéologie, il laisse le lecteur s'appliquer à faire coïncider tout cela avec le métier de forgeron et celui des conspirateurs que découvre Géricault, la débâcle royale, la réunion des Arbrisseaux. Mais l'évocation de Napoléon faisant tuer les Républicains coule soudain dans la transparence une opacité difficilement surmontable, en entraînant dans le présent du XXe siècle « *la haine mais aussi la honte* » (p. 342) qui ne sont plus celles de Firmin. Preuve, s'il en fallait, que l'on aborde au « cœur » du roman (et Poix est bien, on l'a vu précédemment, le centre du roman), et de l'auteur.

La haine : celle que l'on éprouve contre ceux de l'autre camp, ou celle que l'on éprouve contre les siens, qui ont trahi ? On peut penser aussi à l'unique autre fois où il est question de honte dans le roman : c'est Géricault qui reste dans La Maison du Roi à cause de « *la honte de changer de camp* » (p. 287) ; cette honte-là peut aussi se lire à double entente. La honte, celle qu'on éprouve à avoir été complice, même sans savoir ?

C'est, déjà, la honte évoquée dans *Blanche ou l'oubli* :

*En 1956, la lettre à Diotima sur la prise de l'antique Lacédémone avait pour nous un sens de fureur et de larmes [...] mais Hölderlin parlait pour moi, je comprenais, ah comme je comprenais ce deuil et cette honte !*⁶²².

Comment lire dans cette optique la scène du couteau levé ? Car il y a de nouveau ambiguïté. Dans la lecture littérale, celui qui va être frappé, Géricault, est innocent. Celui qui va frapper, Firmin, c'est l'être empli de haine envers Bernard (p. 339) et surtout de honte, honte de lui-même. Ainsi, Firmin, qui est d'ailleurs le nom d'un saint local, est-ce coïncidence ? nous ramène au « Cahier noir » : au collège, « *Je savais faire très mal. Je découvris aussi que je pouvais donner de la honte au patient [...]. J'allai jusqu'à me faire honte à moi-même. J'y pris goût* »⁶²³. Firmin là est déjà en rapport avec la honte : ce sont des chimères anciennes qui prennent corps dans un autre sens, dans *La Semaine sainte*, avec la tragédie de l'histoire et cet autre Firmin.

Car dans la lecture symbolique, qui va être frappé ? Quel cœur va être poignardé ? Métaphoriquement, ceux qui constituent la raison d'être de l'utopie, les camarades qui croient en leurs chefs, et parmi eux le narrateur-auteur. Mais aussi le cœur compris cette fois comme tout ce qui fait l'individu, « *les folies et les grandes décisions* » (p. 338), celui de

622. *BO*, pp. 435-436.

623. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 153.

l'auteur. On trouve en effet dans l'évocation de la scène le type même de l'énoncé qui s'articule sur les deux niveaux de lecture : l'homme, c'est « *par le cœur qu'il saigne le mieux, par le cœur qui saigne en dedans* » (p. 338). Ainsi, frapper quelqu'un au cœur, c'est le tuer physiquement de la manière la plus efficace, ce que recherche Firmin ; c'est aussi l'atteindre le plus douloureusement dans ce qu'il a de plus cher.

La mise à mort se lit donc aussi à deux niveaux : physique – et c'est Firmin l'assassin – ; moral – et qui est l'assassin ? Qui frappe ? « *On se déchirera, on frappera les siens, sa propre chair. Où est la place du cœur ? où poignarder ? Parce qu'il y a la haine, mais aussi la honte* » (p. 342). Ceux qui ont trahi, certes ; mais aussi celui qui a honte, une honte telle qu'elle est insupportable, car « *on vit avec sa haine [...]. La haine, ce n'est rien. Mais la honte, la rage, la honte* » (p. 339). La honte indique qu'il y a culpabilité, cette culpabilité dont Aragon parle dans les *Entretiens avec Francis Crémieux* :

*Ceci est un simple exemple, mais songez aussi à ce que pour tant de gens dans le monde ont signifié les drames de l'époque de Staline. Sans doute beaucoup considèrent que ça n'est pas leur affaire, mais beaucoup aussi, jusqu'à aujourd'hui, en restent profondément marqués. Et, même s'ils ont tout ignoré, même s'ils sont innocents au sens où on peut être innocent des crimes de guerre, si l'on peut être innocent des crimes d'une guerre menée par les siens, ILS S'EN SENTENT POURTANT COUPABLES DU FAIT DE NE PAS AVOIR COMPRIS*⁶²⁴.

Car il s'agit d'un aveuglement honnête, « *de cet aveuglement des yeux qui voient sans voir* »⁶²⁵. Ainsi apparaît dans le roman ce qui est déjà sensible dans la poésie, avec *Le Roman inachevé*, l'aboutissement du désaveuglement qui a commencé dès 1952-53, avec les premiers retours des goulags⁶²⁶. *La Semaine sainte* permet, pour la première fois dans le roman, l'aveu de la honte.

Car, dans cette scène, c'est aussi la victime qui se frappe elle-même, dédoublée, « *À la fois la victime et le victimaire / Celui qui tue et qu'on tuera La vengeance / Au visage équivoque* »⁶²⁷. Mais une victime lucide, qui accepta un jour de l'être, si l'on en croit ce qu'il écrivit à Denise – ces

624. *Entretiens*, p. 115.

625. *La MAM*, p. 197.

626. Cf. P. Daix, *op. cit.*, p. 377.

627. *T/R*, pp. 101-102.

lettres, bouleversantes, semblent d'une sincérité absolue – après le retour de Paul Éluard que tout le monde avait cru disparu : « *Et il ne m'importe guère d'avoir été encore une fois dupé. Je suis décidé à l'être, une fois pour toutes. Tout me retombera toujours dessus, et socialement j'aurai toujours tort* »⁶²⁸.

La mise à mort se fait alors sacrificielle. Et le cœur n'est pas sans rappeler le Sacré-Cœur, emblème de l'amour qui a porté l'Homme-Dieu à se sacrifier pour l'humanité. Mais le sacrifice ici a-t-il encore du sens⁶²⁹ ? N'est-ce pas plutôt une immolation qui ressemble à un suicide ? C'est, déjà, le thème du supplicé qui parcourt l'œuvre ultime, *Struensee*, *Mathô*, le roi *Lear*, qui a aussi la « *valeur éthique d'une protestation universelle contre l'injustice et la violence* »⁶³⁰.

L'instrument du supplice, qu'Aragon retire à Judith et réserve à Firmin, c'est le couteau, instrument rituel du sacrifice, ici couteau « *avec lequel on égorge le porc* » (p. 338), c'est-à-dire celui qui est indigne ? Minutieusement décrit à deux reprises (pp. 338, 340), le couteau se retrouve ailleurs dans le roman, métaphoriquement dans le délire de d'Aubigny où « *tout est noir, invisible, percé de poignards* » (p. 406), poignards qui renvoient au célèbre vers du *Roman inachevé*, « *Vint mil neuf cent cinquante-six comme un poignard sur mes paupières* »⁶³¹ : la vérité enfin « *crève les yeux* », le couteau est à la fois révélation de la vérité et douleur que celle-ci provoque. L'image polysémique de l'aveuglement (on pense bien sûr à Œdipe, à Michel Strogoff), aveuglement physique, intellectuel, destruction de ce que l'on a de plus cher (ce à quoi l'on tient comme « *à la prune de ses yeux* »), sens psychanalytique de castration⁶³², se retrouve aussi dans l'œuvre dernière, *Théâtre/Roman*, avec la scène des yeux crevés au stylet⁶³³. Mais la scène est inversée tout de suite après, puisque la victime à son tour crève les yeux de l'autre « *d'une pointe d'acier, d'un seul coup à travers la peau fine* »⁶³⁴ : on est encore une fois dans l'interchangeabilité des rôles.

628. Lettre 14, automne 1924, *Lettres à Denise*, p. 52.

629. Cf. l'analyse de Reynald Lahanque sur le sacrifice dans *Le RI*, « *plus masochiste (et inutile) que rédempteur (et fécond)* », « L'inscription de l'histoire dans *Le Roman inachevé* », *Aragon 1956*, pp. 138-139.

630. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 584.

631. « *Prose du bonheur et d'Elsa* », *Le RI*.

632. Cf. Freud, « *L'inquiétante étrangeté* », *op. cit.*, pp. 231-232.

633. *T/R*, p. 311.

634. *Ibid.*, p. 314.

Mais nul aveuglement, des yeux en tout cas, dans *La Semaine sainte* : l'objet visé par le couteau, c'est le cœur, comme une mise en scène métaphorique du « crève-cœur », qui explique le choix du cœur et l'abandon de l'égorgeant que voulait faire au départ Firmin (p. 338) : viser au cœur, c'est plus sûr, et plus facile. Mais couper la gorge, c'est empêcher de dire, c'est-à-dire d'écrire. Viser le cœur, c'est à la fois blesser, et laisser s'exprimer, par la gorge épargnée, la souffrance. Même s'il faut en passer par Judith pour arriver à Firmin, pour avouer la honte, comme si la perfidie féminine était moins douloureuse encore que la trahison politique, celle-ci étant la plus difficile à dire et à écrire, si difficile qu'il faut en passer par l'hallucination pseudo-dickensienne, à défaut d'archétype adéquat. Contrairement à ce qui se passe dans les romans ultérieurs, où la référence, à Flaubert par exemple pour *Blanche ou l'oubli*, se fait explicitement, l'intertexte convoqué ici, qu'il soit pictural (Géricault pour Judith) ou romanesque (Dickens pour Firmin), est faux, il a une fonction de dissimulation.

3. DE LA FONCTION SALVATRICE DU MYTHE

Ces deux figures sont donc investies d'une valeur symbolique très lourde, dont les intrusions violentes et nombreuses de l'auteur dans le chapitre X sont comme l'aveu. Elles font affleurer à la surface du texte des fantasmes très forts qui en réalité forment la trame du roman, et donnent une cohérence autre que chronologique ou événementielle à la succession des épisodes, mettant en place l'interaction amour-Histoire-mythe. On le sait, Aragon est l'auteur des mythes. Nathalie Limat-Letellier et Suzanne Ravis ont analysé de près l'éventail et la fonction des mythes qu'il utilise⁶³⁵. Nous n'y reviendrons donc pas, du moins en ce qui concerne les autres romans. Il est maintenant évident que le fondement du mythe chez l'auteur est la douleur, en particulier depuis 1956, pour les raisons que l'on sait. Il est cependant probable que ces événements ne font que renforcer une ambivalence fondamentale de l'auteur, celle qui lui fit écrire déjà en 1931 *Persécuté Persécuteur*⁶³⁶.

Si l'œuvre antérieure utilise, discrètement, les mythes, *La Semaine sainte* est, avant *La Mise à mort*, la première œuvre romanesque traversée de figures mythiques aussi denses, Judith, en particulier, dont l'autre face,

635. Cf. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, « Ma mythologie propre », pp. 704-713 ; S. Ravis-Françon, *op. cit.*, pp. 446-447.

636. On y trouve déjà ces images de douleur, de cœur arraché, d'œil crevé, de tête coupée, par exemple dans « Lycanthropie contemporaine », 1931, *OP V*, pp. 233-239.

l'homme au couteau, tient plus du complexe que de l'archétype. Déjà ici se déploie toute la force du « *mythomane généralement appelé le romancier* »⁶³⁷.

La figure féminine, érotique, correspond à une conception de la femme vue comme inaccessible et dangereuse. C'est aussi une allégorie de la mort, image revue et corrigée de la Faucheuse médiévale, illustration de toute la mort potentiellement présente dans le contexte historique du roman : Révolution et Terreur, guerres d'Empire qui ont fait donner un nouveau surnom à Napoléon, celui d'« ogre », campagne de Russie, mais dont rien n'est explicitement dit ; Judith ne peut pas ne pas évoquer la guillotine, et ses victimes les plus célèbres, parce que les plus symboliques, Louis XVI et Marie-Antoinette. En ce sens, Judith permet de dépasser le cadre historique pour atteindre au mythique, mort présentée comme suspendue au-dessus des têtes, telle une épée de Damoclès. Si historiquement elle est alors omniprésente, elle l'est aussi de manière intemporelle et essentielle : « *l'arrière-texte de toute la vie, [...] c'est uniquement la mort* »⁶³⁸. Cependant ici elle ne s'attaque qu'aux hommes, les femmes semblent miraculeusement préservées : c'est le signe même qu'elle n'a pas que cette fonction allégorique, mais une fonction archétypale, propre à l'imaginaire masculin. Quant à la figure masculine, l'homme au couteau, elle incarne à la fois la trahison de l'Histoire ou plutôt de certains hommes qui contribuent à faire l'Histoire, et l'auto-sacrifice⁶³⁹.

Ces deux figures, se succédant dans le roman (après la scène de Poix on ne rencontre plus Judith) tout en se superposant, telles les deux faces de Janus, manifestent qu'il y a encore dissociation dans *La Semaine sainte* entre les deux fondements de l'individu, amour et Histoire, cependant que dans *Blanche ou l'oubli* par exemple, Blanche représente leur double absence⁶⁴⁰.

Mais paradoxalement, rendant dicible ce qui ne l'est pas explicitement pour Aragon, elles permettent d'aller dans l'au-delà du tragique. Les deux scènes sont saisies dans l'avant du geste, et le geste est suspendu, le temps de la mise en scène narrative : mise à mort, mais mise à mort mise en scène, donc dominée, dépassée ; mise à mort, mais mise à mort inache-

637. *T/R*, p. 437.

638. *La MAM*, p. 174.

639. En outre, ces figures pourraient symboliquement révéler le double abandon de l'enfant : la figure féminine relève aussi de la mère qui se déroba comme la figure masculine tient du père (le père réel qui ne joua pas ce rôle, et le père symbolique et trompeur que l'auteur se donna, Staline).

640. S. Bibrowska, *op. cit.*, p. 131.

vée, suspendue : Holopherne n'est pas encore mort, il a une chance de s'échapper.

Le mythe a donc ici une fonction restructurante. C'est ce qui donne sa force à Judith, qui sans cela ne serait après tout qu'une variante parmi d'autres de la femme castratrice. Si ce qui a été choisi ici, c'est une représentation picturale parmi les plus répandues, c'est que Judith est aussi métaphore de la création. Sans Judith, il n'y aurait point de souffrance ; l'impossibilité de la confiance, de la foi, de la fidélité (aussi bien dans le domaine amoureux que politique) ne pourrait pas se dire.

Ainsi la quête de l'identité, qui n'aboutit ni par l'amour ni par l'Histoire, peut encore, en 1958, trouver un sens dans l'art.

III. CRÉER

1. UNE RÉFLEXION ANCIENNE SUR L'ART ET LES ARTISTES

LA FONCTION DE L'ARTISTE

On le sait, le rôle de l'artiste préoccupe Aragon de longue date. Cet intérêt touche particulièrement les peintres⁶⁴¹. Un certain nombre d'articles l'attestent : c'est, en 1949, « Girodet-Trioson ou le sujet de la peinture »⁶⁴² ; en 1949 encore, « L'Atelier d'un peintre »⁶⁴³ ; en 1952, « L'exemple de Courbet » ; en 1954, « Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire »⁶⁴⁴ ; en 1957, avec Cocteau, les *Entretiens sur le musée de Dresde*⁶⁴⁵.

Dans tous ces textes, Aragon met particulièrement en évidence le rôle social que l'artiste entend jouer, sa participation à l'histoire de son pays. Quant à Géricault auquel Aragon s'intéresse dès 1954, c'est à lui qu'incombe l'expression du sentiment national, lui « qui, à des temps nouveaux et terribles, adapte un art différent et nouveau, rompant avec le beau idéal », si bien que « le tableau politique sera la hantise de sa courte vie de peintre »⁶⁴⁶.

C'est bien encore cela que répète Aragon en 1959, affirmant que Géricault « tient dans la peinture une place analogue à celle de Stendhal »⁶⁴⁷, qui est, lui, « à l'origine de toute la littérature réaliste française, au sens moderne du mot », dont Aragon se veut et se dit l'héritier⁶⁴⁸.

On retrouve la trace de cet intérêt passionné pour Stendhal dans *La Semaine sainte*, ne serait-ce que lorsqu'il est cité comme témoin approbateur de l'opinion d'Aragon sur l'amour de Berthier et Giuseppa Visconti. Stendhal, au moins en 1955, pose pour Aragon le problème du rôle de

641. Plus généralement sur le rapport d'Aragon et d'Elsa Triolet aux arts visuels, cf. *Écrire et voir*, Centre aixois de recherches sur Aragon, Publications de l'Université de Provence, 1991.

642. *Europe* n°47-48, décembre 1949.

643. Article des *LLF*, 1949, introduction au roman de Marceline Desbordes-Valmore ; repris dans *La Lumière de Stendhal*.

644. *LLF* n°500, janvier 1954.

645. 1957, Éd. Cercle d'art.

646. « Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire ».

647. « Sur Géricault », *JJ*, p. 100.

648. « Stendhal en un quart d'heure », *La Nouvelle Critique* n°64, avril 1955. Aragon ajoute en effet qu'il « faudra les événements de 1917 et les deux guerres mondiales pour que la suite logique du roman politique français apparaisse comme "une arme de propagande", comme un "monopole de parti" » : on reconnaît là le réalisme socialiste.

l'art. Il est représentatif de ce que doit être la fonction de l'écrivain, comme de tout artiste : il « incarne à l'époque où il apparaît un véritable tournant à la fois dans la conception de l'écriture, et par conséquent dans la conception de ce qu'est l'écrivain, de son rôle »⁶⁴⁹.

Ce « tournant », à n'en pas douter, nous mène au réalisme socialiste.

LE RÉALISME SOCIALISTE⁶⁵⁰

Dès 1934-35, dans *Pour un réalisme socialiste*⁶⁵¹, Aragon souscrit à la théorie édictée par Jdanov : être artiste, c'est « connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art » et

*représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme*⁶⁵².

C'est à ce discours que se rapporte directement la définition qui est donnée du réalisme socialiste par les statuts de l'Union des écrivains soviétiques, telle que la rappelle Aragon en note dans son article « Contribution à la discussion sur la peinture », en 1954⁶⁵³.

En 1955, année où il écrit son « Stendhal en un quart d'heure », Aragon affiche toujours la même conception du réalisme socialiste, évoquant dans *Littératures soviétiques* l'une de ses conditions « qui trouve le plus d'obstacles, d'arguments dressés contre elle [...] : le caractère résolument éducatif de l'art, de la littérature »⁶⁵⁴.

649. « Stendhal en un quart d'heure ».

650. Sur l'évolution de la notion de réalisme chez Aragon, cf. M. Hilsum, *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, juin 1992, « Vers un inaccessible réalisme », pp. 85-123.

651. *Pour un réalisme socialiste*, Denoël et Steele, 1935.

652. A. Jdanov, Discours au Premier Congrès des écrivains soviétiques, août 1934 ; cité par J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 271.

653. *La Nouvelle Critique* n°55, 1954 : le réalisme socialiste « exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » qui « doit se combiner avec le devoir de transformation idéologique et d'éducation des masses dans l'esprit du socialisme ».

654. *Litt S*, p. 239 ; c'est ainsi que la poésie de Maïakovski « qui ne trouve pas en soi-même sa fin, est avant tout action, qu'elle a pour but de faire agir qui s'enivre d'elle, qu'elle n'est pas seulement la négation de l'art pour l'art, mais aussi une affirmation, un art d'affirmation, un art léniniste, un art de parti », ce qui en fait « l'un des deux fondateurs russes du réalisme socialiste », l'autre étant Gorki. (p. 300).

En 1959, au lendemain de la parution de *La Semaine sainte*, il se réfère encore au réalisme socialiste, prônant « un réalisme nouveau, [...] qui a l'ambition d'aider l'homme, de l'éclairer dans sa marche, qui tient compte du sens de sa marche, qui se tient à l'avant-garde de celle-ci »⁶⁵⁵. Cette définition est ici beaucoup plus souple, ce que confirme Aragon dans la même conférence en revendiquant « une conception ouverte » du réalisme socialiste⁶⁵⁶. Et en effet cette définition va se faire de plus en plus large, du « réalisme ouvert » en 1962⁶⁵⁷ au « réalisme sans rivage »⁶⁵⁸, selon l'expression de Roger Garaudy, en 1963, pour devenir en 1967 du « réalisme expérimental »⁶⁵⁹.

Progressivement, le concept se vide presque de son sens, même si Aragon tient à garder la même terminologie⁶⁶⁰.

C'est dès *La Mise à mort* (1965) que le fondement même du réalisme socialiste est remis en cause : « La grande difficulté du réalisme dans son développement tient à ce que, pour que ses règles deviennent valables, ce n'est pas la cervelle du romancier qu'il faut changer, mais le monde »⁶⁶¹.

