

**ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**

Mémoire de Master en Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales

Mention : Lettres et Arts

Spécialité : Littérature comparée

Écrire pour convaincre

Les Communistes d'Aragon ; U.S.A. de Dos Passos

Aurore Peyroles

Mémoire dirigé par Anne Tomiche

Session : juin 2008

« [...] La seule raison d'être du roman
est de dire ce que seul le roman peut dire¹. »
Milan Kundera

¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 50.

Introduction

Début des années 20, Paris. Dos Passos, lors d'un de ses nombreux séjours dans la capitale française, croise Aragon, le temps d'un dîner : « Aragon avait alors tout le panache du jeune poète. Son talent ne faisait aucun doute¹. » Rencontre unique, commentaire laconique. Se sont-ils rencontrés à nouveau aux États-Unis, en U.R.S.S. ? Ont-ils lu les œuvres de l'autre ? L'histoire ne le dit pas. Certes, tous deux ont le même âge², tous deux sont ce que l'on appelle des écrivains engagés³, et surtout engagés du même côté : enthousiasmés par la révolution d'octobre 1917, séduits par le marxisme, tous deux militent dans leur pays aux côtés ou au sein du Parti communiste, mettant leur succès au service de causes politiques et sociales, s'inscrivant dans le champ médiatico-politique de leur temps. La photographie du romancier américain souriant entre les deux policiers qui l'arrêtent pour avoir manifesté contre l'exécution de Sacco et Vanzetti a fait le tour du monde ; chaque jour, le lecteur de *L'Humanité* ou de *Ce Soir* pouvait découvrir de nouveaux articles d'Aragon, lire des comptes rendus sur ses interventions lors de meetings du P.C.F. Quand ils écrivent respectivement *U.S.A.* et *Les Communistes*, Dos Passos et Aragon militent sans relâche. Convergence – éphémère⁴ – de leurs préoccupations politiques.

Convergence aussi, et en conséquence de la première, de leurs préoccupations littéraires. Tous deux ont participé à des congrès de l'Internationale des écrivains révolutionnaires⁵ en Union soviétique, où tous les efforts sont conjugués pour mêler de façon volontariste conscience politique et conscience esthétique. Les débats tournent autour de la définition d'un nouveau genre romanesque qui doit nécessairement œuvrer à la diffusion de l'idéal communiste et à la réalisation de la révolution internationale : « La littérature et l'art

¹ John Dos Passos, *La Belle Vie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1985, p. 243.

² Dos Passos est né en 1896, Aragon, un an plus tard.

³ Benoît Denis définit ainsi l'écrivain engagé : il est « celui qui a pris des engagements par rapport à la collectivité », dans *Littérature et engagement, de Sartre à Pascal*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 30.

⁴ Dès 1937, à son retour d'Espagne, Dos Passos se distancierait des engagements de sa jeunesse. Témoin des nombreuses exactions commises par les Soviétiques contre tous ceux qui n'étaient pas communistes en Espagne, il évoluera vers la droite la plus réactionnaire.

⁵ Voir à ce propos l'ouvrage de Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985. C'est lui qui a forgé cette expression.

prolétarien révolutionnaires doivent être un moyen de propagande et d'éducation révolutionnaire des masses. Servir la classe ouvrière, combattre pour la Révolution sociale, tel est leur but⁶. » La définition de leurs moyens a évolué, mais très vite l'innovation littéraire est abandonnée, jugée trop élitiste, la simplification extrême du style et de l'intrigue est applaudie et requise. La réception de *Manhattan Transfer* reflète cette évolution : acclamé à sa publication en U.R.S.S., le roman est accablé de reproches cinq ans plus tard – « trop de psychologie, trop peu de conscience de classe, [les personnages] sont trop aliénés, trop éloignés du collectif⁷ ». Le but premier et unique du romancier doit être de convaincre. Quitte à sacrifier l'activité même d'écrire à celle de persuader, à soumettre la première à la seconde. C'est ce processus que s'est attaché à formaliser le « réalisme socialiste », décrié *a priori* et reposant sur quelques principes simples : simplification du récit obligatoirement exemplaire, différenciation d'une bonne voie à suivre et d'une autre où seuls les adversaires ou les ignorants se fourvoient, définition claire de la tâche à accomplir⁸. Le roman doit se faire démonstration, le réalisme du 19^e siècle, supposément photographie du réel, doit céder la place au réalisme didactique⁹.

Or, et c'est là peut-être que la trilogie de l'Américain et le roman-fleuve du Français se ressemblent le plus, *U.S.A.* et *Les Communistes* ne respectent pas ces instructions normatives. Fresques monumentales, tableaux d'une nation au bord du gouffre et d'une autre ayant déjà franchi le seuil de la guerre ; panoramas d'une extraordinaire ampleur, à l'image des *murales* mexicains¹⁰, qui explorent simultanément toutes les sphères sociales de ces nations en mouvement ; romans potentiellement ou réellement inachevés, où les auteurs compliquent à l'envi intrigues et modes narratifs, allongent à loisir digressions et descriptions, multiplient jusqu'au vertige personnages et fils narratifs. Comme si aucun détail ne devait leur échapper, comme si le nombre pléthorique des protagonistes, des intrigues et des points de vue pouvait

⁶ Manifeste paru dans *L'Humanité*, cité par Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, *op. cit.*, p. 414.

⁷ *Ibid.*, p. 350

⁸ Voir Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986.

⁹ Voir Benoît Denis : « Le roman à thèse prolonge, en les accentuant fortement, les traits du grand réalisme du 19^e siècle, dont il utilise la prétention mimétique à des fins persuasives. Il s'agit d'un récit résolument non problématique qui vise à prescrire très rigoureusement le sens de la lecture : redondant et répétitif, il s'efforce d'évacuer toute forme d'ambiguïtés et de contradiction, et une voix narrative autoritaire lui impose une signification univoque et contraignante », *Littérature et engagement, de Sartre à Pascal*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰ Dos Passos fait lui-même allusion à cet art dans ses mémoires informels à propos de *U.S.A.* : « *Trois Soldats* et *Manhattan Transfer* étaient des panneaux uniques ; maintenant, un peu comme les peintres mexicains, qui se trouvent forcés de peindre tous les murs, je me sentais forcé de commencer un panorama narratif dont je ne voyais pas la fin », *La Belle Vie*, *op. cit.*, p. 259.

donner une image fidèle d'une nation à un moment de son histoire. Ces deux romans se veulent le reflet de la réalité contemporaine, reflet aussi large que possible. La mobilité, voire l'instabilité, des instances narratives de ces deux œuvres relève de la même avidité pour rendre compte, de la même envie d'en découdre avec un réel kaléidoscopique. Les points de vue, au sens de focalisation mais aussi d'interprétation, se multiplient, empiètent les uns sur les autres, morcellent la vision habituellement surplombante du narrateur omniscient de la tradition romanesque. Plongées dans « le monde réel », pour reprendre le titre du cycle romanesque aragonien, tels sont *U.S.A.* et *Les Communistes*. Pas de trace donc de la simplification voulue par les intellectuels officiels soviétiques, pas de trace non plus de l'instance narrative, certaine de ses vues et de leur supériorité, stable et autoritaire, requise pour l'apprentissage pédagogique du lecteur. Allons plus loin : ces œuvres semblent fondées sur des principes littéraires exactement contraires aux recommandations que les autorités d'U.R.S.S. et un certain bon sens ont définies comme les plus efficaces pour convaincre le public – retrait de la voix narrative, multiplication des intrigues, rareté des personnages exemplaires, complication des catégories morales. Tout se passe comme si la plus grande objectivité possible avait présidé à l'élaboration des romans, leurs auteurs se contentant d'accumuler faits et détails qui se révéleront être des preuves *a posteriori*, assez limpides et transparentes pour aboutir à l'identification des coupables. Car coupables il y a, dénonciation aussi.