Mais en 1959, pour Aragon, *La Semaine sainte* trouve tout naturellement sa place dans le réalisme socialiste⁶⁶², aux côtés des *Communistes* :

*tous mes romans, des Cloches de Bâle écrit en 1933-34 jusqu'à La Semaine sainte, écrit de 1955 à 1958, en passant par Les Communistes (1940-1950), relèvent d'une même méthode [...] le réalisme socialiste, c'est-à-dire le réalisme de notre temps qui tient compte de la perspective historique de l'avenir ou du présent*⁶⁶³.

655. « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, p. 165.

656. *Ibid.*, p. 170. Cf. plus loin (p. 172) : « Il y a des écrivains qui ne se réclament pas de cet art, même qui se récrieraient si l'on prétendait les y joindre, et qui pourtant dans leur travail touchent à ce qui est l'essentiel du réalisme socialiste, même s'il est mêlé à d'autres conceptions, apparemment contradictoires ».

657. « Le discours de Prague », *LLF* du 20 septembre 1962, repris dans *OP XIII*.

658. Cf. J. Sur, *op. cit.*, note d'Aragon (p. 40) : « pour dire les choses au plus court [...], j'entends, moi, le réalisme socialiste à la façon de ce qu'on a appelé "un réalisme sans rivage" », voir la Préface à *D'un réalisme sans rivages*, Roger Garaudy, Plon, 1963.

659. « La fin du *Monde Réel* », Postface des *Communistes*, E2, T. II, p. 607.

660. Cf. le débat suite à la communication de R. Lahanque, « Des *Communistes* à *La Semaine Sainte* : la question du réalisme », *Histoire/Roman*, p. 59-60.

661. *La MAM*, pp. 404-405.

662. Pour une analyse détaillée du rapport de *La SSTE* au réalisme socialiste, cf. R. Lahanque, *op. cit.*

663. « Paroles à Saint-Denis », *JJ*, pp. 79-80 ; plus loin (p. 80), il répète que « La Semaine Sainte n'est pas un abandon de la méthode du réalisme socialiste, mais un développement de celle-ci ». Quelques mois plus tard, dans « L'auteur parle de son livre », il réitère : « La Semaine Sainte, à mon sens en tout cas, relève du réalisme socialiste » (*JJ*, p. 91).

2. DES COMMUNISTES À LA SEMAINE SAINTE

L'UN NE VA PAS SANS L'AUTRE

Alors même que les critiques, presque unanimement, louent la différence avec le roman précédent, Aragon ne cesse de rapprocher *La Semaine sainte* et *Les Communistes*⁶⁶⁴, roman typique, lui, du réalisme socialiste⁶⁶⁵.

Dans *J'abats mon jeu*, il insiste sur l'identité des deux démarches qui font, d'après la plupart des critiques, la spécificité de *La Semaine sainte* : l'objectivité, plus douloureuse et plus difficile à respecter dans *Les Communistes*⁶⁶⁶ ; la méthode documentaire, plus développée encore dans le roman antérieur⁶⁶⁷.

En bref, *Les Communistes* permettent d'écrire *La Semaine sainte*⁶⁶⁸. Le rapport étroit entre les deux romans est réitéré, dix ans plus tard, en 1969 : « il faut aussi considérer *Les Communistes à la fois comme l'achèvement des quatre romans qui précèdent celui-ci, et comme la préparation du roman qui suivra, La Semaine Sainte* »⁶⁶⁹.

Mais cette fois apparaît de manière insistante un autre point commun, thématique cette fois, qu'il avait cependant déjà évoqué en 1959⁶⁷⁰ : « l'établissement de la notion moderne de nation dans le peuple français »⁶⁷¹. C'est alors qu'intervient Géricault en qui

664. Sur le statut de *La SSTE* par rapport aux *Communistes* dans le discours paratextuel d'Aragon, cf. M. Hilsum, « La question du seuil dans le paratexte aragonien », *Histoire/Roman*, et *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, pp. 236-249.

665. Cf. R. Lahanque, *op. cit.*

666. Cf. « Paroles à Saint-Denis », « L'auteur parle de son livre », « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, pp. 79, 90, 155, 157.

667. Cf. « L'auteur parle de son livre », « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, pp. 88, 149.

668. Cf. « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, p. 157.

669. *Incipit*, p. 101 ; M. Hilsum note que le découpage de *JJ* proposé la même année pour la préface *ORC* met en évidence l'appartenance du roman au cycle du *Monde Réel*, cf. « La question du seuil dans le paratexte aragonien ».

670. « *Les problèmes que soulève, je l'espère, La Semaine Sainte, portent sur cette chose grave qu'est le sentiment national* », « Rencontre avec Aragon 58 », *Les Nouvelles Littéraires* n°1637, *op. cit.* ; voir aussi « Aragon nous parle de son dernier roman », interview par Marianne Milhaud, *Heures Claires* du 10 janvier 1959.

671. *Incipit*, p. 103.

*l'histoire de la naissance [...] de la conscience nationale peut être, au moins imaginée, dans le cadre de ces huit jours, où je trouvais comme une métaphore de l'An Quarante renversé, et le climat favorable à la levée, dans la tête des jeunes gens, de problèmes ressemblant étrangement à ceux qui se posent aux personnages des Communistes*⁶⁷².

Mais la ressemblance entre les deux romans porte aussi sur d'autres points.

C'est, en premier lieu, le malheur commun, dans les deux cas « *un jour où les dieux sont morts* » (p. 572). C'est, dit à l'avance dans *Les Communistes*, la même intervention étrangère dans les affaires françaises en 1940 et en 1815 : « *Une marche convergente des Allemands, des Italiens et des Espagnols, cela rappelait 1815. Et après tout, comment le Comte de Provence était-il devenu Roi de France ?* »⁶⁷³.

Ainsi les rapports sont nombreux entre les deux débâcles : le double pouvoir en France, le rôle des armées étrangères ; la crise de l'identité nationale ; la « Résistance » contre l'occupant étranger dans *La Semaine sainte* aussi, avec Fabvier par exemple : « *le voilà en Lorraine, tirant, sur le passage des armées d'invasion, de derrière un talus, sur un convoi prussien* » (p. 430). La relation joue jusque dans les détails : nous avons vu ce que Robert Dieudonné doit à Robert Gaillard. On est bien dans la perspective énoncée par Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, celle de « *la perpétuelle réécriture d'un livre par le suivant* »⁶⁷⁴. Et le ressouvenir de « *ce roman, inachevé comme la vie* » (p. 571) est si fort qu'en surgit dans *La Semaine sainte* un collage, celui de la ferme (p. 571) ; le commentaire dévoile la douleur, liée à la fois à la dilution de l'idée de la nation chez les soldats et au rejet du communiste qui s'y identifie.

Cependant, comme le note Michel Apel-Muller, le fait qu'Aragon n'inclue pas *La Semaine sainte* sous la dénomination de *Monde Réel* « *donne au roman un statut assez particulier, dans sa référence aux Communistes, contrepoint aux Communistes, roman parallèle* »⁶⁷⁵.

672. *Ibid.*, p. 106.

673. *Les Communistes*, E1, T. 4, p. 146 ; E2, T. II, pp. 14-15 (où le passage est au présent).

674. M. Hilsum, *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, *op. cit.*, p. 248.

675. M. Apel-Muller, « La problématique du peuple et de la nation dans *La Semaine Sainte* », p. 126.

Déchirure et déchirements

Et en effet, cette parenté soulignée durant presque dix ans par Aragon se voit nuancée, voire contredite : en 1967, dans la Postface aux *Communistes*, *La Semaine sainte* apparaît clairement comme appartenant aux romans de la suite du *Monde Réel*. Aragon s'y désigne comme « *quelqu'un qui était entre-temps devenu l'auteur de La Semaine Sainte, du Fou d'Elsa, et de La Mise à mort* »⁶⁷⁶ ; en 1968, dans « *L'homme fait parenthèse* »⁶⁷⁷, *La Semaine sainte* est marquée comme point de départ de la réflexion sur la parenthèse, on l'a vu ; enfin, en 1969, à propos du passage de la ferme, repris des *Communistes* dans *La Semaine sainte*, Aragon voit en ce roman se constituer « *une liberté qui va prendre corps aussi bien avec Le Fou d'Elsa qu'avec La Mise à mort ou Blanche ou l'oubli* », celle qui se joue « *des barrières du temps* »⁶⁷⁸ : c'est Aragon lui-même qui considère, et déclare, *La Semaine sainte* comme roman du « *passage* ».

En outre, au moment de la publication de *La Semaine sainte*, tout en soulignant sa parenté avec *Les Communistes*, on l'a vu, il multiplie par ailleurs des déclarations fracassantes : « *nous avons été longuement, pour ce qui est de l'U.R.S.S., des utopistes, des fouriéristes qui s'ignorent, prêts à croire au miracle* »⁶⁷⁹ ; « *il faut bien une fois s'en expliquer avec vous, chers amis, qui vous croyez sur moi des droits idéologiques : le temps est venu que nous nous fassions une raison* »⁶⁸⁰, « *je commets le crime d'aimer la littérature bourgeoise. Eh bien quoi ?* »⁶⁸¹.

Dans ce même article, ce sont les surréalistes qui sont désignés comme « *les miens* »⁶⁸², reprenant ici le « *nous* » surréaliste, tel qu'il apparaît dans *Pour expliquer ce que j'étais*⁶⁸³.

L'Histoire est passée par là. On peut alors comprendre autrement encore la volonté de « *combattre les comparaisons entre des époques incomparables* » (p. 428) : en 1815, tout restait à faire, les malheurs sont de

676. « *La fin du Monde Réel* », p. 605.

677. *HMR II*.

678. *Incipit*, p. 109.

679. « *Le tournant des rêves* », *JJ*, p. 255.

680. « *Un perpétuel printemps* », *JJ*, p. 18.

681. *Ibid.*, p. 38.

682. *Ibid.*, p. 28.

683. Aragon tente d'y éclairer un « *nous* » qui est celui des surréalistes, ses « *compagnons de folie* » (p. 47).

petits malheurs au regard de la tragédie épouvantable de 1956 où l'utopie s'écroule. Alors, tous les espoirs étaient permis. Ils sont devenus deuils en 1956.

Ainsi, tout se passe comme si les deux œuvres étaient régies entre elles par cette dialectique qui circule dans *La Semaine sainte*, lequel serait d'une certaine manière « contre-discours » au discours des *Communistes*.

Se pose désormais de manière cruciale la question du « nous », qu'évoque déjà Elsa Triolet dans *Le Monument*, paru en 1957. Comme Bernard à M. Joubert, Lewka demande à Torsch : « Alors, maintenant, il y a vous et il y a nous ? Vous, c'est qui – le gouvernement ? Et, alors, le gouvernement, ce n'est pas nous ? Et nous, c'est qui ? »⁶⁸⁴.

C'est bien aussi autour du « nous » que tournait la réception des *Communistes*, cristallisée dans la soirée de La Grange aux Belles en juin 1949 : Aragon y eut « droit à une approbation politique alors qu'il attendait un jugement esthétique »⁶⁸⁵. L'œuvre de fiction, loin d'être reconnue comme telle, fut identifiée à un documentaire⁶⁸⁶. Cet « Enfin ! Tu viens de prouver que nous avions raison de te faire confiance... » rapporté dans la postface aux *Communistes*⁶⁸⁷ confirme l'illusoire de ce « nous », et l'abîme de l'incompréhension réciproque.

Or c'est précisément la nature du « nous » qui marque le mieux la différence entre *Les Communistes* et *La Semaine sainte*. Là où le « nous » allait de soi⁶⁸⁸, il devient question sans réponse dans *La Semaine sainte* : « Qui, nous ? ». À la révélation de Jean de Moncey à la Chambre des Députés⁶⁸⁹ correspond celle de Géricault à Poix. Mais des *Communistes* à *La Semaine sainte*, on va de l'enthousiasme au questionnement. C'est toute la différence entre le didactique et le problématique, dont est révélateur le choix du héros : Géricault n'est plus un héros positif, participant d'une écriture démonstrative. Dans *Les Communistes*, la révélation

684. E. Triolet, *Le Monument*, p. 91 ; Aragon revient à plusieurs reprises sur l'importance du *Monument*, par la compréhension du problème artistique qu'il apporte (cf. « Paroles à Saint-Denis », *JJ*, p. 84), mais il n'évoque jamais le problème du « nous ».

685. J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 276. Pour une analyse détaillée de cette soirée, voir J. Verdès-Leroux, pp. 175-176 ; C. Grenouillet, *op. cit.*, pp. 137-150 ; M. Hilsum, *op. cit.*, pp. 191-197.

686. Leçon qui portera pour *La SSTE* : « De "l'échec" des Communistes, il retient cette leçon qu'il lui faut éviter le semblant de l'objectivité historique (et de l'illusion référentielle) pour mieux faire apercevoir le roman en tant qu'œuvre de fiction », N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 342.

687. « La fin du *Monde Réel* », p. 593.

688. Cf. le « nous » tel que l'entend Cormeilles, dans *Les Communistes*, cf. partie I, chap. I.

689. *Les Communistes*, E1, T. 3, pp. 283-317 ; E2, T. I, pp. 528-550.

politique accompagne la révélation de l'amour, chez Jean de Moncey. Cette coïncidence n'est donc pas particulière à *La Semaine sainte* ; ce qui l'est, c'est que pour la première fois, ce n'est plus l'exaltation qui est commune, mais le désespoir.

C'est dans ce double déchirement, le questionnement amoureux et le questionnement politique, historique, sans réponse de part et d'autre, que *La Semaine sainte* puise l'essentiel de ce qui en fait un roman du « passage », où se dessinent les particularités formelles qui seront développées dans les romans ultérieurs⁶⁹⁰.

Dans *La Semaine sainte*, l'« insaisissabilité » renvoie la femme à l'absence, alors que dans *Les Communistes* (à entendre initialement au féminin⁶⁹¹), la femme semble bien être celle de l'avenir annoncée dans *Les Cloches de Bâle*. On y voit des militantes actives dont la participation future à la Résistance ne fait aucun doute. En revanche, dans *La Semaine sainte*, l'importance des femmes consiste essentiellement à exiger de l'homme qu'il soit digne d'elles. Mais elles n'interviennent jamais directement. Bien sûr, c'est aussi à mettre en rapport avec l'époque évoquée, où la femme sur le plan collectif jouait un rôle mineur sauf exception ; il n'y a pas de rôle visible ou possible dans cette société-là pour une femme. Mais à partir de ce roman, la femme et l'Histoire échappent, ensemble, aux personnages masculins.

En outre, dans *La Semaine sainte* on l'a vu, la problématique de la trahison est très complexe alors qu'elle n'en est pas une dans les *Communistes* où les traîtres au Parti (Orfilat) comme les traîtres à la nation (Wisner) sont désignés clairement comme tels : dans *La Semaine sainte*, il y a intrusion du complexe.

Une esthétique de la complexité : la juxtaposition

C'est cette complexité enfin reconnue que traduit dans le texte l'esthétique de la parenthèse. Ainsi, les vérités, partielles et partiales, sont juxtaposées.

690. Selon l'analyse de N. Limat-Letellier, les différences essentielles d'avec les romans ultérieurs sont les suivantes : le suivi chronologique de l'intrigue, les mécanismes de l'écriture préfigurant les derniers romans localisés dans des parenthèses, réservées aux intrusions d'auteur, le commentaire sur l'écriture encore limité et isolable, le fait que l'instance de l'auteur se projette dans des apartés alors que plus tard il se dissimule et se travestit ; cf. « *La Semaine Sainte* au seuil des derniers romans » et *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, p. 813, note 6.

691. Cf. « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, p. 150.

Va-et-vient de la focalisation

Cette juxtaposition se fait en particulier par le traitement de la focalisation⁶⁹². De nombreux personnages sont tour à tour focalisateurs (sujets de la focalisation) et focalisés (objets de la focalisation), tout en étant locuteurs. Par conséquent le personnage apparaît « *comme facteur de stratification du langage du roman et d'introduction de la plurivocalité* », comme Bakhtine en définit le rôle chez Tourguéniev, et participe au « dialogisme » du roman⁶⁹³.

Tout se passe comme si dans la vision omnisciente du narrateur les personnages se passaient le relais de la focalisation, y compris le narrateur. Les focalisateurs sont donc nombreux, certains d'importance relativement mineure comme Marmont (p. 197), Dieudonné (p. 257), Virginie (p. 123) alors que d'autres, Olivier et Théodore par exemple, sont essentiels. C'est un des éléments qui permet de distinguer Géricault des personnages secondaires, puisqu'il est celui qui parle et celui qui voit à la fois, les autres étant le plus souvent vus, par Théodore ou le narrateur. D'autre part ce rôle de focalisateur accentue les relations complexes et privilégiées existant entre le scripteur et son personnage.

Jeux sur les personnages

Les intrusions explicatives sur les personnages jouent le même rôle. Les explications sur Richelieu ou La Roche Liancourt... peuvent *a priori* apparaître comme des digressions, incidentes au fil narratif. En fait, chacun d'entre eux éclairé sous un jour nouveau représente une part de vérité.

Chacun des personnages en détient une part, Richelieu comme Bernard, Fabvier comme Degeorge, mais aucun ne la détient entièrement à lui seul. D'où la multiplication des personnages et la confusion volontaire que cela entraîne au début, à laquelle participe aussi la variété des appellations. Changeant de dénomination, le personnage change aussi d'identité selon les circonstances, les interlocuteurs, les chapitres, brouillage qui correspond à celui de l'auteur dans le roman. Il y a dans l'écriture la manifestation de ce que fut le masque pour Aragon. Non seulement cela permet une juxtaposition de points de vue parfois contradictoires,

692. Cf. G. Genette, « Discours du récit », *Figures III*, coll. « Poétique », Seuil, 1972, pp. 206-211.

693. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel/Gallimard, 1978 (1975 pour l'édition russe), pp. 140, 141, 89.

mais cela autorise l'identification de l'auteur à chacun d'eux, manière d'exprimer la complexité qu'il a aussi en lui. À chaque fois, il peut « *prêter à un autre ce qui n'est "historiquement vrai" que de lui seul [...]. Ainsi il y a roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe* »⁶⁹⁴.

Le jeu est poussé à l'extrême avec Géricault. Géricault « *qui s'est dédoublé dans un songe* » (p. 340), à la fois dormant de toutes ses forces dans le galetas du forgeron et écoutant attentivement les hommes réunis aux Arbrisseaux, est comme une image du romancier. Ainsi Géricault est à la fois actif et passif. Ce qui est décrit est à la fois réel et rêvé, c'est un rêve de Géricault et ce n'en est pas un : ce dédoublement est celui-là même de l'auteur en ce roman.

Ambiguïtés narratives

Cette technique de la parenthèse et ce jeu sur l'identité entraînent l'omniprésence du scripteur dans l'énoncé et une ambiguïté fréquente qui porte en particulier sur les instances du discours.

En ce qui concerne le discours rapporté, très souvent dans le roman, les signes de ponctuation habituels du discours direct ne sont en général employés qu'en cas de discours anodin, par exemple celui de Virginie, de Giuseppa, ou de Müller. Bien souvent même on ne sait pas qui est le locuteur : « *qu'est-ce qu'il nous a apporté, Napoléon ?* » (p. 179).

Les énoncés dont on ne peut déterminer exactement l'émetteur expriment le plus souvent des avis politiques, artistiques, humains, qui pourraient aussi bien être assurés par l'auteur que par les personnages. Au lecteur d'interpréter. D'ailleurs le discours direct surgit souvent de manière inattendue (p. 33). Parfois, un fragment de discours direct surgit, comme la phrase d'un anonyme chargé par là de résumer un état d'esprit, une situation : « *Tu penses ! il a foutu le camp comme les autres, Macdonald, s'il n'a pas passé à Buonaparte !* » (p. 221).

Néanmoins, c'est le plus souvent avec Théodore que culmine l'ambiguïté, d'autant que le scripteur oscille entre le discours indirect libre⁶⁹⁵ et le monologue intérieur⁶⁹⁶, entre lesquels ici il est difficile de

694. *La MAM*, p. 161.

695. Présentant des traits du discours direct et du discours indirect, mais ne coïncidant ni avec l'un ni avec l'autre, le discours indirect libre, selon la théorie polyphonique de M. Bakhtine, permet de percevoir deux points de vue énonciatifs, celui du narrateur et celui du personnage.

faire la distinction⁶⁹⁷. Le brouillage s'accroît du fait que Théodore lui-même se superpose au narrateur, par exemple lors du récit second sur le Caravage (p. 100). Certes les signes de ponctuation habituels du discours rapporté sont là. Cependant, son discours n'est ni discours indirect libre ni discours direct, mais plutôt une sorte de monologue où le récit est mêlé de marques de discours : « *Mais il dut quitter cette ville espagnole où la mode était au joli, et même Ribera le trahit pour raphaéliser. Trop noir, trop noir, mon pauvre Caravage ! Va, prends le bateau* » (p. 102).

L'ambiguïté trouve aussi sa source dans l'emploi des pronoms.

Dans le roman, le pronom « on » est généralement employé pour un « nous » global, général. Dans les réflexions générales, (« *Il y a chez les très jeunes femmes comme un air de flexibilité, qui tente la force de l'homme, on imagine tout de suite ses propres bras noués autour de cette faiblesse...* », p. 309), « on » implique aussi bien le scripteur que le personnage puisqu'éventuellement il pourrait être l'énonciateur, que le lecteur, qui peut se reconnaître dans ces affirmations.

Mais ce « nous » peut aussi impliquer un « ils » et un « je » précis, un « je » acteur ou témoin, dans l'espace temporel des personnages : « *Dix jours qu'on était les uns sur les autres* » (p. 11), « *on était près de la moitié des officiers, en tout cas plus de vingt, à débattre ce qu'on allait faire* » (p. 52), « *On était là sur la Place Louis-XV* » (p. 53), « *Et puis, on la sautait* » (p. 53).

Quant au « tu », il peut être lui aussi polysémique, par exemple dans cette interpellation : « *Tu te souviens de ton enthousiasme le 27 septembre 1935, au meeting où s'est décidée l'unité syndicale ?* » (p. 342). On se demande qui est le destinataire, un ami ou la femme de l'auteur ; mais au sein de ce monologue inquiet (pp. 341-343), cette question pourrait être un rappel fébrile à l'auteur de 1935, le « tu » désignant l'autre, un autre soi-même.

Il y a un autre emploi du « tu » : celui où le narrateur s'adresse à l'un de ses personnages, le commandant Degeorge, (pp. 583-590), sous la forme d'une longue évocation lyrique.

Contribuent à l'ambiguïté les intrusions où le scripteur se manifeste en tant qu'énonçant⁶⁹⁸, avec des remarques qui pourraient également être faites par les personnages : « *Il y avait là la plupart des gardes du corps*

696. Il permet de réduire la distance temporelle entre le narré et la narration, d'atteindre une narration contemporaine de ce qu'elle narre.

697. On trouve déjà ce procédé dans les romans du *Monde Réel*.

698. « *Ce qui constitue la catégorie de l'énonçant est un ensemble d'indices qui réfèrent au "jugement" du scripteur visant les éléments constitutifs, ou à propos de ces éléments, du texte* », J. Peytard, *op. cit.*

[...] *ceux de la compagnie de Noailles, bien entendu* » (p. 139) ; « *il y avait je ne sais quoi d'affreux à cette proximité* » (p. 334) ; « *Tu t'imagines si ça se fait lourd* » (p. 388).

Ces quelques exemples suffisent à comprendre combien la pratique du scripteur ici exploite toutes les possibilités offertes par la langue pour complexifier l'énonciation.

SIGNES EXTÉRIEURS

Huit ans de silence romanesque

Le premier symptôme révélateur du changement, c'est la difficulté à écrire un roman. Entre *Les Communistes* et *La Semaine sainte*, Aragon n'a écrit aucun roman, soit huit ans de silence romanesque que ne suffit pas à expliquer son hyperactivité dans ces années-là, aussi bien poétique (*Les Yeux et la Mémoire, Mes Caravanes, Le Roman Inachevé*) que journalistique (il écrit *Littératures soviétiques*, il dirige *Les Lettres françaises*) et politique (il est au Comité central du Parti Communiste)⁶⁹⁹.

Mais il a toute sa vie beaucoup pratiqué l'écriture, en dépit d'une activité dense. Ainsi, à Francis Crémieux qui constate que depuis *La Semaine sainte*, il a beaucoup écrit, Aragon répond :

*si on y regardait de près, avec ce que j'ai publié, ce que je n'ai pas publié, ce qui a été perdu dans des revues, dans des journaux, dans d'autres périodes, j'ai si considérablement écrit que, vraiment, je ne me sens pas capable de battre mes propres records*⁷⁰⁰.

Il y a donc bel et bien une rupture, rupture qu'Aragon rapproche de celle qui sépara *La Défense de l'infini* (1927) des *Cloches de Bâle* (1933) :

699. Lévi-Valensi Jacqueline, *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, coll. « Romans et Romanciers », Sedes, 1989, p. 26.

700. *Entretiens*, pp. 136-137.

*au-delà de la première version des Communistes s'est ouverte pour moi une période où le roman m'a semblé aussi difficile à aborder qu'à l'époque de 1927 à 1933, qui va de la destruction de La Défense de l'infini à l'écriture des Cloches de Bâle. C'est en effet seulement en 1957-1958 que j'ai recommencé à écrire un roman*⁷⁰¹.

C'est souligner, implicitement, l'entrée et la sortie du *Monde Réel*. En 1958, l'écriture romanesque permet à nouveau de dire quelque chose, et autre chose.

De David d'Angers à Géricault⁷⁰²

Le second symptôme révélateur est la tentative avortée de l'écriture d'un roman de David d'Angers, qui deviendra finalement une nouvelle.

Nous savons que *La Semaine sainte* succède à un roman amorcé dont le héros aurait été David d'Angers et qui aurait couvert quarante-deux ans, de 1814 à 1856. Aragon s'explique à ce sujet à plusieurs reprises, dans une interview à *Clarté* en décembre 1958, dans *J'abats mon jeu* en 1959, dans *Aragon parle avec Dominique Arban*, en 1968 et dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* en 1969.

Son intérêt pour David d'Angers se manifeste de façon enthousiaste et continue pendant une période qui va de début 1955 à mai 1956, durant laquelle il multiplie les démarches et les articles.

En mai 1956, il écrit dans *La Nouvelle Critique* un article intitulé « David d'Angers et l'art national ». C'est apparemment à ce moment que l'intérêt d'Aragon pour David tombe. Or *La Semaine sainte* paraît en octobre 1958, un peu plus de deux ans plus tard : le temps d'écriture de *La Semaine sainte* semble donc bien être celui qu'il indique dans *J'abats mon jeu* : « Les Communistes ont été écrits en un peu moins de trois ans, c'est-à-dire à peu près dans le même espace de temps que La Semaine Sainte »⁷⁰³.

Les raisons qu'Aragon donne de cet abandon sont d'ordre technique et historique.

Le projet de départ lui apparaît trop vaste⁷⁰⁴. Pourtant Aragon sort de l'expérience des *Communistes* où il a dû justement faire face à ce type de

701. *Aragon parle*, p. 154.

702. Je reprends ici l'essentiel de mon article « Du roman de David d'Angers à *La Semaine sainte* », *Histoire/Roman*.

703. « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, p. 147.

704. *Aragon parle*, pp. 154-155.

difficulté, bien que ce roman couvre une période plus courte. Le champ d'investigations originel a dû être réduit aussi pour des raisons historiques, la semaine de mars 1815 apparaissant « *particulièrement typique tout à la fois comme clarté et comme confusion (clarté des événements, confusion des esprits)* »⁷⁰⁵. Le choix de cette semaine précise permet de mettre en évidence la question qui préoccupe alors beaucoup Aragon : la formation d'une nation. Or, choisissant cette semaine du retour de l'île d'Elbe, il a bien fallu abandonner David, qui à cette date se trouve encore en Italie. Et

*C'est à partir de cela que Géricault prend pied dans la fumée de ce début, et va m'être imposé, de lui-même, comme le centre du roman, substitué à P.-J. David, parce que l'histoire de la naissance en lui de la conscience nationale peut être, au moins imaginée, dans le cadre de ces huit jours*⁷⁰⁶.

Aragon laisse donc entendre que le changement de personnage est à mettre essentiellement en rapport avec la nouvelle perspective spatio-temporelle. Le changement de « pilotis » apparaît ainsi subordonné au choix de cette semaine et non significatif en lui-même, Géricault n'étant alors saisi que comme représentant symptomatique d'un trouble historique, résultat d'un simple « *transfert* »⁷⁰⁷.

Pourtant, abandonnant David pour Géricault, il change radicalement de personnage. David d'Angers est en effet un « héros positif » avant l'heure.

De famille pauvre, l'enfant David suit son père dans les armées révolutionnaires et y acquiert très tôt une ferme et définitive conviction de Républicain, qui sera le fil conducteur de sa vie entière à la fois en tant qu'individu et en tant qu'artiste. Il connaît la misère de bonne heure, et passe une jeunesse difficile, qu'il décrira dans ses carnets. Mais son talent est assez rapidement reconnu, suffisamment pour le faire nommer membre de l'Institut en 1826 (il a trente-huit ans) et faire affluer les commandes officielles. Cela lui permet de choisir ses œuvres à son gré. De famille républicaine, carbonaro en Italie, citoyen actif, il participe aux journées révolutionnaires de 1830 et de 1848, proclamant « *qu'avant d'être artiste, il faut être citoyen* ». Nommé maire du 11^e arrondissement

705. « Aragon nous parle de son dernier roman », *Heures Claires* du 10 janvier 1959.

706. *Incipit*, p. 106.

707. *Aragon parle*, p. 155.

de Paris, élu député de l'Anjou en 1848, il participe pleinement et activement à la vie politique de janvier 1848 à mai 1849, et en conséquence sera proscrit en 1851. Malade, aigri, David finira sa vie à peine revenu d'exil. Les manifestations populaires que le gouvernement craignait à son enterrement n'ont pas lieu, et la postérité l'oublie, ne voyant le plus souvent en lui qu'un « *fabricant de grandes machines encombrantes pour places publiques* »⁷⁰⁸.

David est novateur dans la forme, par l'alliance de la nature et de l'antique, par sa liberté à l'égard de l'école (en particulier avec ses théories sur le costume), par la technique des médaillons qu'il innove et conçoit comme des supports de la postérité. C'est là justement que Géricault, fondamentalement différent de David comme individu et comme citoyen, issu de famille bourgeoise et non engagé politiquement, rejoint David, et là seulement. Car, bien que contemporains, fréquentant les mêmes personnes, vivant les mêmes événements, ils ne se connaissent pas, même si David fait un médaillon posthume de Géricault, en 1830, et parle de génie à son sujet dans ses *Carnets*, en 1847. Selon Aragon, Géricault est tout aussi novateur dans son domaine que David, lui aussi à l'égard de l'école : « *la grandeur de Géricault est d'abord dans ce courage qui le fait lui-même, toute tradition d'école dès vingt-trois, vingt-quatre ans farouchement brisée, dénoncée* »⁷⁰⁹.

Mais David est surtout novateur dans l'idée : il considère la sculpture comme un art national destiné à éduquer et à guider le peuple. À l'origine de ce qu'il appelle « *le moral de l'art* », il fait déjà, selon Aragon, du « réalisme historique » :

*L'art de David d'Angers tire justement son importance de ce que, dans l'histoire de l'art comme dans l'Histoire tout court, il aura été le premier de façon manifeste, avouée, concertée, à proclamer sa liaison avec l'Histoire [...] David est un sculpteur d'histoire, [...] son réalisme est un réalisme historique*⁷¹⁰.

Autrement dit, c'est un précurseur du réalisme socialiste⁷¹¹.

708. Marcel Valotaire, *David d'Angers*, Librairie Renouard, Henri Laurens, éditeur, 1932, p. 123.

709. « Sur Géricault », *JJ*, p. 96.

710. « David d'Angers et l'art national », *La Nouvelle Critique* n°75, mai 1956.

711. R. Lahanque suggère que les notions de réalisme socialiste et de réalisme historique sont équivalentes : « *Le syntagme "réalisme historique" existe dans les discours d'Aragon pour désigner le réalisme socialiste, qui est nécessairement "historique"* », *Histoire/Roman*, débat, p. 133.

D'après Pierre Daix, la parution du livre de Denise Aimé-Azam en 1956, *Mazepa-Géricault et son temps*, est essentielle, Aragon découvrant alors que le « pilotis » de David est une « *fausse bonne idée* »⁷¹².

Mais Aragon s'intéresse à Géricault, qu'il désignera comme son « *peintre favori* »⁷¹³, au moins depuis 1954. Ce livre a sans doute réactivé un intérêt plus ancien, qui trouve visiblement d'abord son origine dans l'énigme qu'est Géricault : la question formulée dès 1954, « *qu'est-il donc arrivé au mousquetaire* » pour qu'il devienne le peintre de la *Méduse*⁷¹⁴ ?, aboutit à une réponse, en 1958, *La Semaine sainte*.

Le roman montre justement ce qui est arrivé au mousquetaire, puisqu'il raconte l'histoire d'un itinéraire. Choissant Géricault, Aragon choisit la crise intérieure et l'évolution, contre un David déjà plein de certitudes en 1811.

Car ce n'est pas seulement le représentant d'une époque ou le peintre qui intéresse Aragon, mais aussi le personnage romanesque, à la vie pleine d'obscurités et de zones d'ombre, en particulier lors de cette fameuse semaine de mars 1815, en place de laquelle l'auteur est libre, tout en restant dans le cadre réel, d'imaginer⁷¹⁵. Le trajet intellectuel de Géricault tel qu'il apparaît dans le roman n'est pas historique, mais vraisemblable, et de toute façon invérifiable : voilà Géricault révélé à lui-même, en tant qu'artiste et en tant qu'homme. À la fin du roman il comprend « *la vie, où les hommes et les femmes jamais regardés, coudoyés sans les voir, allaient prendre une place nouvelle* » (p. 596). Or cet itinéraire, imaginaire, est mis en rapport avec celui du jeune Aragon de 1918, et permet la superposition, on l'a vu, du narrateur et du personnage. C'est aussi son propre itinéraire qu'Aragon raconte à travers celui de Géricault, ce qui n'aurait guère été possible avec David.

Ce que Géricault permet ici, c'est une certaine forme d'autobiographie, puisqu'interviennent de nombreux éléments biographiques, transformés ou pas. En effet, pour Aragon, « *la vérité autobio-*

712. P. Daix, préface de *Géricault*, p. 9. Aragon y aurait trouvé « *la clef réelle du roman qu'il essayait alors d'écrire* ».

713. Cf. « Une image d'Aragon à travers le questionnaire de Proust ».

714. « Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire ».

715. Aragon évoque encore en 1959 cette « *énigme historique que tout ce que nous connaissons de son caractère, de sa vie, de son œuvre, rend inexplicable* », celle qui lui fait suivre le Roi (interview aux *Nouvelles Littéraires*), qui fait que « *ce personnage [l']a passionné* » (interview à *Heures Claires*).

graphique peut s'avancer d'autant plus loin qu'elle est masquée, couverte par le genre romanesque »⁷¹⁶.

Mais qu'Aragon choisisse, finalement, le peintre de *Mazeppa*⁷¹⁷ et du *Radeau de la Méduse* plutôt que le sculpteur pré-réaliste socialiste, paraît révélateur en tout cas du changement profond qui se fait chez l'auteur, quoi qu'il en dise : le roman désormais n'est plus chargé de démontrer une vérité. Il faudra cependant attendre *La Mise à mort* pour que le narrateur déclare : « *Ah, mes enfants, laissez-moi la paix avec le héros pos. !* »⁷¹⁸.

3. L'ÈRE DU PROBLÉMATIQUE

LA LEÇON DE MATISSE : ART ET SOUFFRANCE

Si Géricault succède à David, en 1959, il est d'abord rapproché de James Dean (mort accidentellement en 1956), puis de Michel Vignaud, le héros du *Cheval Blanc*, d'Elsa Triolet⁷¹⁹. Dix ans plus tard, en 1969, il est relié à Jean de Moncey⁷²⁰, après avoir été mis en rapport en 1968 avec Matisse⁷²¹. Si tous ont à voir, d'une manière ou d'une autre avec Géricault, et les frères potentiels d'un Géricault jeune, beau et en quête d'idéal, sont de toute façon légion, il nous semble que c'est le rapprochement avec Matisse qui est le plus significatif :

*J'ai à peine besoin de dire que les trois romans que j'ai écrits, Matisse disparu, il en est peut-être le fantôme qu'on voit par les fenêtres ouvertes. Croit-on que j'aurais fait de Géricault le personnage de La Semaine Sainte, si je n'avais pas connu Matisse ? Cela peut vous échapper, mais, moi, je sais bien que non*⁷²².

716. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 612, à propos de la première digression, dans *La MAM*.

717. Un Mazeppa supplicié lié à un coursier tortionnaire, dans un voyage infernal, auquel les critiques ont identifié Géricault, cf. D. Aimé-Azam, *op. cit.*, p. 43.

718. *La MAM*, p. 403.

719. « L'auteur parle de son livre », *JJ*, p. 93 ; interview aux *Nouvelles Littéraires*. L'identification de Géricault à James Dean revient avec insistance dans une note difficile à dater mais probablement tardive dans un carnet de travail d'Aragon, citée en annexe de la présentation des manuscrits par R. Lance-Otterbein, *op. cit.*, *Histoire/Roman*, p. 92.

720. *Incipit*, p. 106.

721. « L'homme fait parenthèse », *HMR II*, p. 157.

722. *Ibid.*

Pourtant, tout semble opposer les deux peintres : alors que Géricault revendique l'influence de Caravage, le peintre du clair-obscur, Matisse est un peintre de la lumière ; l'un est particulièrement morbide et solitaire, l'autre peint la vie de manière radieuse. De plus, Matisse n'est guère impliqué dans des préoccupations sociales, ce qui pour Aragon est inhérent à la fonction d'artiste jusqu'en 1956, au moment où il abandonne David d'Angers.

Mais, contredisant ce qu'il affirmait en réduisant Géricault à un parcours exemplaire, il énonce dans *Henri Matisse, Roman* les deux raisons pour lesquelles Géricault doit beaucoup à Matisse :

J'ai beaucoup appris de Matisse. Dans des domaines qui ne semblent pas avoir été les siens. Je lui dois de m'être, dans le roman, dégagé de la perspective, j'entends de la perspective apprise et mesurable. Ainsi, quand j'écrivais La Semaine Sainte, à l'abri de ce Théodore Géricault qui bouleversa le faire des peintres en son temps comme H. M. en le sien, je me demandais de mes personnages comment ils étaient peints, selon les règles séculaires du trompe-l'œil, ou par l'accolement fauve des plans du monde et de l'homme qui s'y meurt. Ah, laissez donc. D'ailleurs, on n'a pas besoin de s'en rendre compte pour lire le bouquin⁷²³.

L'essentiel nous paraît être dans cet « *accolement fauve* », c'est-à-dire dans une juxtaposition sans perspective linéaire – la parenthèse – et dans cet « *homme qui s'y meurt* » – la souffrance.

Car c'est bien la souffrance qui nourrit l'œuvre de Matisse : « *Henri Matisse en lui porte cette contradiction d'un univers non tragique, à s'en tenir à ce qu'il peint, et d'un drame en lui muet, qu'on est longtemps à deviner sans jamais le définir* »⁷²⁴. Cette contradiction n'est pas sans rappeler celle qui a fait écrire *Les Communistes*⁷²⁵ à Aragon et qu'il évoque déjà en 1954 : « *Toute peinture est le fard d'un moment dont le soleil est un mentir parfait. [...] J'écris ceci, pensant à qui ? Matisse apparemment, ou moi-même : il faut me pardonner cet indécent aveu* »⁷²⁶.

Dans *La Semaine sainte* perce, chez Bernard (mais l'énonciateur est ambigu), un désespoir qui concerne aussi bien l'histoire individuelle que

723. *Ibid.*, p. 156.

724. *HMR I*, p. 272 ; voir aussi p. 169 : « *c'était comme si ce jour-là j'avais senti le souffle froid du personnage invisible, auquel il fallait bien que Matisse obéît* ».

725. Cf. « La fin du *Monde Réel* ».

726. « D'un texte déchiré », *HMR II*.

l'Histoire collective : « *Dans ce monde, tout est mensonge. L'amour, la liberté, le peuple* » (p. 376). Tout est nié en bloc : mensonges, auxquels il ne reste que le songe à opposer.

Mais c'est *La Mise à mort* qui met en place un long développement sur une douleur immense dont l'origine n'est pas explicite, une solitude contre laquelle l'auteur s'est toujours heurté et qu'il exorcise par la parole, par le dire, par l'écrire plutôt ; l'indicible, l'innommable fait l'objet de tentatives stylistiques variées et brillantes qui en dessinent le contour et manifestent une certaine complaisance, par exemple évoquant « *Ce désespoir. Ce désespoir de toute la vie. Ces sanglots sans sanglots. Ces pleurs sans pleurs...* » ou, renvoyant par la forme substantivée aux textes bibliques ou aux *Évangiles*, il induit l'identification au Christ : « *Je suis le supplice de la supplication, la plainte informe, le gémir de ne pas gémir* »⁷²⁷.

C'est l'homme d'écriture qui met en scène sa douleur, en fait un objet d'observation, s'en sépare et ainsi peut s'en accommoder, mieux, s'en nourrir : la douleur devient mots, littérature. Mais le plus terrible est dit dans « *La Valse des Adieux* » : « *Cette vie comme un jeu terrible où j'ai perdu. Que j'ai gâchée de fond en comble* »⁷²⁸. Pour Aragon, c'est à partir de *La Semaine sainte* que la douleur s'écrit, écriture qui se prolonge et se renouvelle dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* : la douleur est ainsi dépassée pour devenir mise en scène, c'est-à-dire œuvre. C'est bien dans *La Semaine sainte* que s'énonce la certitude qu'il n'y a pas d'art sans souffrance : quand Géricault apprend l'accident de son ami, il réalise qu'un homme, « *Cela se brise* », que pour en parler ou en peindre, il faut avant tout « *montrer qu'il est susceptible de douleur* » (p. 470).