Le reflet que renvoient les miroirs tendus par ces deux romans n'est pas flatteur pour les sociétés sur lesquelles ils se penchent. Mensonges décidant de la vie publique et des vies privées, manipulations politiques et financières, coalition des puissants contre les plus démunis, trahison de la patrie par ceux qui la dirigent... Tout le matériel rassemblé par les deux romanciers va dans le même sens, celui d'une perte de l'innocence, d'une trahison de l'esprit fondateur de la nation américaine, celui d'une perte tout court pour la France. Face à une réalité consternante, Aragon et Dos Passos sont obsédés par une même question : comment en est-on arrivé là ? Ces plongées dans un temps presque strictement contemporain entendent remonter aux origines des maux qui rongent sociétés et nations : non pas des origines fantasmatiques renvoyées à des temps anciens, mais des racines bien ancrées dans le temps vécu par tous, auteur et lecteurs. Philippe Roger souligne à juste titre que l'ambition de Dos Passos avec la trilogie consiste à établir « la généalogie du "siècle américain"¹¹ ». Ces romans sont à la fois description et interrogation portant sur ce qui est décrit. Et les

¹¹ Philippe Roger dans « John Dos Passos, *desperado* du siècle américain », préface à *U.S.A.*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 15.

romanciers de mener l'enquête. Le but : découvrir ce qui a mené au drame présent, sonder la situation – au risque de s'y perdre – pour la comprendre. *U.S.A.* et *Les Communistes* entendent élaborer une réponse, présentée comme objective puisque résultant des faits observés et confirmée par eux. Le constat se fait analyse, les romans pièces à conviction.

En l'absence donc des moyens habituels, simples et recommandés pour convaincre le lecteur d'une interprétation politique et sociale des sociétés décrites, Dos Passos et Aragon parviennent néanmoins à faire entendre cette interprétation. Ils n'auront pas exactement la même : il ne faudra jamais oublier que les deux romanciers ne partagent pas les mêmes convictions, qu'ils ne cherchent pas à provoquer les mêmes réflexions ni à susciter les mêmes adhésions chez leur lecteur, même s'ils font partie d'une même famille politique. L'Américain ne s'impliquera jamais dans l'appareil communiste, contrairement au Français, et sa méfiance à l'égard de toute forme de soumission de l'individu transparait dans de nombreuses pages. C'est bien plutôt dans les procédés visant à convaincre que les deux romanciers se rejoignent. L'auteur des *Communistes* est catégorique quand il souligne que l'idéologie « progressiste » de beaucoup d'écrivains ne trouve pas d'expression littéraire, ceux-ci continuant à écrire des romans régressifs et réactionnaires, « en tant que romans¹² ». Il le regrette : il est temps de concevoir un roman en adhésion avec son contenu et son époque. Il aurait pu ajouter que ces romans formellement « réactionnaires » n'étaient aucunement efficaces. Lui comme Dos Passos ne font pas confiance à un exposé théorique de certitudes, considérées comme telles seulement par ceux qui sont déjà convaincus, intuition confirmée par un fait littéraire essentiel : le développement des aptitudes critiques des lecteurs, leur méfiance envers ce qui s'affiche trop brutalement comme une thèse. Évolution qui rend les romans dits « à thèse » nécessairement inefficaces dans une stratégie visant à convaincre.

Marielle Macé analyse

la méfiance pour le roman à thèse fondé sur l'esthétique « démodée » d'un acte de communication entre celui qui écrit et celui qui lit, démodé parce que la modernité a imposé une représentation agonique des rapports entre séduction et action, entre exigence de style et portée sur le monde¹³.

La relation didactique d'un maître s'adressant à un éventuel élève, où une instance supérieure expose à un apprenti encore ignorant une vision du monde qui se donne comme infaillible et

¹² Aragon, dans son article « S'il faut choisir, je me dirai barrésien », *Les Lettres françaises*, 16 décembre 1948, cité par Bernard Leuilliot dans sa préface aux *Communistes* dans l'édition de la Pléiade (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1464).

¹³ Marielle Macé, « Imputabilité. L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement », dans l'ouvrage collectif *L'Engagement littéraire*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 63.

universelle, n'a plus lieu d'être. Ou du moins plus lieu de convaincre. Ni Dos Passos ni Aragon n'auront recours aux « recettes » de l'exemplarité : mieux vaut prendre le lecteur par surprise, ne pas lui laisser deviner ce que le livre contient et défend¹⁴.

Dès lors, la question qui se pose est celle-ci : comment tenir un discours engagé sur le monde réel, comment convaincre le lecteur de vues que les auteurs jugent effectivement plus valables que d'autres, au sein de romans qui ne veulent pas suivre le modèle de leurs homologues à thèse ? La réponse que déploient deux œuvres aussi différentes que la trilogie *U.S.A.* et *Les Communistes* est la même : il faut écrire, et non pas sous-écrire, faire œuvre de littérature et non de propagande, inventer et non pas imiter un modèle anachronique. Il suffit de feuilleter la trilogie américaine pour en apprécier le modernisme : différentes sections narratives, signalées par différentes typographies, s'y juxtaposent aléatoirement. Le lecteur du roman français est souvent submergé par le nombre des personnages et surtout par une narration qui saute d'un point de vue à un autre sans transition, égarant celui qui essaie de déceler un récit cohérent et coordonné. Il est remarquable que ces deux romans, écrits avant ou juste après la Seconde Guerre mondiale, relèvent en partie de l'analyse menée par Alexandre Gefen à propos des récits des années 80 et en empruntent certaines techniques stratégiques¹⁵ : « le recours au témoignage, permettant de réassurer l'imputabilité du narrateur dans son discours » – à plusieurs reprises, les narrateurs de *U.S.A.* et des *Communistes* adoptent la posture de témoins, autorisée par l'expérience réelle des romanciers eux-mêmes ; « l'usage d'un récit documentaire destiné à regarantir les *realia* du récit, parfois par l'emprunt au genre biographique ou autobiographique – conçu comme une forme de déflation du roman » – c'est là le rôle des collages de journaux, nombreux dans les deux romans, et en particulier de la section « Actualités » de la trilogie américaine, des rappels biographiques qui rythment ces deux récits plongés dans l'histoire ; « la création de dispositifs d'implication du lecteur dans des structures ouvertes, destinés à réengager celui-ci dans la communication fictionnelle » – l'éclatement des structures narratives oblige le lecteur à participer activement, à établir des liens par le montage ; « le choix de personnages mineurs et de détails inexplorés [qui] tend à contrarier la remontée inductive de la réalité brute vers l'exemplaire » – difficile de distinguer parmi le personnel romanesque pléthorique des deux

¹⁴ On peut penser qu'Aragon a éprouvé quelques regrets d'avoir intitulé son roman *Les Communistes*, poussant beaucoup de lecteurs à n'en lire « que le titre et non les six volumes » (Aragon cité par Jean-Claude Weil dans son article « Avez-vous lu *Les Communistes* ? », paru dans *Recherches croisées*, n°3, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1991, p. 115).

¹⁵ Alexandre Gefen, dans « Responsabilités de la forme : voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », *L'Engagement littéraire, op. cit.*, p. 72.

œuvres des personnages exemplaires ou même typiques ; Dos Passos et Aragon multiplient à l'envi des notations superflues, saturant le texte de détails qui ne servent pas directement le propos politique général.

Ces romanciers développent une écriture audacieuse et ambitieuse, mais qui n'a pas pour finalité la seule expérimentation littéraire. Elle apparaît comme une nécessité pragmatique au sein d'une stratégie de la conviction. Il est bien sûr impossible d'établir un rapport de cause à effet entre l'intention de convaincre et l'écriture de *U.S.A.* et des *Communistes* : pourquoi Dos Passos et Aragon se sont-ils lancés dans de tels romans, pourquoi les ont-ils écrits comme ils l'ont fait ? Convaincre le lecteur de leurs propres convictions était-il leur but premier ? En l'absence de témoignage direct de leur part, nul ne peut répondre à ces questions. Ce que leur lecteur peut cependant constater, c'est l'efficacité avec laquelle ces romans imposent une vue politique et sociale, à quel point ils le convainquent d'une certaine vision des choses, d'une certaine analyse des sociétés française et américaine. Malgré leur caractère souvent déroutant, ces romans frappent par leur pouvoir de persuasion. Leur composition et leur écriture en sont les instruments, éminemment littéraires. Ce qui heurte à leur lecture est précisément ce qui convainc, agissant au mieux auprès du lecteur : les audaces romanesques, à l'opposé exact de ce que préconisaient les experts soviétiques de la question littéraire, accomplissent ce que le roman à thèse dans sa forme la plus caricaturale¹⁶ échoue à atteindre. L'efficacité d'un discours qui affiche toutes les prérogatives du simple enregistrement des faits, de l'absence de parti pris idéologique initial, est redoutable : il est bien plus difficile de contester un tel discours, qui se fonde dans le compte rendu des événements et des faits, que de prendre du recul face à un texte explicitement militant. L'absence de commentaire est une des armes les plus efficaces pour convaincre.