LE « JEU DE LA CONTRADICTION HUMAINE »

Aragon s'est longuement expliqué sur le sens à donner à *La Semaine sainte*, dans le roman lui-même, dans des articles et des interviews.

Il suit, tout d'abord, la démarche marxiste qui consiste à rechercher dans le passé ce qui constitue « les graines de l'avenir », c'est-à-dire notre présent : autrement dit le roman est la quête d'un sens de l'Histoire. C'est ainsi qu'Aragon déclare vouloir questionner « *ces destins individuels en quête d'une grande réponse lointaine* » (p. 431) ; se « *représenter le*

727. Cf. La MAM, pp. 405-406. P. Daix évoque chez Aragon « *le culte de sa propre souffrance qui l'a souvent aidé à vivre* », *J'ai cru au matin*, p. 334.

728. « *La Valse des Adieux* », *Le MV*, p. 530.

peuple de ce temps-là d'où est sorti le peuple d'aujourd'hui »⁷²⁹ ; soulever par ce roman le problème de « *cette chose grave qu'est le sentiment national* »⁷³⁰ ; affirmer la « *confiance dans la transformation de notre pays, malgré les échecs, les désastres* »⁷³¹.

Plus généralement, il souscrit à ce que Reynald Lahanque après Émile Henriot appelle la « *religion humaine* »⁷³², lorsqu'il se fie à « *l'obstination des hommes pour le bien* »⁷³³. Et c'est peut-être essentiellement par cela que, finalement, « *l'art contribue à la transformation du monde* »⁷³⁴.

Mais aussi, et peut-être surtout, il rend compte de la complexité essentielle de l'homme. Y participent l'absence de manichéisme et l'objectivité unanimement reconnues par tous les critiques, presque à son corps défendant. Pourtant, à première vue, les personnages, à regarder les attributs qui les caractérisent, peuvent paraître distribués de façon manichéenne. En effet, les Bourbons, Louis XVIII et le Duc de Berry surtout, sont décrits comme petits, gros, lippus et répugnants. Le comte d'Artois semble aussi maladivement dévot et avare que le laisse supposer son physique. Si l'on excepte Richelieu, la noblesse et en particulier les Princes sont décrits négativement, dignes descendants des Rois Fainéants, avec leur corps et leur esprit amollis, leurs basses intrigues pour le pouvoir. Le Père Élisée a l'âme aussi noire que sa soutane, il est lâche et vil.

Mais si l'on y regarde d'à peine plus près, ce manichéisme n'est qu'apparent. Répugnant dans sa laideur et ses maladies, lâche, ce roi est pitoyable par cette laideur même, ces pieds déformés, cette peur. D'ailleurs cette pitié qu'il inspire joue un rôle dans le roman : elle décidera Théodore à suivre la Maison du Roi. Le Duc de Berry, coléreux et hautain, ignoble dans sa médiocrité, n'en a pas moins les yeux douloureux d'Anne d'Autriche et les grosses larmes toujours prêtes à couler. Son père, le comte d'Artois, est pitoyable par son entêtement même et par l'évocation de l'exil qui l'attend ; pourtant le Charles X qu'il sera dans l'Histoire est haïssable.

Il en va ainsi pour presque tous les personnages. Le père Élisée lui-même est pitoyable dans sa terreur sur les routes (p. 146). Le gros, le ridicule Berthier qui se ronge les ongles est amoureux de Giuseppa, la presque vieille maîtresse et il se suicidera par amour désespéré de sa pa-

729. « Donner à lire », *JJ*, p. 73.

730. Interview aux *Nouvelles Littéraires*.

731. Interview à *Heures claires*.

732. R. Lahanque, *op. cit.*, pp. 49, 54.

733. Interview à *Heures claires*.

734. Préface à *D'un réalisme sans rivages*, p. 19.

trie. Le sec Macdonald frémit au son du violon et au souvenir de sa première femme. Il n'y a pas de méchants. Plus précisément, on trouve déjà ici l'horreur de cette pratique qui veut que « *La vérité de l'ennemi, c'est la caricature* », énoncée dans *Le Fou d'Elsa*⁷³⁵. Ainsi, il n'y a nulle part de dénonciation, sauf pour Arthur d'H..., le violeur de Beauvais.

Car non seulement il n'y a pas de méchants, mais il n'y a pas d'homme réductible à une vérité. L'absence de manichéisme tient aussi à l'incertitude due à l'ambiguïté des événements et des hommes.

Reconnaître la complexité, c'est refuser « *les comparaisons entre des époques incomparables* » (p. 428) ; c'est « *combattre les images sommaires de l'Histoire de France telle qu'on l'enseigne* »⁷³⁶ ; c'est-à-dire par exemple réhabiliter les oubliés, les Degeorge, les Fabvier, éclairer d'une autre lumière des personnages définitivement classés, Berthier ou Richelieu. C'est poser le problème de la trahison dans toute sa difficulté, sans y apporter de réponse définitive ; refuser le manichéisme. En fait, rendre « *une vision de l'homme total, en tant qu'il vit dans une histoire, mais aussi dans une histoire intérieure* »⁷³⁷.

Mais cela participe aussi de cette quête du sens qu'est devenu le roman chez Aragon, ce qui n'exclut pas une stratégie destinée à lutter contre le « *vieillesse sociale* », par laquelle Maryse Vassevière, reprenant l'analyse de Pierre Bourdieu, explique le parcours littéraire d'Aragon⁷³⁸.

Car si Aragon dit une chose et son contraire, s'il est l'homme de toutes les contradictions, ce n'est pas seulement qu'il avance masqué, qu'il veuille jouer de l'ambiguïté, c'est peut-être surtout qu'il exprime la complexité humaine, où tout est à la fois une chose et son contraire⁷³⁹, EN MÊME TEMPS. C'est cette contradiction que peint Géricault, car elle est

735. *Le FE*, p. 25.

736. Interview aux *Nouvelles Littéraires* ; cf. *Aragon parle*, où il répète cette idée : « *C'est même le désir de combattre ce qu'ont vu de l'Histoire les historiens, qui me pousse à écrire certaines choses. Dans La Semaine Sainte qui n'est pas un roman historique, dans les livres du Monde Réel que je tiens tous pour des romans historiques* » (p. 122).

737. J. Sur, *op. cit.*, p. 44. L'auteur vient d'expliquer que le réalisme d'Aragon diffère d'un « *certain réalisme socialiste* », qui construit « *une réalité de réclame* » ; et Aragon d'approuver sous forme de note : « *C'est précisément cela, et cela seulement que j'appelle réalisme socialiste, l'autre n'est pas "un certain réalisme socialiste", mais un prétendu réalisme socialiste* ».

738. M. Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 1998, p. 361.

739. Cf. P. Daix : « *C'est en effet la contradiction intime d'Aragon : il lui faut à toute force appartenir à un groupe, mais, non moins impérieusement, sa vie se passe (et passe) dans l'acte d'écrire, ce qui l'isole et le contraint à tricher avec le groupe (plus tard le parti)* », *La Vie quotidienne*, p. 221.

sienne. C'est cette contradiction qu'écrit Aragon, car elle est également sienne : « *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 de son contraire* »⁷⁴⁰. C'est de cette contradiction-là que relève finalement l'écriture des *Communistes* : « *dans ces années [...] 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* »⁷⁴¹.

La complexité participe de cette recherche du sens qui parcourt le roman, un sens qui n'est perceptible que comme contradictoire, paradoxal, ambigu, et par là même insaisissable.

Le roman et l'écriture sont devenus problématiques. Il ne s'agit plus de la démonstration à laquelle concourent tous les détails, celle que présente le réalisme socialiste qui se doit « d'ordonner » la réalité⁷⁴². Il y a ici juxtaposition des contraires, pour tenter peut-être de les concilier, mais jamais de les faire fusionner. Ils sont irrémédiablement complémentaires, et c'est ainsi que Géricault comprend tout à coup la peinture de Caravage : « *la loi des contrastes était bien le secret de l'art* » (p. 470).

On est loin du surréalisme, qui cherchait à déterminer le « *point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement* »⁷⁴³. C'est bien à saisir la réalité dans sa difficulté et la contradiction qui lui est propre que s'attache aussi *La Semaine sainte*.

Résoudre les contradictions inhérentes à chaque chose, en les posant (c'est « *l'accolement fauve des plans du monde* »⁷⁴⁴), c'est une pratique esthétique qui rend compte d'une éthique, celle-là même qu'il expliquera à Dominique Arban :

740. « Le discours de Prague », *LLF* du 20 septembre 1962, repris dans *OP XIII*.

741. « La fin du *Monde Réel* », p. 595.

742. Cf. « Il faut appeler les choses par leur nom », *JJ*, p. 160.

743. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme, Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972, pp. 133-134.

744. *HMR II*, p. 156.

*C'est une donnée bien générale sur l'humanité, une conception simplifiée, enfin – simplette – que celle de l'homme défini une fois pour toutes et qui se comporte suivant l'idée que l'on s'en fait. C'est contre elle que je m'élève [...]. C'est à quoi j'ai essayé d'opposer, non pas les seuls hommes-doubles, mais la multiplicité du caractère de l'homme. L'homme, de l'homme naissent toutes sortes de données imprévisibles. Le jeu de la contradiction humaine, c'est la dialectique, purement et simplement*⁷⁴⁵.

Le roman n'est plus chargé de démontrer une vérité. Il n'est plus ce « miroir qui se promène sur une grand route »⁷⁴⁶, ni le miroir de la réalité historique que souhaitait Lénine⁷⁴⁷. C'est, déjà, celui

*devant lequel je suis, et je ne m'y vois pas, ou je ne vois que moi suivant l'éclairage, un miroir où je vois en moi les autres quand j'ai l'air de m'en détourner, où, quand je l'ai de ne voir que les autres, c'est moi que je découvre en eux, et je pourrais multiplier les jeux contradictoires*⁷⁴⁸

(et tout aussi bien les « je »...).

Autrement dit, une sorte de kaléidoscope, selon une esthétique de la quête qui trouve désormais en elle-même sa seule raison d'être. La seule réalité saisissable, c'est de dire et d'écrire que ni la femme ni l'Histoire ne le sont.

Ainsi, s'opposant à la grisaille, à la pluie battante, à la mort latente, c'est le mot « soleil » qui constitue le dernier mot du roman, comme une vie nouvelle après le Déluge⁷⁴⁹.

745. Aragon parle, pp. 170-171.

746. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. Cependant Aragon voit dans cette définition « une précaution oratoire contre la police, le cant de la société, le goût de son temps », « La lumière de Stendhal », *La Lumière de Stendhal*, p. 51.

747. Cf. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, note 5 p. 848 : « Pour reprendre l'image de Lénine sur Tolstoï, qu'il emploie à plusieurs reprises, les écrivains auraient dû être le miroir de la réalité historique ». L'image est rappelée par Aragon dans « La leçon de Ribérac », *Les YE*, p. 130.

748. *La MAM*, p. 154.

749. Cette pluie omniprésente est bien en effet une variante du Déluge, l'un des mythes « les plus nombreux, et presque universellement connus », généralement « rattaché à une faute rituelle », M. Eliade, *Aspects du mythe*, « Folio/Essais », Gallimard, 1963, pp. 74-75. Par ce mythe-là, c'est encore sur la faute que nous retombons.

4. LE SOLEIL DE L'ART

SOLEIL : CHAMP SÉMANTIQUE SYMBOLIQUE

Lourd de significations, le soleil fut d'abord un symbole christique, en particulier dans la tradition médiévale⁷⁵⁰. Entrant dans le champ lexical de l'idéologie des Lumières, il change de sens et recouvre tout ce qui permet à l'homme de réaliser seul son propre salut, comme l'intelligence et la raison. Enfin, intégrant le vocabulaire du Parti Communiste⁷⁵¹, il désigne l'avenir radieux que celui-ci promet et les moyens d'y parvenir.

C'est souvent dans ce sens qu'Aragon emploie le champ lexical de la lumière, par exemple dans *Les Cloches de Bâle*⁷⁵² ou dans *L'Homme communiste*⁷⁵³. C'est aussi dans ce sens-là que ce vocabulaire apparaît dans *La Semaine sainte* quand le narrateur s'adresse au commandant Degeorge : « *mais, à la vitre de ton âme, cette clarté est celle des générations nouvelles qui te portent plus haut que tu n'as pu aller* » (p. 585).

Mais, au sein de ce champ lexical, le mot « soleil » appartient depuis toujours au vocabulaire aragonien, et recouvre des sens différents selon le contexte. Presque toujours cependant le soleil est associé à une révélation, quel qu'en soit le domaine, amoureux, intellectuel ou éthique.

Dans « Le Cahier noir », c'est l'amour qui « *est un grand soleil* »⁷⁵⁴. Dans *La Lumière de Stendhal*, la découverte de Barrès représente pour l'auteur « *un grand coup de soleil* »⁷⁵⁵. La polysémie de ce mot chez Aragon apparaît de manière remarquable dans *Aurélien*, où, à la fin, le mot revient trois fois avec trois sens différents⁷⁵⁶.

Mais ce mot se charge, dans le dernier roman d'Aragon, de toute la misère de l'homme : « *Quel soleil quel formidable soleil de solitude* »⁷⁵⁷.

LE SOLEIL DANS LA SEMAINE SAINTE

En ce qui concerne *La Semaine sainte*, le roman qui commence et se déroule dans la nuit et la pluie se termine sur le mot « soleil ».

750. Cf. G. Durand, *op. cit.*, p. 167.

751. Cf. C. Grenouillet, *op. cit.*, pp. 266-268.

752. *Les Cloches*, pp. 425, 424.

753. *L'Homme communiste*, pp. 41-42.

754. « Le Cahier noir », *La Défense*, p. 76.

755. « Actualité de Maurice Barrès », *La Lumière de Stendhal*, p. 262.

756. *Aurélien*, pp. 504, 505, 507.

757. *T/R*, p. 53.

Pourtant, le soleil joue un rôle tout au long du roman. C'est au sud, donc du côté du soleil que se trouve l'amour ou sa promesse. Il en est ainsi de Toustain et du Portugal, « *dont les filles sont belles* » (p. 205) ; de Fabvier et Marie-des-Démons, en Perse, ou Marie-des-Anges, espagnole ; de Théodore et Caroline la Créole, de Lamartine et les filles italiennes à la peau de poterie (p. 213) ; de Berthier écrivant d'Égypte des lettres d'amour à « *ce soleil de Giuseppa* » (p. 433), sa maîtresse italienne ; de Macdonald et de Paolina la Corse, sœur de Napoléon. Toutes ces femmes s'opposent à une Sophie régnant dans le sombre de sa cuisine à Poix, à une Madame Maison au corps devenu lourd et aux yeux de faïence, à une Denise naïve, à une Mrs Brown dédaignée.

Mais c'est aussi au sud que se joue l'Histoire. Car du sud vient Napoléon le libérateur, si toutefois il en est fait un bon usage, face aux Bourbons fuyant au nord. Le retour du soleil pour l'arrivée de Napoléon à Paris prend une valeur symbolique qui n'échappe d'ailleurs pas au Duc de Berry : « *l'amant de Virginie Oreille se prit à souhaiter la reprise du déluge* » (p. 154). Au sud il y a aussi la Grèce soulevée, l'Algérie où l'on envoie au bain de Lambessa les révoltés de 1851 (p. 590), Algérie à son tour soulevée à l'heure de l'écriture du roman.

L'Histoire et l'amour sont donc encore une fois liés par cette référence commune, le soleil. Ainsi le soleil finit par l'emporter sur une autre métaphore presque aussi importante, qu'affectionne particulièrement Aragon, celle de l'étoile qui revient à plusieurs reprises dans le roman : en Hollande, les soldats français ont « *une étoile de sang à l'épaule* » (p. 166) ; à Poix, Théodore est « *au cœur de l'étoile* » (p. 360) dont il prend une branche ; le cheval arzel a une étoile blanche à son front ; dans le délire de d'Aubigny « *l'étoile qui écarte ses branches est pâle comme un matin d'octobre* » (p. 409).

Cette métaphore dépasse *La Semaine sainte*, et semble même devenir de plus en plus importante, ultérieurement, dans un sens négatif. Dans *La Mise à mort*, par exemple, la citadelle de Copenhague emprisonnant Stuensee « *a forme d'étoiles d'eau l'une dans l'autre...* »⁷⁵⁸ et Fougère découvre « *devant elle, l'étoile, l'araignée dans le miroir brisé* »⁷⁵⁹...

DU SOLEIL DE GERMINAL AU SOLEIL DE LA SEMAINE SAINTE

758. *La MAM*, p. 215.

759. *Ibid.*, p. 420. Mais on a vu le sens politique que peut avoir l'étoile, telle qu'elle apparaît par ex. dans *Le RI*, cf. W. Babilas, « L'autoportrait du moi-je dans *Le Roman inachevé* », p. 37.

Mais on aurait tort de ne voir là que la lumière, « *comme si la lumière n'engendrait pas l'ombre, et pouvait être lumière sans remuer les ténèbres* »⁷⁶⁰.

Car si « *la route n'est plus du tout la même, avec le soleil* » (p. 598), il ne saurait s'agir du soleil des fins convenues communistes⁷⁶¹.

Cette fin renvoie inévitablement à celle de *Germinal* où la Révolution est présentée comme le processus naturel et irréversible de la germination : « *une armée poussait des profondeurs des fosses, une moisson de citoyens dont la semence fumait et ferait éclater la terre, un jour de grand soleil* ». Mais on est loin, dans *La Semaine sainte*, de « *l'évangile qu'annonce la dernière page* » de *Germinal*⁷⁶². Le sens du soleil est ici détourné. Ce n'est pas le soleil de la Révolution, celui de Zola, ni celui qui éclairait le *Monde Réel* ; ce n'est plus non plus le soleil de l'amour qui irradiait le « Cahier noir », et peut-être encore *Le Roman inachevé*, construit comme la « *Quête d'un "soleil" qui donnerait sens à une vie* » dont tiendrait lieu, à défaut de l'utopie, « *ce soleil qu'est la femme aimée* »⁷⁶³. Ce n'est plus le cas ici, où la femme aimée est une Judith. Le soleil de la fin n'est en rapport ni avec le groupe, ni avec le couple ; il n'est pas collectif, mais individuel.

Ce grand soleil est alors à comprendre comme étant, en dernier recours, le soleil de l'art, Aragon retrouvant ici une solution employée au temps du *Traité du Style*⁷⁶⁴. Le soleil, c'est arriver à créer, mieux, tirer de la douleur la substance du créer, en faire la source secrète de la création. L'art se fait catharsis : « *L'angoisse existentielle devient une essence esthétique techniquement maîtrisée* »⁷⁶⁵.

Si seul Géricault ne fait pas l'objet de prolepses, si l'on ne sait rien dans le roman de ce qu'il deviendra, contrairement à ceux que l'avenir éclaire à un moment ou à un autre (Marmont, Richelieu, Fabvier...), c'est qu'il est le seul à qui Aragon laisse ouvert le champ des possibles. Même si par ailleurs nous savons ce que devient Géricault, à la fin du roman, le scripteur le laisse, lui, l'artiste, libre et riche de ce qui l'attend.

760. « La fin du *Monde Réel* », p. 595.

761. Cf. R. Lahanque, *op. cit.*

762. H. Mitterand, « La révolte et l'utopie : de *Germinal* à *Travail* », *op. cit.*, p. 156.

763. M. Vassevière, *Aragon 1956*, discussion, p. 49.

764. Cf. M. Vassevière, à propos du *Traité du style* : « *la fausseté de l'amour et de l'amitié, le monde comme chaos lorsque toutes les valeurs s'écroulent et que règne le mensonge. Dans ce chaos, la seule chose qui subsiste, c'est l'écriture : "le style"* », *op. cit.*, RCAET n°2, p. 183.

765. G. Durand, *op. cit.*, p. 487.

C'est la mise en scène d'un Holopherne d'une autre sorte, qui s'écrit dans les repères originels, on l'a vu, de la géographie aragonienne : la clairière, l'étoile, les marais, l'eau, le soleil, les chambres... pour un autre Radeau de la Méduse.

Le parcours initiatique de Géricault, accédant à la lucidité, et par conséquent à la liberté, aboutit à ce que la peinture soit de nouveau possible, ce que signifie symboliquement le laissez-passer de Dieudonné, qui désigne Géricault comme « *artiste-peintre* » (p. 598). C'est un peu celui d'Aragon parvenant finalement à écrire l'indicible. Ce que Géricault va réaliser à nouveau, c'est ce qu'Aragon au bout de huit ans de silence romanesque parvient à faire en écrivant *La Semaine sainte*.

Le manque dû à l'Histoire intimement mêlée à l'histoire personnelle aboutit à une « *histoire* » : « *Connaître... voir, comprendre [...], et c'est comme une histoire qui s'écrit* » (p. 595), celle-là même que nous avons sous les yeux. C'est à ce manque qu'est liée la production la plus fascinante d'Aragon, celle qui commence à *La Semaine sainte*.

Comme Géricault va peindre désormais autre chose – la connaissance vraie qu'il a dorénavant de l'homme et du peuple mais aussi de la souffrance – Aragon va écrire autre chose, et à partir de *La Semaine sainte* met en écriture la difficulté d'être et dit la douleur, tel Orphée qui, ayant tout perdu, passera le reste de sa vie à son art sublime. C'est bien à Orphée d'ailleurs que Géricault, ce double de l'auteur, est implicitement identifié, quand il « *appelle aux Enfers quelque Eurydice dont on ne voit plus voler que le voile sur les marais...* » (p. 210).

Ni l'Histoire, qui lie tout individu aux autres, ni l'amour, qui lie un individu à un autre ne peut plus donner sens à la vie des personnages en ce roman. L'une et l'autre sont également fuyantes, étrangères, incertaines.

Par la perte des repères et les mises à mort fantasmatiques, l'écriture dit ce qui ne peut l'être explicitement, à savoir que ni l'Histoire ni l'amour ne peuvent donner un sens définitif à une vie. Ainsi à partir de *La Semaine sainte*, l'acte créateur qui jusque-là était essentiellement associé à une fonction « sociale », à la participation de l'artiste à l'Histoire de son temps et à une éventuelle transformation du monde devient interrogation permanente et sans réponse sur ce monde et sur les hommes.

Dire l'indicible est une manière sans doute déjà de se « déculpabiliser ». C'est, selon Nathalie Limat-Letellier, l'un des rôles du mythe chez Aragon : « *le fantasme d'une histoire très ancienne allège l'individu de*

ses propres fautes pour les déposer dans un fonds immémorial [...] Il n'y a plus lieu de les lui imputer que de manière archétypale »⁷⁶⁶.

Mais il ne s'agit pas que d'aveu. Elles attestent aussi que la souffrance est une source privilégiée de la création, comme si la souffrance était la condition nécessaire pour vivre, et écrire, quelque chose d'intense. Même si Aragon s'insurge contre le préjugé qui veut que les gens heureux n'aient pas d'histoire, n'aient rien à dire⁷⁶⁷. C'est en cela peut-être que le sacrifice, l'auto-sacrifice, n'est finalement pas gratuit : il a valeur initiatique. Ces mises à mort fantasmatiques sont aussi à prendre comme métaphore du roman lui-même, qui prend sa source, se crée, se fait, s'écrit à partir de la douleur : leur fonction est donc à la fois cathartique et fondatrice.

Ainsi ce *Radeau de la Méduse* dont Géricault fut le peintre prend dans ce contexte un sens symbolique. Elle aussi être féminin mortifère et fascinant, la Méduse ne peut se vaincre que par le miroir. Une autre manière d'échapper à la Méduse, cette sœur de Judith, c'est de la mettre en scène, d'en faire un objet, tableau pour Géricault, roman pour Aragon. Son propre regard lui est alors renvoyé, par le biais de l'œuvre d'art, ce qui la pétrifie et donc la neutralise, et permet alors de vivre, malgré, avec, au-delà d'elle.

Car, et c'est peut-être ce qui fait en dernier ressort l'originalité de ce roman d'Aragon parmi les autres, tout est encore possible, puisqu'il y a l'écriture, ce « soleil », recours qui ne sera plus que faux-semblant vide de sens dans le monologue désespéré qu'est *Théâtre/Roman*.

766. N. Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 706.

767. Cf. *Entretiens*, p. 93.

CONCLUSION

Notre lecture de *La Semaine sainte* a suivi trois axes successifs intimement liés.

Ce roman, fait d'une succession/imbrication de parenthèses, pratique formelle révélatrice de la quête d'un sens et de la difficulté à saisir une réalité toujours multiforme, nie être historique mais son sujet est bel et bien l'Histoire, par rapport à laquelle chaque individu et, dans le roman, chaque personnage masculin, se détermine.

Or la relation à l'Histoire, difficile et incertaine, va de pair chez les personnages masculins du roman avec la relation à l'amour et à la femme. Il s'avère en effet que la femme est dans le roman tout aussi insaisissable que l'Histoire, du fait de son ambivalence intrinsèque. Celle-ci se complique du regard de l'homme, pour lequel la femme aimée n'a d'intérêt que dans la mesure où elle lui renvoie une image de lui-même qui lui convienne. C'est ainsi que le regard masculin se fait non seulement cristallisateur, mais encore mythifiant.

L'absence féminine est donc l'aliment nécessaire à l'amour, absence qui porte le nom de Blanche dans le roman comme dans toute l'œuvre d'Aragon. Blanche est, du « Cahier noir » à *Blanche ou l'oubli*, le nom de l'inaccessible féminin, d'un inaccessible voulu comme tel.

L'Histoire et la femme n'offrant guère de prise aux tentatives de l'homme, l'une et l'autre se montrant également insaisissables, reste la mise en scène de cette double faillite, par l'écriture.

C'est ainsi que la perte des repères affecte tous les personnages. Reviennent ici trois thèmes récurrents chez Aragon, l'eau, le rêve, la chute. Mais leur fonction symbolique liée pour l'un au marais, pour les autres à l'épouvante, à la faute et à « *la volonté syncrétique d'unification des contraires* », selon une hypothèse de Gilbert Durand sur le sens de la chute, leur confère une valeur spécifique dans *La Semaine sainte*. C'est au suicide de trois des personnages que mène cette perte des repères.

Mais l'extraordinaire création de deux figures fantasmatiques, Judith, la belle meurtrière, et Firmin, l'homme au couteau, met aussi la mort en scène. L'une incarne la femme perfide, pour laquelle sont exploités toutes les ressources du personnage biblique, toutes ses variantes et le thème de la décollation/castration, à quoi s'ajoutent des données personnelles comme les prostituées fréquentées par le Paysan de Paris et le succube des surréalistes. L'autre représente une situation obsessionnelle chez Aragon, où s'expriment à la fois la fascination pour le meurtre, la hantise

de l'intrus prêt à frapper dans la nuit et l'intérêt pour le couteau, instrument sacrificiel et symbolique. Ce personnage-là semble mettre en scène l'Histoire perfide, ou plus exactement la perfidie des hommes qui disent la faire.

Mais si cruelles et terribles soient ces deux figures, la mort qu'elles s'approprient à donner reste suspendue. Judith ne fait pas rouler la tête d'Holopherne, l'homme au couteau ne frappe pas le dormeur. Cette suspension de l'acte meurtrier, cet inachèvement, nous paraît révélateur de la nouvelle fonction de l'art qui se dessine dans *La Semaine sainte* : écrire l'indicible reste l'ultime recours pour continuer à vivre. Ces figures ont donc une fonction salvatrice. C'est ainsi à Orphée que nous aura conduit notre fil d'Ariane initial, l'esthétique de la parenthèse.

La Semaine sainte marque l'avènement du problématique. La fonction de l'artiste n'est plus didactique, il n'est plus chargé d'annoncer un avenir meilleur et de montrer les moyens d'y parvenir.

La Semaine sainte apparaît donc comme un contrepoint des *Communistes*. Ces deux romans sont profondément liés dans leurs thèmes, dans leurs espoirs mêmes, mais profondément différents dans leur optique. C'est bien l'interrogation sur le « nous » qui marque la déchirure, un « nous » qui est aussi bien celui du groupe – de la Famille – que celui du couple, un « nous » qui allait de soi dans *Les Communistes*. *La Semaine sainte* ne propose plus une vision univoque et définitive du monde et des hommes, mais part à la recherche d'une réalité difficilement saisissable, qui tient essentiellement du kaléidoscope. Le long silence romanesque d'Aragon depuis *Les Communistes*, l'abandon du roman de David d'Angers avant *La Semaine sainte* et la référence à l'art de Matisse, lié à la Douleur, en témoignent, la technique parenthétique et les jeux narratifs le reflètent. Le soleil sur lequel s'achève le roman n'a plus valeur historique ou amoureuse mais artistique. Le destin individuel se définit désormais par rapport à l'écriture, dont la perpétuelle interrogation est le seul recours contre la « contradiction humaine ».

Il est cependant remarquable que la juxtaposition, qui découle de la structure-parenthèse(s), ait depuis toujours présidé à la création chez Aragon. En effet, en 1968, commentant *La Défense de l'infini*, à peu près contemporain de *Manhattan Transfer* écrit en 1925, où Dos Passos systématise la juxtaposition, et l'orientant forcément selon ses préoccupations d'alors, Aragon définit ainsi son entreprise, qui présente de curieuses analogies avec notre roman :

Tout se passait non pas dans une parenthèse [...], mais plutôt dans une porte tournante où par les vitres s'aperçoit un homme à l'agonie [Degeorge ?], et deux amants en proie à l'imagination du plaisir [Blanche et Olivier ?], et trois gaillards à se faire la courte échelle devant le mur démesuré d'une prison, quatre sergents quatre Sergents que mort s'ensuive [les Quatre sergents de La Rochelle, Fabvier, David d'Angers ? (p. 587)]⁷⁶⁸.

De *La Défense de l'infini* à *La Semaine sainte*, l'esprit de « l'architecte » se retrouve, et dans ce jeu de portes tournantes, autre « tourner du miroir », on ne peut s'empêcher de penser à la chambre tournante de Géricault à Beauvais, à ce kaléidoscope des rêves des personnages et du délire de d'Aubigny. Parenthèses, kaléidoscope, porte tournante : de quoi donner le vertige... De quoi révéler aussi, par la juxtaposition et la simultanéité au plus vrai de sa complexité le miroitement des êtres et des choses, et/mais l'impossible communion, l'illusoire union : tous les personnages du roman errent à travers les expériences labyrinthiques et chaotiques de l'Histoire et du couple, l'une et l'autre les renvoyant à leur solitude et à la difficulté d'être. Ainsi le statut même de la parenthèse, étant par nature quelque chose de clos, d'isolé, de replié fait sens. La réalité est multiforme, les êtres sont différents et changeants, le collectif est fait d'une juxtaposition de destins individuels qui, par l'utopie ou l'espoir, parfois se croisent, ainsi à Poix (on a vu l'insistance du texte sur le « carrefour », « l'étoile », la « croisée des chemins »), puis, comme pris de vertige devant le rêve irréalisable, s'abîment dans l'opacité du miroir, à la frontière infranchissable de « l'autre côté », que seul l'art, en l'occurrence le roman, permet de passer, ou plus exactement d'interroger.

Renvoyant une réalité multiple, éclairée de lumières contradictoires, le roman, annonçant le « kaléidoscope » heurté de *Théâtre/Roman*⁷⁶⁹, devient kaléidoscope, où, dans « une dialectique qui ne s'achève dans aucune synthèse », pour reprendre la formule d'Édouard Béguin⁷⁷⁰, cohabitent le discours et le « contre-discours »⁷⁷¹, où toute chose a double visage. C'est par exemple à Poix les primevères de l'espoir devenant orties de l'échec, le double aspect de la Russie mi-Odessa mi-Kolyma, ou Napoléon à la fois sauveur et tyran. Janus préside donc à l'élaboration de ce

768. « L'homme fait parenthèse », *HMR II*, p. 152.

769. *T/R*, p. 21.

770. É. Béguin, *op. cit.*, *RCAET* n°2, p. 78.

771. Ce que S. Ravis-Françon définit comme « Une sorte de discours à l'envers », *op. cit.*, p. 554.

roman : *La Semaine sainte*, où s'écrit une autre vision du monde, de l'avenir, des autres, de soi, a bien à voir avec le « dieu des portes », symbole universel du passage, passage on l'a vu des personnages et de l'auteur, mais tout autant du lecteur.

Car le lecteur quitte le roman différent de ce qu'il était, frustré des réponses qu'il attendait. C'est à lui dorénavant de s'engager vis-à-vis de lui-même sur les questions diverses qui lui sont posées, ce dont est peut-être mise en abyme le suspens du « *petit roman à Beauvais de la fille violée* »⁷⁷². C'est en cela peut-être finalement que ce roman n'est pas un roman historique. *La Semaine sainte* marque l'avènement de la complexité, non pas que la complexité n'existât pas auparavant – l'œuvre aragonienne est par essence complexe – mais elle s'affiche désormais explicitement. L'esthétique de la parenthèse est donc inhérente à la quête : l'esthétique traduit une éthique, celle de la recherche d'un sens, pour l'auteur, pour les personnages, pour le lecteur.

Ainsi la quête de l'identité dont est métaphore le marais, miroir opaque, annonce le retour au narcissisme puisque *La Semaine sainte* est aussi dans une certaine mesure le roman du moi, d'un moi-créateur aux prises avec l'Histoire, avec l'amour, avec son histoire. Le roman, parole, secret, énigme, pose finalement l'éternelle question du sphinx : qui suis-je, laquelle implique moins une réponse qu'une autre question, qui suis-je, à mon tour, moi, lecteur ? Car le roman est à la fois recherche de soi et recherche des autres : « *Qu'est-ce qu'un roman, sinon une machine à montrer comment marchent les têtes ?* »⁷⁷³.

Mais si beaucoup de questions sont posées, si nombre d'interrogations parcourent le roman, il y a peu de réponses, en tout cas aucune qui soit univoque et claire. Cette quête éperdue du sens reste vaine, vanité que révèlent symboliquement la perte des repères et les figures particulièrement significatives de Judith et de Firmin.

C'est la première fois qu'il y a, dans le roman aragonien, un discours de l'ambiguïté, du doute, de la quête manquée. Avec *La Semaine sainte*, on est donc dans une écriture à la fois douloureuse et problématique dont l'horizon est cet « au-delà » dont parle Aragon dans la Postface aux *Communistes* : « *Je tiens le roman pour un langage qui ne dit pas seulement ce qu'il dit (l'anecdote, les personnages), mais autre chose encore, [...] au-delà. C'est cet au-delà qui m'est précieux* »⁷⁷⁴.

772. *HMR II*, p. 156.

773. *Aragon parle*, p. 183.

774. « La fin du *Monde Réel* », p. 589.

N'était-ce pas cet « au-delà » qui faisait défaut, fatalement, au réalisme socialiste ? On est très proche ici de la conception de Milan Kundera pour qui

*Si [...] le poète "s'engage" à servir une vérité connue d'avance [...], il renonce ainsi à la mission propre de la poésie, [...] le poète au service d'une autre vérité que celle qui est à découvrir (qui est éblouissement) est un faux poète*⁷⁷⁵.

C'est ainsi que, au contraire des *Communistes* dont l'échec vient du « caractère explicite de la leçon » de laquelle tout roman réaliste socialiste est porteur⁷⁷⁶, *La Semaine sainte*, ce roman « fait parenthèse », au sens où Aragon définit Matisse, cet « homme [...] AU DELÀ de nous, l'Homme fait parenthèse »⁷⁷⁷, put être accepté et reçu par un large public, reconnu aussi bien par Maurice Thorez que par les critiques de droite⁷⁷⁸.

L'écriture n'a plus la fonction politique, didactique, démonstrative qu'elle avait ou qu'elle disait avoir jusque là : elle revient à l'auteur et au cœur même de ce qui le fait souffrir, tout en atteignant l'exemplarité.

Proposant une lecture « fractale », elle est un questionnement infini auquel on ne pourra jamais répondre, c'est-à-dire exactement le contraire de ce que devait être l'art pour Aragon en 1955 : « un art d'affirmation »⁷⁷⁹. L'écriture devient un art du doute et sera explicitement affichée comme telle dans *Blanche ou l'oubli* :

*au moins aurai-je rendu ceux qui me lisent à ce principe de toute science, le doute, dont il ne faudrait guère que vous me poussiez bien brutalement pour que je dise qu'il est aussi le principe même de la vie*⁷⁸⁰.

775. Milan Kundera, « Quelque part là-derrrière », *Le Débat* du 8 janvier 1981, p. 63, cité par J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 282.

776. J. Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 281.

777. « L'homme fait parenthèse », *HMR II*, p. 155.

778. Maurice Thorez cite *La SSTE* au XVe congrès du PCF de 1959 comme ce qui est « bien » en littérature, cf. *Les Cahiers du communisme*, juillet-août 1959, pp. 69-70. Sur la réception de *La SSTE*, cf. C. Grenouillet, « Bibliographie analytique de la critique sur *La Semaine sainte* », *Histoire/Roman*.

779. *Litt S*, p. 300, à propos de Maňakovski.

780. *BO*, p. 439.

avant de se définir, dans l'œuvre ultime, comme « *machine à briser la solitude, à surmonter la nuit, à rompre le silence...* »⁷⁸¹.

C'est là que dorénavant est « l'engagement »⁷⁸², provoquer une question qui est là, jusqu'au bout, à laquelle ni l'auteur ni le lecteur ne peuvent répondre : « *Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question* »⁷⁸³.

781. *T/R*, p. 365.

782. Si on peut se permettre ce mot : on sait qu'Aragon le déteste.

783. Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits I*, Points/Seuil, 1966, p. 181.

ANNEXE : COMPOSITION DE *LA SEMAINE SAINTE*

I. « LE MATIN DES RAMEAUX » (pp. 11-47)

Paris, dimanche 19 mars.

- 1). (p. 11) Théodore à la caserne Panthémont ; Alfred (de Vigny) ; Moncorps ; d'Aubigny ; le cheval Trick ; première allusion à Ney.
- 2). (p. 16) Marc-Antoine d'Aubigny ; Théodore demande congé pour la journée ; il pense à Ney et Lahorie.
- 3). (p. 18) Théodore en route vers chez son père : l'atmosphère parisienne ; il se remémore les circonstances de son engagement dans la Maison du Roi ; il pense à Horace Vernet et à Robert Dieudonné, ses amis ; il évoque Ney et Lahorie, et le jeune homme tué par la foule aux Tuileries à cause de ses opinions bonapartistes.
- 4). (p. 29) Les circonstances du remplacement de Théodore à la conscription ; son ami Pierre Dedreux-Dorcy.
- 5). (p. 31) Le nom de Théodore, Géricault, apparaît pour la première fois ; il passe dans la rue de la Michodière où il a habité avec son père : Melle Mélanie, la gouvernante, Louise, la mère défunte de Théodore, souvenir de la conversation de 1813 avec son père qui lui avait annoncé alors le déménagement de la rue Michodière pour la rue des Martyrs.
- 6). (p. 36) Entrée de Théodore rue des Martyrs ; rencontre avec Caroline (Lallemand).
- 7). (p. 38) Dans la maison Géricault : le père et Melle Mélanie ; spéculations du père sur les circonstances politiques ; il apprend à son fils qui est Caroline.

II. « QUATRE VUES DE PARIS » (pp. 51-80)

Paris, dimanche 19 mars.

- 1). (p. 51) Place Louis XV : le premier régiment de Chasseurs du Roi, commandé par le colonel de Saint-Chamans ; parmi eux, Robert Dieudonné, qui se souvient du retour de Fontainebleau en compagnie de Fabvier, qui l'entretenait de la « femme parfaite » qu'il aime de loin.
- 2). (p. 57) Fabvier, ayant appris de Marmont que le Roi veut quitter Paris, se rend aux Tuileries ; il y rencontre Alexandre de Laborde ; atmosphère chez les courtisans : peur et débandade ; en sortant, il rencontre sa « femme parfaite », Marie-des-Anges, accompagnée de Fouché.
- 3). (p. 68) Macdonald va chez le Roi : rappels biographiques ; il y retrouve Berthier.

4). (p. 74) Le Champ-de-Mars : les cheveu-légers ; Chastellux pense à la trahison de son beau-frère, La Bédoyère, passé à l'Empereur ; la revue que devait passer le Roi est annulée.

III. « LE PALAIS-ROYAL AUX LUMIÈRES » (pp. 83-104)

Paris, dimanche soir.

1). (p. 83) Théodore ne croit plus à rien et pense à Napoléon ; il entre dans un café de demi-soldes et de Républicains, où il rencontre le modèle Cadamour qui lui parle de sa peinture ; Augustin Thierry, le disciple de Saint-Simon, l'aborde.

2). (p. 96) Théodore se promène avec Augustin Thierry dans les galeries du Palais-Royal ; il lui raconte la vie et l'œuvre de Caravage, qu'il admire ; il décide de rester à Paris même si le Roi s'en va.

IV. « LES ADIEUX DE MINUIT » (pp. 107-125)

Paris, la nuit du dimanche au lundi.

1). (p. 107) Soirée chez les Oreille : Virginie, la maîtresse du Duc de Berry nouvellement accouchée, le père Élisée, favori et espion de Louis XVIII, les invités, l'enfant, bâtard du Duc de Berry.

2). (p. 115) Berry, furieux de devoir partir, quitte le Louvre avec La Ferronnays pour aller faire ses adieux à Virginie ; Louis XVIII et le père Élisée vus par Berry ; son amour pour Virginie.

3). (p. 120) Virginie couchée : son jeune amant François Touchard est à son chevet ; arrivée du Duc de Berry en pleurs.