Convaincre. Le mot fait peur en littérature. Il est associé à une simplification extrême de l'écriture romanesque, de son style comme de ses intrigues : appauvrissement volontaire, coupable de subordonner l'expression à l'intention. Mais c'est là une autre simplification. L'écriture littéraire peut elle aussi convaincre, être porteuse d'une vue militante de la réalité

¹⁶ On peut citer comme exemple d'un tel type romanesque *La Jeune Garde*, livre de commande où son auteur, Alexandre Fadeïev, futur président de l'Union des écrivains soviétiques, vante l'héroïsme d'adolescents membres d'une organisation clandestine lors de la Seconde Guerre mondiale. Cet hymne à la patrie et à l'homme soviétiques obtiendra le prix Staline en 1946. « C'est à son apparence de littérature de témoignage que la littérature prolétarienne doit son échec, incapable qu'elle fut d'imposer d'elle-même une image autre que celle du récit à valeur "humaine" et documentaire sur la condition ouvrière », écrit aussi Benoît Denis dans *Littérature et engagement*, op. cit., p. 49.

qu'elle décrit. C'est ce qu'illustrent à nos yeux *U.S.A.* et *Les Communistes*. Ces romans ne font de concessions ni littéraires ni idéologiques. Et cela va au-delà de la conciliation : l'expérimentation formelle sert au mieux la conviction, elle s'en fait l'agent. Reste à en démêler les techniques et les stratégies, à en dévoiler l'envers. Car l'objectif de cette étude n'est pas de déceler les marques qu'auraient laissées dans les textes les convictions préalables des romanciers. Les romans ne seront pas considérés comme les révélateurs d'un engagement politique général de leur personne – si c'était le cas, il serait difficile d'étudier conjointement, même dans une perspective comparatiste, Aragon et Dos Passos, tant les formes et la constance de leur engagement ont différé¹⁷. Ce qui nous intéresse dans *U.S.A.* et *Les Communistes*, c'est le lien, essentiel, entre une écriture déjouant les attentes et une volonté stratégique de convaincre, c'est l'acte dirigé vers le lecteur, ses ressorts et ses instruments. C'est pourquoi il sera très peu question ici d'engagement ni même de politique, mais bien de littérature. Dans les œuvres de ces personnalités engagées, l'« impératif éthique » ne se surajoute pas à l'« intention esthétique »¹⁸. Les deux actes, écrire et convaincre, sont accomplis simultanément, c'est la grande force de ces œuvres. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons choisi la première version du roman d'Aragon, réécrit presque vingt ans plus tard¹⁹ : les temps ont alors changé, et le romancier ne veut plus convaincre des mêmes choses ni de la même façon. Lorsqu'il écrit pour la première fois *Les Communistes*, il n'a pas ce recul, l'acte de l'écriture et celui de convaincre ne font qu'un. Écrire pour convaincre, donc, et non écriture de la conviction.

Des faits, plus que des convictions : telle est la matière romanesque des *Communistes* et de *U.S.A.* L'aventure du réel y éclipse entièrement l'ornière dogmatique et l'exposé théorique : les deux romans se présentent comme des recueils de faits, bruts et brutalement rendus, le plus absolument fidèles au monde réel, à ses ambiguïtés et ses zones grises. Pas de personnage exemplaire, pas de narrateur sûr de ses vues et de leur supériorité, mais des êtres

¹⁷ La méfiance de l'Américain envers toute organisation autoritaire, aurait-elle un noble idéal, est constamment présente au cours de sa trilogie. Méfiance qui évoluera vers une prise de distance résolue envers toute l'idéologie socialiste et les partis communistes après l'expérience catastrophique de la guerre civile espagnole. « Dans une époque d'idéologies trompeuses, l'espérance d'un homme de bonne volonté n'a pas sa place dans l'action collective », écrira-t-il dans *Adventures of a Young Man* (1939). Rappelons qu'il n'a jamais été membre du Parti communiste américain. Voir à ce propos la biographie de Townsend Luddington, *John Dos Passos, a Twentieth Century Odyssey*, New York, Carroll & Graff, 1998.

¹⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 33.

¹⁹ Aragon réécrivra *Les Communistes* à l'occasion de la publication des *Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Les modifications ont été nombreuses, stylistiques et idéologiques. Voir à ce propos l'article de Maryse Vassevière, « La réécriture des *Communistes* », paru dans la revue *Littérature*, Paris, Armand Collin, déc. 1971, p. 79-89.

fictifs banals, avec leurs qualités et leurs défauts, mais des points de vue éclatés et pluriels, contradictoires et sans horizon commun. Les fictions ne se font pas l'illustration d'un discours idéologique. Pourtant ce n'est pas là résignation, au contraire : l'affranchissement des romans par rapport à un discours extérieur qu'ils reproduiraient au détriment de la vraisemblance fonctionne comme un argument stratégique. Dos Passos et Aragon font le choix de l'expérimentation au lieu de l'apprentissage, de l'immédiateté au lieu de la médiation : les faits rapportés, dans toute leur violence et leur brutalité, sans atténuation ni filtre narratif visible, parlent d'eux-mêmes. Nul besoin de commentaire ni d'interprétation surajoutée. Leur signification est univoque, les conclusions qui s'en imposent aussi. Faire voir, c'est mettre à l'épreuve des faits, meilleurs arguments auprès des êtres fictifs, auprès aussi – les romanciers l'espèrent –, des êtres réels, les lecteurs.

Arguments au sein d'un discours plus général. S'élaborent dans les romans étudiés une interprétation des faits rapportés, une mise en perspective et une vision politique qui les articulent et les expliquent. Mais ce mouvement d'élargissement, ce changement d'échelle, du fait brut à ses causes profondes et à ses conséquences inquiétantes, ne se font pas au cours de prises de position ou d'interventions extérieures aux récits romanesques. Le discours tenu sur les faits, les événements et les sociétés décrites résonne au sein même des romans, il s'enchevêtre au cœur des fictions, il se lit à travers les intrigues, il se fait entendre dans la structure même des œuvres. Ainsi les destinées des personnages contestent-elles, par elles seules, l'ordre social établi, directement responsable de leurs échecs, de leurs persécutions. Les deux sphères du réel et du fictif sont en perpétuelle interaction : le lecteur est plongé dans les situations romanesques, immédiatement, comme s'il y était. Les conclusions qui s'imposent à la lecture des romans concernent donc autant la réalité vécue par les personnages que celle où évoluent auteurs et lecteurs. Ces conclusions interprétatives et critiques de la réalité se font entendre au cours des intrigues, elles s'élaborent aussi grâce à la structure des œuvres : l'éclatement puis le montage des événements et des intrigues n'ont rien de hasardeux, ils servent l'expression d'une vision des sociétés américaine et française, l'exprimant et la communiquant. Les faits rapportés parlaient d'eux-mêmes, suscitant admiration ou indignation. Mais de leur orchestration résulte une interprétation de ces faits, livrés pourtant sans médiation. À travers les romans s'élabore un discours sur le monde réel : un discours sans mot, mais en acte, progressant au même rythme que les intrigues et les structures romanesques. Un discours d'autant plus efficace qu'il reste silencieux.

Silencieux mais lumineux. Aragon et Dos Passos, plus qu'ils ne font entendre leurs propres convictions, dévoilent les procédés qui assurent la domination de leurs adversaires. Ils

éclaircit d'une lumière vive et critique les mécanismes sociaux, politiques et idéologiques qui font perdurer l'exploitation d'une majorité sans parole par une minorité omnipotente et solidaire. Révélant les envers des événements, des situations et des faits rapportés, ils découvrent leurs origines, ils les rendent intelligibles : l'état des choses n'est ni naturel ni nécessaire. Il repose sur des ressorts invisibles qu'actionnent à plaisir dirigeants et possédants, mais qu'il est possible d'inverser. Au-delà de l'indignation première, le lecteur se voit donner les moyens d'une compréhension véritable, profonde, de ce qui l'avait indigné²⁰ : sa révolte n'en sera que plus durable, ses convictions, plus ancrées. Les romanciers l'invitent à adopter une vision nouvelle des sociétés qui l'entourent, démystificatrice, critique, essentielle : il s'agit de voir l'envers d'un décor qui ne fait que paraître immuable. Ils l'invitent aussi à adopter une langue nouvelle, instrument d'une appréhension juste du réel, d'une désignation pertinente des états de faits. Reconstruire un langage dépourvu de manipulations et d'ambiguïtés, retrouver le sens premier des mots oubliés ou déformés, c'est là un acte éminemment politique : nommer les choses telles qu'elles sont, c'est se permettre d'agir sur elles ; redécouvrir la force de certains concepts affaiblis par l'usage, l'habitude ou l'appropriation injustifiée, c'est déjà agir.

²⁰ Toutes les opinions relayées dans ce mémoire sont exclusivement celles des romanciers. Si les formulations des analyses et des conclusions ne le précisent pas toujours, nous profitons de l'occasion pour lever toute ambiguïté à ce sujet.

PREMIÈRE PARTIE

Les faits, rien que les faits : l'aventure du réel

Aurore

Suppr

l'avent

A/ Fict

Modèl

La lég

rappor

B/ Ren

réel

Tourni

Collag

C/ L'er

Les fai

narrat

Les fai

Les fai

Un dis

A/ Le r

théoric

L'abse

Les in

L'effic

B/ « A

Un dis

L'effic

Une co

l'immé

Appre

nouve

A/ Inte

mécar

La stru

« D'ac

nation

Mécan

Manip

B/ « R

La dér

menc

Le ser

Faire e

roman

CONC

mytho

Chapitre 1 - Le refus de l'abstraction théorique

Ce qui frappe, à la lecture des *Communistes* et de la trilogie *U.S.A.*¹, c'est leur force de persuasion ; ce qui frappe, à leur étude, c'est l'absence, voire le refus, d'un discours explicitement militant, idéologiquement cohérent. Paradoxes que ces romans qui n'empruntent pas les voies habituelles de l'engagement littéraire : le recueil des faits y remplace l'exposé d'un dogme politique, la plongée dans la réalité de deux pays en crise au bord du gouffre, un discours autoritaire et abstrait. Ces deux œuvres échappent au dilemme du roman à thèse, formulé par Susan R. Suleiman : « Le roman réaliste proclame avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne ; le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs². » Pris entre son ambition réaliste et sa prétention didactique, le roman à thèse type, pour autant qu'il existe, fait le choix du discours militant, aux dépens du vraisemblable et de la fidélité au réel. C'est aussi ce que prescrit le réalisme socialiste. Citons l'article de John Berger consacré à cette doctrine dans l'*Encyclopædia Universalis* (2004), se référant tout d'abord à la définition donnée par un dictionnaire de philosophie russe :

« Son essence réside dans la fidélité à la vérité de la vie, aussi pénible qu'elle puisse être, le tout exprimé en images artistiques envisagées d'un point de vue communiste. Les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux du réalisme socialiste sont les suivants : dévouement à l'idéologie communiste ; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti ; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses ; humanisme socialiste et internationalisme ; optimisme historique ; rejet du formalisme et du subjectivisme, ainsi que du primitivisme naturaliste. » À première vue, l'objectif politique de la doctrine semble clair [...]. Cependant, une lecture attentive en dégage rapidement l'ambiguïté. La vérité doit être vue « d'un point de vue communiste » ; la réalité doit être « représentée » dans son « développement révolutionnaire ». Formules qui offrent la possibilité de déterminer une « réalité » seconde qui viendrait se substituer à la réalité vécue.

C'est précisément cette substitution que refusent Dos Passos et Aragon, passionnément attachés à la « réalité vécue ». Tous deux refusent les prescriptions et les habitudes du discours littéraire explicitement militant.

¹ Les éditions de référence seront *Les Communistes* (première version) de L. Aragon, Paris, Stock, 1998 / *U.S.A* de J. Dos Passos, Londres, Penguin Classics, 2001 pour la version originale américanophone, et Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, pour la traduction française (*The 42nd Parallel* a été traduit par N. Guterman, *Nineteen Nineteen* par Y. Malartic, *The Big Money* par C. de Richter, traductions revues par C. Jase et S. Boulongne). Sauf contre-indication, les traductions données sont celles de ce volume.

² Susan Suleiman, *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1983, p. 33.

1. L'absence de personnages exemplaires

Première absence remarquable, celle de personnages exemplaires, incarnations d'une perfection morale et souvent physique, porteurs d'un discours par leur seul comportement, leur engagement dans la lutte politique et sociale, leur dévouement à une cause supérieure. La multitude du personnel romanesque dans les deux œuvres dépasse le classement entre « bons » et « méchants », laissant s'esquisser une zone grise prédominante où les absolus ne trouvent pas d'incarnation pure. Et même parmi le « bon » camp, celui vers lequel se portent manifestement les sympathies des auteurs, tous les personnages sont loin d'être recommandables.

- *Vertige des personnages*

Chez Dos Passos comme chez Aragon, le nombre des protagonistes est vertigineux, il empêche à lui seul que l'un ne se distingue des autres, quantitativement ou qualitativement. La difficulté de dénombrer les personnages des *Communistes* est révélatrice. Dans la seule première partie, on en a compté au moins 45, d'importance inégale, mais tous prenant la parole, tous étant décrits et tous réapparaissant plus tard dans le roman. D'autres feront leur apparition dans les parties suivantes, sans que les premiers personnages ne disparaissent. Le lecteur se voit confronté à une multitude de noms et de biographies, sans savoir quand cessera le surgissement de nouveaux personnages. Dans *U.S.A.*, 12 personnages fictifs se voient consacrer des sections romanesques. Des dizaines de personnes gravitent autour d'eux, famille, connaissances d'une vie ou d'un jour, au gré de leur ascension ou de leur déchéance sociale. Chaque section est en effet l'occasion de plonger dans un cercle social et professionnel particulier, développé à l'aide de personnages secondaires, pléthoriques. Sans même compter les membres de sa famille et belle-famille, Charley Anderson rencontre 37 personnes³ au cours de sa vie, pourtant prématurément interrompue : compagnons d'errance de sa jeunesse, connaissances new-yorkaises, patrons et collègues, camarades de beuveries, fiancées, femmes et maîtresses, relations politiques... Chacune est décrite physiquement, se voit attribuer une biographie embryonnaire et une psychologie sommaire. Le personnage principal dont le nom sert d'en-tête à la section finit par être aspiré par ces cercles de connaissances, qui toutes attendent quelque chose de lui. Si l'on considère que Charley

³ Le décompte est approximatif : nous avons retenu les personnages avec lesquels Charley Anderson passe plusieurs journées et dont il apprend le nom, excluant ainsi les rencontres uniquement ponctuelles.

Anderson est représentatif des autres protagonistes de la trilogie, on aura un aperçu éloquent du nombre de personnages auquel le lecteur est confronté. S'ajoutent à ces personnages fictifs des dizaines de biographies de personnages historiques, des figures anonymes des « Newsreel », ainsi que la subjectivité fragmentée de l'« Eye Camera ».