4). (p. 123) Berry descend au salon Oreille avec Virginie dans ses bras ; le père Élisée furieux apprend que Louis XVIII s'en va, sans l'avoir prévenu ; il trouve le moyen de fuir au plus vite, lui aussi.

V. « SAINT-DENIS » (pp. 129-172)

Dimanche soir et lundi 20 mars au matin

1). (p. 129) Saint-Denis en ébullition et sous la pluie ; le Roi arrive à Saint-Denis ; Théodore fait boire son cheval.

2). (p. 134) Théodore pense à un projet de tableau, *Judith et Holoferne* ; il a finalement suivi le Roi par pitié.

3). (p. 139) Départ des quatre compagnies de la Maison du Roi de la barrière de l'Étoile ; Chastellux et La Bédoyère.

4). (p. 145) Le père Élisée, avec le cocher Jasmin, tente de rejoindre le Roi ; à l'aube, le comte d'Artois quitte Saint-Denis avec la Maison du Roi : ses relations orageuses avec son frère, Louis XVIII ; le Roi est à deux lieues de Noailles, avec Duras et Blacas, suivi de la voiture de Berthier ; parmi les membres de l'escorte, Géricault.

5). (p. 150) Rêveries de Géricault à cheval ; loin derrière, à quelques lieues de Saint-Denis, la Maison du Roi avec les Princes, le comte d'Artois et le Duc de Berry ; c'est l'aube du 20 mars.

6). (p. 154) À Saint-Denis : le général Maison, Macdonald, Giuseppa Visconti à la recherche de Berthier.

7). (p. 166) Le rêve de Mme Maison ; arrivée de demi-soldes chez le général Maison.

8). (p. 169) Départ de Saint-Denis dans la confusion générale ; au matin du lundi 20 mars, Macdonald quitte Saint-Denis pour Beaumont-d'Oise ; Exelmans ramène en triomphe les unités rebellées à Paris où le drapeau tricolore flotte au pavillon de l'Horloge.

VI. « BEAUVAIS LE 20 MARS » (pp. 175-200)

Lundi 20 mars.

1). (p. 175) Description de Beauvais et de la situation économique locale ; Nancy de Massa, fille de Macdonald, se prépare à partir pour Paris sur les conseils de son mari ; Denise Durand part à la recherche d'Alphonse de Prat (de Lamartine) que sa mère a hébergé l'année précédente et, prise de pitié, ramène Théodore (il est 10 heures du matin).

2). (p. 183) Départ de Nancy de Massa et de ses enfants pour Paris.

3). (p. 185) Macdonald en route pour Beaumont-d'Oise pense à Pauline Bonaparte dont il a été amoureux ; débâcle sous la pluie ; il se demande où est le Roi et ce qu'il faut faire ; il rencontre sa fille et la ramène.

4). (p. 191) Tous deux arrivent à Noailles ; Macdonald met sa fille en sécurité et se rend chez les Mouchy où se trouvent les Princes ; il fait son rapport sur les événements de la nuit au comte d'Artois.

5). (p. 193) Beauvais : Marmont se réveille et rend visite au Duc de Richelieu, qui le retient ; biographie de Richelieu, Odessa.

VII. « LA DERNIÈRE VEILLÉE D'HIVER » (pp. 203-238)

Beauvais, lundi 20 mars.

1). (p. 203) Fabvier rêve à Marie-des-Démons ; le marquis de Toustain rêve au Portugal ; Durfort rêve à Olivier et à la fosse de Vilna ; Théodore rêve de l'amoureuse aux jarretelles bleues ; Denise le réveille en lui apportant son repas : ils évoquent Alphonse de Prat.

2). (p. 218) Théodore à Beauvais dans le désordre général.

3). (p. 222) Richelieu expose ses vues politiques à Marmont.

4). (p. 232) Le viol de Denise par Arthur d'H..., hébergé lui aussi dans le magasin maternel ; descendance d'Arthur d'H...

VIII. « LE PRINTEMPS » (pp. 241-266)

Mardi 21 mars.

1). (p. 241) Confusion au petit matin à Beauvais et désarroi des Princes arrivés à la préfecture : où est le Roi, où va-t-il, que faire ? Géricault fait partie des hommes chargés d'acheter des chevaux ; il dompte un cheval arzel et le donne à d'Aubigny qui a dû abattre le sien.

2). (p. 249) Pendant que Théodore contemple d'Aubigny et songe à son tableau, l'*Officier de chasseurs*, pour lequel ont posé d'Aubigny et Dieudonné, Dieudonné est à Paris, dans la troupe passée en revue par Napoléon revenu (il est midi, le 21 mars) ; les régiments au service de l'Empereur se lancent sur les traces de la Maison du Roi ; ils font un arrêt au château de La Rochefoucault-Liancourt ; Dieudonné pense à Géricault.

IX. « RENDEZ-VOUS À POIX » (pp. 269-294)

Mardi 21 mars.

1). (p. 269) Beauvais (15 heures) : Bernard et M. Joubert/Ricord) se retrouvent et partent pour Poix, chez le forgeron Müller.

2). (p. 281) Les Volontaires de l'École de droit de Paris arrivent à Beauvais ; la rumeur selon laquelle Exelmans serait aux portes de la ville incite les Princes à partir pour Poix.

3). (p. 287) Louis Müller, son histoire ; Bernard et Sophie.

X. « LA NUIT DES ARBRISSEAUX » (pp. 297-343)

Poix, soir et nuit du mardi 21 mars.

1). (p. 297) Géricault et Moncorps sont hébergés chez Müller : à table.

2). (p. 304) Géricault dans la forge de Müller : Trick doit être referré.

3). (p. 309) À la nuit : Géricault ne dort pas ; départ de Bernard ; Firmin, le garçon de forge, vient chercher le peintre ; il assiste, caché, à la réunion clandestine des Arbrisseaux, animée par M. Joubert/Ricord.

4). (p. 324) Première intrusion d'auteur : le souvenir de Vœlkingen.

5). (p. 327) Suite de la réunion et question de Bernard (« *Qui, nous ?* ») ; retour de Géricault à la forge avec Firmin ; il bat Firmin qui voulait lui faire dénoncer les conspirateurs.

6). (p. 337) Firmin essaie de le tuer pendant son sommeil ; deuxième intrusion d'auteur : « *c'est ma vie* » ; Dickens.

XI. « SUR LES ROUTES » (pp. 347-382)

Mercredi 22 mars.

1). (p. 347) Mercredi matin. Le Roi décide d'aller d'Abbeville à Lille par le chemin le plus court ; les Princes ont passé la nuit à Grandvilliers ; à Lille, Louis-Philippe apprend que le Roi est à Abbeville et y attend sa

Maison avant de faire mouvement ; mais le Roi, ayant changé d'avis, est en route pour Lille, passe par Saint-Pol, s'arrête à Béthune et repart. Les Princes, croyant Louis XVIII à Abbeville, lui envoient un courrier lui suggérant de passer en Angleterre par Dieppe. Géricault avant de quitter Poix retourne aux Arbrisseaux.

2). (p. 362) Confusion générale sous la pluie, Théodore s'interroge sur la nuit des Arbrisseaux, repense à son engagement dans la Maison du Roi, aperçoit Bernard ivre à l'estaminet d'Airaines.

3). (p. 368) Le nom d'Exelmans sème la panique ; cinq Volontaires de l'École de droit, épuisés, supplient Bernard, ivre, de les transporter dans son fourgon.

4). (p. 373) Bernard accepte ; il est désespéré par la rupture avec Sophie et les incertitudes historiques ; il leur donne de fausses informations sur les mouvements des troupes napoléoniennes avant de se suicider.

XII. « LA VALLÉE DE LA SOMME » (pp. 385-413)

Mercredi 22 mars.

1). (p. 385) Le pays d'Éloy Caron, sa vie, l'extraction de la tourbe ; un coup de feu.

2). (p. 391) Les régiments impériaux sont arrivés à Amiens et ont pour mission de faire sentir leur présence ; rencontre entre la troupe de Dieudonné (passée à Napoléon) et celle de d'Aubigny.

3). (p. 398) Un coup de feu part ; d'Aubigny est emporté par son cheval ; blessé, il est secouru par Dieudonné (15 heures).

4). (p. 402) La douleur de d'Aubigny ; son délire ; chez Caron : le vieillard, Catherine.

XIII. « LES GRAINES DE L'AVENIR » (pp. 417-453)

Mercredi 22 mars.

1). (p. 417) À Lille (18 heures) : le repas du Roi ; Louis XVIII et sa cour à table ; malaise de Berthier qui pense à Napoléon et à Giuseppa.

2). (p. 424) Berthier ; de la nécessité de considérer l'avenir des personnages : La Rochefoucault-Liancourt, Richelieu, Fabvier ; Berthier : les lettres volées, son amour pour Giuseppa Visconti, Stendhal, les bijoux que Giuseppa lui a donnés, les souvenirs ; il s'endort (minuit).

3). (p. 439) Projection dans l'avenir : Berthier à Bamberg, sa femme Marie-Élisabeth, leur vie au château, sa mort.

4). (p. 452) À Lille, son valet Antoine vient le réveiller pour le raser (jeudi, 7 heures).

XIV. « UN JOUR DE GRAND VENT » (pp. 457-498)

Jeudi 23 mars.

- 1). (p. 457) Olivier, devenu Simon Richard, passe la frontière française ; sa vie, Doussia, la trahison de Blanche avec Reiset, quête d'un travail à Lille (10 heures).
- 2). (p. 466) Sur la route de Béthune, par Saint-Pol, rêverie de Géricault sur « les autres ».
- 3). (p. 474) À Lille, la plupart des maréchaux donnent leur démission à Louis XVIII, certains préparent leur revirement ; Louis XVIII doit franchir la frontière dans l'après-midi.
- 4). (p. 479) Simon Richard/Olivier dans l'église Sainte-Catherine : sa jeunesse ; sa mort ; le rêve de Blanche ; le réveil pendant l'office et l'humiliation des pieds lavés.
- 5). (p. 490) L'aubergiste lui a trouvé du travail : il part avec un marchand de poteries.
- 6). (p. 490) À Lille, les maréchaux prennent leurs dispositions (18 heures).
- 7). (p.494) À la nuit, Géricault arrive à Béthune ; il y rencontre le commandant Degeorge qu'il a entendu lors de la réunion des Arbrisseaux ; il l'aborde et Degeorge l'invite chez lui.

XV. « LE VENDREDI SAINT » (pp. 501-551)

Vendredi 24 mars.

- 1). (p. 501) C'est l'aube. À Saint-Pol, le comte d'Artois pense à ses rapports avec Louis XVIII, son frère ; il réfléchit avec Berry et Marmont sur la meilleure route à prendre ; la troupe se scinde en deux.
- 2). (p. 505) La route de Saint-Pol à Lillers avec les Princes ; à Lillers, repas ; la chapelle de Notre-Dame de la Miséricorde ; Simon Richard/Olivier qui se trouve à Lillers témoigne devant Berry de l'atmosphère orageuse qui règne à Lille.
- 3). (p. 512) Suite à ce témoignage, décision est prise d'aller à Béthune ; Simon Richard, après avoir revu Reiset, pense à Blanche et sait qu'il peut redevenir le Comte Olivier : son envie de vengeance est morte.
- 4). (p. 514) À Béthune, dans la matinée : Géricault et le commandant Degeorge parlent.
- 5). (p. 519) Les Princes arrivent à Béthune ; le scripteur évoque l'avenir de la ville.
- 6). (p. 522) Traversée de Béthune ; Géricault et Alphonse de Prat de Lamartine se rencontrent chez le forgeron Tocquenne.
- 7). (p. 525) Les Princes et les officiers se réunissent pour décider de la route à prendre ; la rumeur court qu'Exelmans donne l'assaut à la ville.

8). (p. 527) Rencontre (sans combat) entre des lanciers qui arborent les trois couleurs et les troupes des Princes aux portes de Béthune.

9). (p. 530) Les Princes quittent Béthune à 16 heures ; confusion chez leurs hommes.

10). (p. 534) Les Princes partent en direction de Lestrem (vers Armentières) ; arrivée à la ferme des Ifs dans la soirée ; Artois dort sur la pierre (phrase historique) ; vision du futur Charles X à Holyrood, en exil.

11). (p. 540) Il est 20 heures. Macdonald arrive à Béthune et y retrouve les officiers.

12). (p. 544) Béthune, dans la soirée : le Roi fait dire aux hommes de regagner leurs foyers ; désarroi et douleur de tous les soldats, et de Géricault parmi eux.

13). (p. 547) Discours de Royer-Collard et de Lamartine auxquels assiste Géricault.

XVI. « DEMAIN PÂQUES » (pp. 555-598)

Samedi 25 mars.

1). (p. 555) Aux Ifs : départ des Princes dans la nuit de vendredi à samedi ; Fabvier et Marmont évoquent la situation ; anecdote du cabriolet de Rochechouart.

2). (p. 563) À Béthune, pendant la nuit : Géricault couché dans la chambre du fils du commandant Degeorge, Frédéric, réfléchit.

3). (p. 566) C'est l'aube. À la frontière belge, les Princes sont égarés sous la pluie ; arrivée dans une ferme, avec des enfants qui chantent ; Fabvier rêve en les écoutant.

4). (p. 569) Huit heures du matin : les Princes sont sur la grand-route de Lille à Dunkerque ; épisode de la ferme des *Communistes* ; anecdote du cocher de Rochechouart ; l'adieu des Princes avant la frontière.

5). (p. 577) À Béthune, 14 heures : Géricault erre et revient chez le commandant Degeorge malade.

6). (p. 583) Le Républicain Frédéric Degeorge, son avenir : les conspirations à venir, les luttes des Républicains, les exécutions, le rôle de Fabvier.

7). (p. 591) Samedi, minuit. Le commandant Degeorge meurt ; les cloches sonnent ; Géricault a envie de vivre, de connaître le monde, de peindre à nouveau.

8). (p. 597) Dimanche 26 mars, midi : sur la route de Béthune à Saint-Pol, Dieudonné rencontre Géricault déguisé en charretier et lui donne un laissez-passer. Géricault repart sous le soleil revenu.

INDEX

ARTOIS,15, 23, 38, 62, 66, 84, 192, 193, 194, 195, 200, 231, 236, 262, 279, 282, 283

AUBIGNY,16, 22, 42, 74, 76, 77, 111, 112, 135, 166, 189, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 226, 231, 239, 267, 273, 277, 280, 281

BERNARD,11, 15, 19, 20, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 50, 53, 70, 71, 99, 118, 119, 122, 123, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 151, 153, 173, 177, 178, 187, 199, 211, 215, 226, 231, 236, 237, 249, 251, 260, 280, 281

BERRY,16, 17, 86, 99, 100, 111, 114, 115, 119, 128, 136, 164, 166, 210, 211, 212, 225, 262, 267, 278, 279, 282

BERTHIER,11, 15, 33, 58, 65, 67, 75, 78, 91, 99, 100, 104, 109, 110, 133, 136, 141, 146, 148, 151, 154, 163, 164, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 236, 243, 262, 263, 267, 277, 278, 279, 281, 291, 297

BLANCHE,65, 99, 100, 104, 106, 107, 108, 109, 112, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 145, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 160, 161, 162, 165, 166, 169, 170, 173, 174, 188, 190, 194, 224, 225, 226, 227, 228, 273, 282

CAROLINE,100, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 124, 155, 166, 178, 220, 224, 225, 226, 230, 267, 277

CATHERINE CARON,50, 99, 109, 110, 111, 121, 124, 125, 126, 198, 226, 281

CATHERINE DEGEORGE,124, 141, 151, 178

COMMANDANT DEGEORGE,19, 22, 28, 33, 42, 54, 59, 60, 61, 82, 84, 85, 86, 88, 123, 124, 178, 182, 183, 198, 214, 235, 251, 253, 266, 273, 282, 283

DAVID D'ANGERS,43, 60, 61, 70, 78, 79, 255, 256, 257, 260, 272, 273, 290, 301

DIEUDONNE,16, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 135, 143, 166, 202, 247, 251, 269, 277, 280, 281, 283, 297, 298

DOUSSIA,93, 100, 104, 109, 126, 141, 151, 154, 225, 282

ELISEE,23, 62, 194, 262, 278

ELOY CARON,24, 99, 166, 182, 183, 189, 190, 281

EXELMANS,16, 62, 86, 87, 279, 280, 281, 282

FABVIER,11, 15, 68, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 99, 100, 104, 119, 136, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 162, 166, 177, 179, 192, 193, 194, 195, 227, 247, 251, 263, 267, 268, 273, 277, 279, 283, 297

FIRMIN,19, 20, 23, 35, 39, 69, 70, 71, 72, 111, 134, 135, 136, 167, 183, 196, 217, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 271, 274, 280

FREDERIC DEGEORGE,34, 40, 51, 59, 60, 61, 75, 79, 81, 83, 111, 117, 118, 123, 124, 179, 183, 199, 217, 236, 263, 283

GERICAULT,10, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 44, 45, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 70, 71, 74,

75, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 94, 95, 99, 100, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 133, 134, 135, 136, 141, 148, 150, 160, 166, 167, 177, 178, 179, 184, 186, 189, 192, 193, 194, 195, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 211, 215, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 243, 246, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 273, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 290, 291, 301

GIUSEPPA, 33, 37, 65, 100, 104, 105, 107, 109, 110, 129, 141, 145, 146, 151, 154, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 206, 207, 210, 213, 217, 224, 225, 243, 252, 262, 267, 279, 281

LAMARTINE, 21, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 82, 85, 116, 178, 267, 279, 282, 283

LOUIS XVIII, 15, 41, 62, 63, 64, 66, 67, 73, 78, 82, 83, 84, 85, 206, 208, 262, 278, 281, 282

MACDONALD, 22, 37, 38, 58, 66, 170, 192, 252, 262, 267, 277, 279, 283

MARIA-DE-LOS-ANGELES, 5, 99, 281, 100, 104, 105, 107, 109, 119, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 162, 166, 169, 194, 224, 225, 227

MARIE-DES-DEMONS, 104, 107, 112, 119, 128, 145, 146, 147, 148, 162, 194, 224, 225, 267, 279

MARIE-ELISABETH, 104, 212, 214, 215, 281

MARMONT, 67, 68, 69, 82, 85, 89, 92, 166, 251, 268, 277, 279, 282, 283, 298

MÜLLER, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 49, 69, 70, 71, 133, 134, 135, 137, 138, 178, 190, 234, 235, 252, 280

NAPOLEON, 16, 34, 41, 42, 43, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 75, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 109, 114, 136, 144, 146, 164, 166, 170, 177, 179, 192, 199, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 237, 241, 252, 267, 273, 278, 280, 281, 296, 297

REISET, 38, 64, 65, 86, 129, 136, 150, 154, 181, 188, 282

RICHELIEU, 15, 32, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 166, 167, 192, 251, 262, 263, 268, 279, 281

ROYER-COLLARD, 139, 283

SOPHIE, 19, 20, 26, 36, 39, 40, 41, 44, 70, 71, 100, 109, 112, 118, 119, 122, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 153, 166, 177, 178, 224, 226, 267, 280, 281

THIERRY, 22, 82, 83, 85, 89, 115, 208, 278

VIRGINIE, 100, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 122, 128, 129, 136, 150, 151, 166, 210, 224, 225, 251, 252, 267, 278

BIBLIOGRAPHIE

Les abréviations retenues pour certains titres sont précisées entre crochets. Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

I. TEXTES D'ARAGON CITÉS

Pour les préfaces et les postfaces des romans, les références renvoient aux *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974 [ORC]. De même, les commentaires ont été généralement écrits pour *L'Œuvre poétique*, 15 volumes, Livre Club Diderot, 1974-1981 [OP]. Pour le reste, sauf exception, les références renvoient à des éditions séparées. Le classement, par genre, est chronologique.

POÉSIE

La Grande Gaîté, 1929, OP IV (1927-1929).

Persécuté persécuteur, 1931, OP V (1930-1933).

Les Yeux d'Elsa, coll. « P. S », Seghers, 1975 (1942) [Les YE].

La Diane française, coll. « P. S », Seghers, 1946.

Le Crève-cœur suivi du *Nouveau Crève-cœur*, poésie/Gallimard, 1946-1948.

Le Roman inachevé, Poésie/Gallimard, 1980 (1956) [Le RI].

Elsa, poème, Gallimard, 1959.

Les Poètes, poème, Gallimard, 1960.

Le Fou d'Elsa, Gallimard, 1963 [Le FE].

Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas, Les Éditeurs Français Réunis, 1969 [Les Chambres].

PROSE, ROMANS, ESSAIS

Les Aventures de Télémaque, Gallimard, 1966 (1920).

Anicet ou le Panorama, roman, « Le Livre de Poche », Gallimard, 1921.

Le Libertinage, coll. « L'Imaginaire », Gallimard, 1983 (1924).

« Une Vague de rêves », Seghers, 1990 (texte paru en octobre 1924 dans *Commerce*).

Le Paysan de Paris, « Folio », Gallimard, 1953 (1926) [Le PP].