À la difficulté du nombre s'ajoute celle de l'absence de système des personnages, et donc de hiérarchie entre eux. Si Dos Passos semble encore accorder du crédit à l'idée de personnage principal – tout en la démultipliant – en privilégiant certaines figures qui donnent leur nom aux épisodes romanesques, Aragon l'abolit totalement. Le romancier français procède par une succession de zooms, comme si tous les personnages recevaient la même attention, sans que ne se dégagent des protagonistes. Les figures de Jean et de Cécile, qui s'imposent à l'esprit du lecteur par leur histoire d'amour romanesque, n'occupent qu'une partie infime de ce roman-fleuve. *Les Communistes* et *U.S.A.* sont des sortes de tourniquets hasardeux, s'arrêtant de façon irrégulière et aléatoire à certaines vies, puis passant à d'autres. L'irruption singulière dans le dernier tome de la trilogie américaine de Richard Ellsworth Savage, personnage de *Nineteen Nineteen*, en est un exemple frappant. La pléiade de personnages de même importance doit donner l'idée d'un ensemble aussi disparate qu'elle ; les destinées se croisent, sans se mêler nécessairement de façon durable. James Miller peut ainsi parler à propos de la trilogie d'un « développement indépendant et simultané d'actions apparemment sans lien entre elles, qui se rejoignent éventuellement par des voies qui semblent fortuites⁴ ». On pourrait réitérer l'analyse à propos du roman français. Un exemple : Jean ne sait pas qu'à la frontière espagnole Pierre Cormeilles, son professeur de Janson-de-Sailly, a sauvé la vie du chauffeur Raoul avec lequel il passe de longues journées. Ainsi est rendue cette fantastique masse humaine qui constitue une société, entrecroisement, à perte de vue, de perspectives individuelles uniques et placées sur le même plan.

Difficile donc de s'y retrouver ; ne se distingue dans ces romans aucune figure récurrente à laquelle le lecteur pourrait s'identifier, il se trouve confronté à une multitude de destinées, au rythme hasardeux des rencontres, de la vie. Malaise, loin du confort de l'identification immédiate d'un modèle donné pour exemplaire.

⁴ James-E. Miller commente ainsi la technique de John Dos Passos dans son livre consacré à l'art romanesque de Scott Fitzgerald (*The Fictional Technique of Scott Fitzgerald*, La Haye, Nijhoff, 1957), cité par Georges-Albert Astre dans son ouvrage *Thèmes et structures dans l'œuvre de Dos Passos*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1974, p. 353.

- *L'insuffisance des militants*

Un tel modèle reste introuvable, même parmi le personnel militant. Dans la trilogie américaine, les personnages politiquement engagés effraient par leur rigorisme. Fred Hoff exige l'impossible de Mac :

'A man'fisrt duty's to the workin' class', said Fred Hoff.
'As soon as the kid's born an' she can go back to work I'll come back. But you know how it is, Fred. I can't pay the hospital expenses on seventeen-fifty a week.'
'You oughta be more careful.'
'But hell, Fred, I'm made of flesh and blood like everybody else. For crissake, what do you want us to be, tin saints ?'
'A wobbly oughtn't have any wife or children, not till after the revolution [...].'
'Jesus God, man, you expect too much of a feller⁵.'

En règle générale, les militants encartés tiennent un discours quasi religieux, prônant l'abnégation, interdisant toute distraction. Le dévouement à un but donné comme essentiel doit être absolu, exclusif. Or les personnages de Dos Passos ne sont pas à la hauteur d'un tel engagement. Mac a des sympathies socialistes, il déclare, encore tout jeune : « I wanta study an' work for things ; you know what I mean, not to get to be a goddam slavedriver, but for socialism and the revolution an' like that⁶. » Ce vœu restera lettre morte. Après s'être engagé aux côtés de grévistes, il abandonne la cause devant la rigueur des exigences. Arrivé au Mexique avec l'idée de rejoindre Zapata, il s'installe à Mexico, où il a de longues conversations avec un Américain progressiste sur « the chances of making money in Mexico⁷ » (« [...] les possibilités de gagner de l'argent au Mexique »)... Et, à l'arrivée des zapatistes dans la capitale, il fuit avec les prêtres, les religieuses et « les gens bien habillés ». Charley Anderson et Dick Savage connaîtront la même évolution : jeunes hommes plutôt sensibles à la lutte menée par les Industrial Workers of the World⁸ et aux problématiques

⁵ « "Il n'y a pas de devoir qui passe avant la classe ouvrière", dit Fred Hoff. "Dès que le gosse sera né et qu'elle pourra reprendre son travail je reviendrai. Mais tu sais ce que c'est, Fred. Je ne peux pas payer les frais d'hôpital avec 17,5 dollars par semaine.

– Fallait être plus prudent.

– Mais nom de Dieu, Fred, je ne suis pas de marbre, je suis fait comme tout le monde. Nom de Dieu, qu'est-ce qu'il te faut, que nous soyons des saints de plâtre alors ?

– Un membre des IWW ne doit avoir ni femme ni enfants, pas avant la révolution [...].

– Nom de Dieu, Fred, tu exiges trop d'un camarade. » (*The 42nd Parallel*, p. 97 [édition américanophone] / p. 123 [traduction française].)

⁶ « Je voudrais étudier et travailler pour la cause ; tu comprends, pas pour devenir un sale exploiteur, mais pour le socialisme et la révolution et tout ça », *ibid.*, p. 77 / p. 101.

⁷ *Ibid.*, p. 260 / p. 293.

⁸ Les I.W.W. « ont été fondés en 1905, à Chicago, par Eugene V. Debs [...]. [Leur] programme [était] ouvertement révolutionnaire : abolition du capitalisme, édification du socialisme [...]. [Ils] s'affirmaient nettement pacifistes et antimilitaristes. Plusieurs centaines d'entre eux furent accusés de refuser la conscription, d'organiser des grèves financées par l'ennemi, de saboter la production, et furent condamnés à de lourdes peines de prison. [Ils] échouèrent à devenir un syndicat de masse et ne parvinrent pas à porter un coup décisif à l'A.F.L. Les I.W.W. comptaient moins de 10 000 membres en 1930 », *Encyclopedia Universalis 2004*.

sociales, mais sans réelle conviction, ils rejoindront le camp opposé, celui des exploités, confirmant ainsi Concha, la compagne mexicaine de Mac, qui résume l'engagement socialiste en une phrase lapidaire : « "Every poor man socialista... a como no ? But when you get rich, quick you all very much capitalista."⁹ » Ajoutons que ces trois personnages feront preuve d'une lâcheté commune à l'égard des femmes qu'ils abandonnent régulièrement¹⁰.

Seuls Ben Compton et Mary French échappent à cette logique dégradée. La séquence consacrée au jeune Juif de Brooklyn est rythmée par des extraits du *Manifeste communiste*, procédé inhabituel qui marque à quel point le personnage est fidèle à ses convictions, conséquent avec les exigences de l'engagement politique, quitte à en être la victime physique. Mais c'est précisément son dévouement absolu qui empêche le personnage d'être sympathique et admirable : un bon militant n'est pas nécessairement un homme bon ; plus encore, il semble impossible dans la trilogie de concilier exemplarité politique et exemplarité humaine. Lui et Mary French vivent ensemble, et cette dernière tombe enceinte.

Once they decided they'd get married and have a baby, but the comrades were calling for Ben to come and organize the towns around Passaic and he said it would distract him from his work and that they were young and that there'd be plenty of time for that sort of thing after the revolution. Now was the time to fight. Of course she could have the baby if she wanted to, but it would spoil her usefulness in the struggle for several months and he didn't think this was the time for it [...]. He said they had to sacrifice their personal feelings for the working class [...]. In the end she had an abortion¹¹.

L'avortement est un symbole fort pour Dos Passos ; présent dès *Manhattan Transfer*, il est le signe d'une dénaturation des relations avec les autres et avec soi-même. Mary French, qui a renoncé au confort matériel que lui offrait son milieu pour s'engager dans la lutte syndicale, avec énergie et détermination, est deux fois victime de la même insuffisance morale de ses amants révolutionnaires : d'abord Ben Compton, puis Don Stevens, qui n'a pas jugé nécessaire de l'avertir avant d'épouser une autre camarade à Moscou. Tous deux font écho à l'interrogation qui taraude la séquence n°46 de l'« Eye Camera » : « and all the time in my

⁹ « "Tout pauvre homme socialista... como no ? mais quand vous devenez riche, vite vous tous très très capitalista" », *The 42nd Parallel*, op. cit., p. 261 / p. 292

¹⁰ Nous ne mentionnons pas même le personnage de G. H. Barrow, plus médiocre que militant. Lui ne demande qu'à s'entendre avec J.W. Moorehouse et place le compromis au-dessus de toute conviction, il critique avec violence les organisations socialistes. Son abjection morale et sa médiocrité sont sans appel.

¹¹ « Un beau jour, ils décidèrent de se marier et d'avoir un enfant. Mais les camarades ayant besoin de Ben pour organiser les villes des environs de Passaic, il déclara que cela le détournerait de son travail. Ils étaient jeunes et ils auraient tout le temps voulu après la révolution. Ce qu'il fallait actuellement, c'était se battre ! Evidemment elle pouvait avoir l'enfant tout de suite si elle le désirait, mais cela nuirait à son travail pendant plusieurs mois. Le moment était mal choisi [...]. Il répliqua que l'on devait immoler ses sentiments personnels au profit de la classe ouvrière [...]. Finalement elle se fit avorter », *The Big Money*, op. cit., p. 1093 / p. 1136.

pocket that letter from that collegeboy asking me to explain why being right which he admits the radicals are in their private lives such shits¹² ».

Et si les militants du roman aragonien sont infiniment plus sympathiques, ils ne relèvent pas tous de l'exemplarité. Aragon l'a clamé haut et fort à ses lecteurs militants de la Grange-aux-Belles, qui, remerciant l'auteur de l'authenticité de son récit, s'y projetaient tout entiers et se réjouissaient de ce qu'ils percevaient comme un éloge épique¹³. « Si vous comptez avoir dans *Les Communistes* une galerie d'ouvriers exemplaires mis à côté les uns des autres et répétant tous la même chose, ce n'est pas la peine pour vous de lire les fascicules suivants », avertissait le romancier, qui se dira déçu de ce que les lecteurs « n'aient lu dans *Les Communistes* que le titre, et non les six volumes¹⁴ ». On compte d'ailleurs peu d'ouvriers dans ce roman. Raoul travaille à l'usine, Étienne, à la mine, et Joseph Gigoix lit de façon révélatrice *Et l'acier fut trempé*, dont il pourrait être le héros¹⁵. Mais les réunions de cellule frappent par leur caractère hétéroclite. Marguerite est une vieille fille rêveuse qui vit avec sa mère dans un appartement minuscule où trônent ici et là les souvenirs d'une aisance sociale révolue¹⁶ ; la description du « vieux Vuillemain, le trésorier, avec ses deux paires de lunettes sur le nez [...] ; un petit homme desséché par l'âge, la peau pleine de trous, sa brosse à dents grise sur la lèvre, et sa tignasse qui ne blanchissait pas¹⁷ », n'idéalise pas l'apparence du personnage ; Lebecq, enfin, est un employé de banque, loin donc du prolétariat révolutionnaire. Ce dernier déteste vendre *L'Humanité* le dimanche : « Il faut bien avoir un matin à paresser. On n'est pas parfait¹⁸ », reconnaît-il volontiers, avant d'admettre : « J'ai la frousse. » Quant à Armand Barbentane, ce sont ses origines sociales qui le séparent encore de ses camarades :

¹² « et tout le temps dans ma poche cette lettre de mon camarade d'université qui me demande de lui expliquer pourquoi tout en étant dans le vrai ce qu'il admet les extrémistes sont de telles merdes dans leur vie privée », *ibid.*, p. 851 / p. 885.

¹³ Le journal *Action* titrait même : « A la Grange-aux-Belles, les héros du roman d'Aragon ont rencontré leur auteur ! », cité par Corinne Grenouillet dans son article « Les ambiguïtés d'une réception : Aragon et ses lecteurs militants », in *Recherches croisées*, n°3, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴ Aragon, cité par Jean-Claude Weill dans son article « Avez-vous lu *Les Communistes* ? », in *Recherches croisées*, n°3, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵ Ce livre de N. Ostrovski est considéré comme le chef-d'œuvre de la « littérature des Komsomols ». Biographie romancée de son auteur, infirme puis paralysé à la suite d'une blessure reçue pendant la guerre civile russe, cette œuvre est vite devenue le symbole de la génération de l'édification du socialisme. « Si nous n'étions en U.R.S.S., je dirais que c'est un saint, un saint communiste... », écrit Gide au retour de ce pays à propos du romancier, qui, même aveugle, ne renonça jamais à l'action militante.

¹⁶ « Rue de l'Ouest, il ne restait de la splendeur de Reims que deux vases de Saxe sur la cheminée, dont l'un était tourné un peu de travers pour cacher les fleurs ébréchées. Rue de l'Ouest, on avait encore deux ou trois assiettes d'alors, et quelques verres dépareillés. Rue de l'Ouest... quel abîme entre la rue de l'Ouest et la maison de Reims ! », *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 243-248.

À vrai dire, c'est qu'il n'oublie jamais d'où il vient : sa mère, apparentée aux Barcelonais de Bazars de Mexico, son père sénateur, son frère en premières noces marié à la fille du Quesnel des Taxis parisiens [...]. Armand se sentait encore en dette envers les autres, pour son enfance, pour les siens, même abandonnés¹⁹.

Ces écarts par rapport à une norme donnée comme idéale, à laquelle correspondent Raoul et sa femme par exemple, ne préjugent pas du courage de ces militants. L'immense majorité feront preuve d'une extraordinaire combativité et d'un dévouement total. Mais ils ne sont pas idéalisés. Pour Aragon, et contrairement à Malraux, « les communistes n'avaient pas vocation à la sainteté, ni au martyre²⁰ », estime Bernard Leuilliot. Chacun est traversé par des doutes, sans toujours savoir quoi penser ou faire²¹ ; très peu correspondent au type du héros prolétarien exemplaire, physiquement, socialement ou même politiquement. Il en va de même d'ailleurs pour le prolétariat dans son ensemble, loin d'être idéalisé car loin d'être uni derrière les bannières du Parti communiste : le chapitre I, 21 évoque une bagarre entre des ouvriers, certains étant d'extrême droite. « Dans l'ensemble, il y avait peu de communistes dans ce vestiaire-là, et ils se faisaient salement engueuler [...]. C'était clair, on avait les types contre nous », constate tristement Raoul²².

Surtout, les militants communistes n'ont pas le monopole de la sympathie du lecteur, ils ne sont pas les seuls à provoquer son admiration. Paradoxe accentué par le titre du roman d'Aragon : « Les Communistes » ne sont pas les seuls à agir et à lutter contre l'iniquité gouvernementale. Dès lors, la notion d'exemplarité se dilue et se dépolitise. Nombreux sont les personnages qui aident les militants sans partager l'ensemble de leurs convictions : Watrin, Robert Gaillard, Jean, Cécile... la liste des compagnons de lutte est longue et hétéroclite. Leur courage n'est pas moins grand, leur lutte, pas moins décidée. Le colonel Avoine est radicalement étranger à tout ce qui fonde le communisme. Très catholique, il a vécu une existence de privations, dans l'absence de toute aspiration ou conviction politique ; militaire depuis toujours, il a échoué dans un régiment de travailleurs suspects. Moqué par ses hommes, « pauvre homme, illuminé, prêt au sacrifice²³ », il donne des ordres absurdes et contradictoires qu'il juge essentiels pour le salut de la France. Mais c'est lui qui sauve Armand Barbentane d'un coup de filet préparé par la Sûreté. Non par sympathie personnelle, mais par conviction : il est persuadé que c'est ce genre d'officier qui pourra lutter le plus

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ Bernard Leuilliot, dans sa notice à l'édition de la Pléiade des *Communistes* (Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1452).