Les Cloches de Bâle, « Le Livre de Poche », Denoël, 1934 [Les Cloches].

Pour un réalisme socialiste, Denoël et Steele, 1935.

Les Beaux Quartiers, « Folio », Gallimard, 1989 (1936) [Les BQ].

Les Voyageurs de l'impériale, Gallimard, 1942, édition altérée (1947 pour l'édition rétablie, 1965 pour la seconde version réécrite pour les ORC).

Aurélien, Gallimard, 1944.
L'Homme communiste, Gallimard, volume I, 1946.
Les Communistes, 1ère édition, 5 fascicules, La Bibliothèque Française, 1949-1951 [E1] ; 2ème édition, version réécrite, Messidor/Temps Actuels, 2 tomes, 1982 (1966-1967) [E2].
La Lumière de Stendhal, Denoël, 1954.
Littératures soviétiques, Denoël, 1955 [Litt S].
« Les Rendez-vous romains », *Les Lettres françaises* n°601, 5 janvier 1956 (accompagné de l'avertissement « *Ce fragment constitue le premier chapitre d'un roman en cours d'écriture, et qui n'a pas encore de titre* », repris dans *Le Mentir-vrai* en 1980).
Entretiens sur le musée de Dresde, avec Jean Cocteau, Éd. Cercle d'art, 1981 (1957).
La Semaine sainte, Gallimard, 1958 [La SSTE].
La Mise à mort, Gallimard, 1965 [La MAM].
Les Collages, coll. « Miroirs de l'art », Hermann, 1965.
Blanche ou l'oubli, Gallimard, 1967 [BO].
Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, « Les sentiers de la création », Skira, Genève, 1969 [Incipit].
Henri Matisse, roman, 2 volumes, Gallimard, 1971 [HMR I, II].
« Le contraire-dit », *Les Lettres françaises* n°1427, 15 mars 1972 (écrit en 1970, repris dans *Le Mentir-vrai* en 1980).
« La Valse des Adieux », *Les Lettres françaises* n°1455, 11 octobre 1972 (repris dans *Le Mentir-vrai* en 1980).
Théâtre/Roman, coll. « Soleil », Gallimard, 1974 [T/R].
Le Mentir-vrai, Gallimard, 1980 [Le MV].
La Défense de l'infini, édition établie et présentée par Édouard Ruiz, Gallimard, 1986 (textes écrits entre 1923 et 1927) [La Défense].
Pour expliquer ce que j'étais, édition établie et présentée par Michel Apel-Muller, Gallimard, 1989 (texte de 1943-1945, publié à titre posthume) [Pour expliquer...].
Lettres à Denise, présentées par Pierre Daix, Maurice Nadeau Éditeur, 1994 (21 lettres adressées à Denise Lévy entre 1923 et 1925).

PRÉFACES, POSTFACES, COMMENTAIRES

« La leçon de Ribérac ou l'Europe française », 1942, appendice aux *Yeux d'Elsa*.
J'abats mon jeu, Les Éditeurs Français Réunis, 1959 [JJ].
Préface à *D'un réalisme sans rivages*, Roger Garaudy, Plon, 1963.

« Avant-lire », avril 1964, préface au *Libertinage* pour les *ORC*, T.2, reprise dans la coll. « Imaginaire », Gallimard.
 « C'est là que tout a commencé », 1964, préface aux *Cloches de Bâle* pour les *ORC*, T. 7.
 « Voici le temps enfin que je m'explique... », 1966, préface à *Aurélien* pour les *ORC*, T.19.
 « La fin du *Monde Réel* », 1967, postface aux *Communistes* pour les *ORC*, T.26, reprise dans l'édition Messidor/Temps actuels.
 « Il faut appeler les choses par leur nom (fragment) », 1967, préface à *La Semaine sainte* pour les *ORC*, T.29 (Aragon y reprend en partie un texte de 1959 publié dans *J'abats mon jeu* et termine sur une note de 1967).
 « Après-dire », 1971, postface à *Blanche ou l'oubli* pour les *ORC*, T.38.
 « Notes pour un collectionneur », 1974, *OP I* (1917-1920).
 « J'appelle poésie cet envers du temps », 1974, *OP IV* (1927-1929).
 « Prélude à un autodafé », 1974, *OP IV* (1927-1929).
 « Une préface morcelée », 1975, *OP V* (1930-1933).
 « Pour ne pas quitter avril... », 1977, *OP VII* (1936-1937).

ENTRETIENS, INTERVIEWS

« Aragon nous parle de son dernier roman », interview par Marianne Milhaud, *Heures Claires* du 10 janvier 1959.
 « Rencontre avec Aragon 58 », interview par Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles Littéraires* n°1637, 15 janvier 1959.
 « Une image d'Aragon à travers le questionnaire de Proust », *Les Lettres françaises* du 19 janvier 1961, repris dans *OP XIII* (1957-1962).
Entretiens avec Francis Crémieux, Gallimard, 1964 (entretiens diffusés sur France-Culture entre octobre 1963 et janvier 1964) [*Entretiens*].
 « Il n'y a pas de solution de continuité dans mon œuvre », entretien au *Monde* du 13 septembre 1967.
Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968 [*Aragon parle*].

ARTICLES

« Le roman terrible », *Europe* n°192, décembre 1938, repris dans *OP VII* (1936-37).
 « L'Atelier d'un peintre », *Les Lettres françaises* [LLF], 1949, introduction au roman de Marceline Desbordes-Valmore, repris dans *La Lumière de Stendhal*.
 « Girodet-Trioson ou le sujet de la peinture », *Europe* n°47-48, décembre 1949.
 « Contribution à la discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique* n°55, 1954.

« De quelques tableaux français au musée Pouchkine à Moscou », *Les Lettres françaises* n°409, 14 janvier 1954.

« Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire », *Les Lettres françaises* n°500, 21 janvier 1954.

« Stendhal en un quart d'heure », *La Nouvelle Critique* n°64, avril 1955.

« L'an de grâce 1856 », *Les Lettres françaises* n°600, 29 décembre 1955, sous le pseudonyme stendhalien D. Gruffo-Papera.

« Gloire à David d'Angers ! », *Les Lettres françaises* n°601, 5 janvier 1956, sous le pseudonyme stendhalien D. Gruffot-Papera.

« David d'Angers et l'art national », *La Nouvelle Critique* n°75, mai 1956.

« Pour saluer Ritsos », *Les Lettres françaises* du 28 février 1957, repris dans *OP XIII* (1957-1962).

« Un homme d'honneur », *Europe*, mars-avril 1957.

« Alfred de Musset », *Les Lettres françaises* du 18 avril 1957, repris dans *OP XIII* (1957-1962).

« Le discours de Prague », *Les Lettres françaises* n°944, 20 septembre 1962, repris dans *OP XIII* (1957-1962).

« Les clefs », *Les Lettres françaises* n°1015, 6 février 1964.

« La preuve par l'autre », *Les Lettres françaises* n°1198, 7 septembre 1967.

II. TEXTES D'ELSA TRIOLET CITÉS

L'Inspecteur des ruines, « Folio », Gallimard, 1978 (1948).

Le Monument, « Folio », Gallimard, 1957.

Luna-Park, Gallimard, 1959.

« Préface à la mort dans l'âme », mai 1965, préface à *L'Inspecteur des ruines* pour les *ORC*, T.13, reproduite dans l'édition en « Folio ».

« Préface à La lutte avec l'Ange », août 1965, préface au *Monument* pour les *ORC*, T.14, reproduite dans l'édition en « Folio ».

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR ARAGON

SUR LA SEMAINE SAINTE

Ouvrage collectif

Histoire/Roman : La Semaine sainte d'Aragon, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988 (Actes du colloque de septembre 1987) [*Histoire/Roman*].

Ouvrages et articles

APEL-MULLER Michel, « La problématique de la nation », *Lendemains* 9, 1978.

- BÉGON René, *La Semaine Sainte d'Aragon : approches sémiotiques d'une somme romanesque*, publié par l'Association des Romanistes de l'Université de Liège et l'Institut provincial d'Études et de Recherches bibliothéconomiques, Liège, 1978.
- BÉGUIN Édouard, « La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine Sainte* : problèmes et hypothèses », *RCAET* n°1, 1988.
- CABANIS José, « *La Semaine Sainte* », *Elsa Triolet et Aragon, Europe* n°454-455, février-mars 1967.
- DANG TRAN Jacqueline, « *La Semaine sainte* ou la passion selon Aragon », *RCAET* n°3, 1991.
- DANG TRAN Jacqueline, « 1956, l'arrière-texte de *La Semaine sainte* », *Aragon 1956*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992.
- HENRIOT Émile, « *La Semaine Sainte* d'Aragon », *Le Monde*, 17 décembre 1958.
- LANCE-OTTERBEIN Renate, « Les originaux de *La Semaine Sainte* du Fonds Elsa Triolet-Aragon », *RCAET* n°1, 1988.
- LÉVI-VALENSI Jacqueline, « L'Histoire et le "mentir-vrai" dans *La Semaine sainte* », *Récit et histoire*, études réunies par Jean Bessière, PUF, 1984.
- MAYER Hans, « Style et vision du monde : le Temps dans *La Semaine Sainte* », *La Nouvelle Critique* n°129, septembre-octobre 1961.
- MISTLER Jean, « *La Semaine Sainte* », *L'Aurore* du 18 novembre 1958.
- PRINCIPALLI Patricia, « Le personnage d'Alexandre Berthier dans *La Semaine sainte* », *RCAET* n°5, 1994.
- PRINCIPALLI Patricia, « Les illustrations de *La Semaine sainte* pour les *Œuvres romanesques croisées* », *Lire Aragon*, Champion, 2000 (Actes du colloque du Centenaire Aragon de décembre 1997).
- RAVIS-FRANÇON Suzanne, « Temps historique et temps romanesque dans *La Semaine sainte* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Armand Colin, mai-juin 1975.
- SIMON Daniel, « La révolution au miroir de l'imaginaire : relire *La Semaine sainte* », *La Pensée* n°259, sept-octobre 1987.
- TASLITZKY Boris, « Géricault, héros de roman », *La Nouvelle Critique* n°102, janvier 1959.
- VICTOR Lucien, « Aragon romancier au témoignage des manuscrits », *RCAET* n°2, 1989.

AUTRES

Ouvrages collectifs et revues

Aragon 1956, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992 (Actes du colloque de septembre 1991).

L'Arc n°53, *Aragon*, 1973.

Écrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels, Université de Provence, 1991.

Europe n°454-455, *Aragon romancier*, Messidor, février-mars 1967.

Europe n°717-718, *Aragon romancier*, Messidor, janvier-février 1989.

Faites entrer l'infini, journal de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, Messidor, depuis 1986.

Lire Aragon, Champion, 2000 (Actes du colloque du Centenaire Aragon de décembre 1997).

Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, depuis 1988 [*RCAET*] : n°1, 1988 (Annales n°364) ; n°2, 1989 (Annales n°399) ; n°3, 1991 (Annales n°440) ; n°4, 1992 (Annales n°472) ; n°5, 1994 (Annales n°535).

Silex n°8/9, *Aragon : Aurélien/Télévision*, Grenoble, 1978.

Sur Aragon : Le Libertinage, Université de Provence, 1986.

Ouvrages et articles

APEL-MULLER Michel, « De la Semaine Sainte à la Pentecôte », *Europe* n°717-718, janvier- février 1989.

APEL-MULLER Michel, « Les jambages bleus du malheur », *RCAET* n°5, 1994.

BIBROWSKA Sophie, *Une mise à mort : l'itinéraire romanesque d'Aragon*, « Les Lettres Nouvelles », Denoël, 1972.

BOUGNOUX Daniel, « La double bande », *La trahison, Silex* n°26, janvier 1984.

DAIX Pierre, *Aragon : une vie à changer*, Seuil, 1975 ; réédition sous le titre *Aragon*, Flammarion, 1994.

FOLLET Lionel, *Aragon, le fantasme et l'histoire : incipit et production textuelle dans Aurélien*, coll. « Entaille/s », Les Éditeurs Français Réunis, 1980.

FOLLET Lionel, « Éléments nouveaux sur *La Défense de l'infini* », *RCAET* n°3, 1991.

GEOGHEGAN Crispin, *Louis Aragon : essai de bibliographie*, Londres, Grant et Cutler Ltd, 1979, 2 tomes.

GINDINE Yvette, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Librairie Droz, 1966.

- GRENOUILLET Corinne, *Lecteurs, lectures et réception du texte romanesque. Étude sémio-linguistique d'un cas : Les Communistes d'Aragon*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean Peytard, Université de Franche-Comté, 1992 (à paraître aux Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté).
- HAROCHE Charles, *L'Idée de l'amour dans Le Fou d'Elsa et dans l'œuvre d'Aragon*, Gallimard, 1966.
- HILSUM Mireille, *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1992.
- HILSUM Mireille, « La figure du traître : une silhouette blanche ménagée dans la toile », *RCAET* n°5, 1994.
- LEROUX Gwenola, *Le Jardin d'Aurélien ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque*, thèse de doctorat, sous la direction de Anne Henry, Montpellier, Université Paul Valéry, 1990.
- LÉVI-VALENSI Jacqueline, *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, coll. « Romans et Romanciers », Sedes, 1989.
- LIMAT-LETELLIER Nathalie, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1990.
- RAVIS-FRANÇON Suzanne, « Répétition et progression dans *Aurélien* ou le roman comme creuset des contraires chez Aragon », *La Pensée* n°193, juin 1977.
- RAVIS-FRANÇON Suzanne, « Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers* », *RCAET* n°2, 1989.
- RAVIS-FRANÇON Suzanne, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, thèse de doctorat d'état, sous la direction de Henri Mitterand, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1991.
- ROBEL Léon, « Aragon et Pouchkine : de la genèse du *Roman inachevé* », *RCAET* n°3, 1991.
- RUIZ Édouard, « Aragonymes », *RCAET* n°2, 1989.
- SMILEY Amy, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Honoré Champion éditeur, 1994.
- SUR Jean, *Le Réalisme de l'amour*, avec des notes marginales d'Aragon, Éd. du Centurion, 1966.
- TRÉVISAN Carine, *Aurélien d'Aragon, un « nouveau mal du siècle* », *Les Belles Lettres*, 1996, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté n°611, coll. Linguistique et Sémiotique n°30.
- VASSEVIÈRE Maryse, « Œuvres croisées : Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango », *RCAET* n°2, 1989.

VASSEVIÈRE Maryse, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 1998.

WEILL Jean-Claude, « Naissance d'un héros de fiction : Étienne Decker, des *Communistes* », *Aragon romancier*, *Europe* n°717-718, janvier-février 1989.

WEILL Jean-Claude, « Patrice Orfilat, Paul Nizan... », *Faites entrer l'infini* n°11, juin 1991.

IV. CRITIQUES ET THÉORIES DE LA LITTÉRATURE

ASPECTS DU RÉCIT LITTÉRAIRE

Communications n°8, *L'Analyse structurale du récit*, coll. « Points », Seuil, 1981 (1966).

DELRANC-GAUDRIC Marianne, *D'Elsa Triolet* [graphié en russe] à *Elsa Triolet*, thèse de doctorat, sous la direction de Léon Robel, INALCO, 1991.

DURAND Gilbert, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme : les structures figuratives du roman stendhalien*, José Corti, 1990 (1961) [*Décor mythique*].

LEVAILLANT Jean, « Écriture et génétique textuelle », *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, textes réunis par Jean Levailant, Presses Universitaires de Lille, 1982.

LUKACS Georges, *Le Roman historique*, Petite Bibliothèque Payot, 1965 (1956 pour le texte original).

Récit et histoire, études réunies par Jean Bessière, Université de Picardie, PUF, 1984.

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, coll. « Poétique », Seuil, 1978.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1972.

WATZLAMICK P., HELMICK BEAVIN J., JACKSON Don D., « La communication paradoxale », *Une logique de la communication*, coll. « Points/Essais », Seuil, 1972 (1967 pour l'édition originale).

AMOUR ET LITTÉRATURE

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Seuil, 1977.

GONTIER Fernande, *La Femme et le couple dans le roman*, Klincksieck, 1976.

KRISTEVA Julia, *Histoires d'Amour*, « Folio/Essais », Denoël, 1983.

NELLI René, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.

PÉRET Benjamin, *Anthologie de l'Amour sublime*, Albin Michel, 1956.

Le Récit amoureux, sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra, Centre Culturel international de Cerisy-La-Salle, Éd. du Champ Vallon, 1984.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1981.

V. IMAGINAIRE ET SOCIÉTÉ

MYTHE(S)

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, José Corti, 1938.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1979 (1942).

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Éd. Quadrige/PUF, 1960.

BARTHES Roland, *Mythologies*, coll. « Points », Seuil, 1957.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe : les faits et les mythes*, Gallimard, 1986 (1949), T.I.

BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939.

BÉNICHOU Paul, *Morales du grand siècle*, Idées/Gallimard, 1948.

BRECHON Robert, « Le mythe de la fée Mélusine », *Obliques* n°14-15, 1977, Éd. Borderie.

BRUNEL Pierre, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, Sedes, 1974.

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, « Folio/Essais », Gallimard, 1938.

CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, « Folio/Essais », Gallimard, 1950 (1939).

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Idées/Gallimard, 1967.

CARASSUS Émilien, *Le Mythe du dandy*, coll. « U2 », Armand Colin, 1971.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre BRUNEL, Éd. du Rocher, 1988.

Dictionnaire des symboles, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1969).

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 (1969) [*Structures*].

ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*, « Folio/Essais », Gallimard, 1963.

GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, « Points/Histoire », Seuil, 1986.

Krisis n°6, *Mythe ?*, octobre 1990.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Presses Pocket, Plon, 1955.

ROUGEMONT Denis de, *L'Amour et l'Occident*, « 10/18 », Plon, 1972.
STEINER Georges, *Les Antigones*, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1986.
VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, « FM/Fondations », Maspéro, 1974.
VERNANT Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, « Bibliothèque des histoires », Gallimard, 1989.

SURRÉALISME

BRETON André, « Entrée des médiums », *Les Pas perdus*, Idées/Gallimard, 1969 (1924).
BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972.
BRETON André, *L'Amour fou*, « Folio », Gallimard, 1937.
BRETON André, *Arcane 17*, « Le Livre de Poche », Jean-Jacques Pauvert, 1971 (1947).
BROCHIER Jean-Jacques, *L'Aventure des surréalistes : 1914-1940*, Stock, 1977.
CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, Age d'homme, 1983.
DAIX Pierre, *La Vie quotidienne des surréalistes 1917-1932*, Hachette, 1993 [*La Vie quotidienne*].
GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Idées/Gallimard, 1971.
Obliques n°14-15, *La Femme surréaliste*, Éd. Roger Borderie, 1977.
Recherches sur la sexualité, Janvier 1928-août 1932, présenté et annoté par José Pierre, Archives du surréalisme, Gallimard, 1990 [*Recherches*].

RELIGION

DUBARLE A.M., O.P., *Judith, formes et sens des diverses traditions*, Rome, Institut biblique pontifical, 1966, 2 volumes.
Encyclopaedia Judaica, Jérusalem, Israël, Keter publishing house, 1971-1972, 16 volumes (volume 10 pour Judith).
Les Quatre Évangiles, Éd. Fayard-Mame, 1968.
GÉRARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 1989.
VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, Flammarion, 2 volumes, 1990.

VI. HISTOIRE (TÉMOIGNAGES, MÉMOIRES, ANALYSES, BIOGRAPHIES...)

XIX^e SIÈCLE

Directoire et Premier Empire

ABRANTÈS Laure Junot, duchesse d', *Mémoires de Mme la duchesse d'Abrantès ou souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Ladvocat, 1831-1835, 18 volumes (les 6 premiers volumes ont été consultés).

AVRILLION Marie-Jeanne, *Mémoires sur la vie privée de Joséphine, sa famille, sa cour*, Ladvocat, 1833, 2 volumes.

BACHELIN Auguste, *Alexandre Berthier, prince et duc souverain de Neuchâtel, prince de Wagram, maréchal de France(1806). La principauté de Neuchâtel (1806-1914) et le bataillon de Neuchâtel*, Neuchâtel, S. Delachaux, 1863.

CHARDIGNY Louis, *Les Maréchaux de Napoléon*, Flammarion, 1946.

COURVOISIER Jean, *Le Maréchal Berthier et sa principauté de Neuchâtel, 1806-1814*, À La Baconnière, 1959.

DEBIDOUR Antonin, *Le Général Fabvier, sa vie militaire et politique*, Plon-Nourrit et Cie, 1904.

DERRÉCAGAIX Général, *Le Maréchal Berthier, prince de Wagram et de Neuchâtel*, 2 volumes, Librairie militaire Chapelot, 1904.

DERRÉCAGAIX Général, *Les Derniers Jours du maréchal Berthier*, Librairie militaire Chapelot et Cie, 1905.

Dictionnaire Napoléon, sous la direction de Jean TULARD, Fayard, 1987.

DUPONT Marcel, *La Trahison des maréchaux, 1814*, Hachette, 1939.