²¹ Le pacte germano-soviétique plonge ainsi le militant Prache dans une grande confusion : « Il peut faire le malin, il est troublé. Il ne sait pas quoi penser. » (*Les Communistes, op. cit.*, p. 73).

²² *Ibid.*, p. 120.

²³ *Ibid.*, p. 517.

efficacement contre les Allemands et rendre le plus grand service à la nation. L'histoire lui donnera raison, il avait eu l'intuition du type de combat que mènerait la Résistance contre l'occupant. C'est le médecin-chef qui parle :

« On se moquait [...]. Mais à moi, il m'a expliqué son point de vue... Il dit qu'on arrêtera pas les chars allemands... mais que derrière eux [...] des hommes comme les nôtres sont tout indiqués pour faire à l'arrière de l'ennemi, des groupes de diversion et de sabotage... qui, selon lui, sont la forme future des combats... Ce n'est pas étrange ? Et je vous dirais plus... cette, disons, faiblesse, qu'il avait pour Barbantane ? vous savez ce que c'est ? Il me l'a dit : il voyait en lui le type d'officier qui est capable de diriger ce genre de combats...²⁴ »

Ce personnage de militaire, conservateur et presque dévôt, acquiert *in extremis* une grandeur incontestable, sans parler d'une connaissance de la guerre qui s'est révélée visionnaire. Son but, défendre la France, rejoint celui des militants du P.C.F., et il n'hésite pas à accomplir un acte courageux pour en sauver l'une des figures. Les braves gens sont légion dans le roman, et ils sont loin de se limiter aux seuls militants encartés. Après l'arrestation de François Lebecq, les employés de sa banque se cotisent, et M. Griveau d'annoncer fièrement à sa femme :

« Il n'y a pas que les communistes qui soient des braves gens, tout de même [...]. Vous voyez, madame, l'erreur des communistes, c'est qu'ils se croient toujours isolés... coupés des autres [...]. Vous ne pouvez pas imaginer ce que l'arrestation de Lebecq les a remués à la banque. » [...] Il avait peut-être raison, M. Griveau. Les communistes étaient moins seuls qu'ils ne le croyaient²⁵.

C'est ce que s'attache à décrire l'ensemble du roman, redéfinissant son titre dans le sens de l'ouverture.

Première absence qui creuse l'écart entre *Les Communistes* et *U.S.A.*, d'une part, et les romans à thèse, de l'autre, celle de personnages exemplaires, de héros positifs, images d'une voie à suivre et de certitudes inébranlables. Les priorités semblent s'être inversées : il ne s'agit pas de donner à voir la trajectoire d'un individu ou d'une collectivité comme un modèle, de soumettre les biographies romanesques à un dessein politique ou idéologique, mais au contraire de livrer des fragments d'itinéraires et de destins, comme en vrac, au plus proche de la vie humaine et au plus loin de la théorisation. Le nombre des personnages est pléthorique, mais il est à l'image des rencontres d'une vie ; les militants communistes ou socialistes ne sont pas toujours à la hauteur, ils ne sont pas les seuls à affronter courageusement les situations difficiles, mais ils sont vraisemblables. Aragon et Dos Passos revendiquent une fidélité à l'égard de leur objet, comme s'ils refusaient de le distordre pour le plier à des fins extérieures, à leur volonté même de convaincre. Les personnages de leurs romans ne seront pas les relais systématiques d'un discours militant explicite qui trahirait la vraisemblance de leurs actes et de leurs paroles.

²⁴ *Ibid.*, p. 536.

²⁵ *Ibid.*, p. 399.

2. Complications narratives

Or ce discours militant n'est pas non plus pris en charge par une instance narrative stable, dominant personnages et fils narratifs, en livrant le sens univoque, transformant les faits rapportés en arguments identifiables et implacables. Dans les deux romans étudiés, l'hétérogénéité discursive est grande, mais, plus encore, elle n'est jamais récupérée dans un discours unifié. « Dialogue, sensations visuelles, auditives, gestes, tout cela est brutalement et immédiatement proposé au lecteur [...]. La réalité n'est pas racontée : elle est présentée par bribes, discordante, incertaine, en train de s'accomplir²⁶ », remarque M. Raimond à propos du roman moderne, et ce jugement renvoie exactement à la narration de la trilogie de Dos Passos et du roman d'Aragon. *U.S.A.* est éclaté en différentes sections narratives que rien ne réunit, sinon une coïncidence chronologique ; dans *Les Communistes*, pas de trace d'une voix narrative autoritaire qui imposerait une signification univoque et contraignante, mais une succession de points de vue indépendants. Comme dans *L'Espoir*²⁷, « la voix de la Vérité » est distribuée, voire fragmentée, entre les personnages, au risque de ne plus se faire entendre distinctement. Le silence des narrateurs retentit dans ces œuvres engagées.

- ***L'effacement de l'instance narrative : la pluralité des points de vue***

Aussi différents que soient le roman d'Aragon et la trilogie de Dos Passos, dans leur forme et leur contenu, tous deux sont marqués par le retrait du narrateur : l'instance narrative traditionnellement en surplomb se dissout dans l'individualité et la pluralité des points de vue. Les récits progressent comme à travers l'œil d'une caméra, enregistrant faits, gestes et interrogations, une caméra qui changerait sans cesse de position : c'est la perspective des personnages qui est adoptée. Prenons pour exemple la rencontre entre Charley Anderson et Margo Dowling. Le lecteur connaît déjà cette dernière. Pourtant, il ne l'identifie pas immédiatement au cours de cette scène, où elle n'est vue que par Charley, qui ignore encore son nom. Elle n'est décrite que selon son point de vue : « There was a blonde eating a sandwich at the other end of the counter. She certainly was pretty²⁸. » Jamais le narrateur ne la nomme, pas même dans les incises. Le champ de vue est restreint, et le lecteur partage de

²⁶ M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 205.

²⁷ Voir l'analyse du roman de Malraux dans l'ouvrage de Susan Suleiman, *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 225.

²⁸ « C'était une petite blonde qui mangeait un sandwich à l'autre bout du comptoir. Elle était certainement très jolie », *The Big Money*, op. cit., p. 988 / p. 1027.

cette rencontre uniquement ce qu'en voit et pense le personnage dont la partie porte le nom. Il ne découvrira l'identité de cette « jolie fille » qu'avec Charley, sur une photographie publicitaire. Aragon procède exactement de la même manière dans le chapitre I,16 : quand Marguerite arrive à une réunion de cellule, elle voit « une toute jeune femme, jolie, une blondinette qu'elle ne connaissait pas²⁹ », contrairement au lecteur. Il s'agit de Micheline, la jeune épouse de Guillaume Vallier, qui ne sera nommée que lorsque son mari la présentera aux « camarades ».

Les passages intitulés « Camera Eye » qui rythment la trilogie américaine sont particulièrement révélateurs de ce parti pris d'une focalisation intérieure extrême et de l'éclatement narratif qui en résulte : s'y exprime une subjectivité anonyme³⁰, sans qu'une instance narrative extérieure ne réorganise la matière brute de ses sensations et sentiments. La séquence n°45³¹ est comme les autres une sorte de monologue intérieur, dénué de ponctuation ou d'articulation qui sépareraient les phrases et rompraient le fil non perceptible des pensées. S'y succèdent des paragraphes démantelés, inégaux par leur volume, hétérogènes par leur contenu. Placé dans la conscience du protagoniste, l'appareil enregistreur se déplace avec lui : le brouhaha des voix s'éteint progressivement, au rythme de la marche du « Je » qui s'éloigne du salon ; le changement de décor s'effectue sans la transition que nécessiterait un récit habituel, du type « il sortit dans la rue ». Au contraire, la mise en présence de la vision est ici immédiate, exactement comme si le personnage anonyme portait une caméra : d'abord le fauteuil près de la sortie, puis le corridor, l'extérieur de la maison, et enfin la rue pluvieuse. S'opère ici une décomposition de l'espace, fidèle au mouvement du personnage et à la mobilité de sa vision. Les descriptions d'intérieurs dans *Les Communistes* obéissent à la même logique³². L'appartement des Robichon est passé au crible par Pelletier, frappé par la vétusté et le caractère vieillot du mobilier. Si, au début du chapitre, le narrateur précise le foyer de perception, cette mention tend à s'effacer, et le regard de Pelletier qui erre dans la pièce est livré immédiatement : « Du boulot de Robichon, pour sûr, en se penchant on voyait qu'il avait travaillé les pieds. Sur la table, au milieu, il y avait un cygne blanc, bec jaune et noir, pattes jaunes, en porcelaine. Entre ses ailes était piquée une verdure ébouriffée, genre

²⁹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 97.