EHRENBURG Ilya, *La Conspiration des Égaux*, Moscou, Éd. du Progrès, 1987.

FEUERBACH Anselm von, « La mort du maréchal Berthier prince de Wagram, 1er juin 1815, racontée par un auguste témoin », *Revue des Études napoléoniennes* n°170, juin 1936.

GUYE Alfred, *Le Bataillon de Neuchâtel dit des Canaris, au service de Napoléon (1807-1814)*, Neuchâtel, À La Baconnière, 1964.

HEISLER Marcel, *Stendhal et Napoléon*, Éd. Nizet, 1969.

HENNET Léon et MARTIN Emmanuel, *Lettres interceptées par les Russes durant la campagne de 1812*, publiées d'après les pièces communiquées par S. E. M. Goriaïnov, La Sabretache, 1913.

JAUBERT Pierre-Amédée, *Voyage en Arménie et en Perse, fait dans les années 1805 et 1806*, Pélicier et Neveu, 1821.

LAS CASES Marie-Joseph-Emmanuel-Dieudonné, comte de, *Mémorial de Sainte-Hélène ou journal où se trouve consigné jour par jour tout ce*

qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois, chez l'auteur, 1823, 8 volumes.

MACDONALD Jacques-Étienne-Joseph-Alexandre, *Souvenirs du maréchal Macdonald, duc de Tarente*, Plon, 1892.

MARMONT Auguste-Frédéric-Louis Viesse de, duc de Raguse, *Mémoires de 1792 à 1841 imprimés sur le manuscrit original de l'auteur avec plans*, Perrotin, 1856-1857, 9 volumes.

REISET Marie-Antoine, vicomte de, *Souvenirs du lieutenant général vicomte de Reiset, publiés par son petit-fils le vicomte de Reiset*, Calmann-Lévy, 1899-1901, 3 volumes.

RIVOLLET Georges et ALBERTINI Paul-Louis, *Les Maréchaux d'Empire et la première abdication, avril 1814*, Éd. Berger-Levrault, 1957.

SÉRIEYX William, *Un géant de l'action : le Général Fabvier*, Tallandier, 1933.

STENDHAL, *Napoléon*, Livre Club des Champs-Élysées, Éd. Baudelaire, 1967.

THIÉBAULT Dieudonné-Paul-Charles-Henri, *Mémoires du général baron Thiébault, 1792-1820, publiés sous les auspices de sa fille, Melle Claire Thiébault, d'après le manuscrit original par F. Calmettes*, Plon, 1893-1895, 5 volumes.

TULARD Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Fayard, 1987.

TULARD Jean, avec le concours de Jacques Garnier, Alfred Fierro et Charles Huart, *Nouvelle bibliographie critique des mémoires sur l'époque napoléonienne écrits ou traduits en français*, Centre de Recherche d'Histoire et de Philologie de la IV^e Section de l'École pratique des Hautes Études, Genève, Librairie Droz, 1991.

TURQUAN Joseph, *Le Monde et le demi-monde sous le Consulat et l'Empire*, Éd. Montgredien, 1897.

VALYNSEELE Joseph, *Les Maréchaux du Premier empire, leur famille et leur descendance*, 126, boulevard de Magenta, 1957.

ZIESENISS Jérôme, *Berthier, frère d'armes de Napoléon*, coll. « L'épopée napoléonienne », Belfond, 1985.

Histoire régionale (Alsace, Pas-de-Calais, Picardie)

APPELL Pierre, *Le Klingenthal et sa manufacture d'armes blanches : histoire d'un village alsacien*, Éd. Christine Appell, Klingenthal, 1988 (1957).

BÉGHIN Eugène-Constant, *Les Rues de Béthune, monuments, architecture, inscriptions, personnages remarquables, scènes curieuses et événe-*

ments mémorables dont les rues de la ville ont été le théâtre, Béthune, Imprimerie-Librairie A. David, 1898.

CORNET Édouard, chanoine, *Histoire de Béthune*, Bruxelles, Éd. Culture et civilisation, 1976 (1892), 2 volumes.

DAIRE Louis François, *Poix et ses environs*, Res Universis, 1991 (réédition d'articles parus en 1897 et 1898 dans la *Revue du Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie*).

DEMANGEON Albin, *La Picardie et les régions voisines, Artois, Cambrésis, Beauvaisis*, Colin, 1905.

Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie : arrondissement d'Amiens, Bruxelles, Éd. Culture et Civilisation, 1979 (1919), T.3.

« François Joseph Bisch : graveur de lames à l'usine de Klingenthal », *Nos ancêtres Bourgeois*, 1978-1979-1980 (l'auteur n'est pas indiqué, mais se présente comme l'un des descendants du graveur).

FROISSART Ludovic, *Notes généalogiques sur des familles notables de Saint-Riquier*, Abbeville, Cercle généalogique de Picardie, 1984.

HÉNOCQUE Abbé Jules, *Histoire de l'abbaye et de la ville de Saint-Riquier*, Amiens, impr. de A. Douillet, 1880-1888, 3 volumes.

Histoire de Lille : de Charles Quint à la conquête française (1500-1715), T.2, sous la direction de Louis TRÉNARD, Toulouse, Privat, 1981.

Histoire de la Picardie, sous la direction de Robert FOSSIER, Toulouse, coll. « Univers de la France et des pays francophones », Privat, 1974.

KLEJN Jean-Pierre, « Le Klingenthal », *Maison d'Alsace* n°16, 1979.

LABARRE Albert, *Saint-Riquier : bibliographie concernant l'abbaye, la ville, la paroisse, le petit séminaire, les auxiliaires du clergé*, Saint-Riquier, Somme, impr. par les Auxiliaires du Clergé, 1959.

La Bergerie nationale de Rambouillet : histoire du Mérinos et d'une école, 1786-1986, Association des Anciens Élèves de la Bergerie Nationale et de l'École Nationale d'Élevage Ovin, 1986.

LEGRAND Robert, « L'élevage des bêtes à laine », *Aspects de la Révolution en Picardie*, Bulletin de la société des Antiquaires de Picardie, 1950.

LEUILLOT Paul, « En Alsace après 1815 », *L'Alsace contemporaine*, Strasbourg, 1950.

PICARD Charles, *Saint-Quentin, de son commerce et de ses industries*, 2 volumes, Saint-Quentin, 1867.

ROLFFS Henri et WESCHER H., « La Picardie, pays du textile », *Les Cahiers Ciba* n°44, novembre 1952, Bâle.

Autres (Révolution, Restauration, Révolution industrielle, Républicains...)

Biographie universelle ancienne et moderne, sous la direction de M. Michaud, A. Thoissier Desplaces, éditeur, 45 volumes.

CARATINI Roger, *Dictionnaire des personnages de la Révolution*, Éd. Belfond, Le Pré aux Clercs, 1988.

CASTELOT André, *Le Duc de Berry et son double mariage d'après des documents inédits*, Sfelt, 1950.

COMBET Joseph, *Les Arrêtés de Robespierre jeune dans les Alpes Maritimes*, Besançon, Millot frères éditeurs, 1917.

Copies des lettres originales de l'armée du général Bonaparte en Égypte interceptées par la flotte sous le commandement de l'amiral lord Nelson, J. Wright, 1799, 3 volumes.

DALINE Victor, *Gracchus Babeuf à la veille et pendant la Révolution française : 1785-1794*, Moscou, Éd. du Progrès, 1987.

Dictionnaire critique de la Révolution française, François FURET et Mona OZOUF, Flammarion, 1988.

Dictionnaire des Girouettes ou nos contemporains, peints d'après eux-mêmes, Alexis Eymery libraire, 1815.

DUNHAM Arthur-Louis, *La Révolution industrielle en France*, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1953.

DUPIN Baron Charles, *Les Forces productives et commerciales de la France*, Bachelier, 1827.

FAUCIGNY-LUCINGE prince Charles de, *Dans l'ombre de l'histoire : souvenirs inédits du petit-fils du duc de Berry*, publiés par André Castelot, A. Bonne, 1951.

FORTIN André, *Frédéric Degeorge*, Lille, coll. du centre régional d'études historiques, n°5, 1964.

GUILLEMIN Alexandre, *Le Patriotisme des volontaires royaux de l'École de droit de Paris*, Adrien Égron, imprimeur, 1822.

LAMARTINE Alphonse de, *Les Confidences*, Perrotin libraire-éditeur, 1849.

LEGRAND Robert, *Babeuf et ses compagnons de route*, Société des études robespierristes, 1981.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti communiste*, Bordas, 1986 (1848).

MEISSEL René, *Gracchus Babeuf : itinéraire d'un révolutionnaire picard, 1760-1797*, Ville de Roye Éd., 1979.

REISET Vicomte de, *Les Enfants du duc de Berry*, Émile-Paul éditeur, 1905.

ROBESPIERRE Marie-Marguerite-Charlotte de, *Mémoires de Charlotte Robespierre sur ses deux frères*, précédés d'une introduction par Laponneraye et suivis de pièces justificatives, au Dépôt central, 1835.
WEILL Georges, *Histoire du Parti républicain en France de 1814 à 1870*, Félix Alcan éditeur, 1900.

PÉRIODE CONTEMPORAINE

CHALAMOV Varlam, *Récits de Kolyma*, « Les Lettres nouvelles », Denoël, 1969.

DAIX Pierre, *J'ai cru au matin*, Robert Laffont, 1976.

La Nouvelle Histoire, sous la direction de Jacques Le Goff, Éd. Complexe, 1988 (1978).

VERDÈS-LEROUX Jeannine, *Au Service du Parti : le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Minuit, 1983.

VII. BIOGRAPHIES, ARTICLES BIOGRAPHIQUES, CARNETS AUTOBIOGRAPHIQUES, MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

AIMÉ-AZAM Denise, *Géricault*, Librairie Académique Perrin, 1983, préface de Pierre Daix, (1956 pour la 1ère édition, sous le titre *Mazeppa-Géricault et son temps*)

BARDON Françoise, *Caravage ou l'expérience de la matière*, PUF, 1978.

BERGER Klaus, *Géricault et son œuvre*, coll. « Images et Idées », Flammarion, 1968 (1952 pour le texte original, 1954 pour la première traduction).

CHISHOLM Ann, *Nancy Cunard*, Éd. Olivier Orban, 1980.

CLÉMENT Charles, *Géricault : étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Léonce Laget éditeur, 1973 (1867).

COIFARD Jean-Luc, *Pierre-Jean David d'Angers*, Angers, Mairie d'Angers Éd., 1985.

DAVID D'ANGERS, *Carnets*, Plon, 1958.

DESANTI Dominique, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Flammarion, 1978.

DESANTI Dominique, *Les Clés d'Elsa*, Éd. Ramsay, 1983.

DORMANN Geneviève, *Le Roman de Sophie Trébuchet*, « Le Livre de Poche », Albin Michel, 1982.

Galerie David d'Angers, Angers, Musées d'Angers, 1985.

Géricault dans les collections privées françaises, 6 novembre-7 décembre 1964, Galerie Claude Aubry.

Géricault raconté par lui-même et par ses amis, introduction par Pierre Courthion, Vésenaz-Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947.

Géricault, Roma, Villa Medici, novembre 1979-Gennaio 1980, edizioni dell'Elefante, 1979.

Géricault, catalogue de l'exposition du Grand Palais, à Paris, du 10 octobre 1991 au 6 janvier 1992, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1991 [*Catalogue Géricault*].

HOUSSAYE Henri, « Un maître de l'école française, Théodore Géricault », *La Revue des Deux Mondes*, novembre 1879.

JOUIN Henry, *David d'Angers : sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Plon, 1877, 2 volumes.

OTTINO DELLA CHIESA Angela, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, « Les Classiques de l'art », Flammarion, 1967.

PLANCHE Gustave, « Géricault », *La Revue des deux mondes*, avril-mai-juin 1851.

RICCI Jean, *E. T. A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, José Corti, 1947.

VALOTAIRE Marcel, *David d'Angers*, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, 1932.

TABLE

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE.....	13
L'HISTOIRE.....	13
I. AU CENTRE DU ROMAN : LE LIEU DES PASSAGES.....	19
1. UN CŒUR DU ROMAN : POIX	19
<i>UNE DÉNÉGATION RÉVÉLATRICE</i>	19
<i>UN ROMAN DANS LE ROMAN</i>	19
<i>UNE PARENTHÈSE LOURDE DE CONSÉQUENCES</i>	21
2. UNE LEÇON DE TÉNÈBRES	22
<i>LES PASSEURS</i>	22
Louis Müller, forgeron initiatique.....	22
M. Joubert, la mémoire de la Révolution.....	25
<i>L'INITIATION DE GÉRICAULT : LA DÉCOUVERTE DES AUTRES</i>	27
Lieu des croisements.....	27
Lieu du changement.....	29
3. LES TÉNÈBRES DE LA LEÇON	32
<i>LE MONDE COMME SPECTACLE OU L'IMPUISSANCE D'AGIR</i>	32
<i>LA NOUVELLE ÉNIGME : « QUI, NOUS ? »</i>	35
Géricault, un étranger dans la nuit.....	35
Bernard, un passeur des ténèbres.....	36
II. LES « GRAINES DE L'AVENIR ».....	47
1. UN ENJEU DE POIX/DE POIDS	47
« Ô RECOMMENCEMENT DE TOUTES CHOSES ! ».....	47
À la recherche de la « perspective historique ».....	47
Un éternel retour.....	49
La réécriture de <i>Germinal</i>	50
<i>DU POÈTE FERVENT AU MILITANT TRAHIS</i>	55
Lamartine : un discours historique devient un discours romanesque.....	55
Frédéric Degeorge ou l'espoir trompé.....	59
2. LE PROBLÈME DE LA TRAHISON	61
<i>QUI EST JUDAS ?</i>	61
<i>QU'EST-CE QUE TRAHIR ?</i>	65
<i>UN TRAHITRE EMBLÉMATIQUE : FIRMIN</i>	69
III. LA QUESTION DE LA NATION.....	73
1. UNE IMPOSSIBLE UNION	73

<i>LES FRÈRES ENNEMIS</i>	73
Chastellux/La Bédoyère	74
D'Aubigny/Dieudonné	74
<i>FABVIER : « LA LOGIQUE DE L'HISTOIRE »</i>	77
Berthier/Fabvier	78
David d'Angers/Fabvier	79
Fabvier le justicier : un nouveau Perceval	80
2. ENVERS ET ENDROITS : RÉVERSIBILITÉS	82
<i>NAPOLÉON L'INSAISSABLE</i>	82
Un homme « double »	82
Au miroir des appellations : du « petit caporal » à « l'usurpateur »	85
L'homme invisible : de l'historique au mythique	87
<i>LE « ROYAUME D'IDOMÉNÉE » ET « L'ENFER » DE SIBÉRIE</i>	89
Odessa	90
La Sibérie	93
DEUXIÈME PARTIE	98
LES SCHÉMAS AMOUREUX	98
I. LE COMPLEXE DE MÉLUSINE	104
1. UNE FEMME DOUBLE	104
2. L'ÉTRANGÈRE	105
<i>LA FEMME « BLANCHE ET NOIRE »</i>	105
<i>UNE « INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ »</i>	109
3. L'IMAGE AMBIVALENTE DE LA MÈRE	110
<i>LA FIGURE BIENFAISANTE DE GIUSEPPA</i>	110
<i>LA FIGURE REPOUSSANTE DE CATHERINE CARON</i>	112
<i>UNE FEMME-ENFANT</i>	113
Des instantanés sur lesquels « le temps n'a pas de prise »	113
Une enfant-mère	120
4. VICTIME ET BOURREAU : DE L'USAGE DU MARTYRE DE SAINTE CATHERINE	124
<i>LES CATHERINE DU ROMAN</i>	125
Catherine Degeorge	125
Catherine Caron	125
<i>BLANCHE, SAINTE CATHERINE, « COMMENT L'APPELEZ-VOUS DONC ? »</i>	126
<i>OLIVIER : LE BOURREAU ?</i>	128
<i>OLIVIER : UNE VICTIME ?</i>	131
II. LA MYTHIFICATION	134
1. DESDÉMONE : LA JALOUSIE	134
<i>SOPHIE OU LA FAUSSE DESDÉMONE</i>	134
<i>OTHELLO : D'ANCIENNES OBSESSIONS</i>	135
<i>LAGO : LE TIERS NÉCESSAIRE</i>	137

2. CHARLOTTE : LA MIMICRY	138
<i>SOPHIE : UNE FAUSSE CHARLOTTE</i>	138
<i>BERNARD/WERTHER : UN SIMULACRE TRAGIQUE</i>	140
Pourquoi Werther ?	140
« Mimicry » et aliénation	142
3. L'AMOUR COURTOIS : LA DAME	144
<i>MARIA-DE-LOS-ANGELES OU LA SACRALISATION</i>	144
Une « Dame »	144
Un culte marial	146
<i>MARIE-DES-DÉMONS : « L'AUTRE » DE MARIA</i>	148
Les deux Yseut	148
L'orientale	149
III. UNE MÉTAPHORE OBSÉDANTE : BLANCHE OU	
L'ABSENCE	155
1. BLANCHE DANS LA SEMAINE SAINTE : UNE INJONCTION	
PARADOXALE	155
2. BLANCHE, DEPUIS TOUJOURS ET À JAMAIS INACCESSIBLE	158
<i>BLANCHE, DU « CAHIER NOIR » À LA SEMAINE SAINTE</i>	158
<i>BLANCHE : UNE FEMME VIRTUELLE</i>	159
<i>L'ÉROTISME : UN DÉSIR « BLANC »</i>	163
3. ELSA OU LE PARADOXE SURMONTÉ	169
<i>ELSA, PRÉSENTE ET ABSENTE</i>	169
<i>ELSA : DE BLANCHE À GIUSEPPA</i>	171
TROISIÈME PARTIE	177
DIRE L'INDICIBLE	177
I. LA PERTE DES REPÈRES	183
1. L'EAU	183
<i>LA PLUIE</i>	183
<i>LE MARAIS</i>	184
<i>LE NOYÉ</i>	186
<i>LE MIROIR</i>	188
<i>LA FEMME</i>	190
2. LE RÊVE	192
<i>LE RÊVE CHEZ ARAGON</i>	192
<i>LE RÊVE DANS LA SEMAINE SAINTE</i>	194
Les « vrais » rêves	194
La perte de conscience	199
3. LA CHUTE	202
<i>D'AUBIGNY OU L'ORGUEIL PUNI</i>	203
<i>BERTHIER : UN VERTIGE SYMBOLIQUE</i>	207
La trahison de Berthier	208
La Loge de l'étranger	209

La mort de Berthier.....	214
4. LA MORT	217
<i>LE SUICIDE ET ARAGON</i>	217
<i>LA MORT : L' OUBLI</i>	218
II. FIGURES FANTASMATIQUES D'UNE MISE À MORT	221
1. LA BELLE MEURTRIÈRE : JUDITH	221
<i>RÉÉCRITURE D'UNE FIGURE BIBLIQUE</i>	221
<i>UNE FIGURE PARADIGMATIQUE</i>	224
Une femme sans visage	225
Une beauté parfaite	228
Une figure de l'inachèvement.....	229
La femme perfide.....	230
2. FIRMIN : L'HOMME AU COUTEAU	232
<i>UNE SITUATION OBSESSIONNELLE</i>	232
<i>DICKENS : UN FAUX INTERTEXTE</i>	234
<i>L'AFFAIRE FUALDÈS : UN EMBRAYEUR DE L'IMAGINAIRE</i>	235
<i>UN RITE SACRIFICIEL</i>	238
3. DE LA FONCTION SALVATRICE DU MYTHE	242
III. CRÉER	245
1. UNE RÉFLEXION ANCIENNE SUR L'ART ET LES ARTISTES	245
<i>LA FONCTION DE L'ARTISTE</i>	245
<i>LE RÉALISME SOCIALISTE</i>	246
2. DES COMMUNISTES À LA SEMAINE SAINTE	248
<i>L'UN NE VA PAS SANS L'AUTRE</i>	248
<i>LA RUPTURE</i>	250
Déchirure et déchirements	250
Une esthétique de la complexité : la juxtaposition	252
<i>SIGNES EXTÉRIEURS</i>	256
Huit ans de silence romanesque	256
De David d'Angers à Géricault.....	257
3. L'ÈRE DU PROBLÉMATIQUE	261
<i>LA LEÇON DE MATISSE : ART ET SOUFFRANCE</i>	261
<i>LE « JEU DE LA CONTRADICTION HUMAINE »</i>	263
4. LE SOLEIL DE L'ART	268
<i>SOLEIL : CHAMP SÉMANTIQUE SYMBOLIQUE</i>	268
<i>LE SOLEIL DANS LA SEMAINE SAINTE</i>	268
<i>DU SOLEIL DE GERMINAL AU SOLEIL DE LA SEMAINE SAINTE</i>	269
CONCLUSION	273
ANNEXE : COMPOSITION DE LA SEMAINE SAINTE	279
BIBLIOGRAPHIE	289
Ouvrages collectifs et revues	294