³⁰ Dans une interview accordée à Armand Pierhal, Dos Passos affirme (en français) : « Par les instantanés présentés sous la rubrique "L'œil de la caméra", j'ai voulu donner une idée de la réalité telle qu'elle apparaît à l'œil d'un individu [...] » (cité par G.-A. Astre, *Thèmes et structures, op. cit.*, p. 304). La biographie de cet individu présente de nombreux points communs avec la vie du romancier, de ses souvenirs d'enfance à la mention de ses engagements politiques.

³¹ *The Big Money, op. cit.*, p. 832 / p. 863.

³² Le retrait de l'instance narrative est cependant beaucoup moins radical dans le roman français. Mais la narration procède majoritairement par focalisation interne, en s'attachant au point de vue d'un personnage.

asperge, mêlée de brins de paille flétrie³³. » L'oralité et la familiarité du propos renforcent l'impression qu'il est livré sans être passé à travers un filtre narratif. De même, c'est le mépris qui signale le point de vue de Cécile lorsqu'elle pénètre dans l'appartement des Gaillard : « C'est drôle, chez les gens qui n'ont pas beaucoup d'argent, tout a l'air en carton, la maison même³⁴. » Et quand elle y retourne, honteuse de son premier jugement, sa précipitation est rendue par l'absence de relais narratif : « Voilà la porte derrière laquelle elle imaginait la chambre. C'est la chambre. Avec ce même désordre des autres pièces, le lit... la table à coiffer d'Yvonne... ici, Jean a vécu³⁵. » Les points de suspension donnent l'impression du temps qui s'écoule, temps de la découverte. Ils comblent aussi l'absence de verbe qui lierait les différents compléments, permettant un compte rendu immédiat de la perception de Cécile, à laquelle se joint son obsession, Jean.

Ces exemples sont révélateurs d'un procédé qui guide plus largement les deux romans : l'attachement à des points de vue particuliers et leur alternance. Communistes et anticomunistes, gens ordinaires et personnalités connues, personnages fictifs et personnages historiques, tous s'expriment, non seulement dans des dialogues mais aussi dans le corps des textes. Tous prennent tour à tour la parole, sans que cette dernière fasse l'objet d'un recul narratif ni donc d'une critique surplombante. Les ambitions du député d'extrême droite Visconti, qui entend appartenir au camp des vainqueurs malgré la défaite de la France, entremêlées de considérations sur la beauté de Paris, ne résonnent pas moins que les inquiétudes du lieutenant Barbentane dans le train qui le mène à son régiment quant à l'avenir du Parti communiste. Les points de vue portés sur les États-Unis de la première moitié du siècle sont plus nombreux encore que les personnages : s'ajoutent à leurs perceptions individuelles, modelées par leur milieu et leurs expériences, la voix anonyme des gros titres des journaux et des refrains de chansons populaires. Il serait bien trop hâtif de conclure de cette diversité radicale de points de vue une relativité idéologique absolue, où toutes les opinions seraient également pertinentes ou justifiées : il ne fait aucun doute que la sympathie des auteurs s'attache à un certain discours politique, à l'exclusion d'autres qui peuvent être cités dans leurs œuvres. Leur préférence est lisible dans leurs textes. Affirmer le contraire relèverait de la mauvaise foi. Ce qui importe, pour l'instant, c'est de remarquer combien ce choix narratif de procéder par alternance de points de vue extrêmement différents, juxtaposés sans jugement explicite par une voix supérieure, rend difficile l'exposé cohérent d'une

³³ *Les Communistes, op. cit.*, p. 67.

³⁴ *Ibid.*, p. 307.

³⁵ *Ibid.*, p. 673.

doctrine. Il fragmente nécessairement les intrigues et les discours, il désorganise la matière narrative, il efface les transitions et les articulations logiques, il défait l'argumentation éventuelle. Les éléments de la narration sont livrés pêle-mêle, sans être rattachés à autre chose qu'eux-mêmes ; les points de vue restent isolés les uns des autres, sans aboutir à un horizon commun. L'absence d'une instance narrative sûre de ses vues et riche d'enseignements, surplombant didactiquement ce morcellement des points de vue, semble impliquer celle d'un discours militant explicite, puisque les faits décrits ne sont pas récupérés par une voix qui en livrerait le sens, les causes et les conséquences. Le théorique a été éclipsé par le particulier, l'idéologie, par des points de vue multiples, des opinions diverses, plus ou moins justifiées, plus ou moins légitimes.

- ***Une retenue volontaire***

Dos Passos et Aragon vont plus loin encore : ils semblent se priver volontairement des occasions de faire retentir un discours engagé, même fragmentaire, comme s'ils thématisaient cette absence qui est aussi peut-être impossibilité. Le narrateur des *Communistes* paraît sans cesse se retenir sur la pente du militantisme, refusant les occasions toutes désignées de livrer un discours théorique et militant. Aussi la description d'une réunion de cellule est-elle entièrement centrée sur les personnages qui y assistent, de même d'ailleurs que les dialogues qui l'animent, sont consacrés uniquement aux membres de la cellule, et non à la situation générale, ni à aucune position théorique défendue par le Parti communiste. Même en cette heure de crise que représente pour les militants le pacte germano-soviétique, aucun débat, aucune exhortation, aucune profession de foi n'a lieu :

La séance de la cellule commençait comme toutes les séances, avec son train-train, ses écritures, l'examen de ce qui s'était fait depuis la séance précédente, la vérification des tâches distribuées. Comme si rien n'eût distingué cette semaine-là d'une autre³⁶.

Les discours sur lesquels les militants se fondent ne seront jamais cités, pas plus que les tracts qui leur valent d'être arrêtés. Sommé par le socialiste Dansette d'argumenter la position du Parti communiste français, Raoul recherche une brochure contenant un discours de Molotov :

« En mai, il leur a dit, Molotov, en mai... que s'ils ne se décidaient pas à s'entendre avec l'U.R.S.S., les Anglais, les Français... eh bien ! l'U.R.S.S., elle devrait traiter avec les Allemands [...]. Tiens, la voilà, cette brochure ! Ah, nom de Dieu, cette poussière³⁷ ! »

Le chapitre se clôt sur cette exclamation, sans que soient livrées les citations essentielles du ministre soviétique. Les occasions de présenter un discours théorique en situation ne sont pas

³⁶ *Ibid.*, p. 99. La séance finira de même, sans prise de position ni discours.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

saisies. De manière générale, l'imminence de la guerre et la menace de l'avancée nazie relèguent au second plan l'engagement idéologique, les fondements théoriques du communisme, et même les interrogations concernant les relations entre les militants français et Moscou. Les efforts des militants du roman tendent principalement vers cet objectif : faire comprendre qu'ils sont du bon côté dans la guerre à venir, démentir donc les idées reçues propagées par le gouvernement, qui font d'eux des traîtres en un moment critique pour la nation³⁸. Les militants tentent en conséquence de rassembler autour d'eux le plus grand nombre de sympathisants. Qu'importe que Jean, Watrin ou Gaillard soient intimement et entièrement convaincus par le marxisme, l'essentiel pour l'instant est qu'ils se rangent du côté des persécutés, qui sont aussi les résistants. Que leur basculement vers le camp communiste ne tienne qu'à des sympathies personnelles ou à l'indignation ressentie devant l'iniquité de l'autre camp, et non à une réflexion politique mûrie et nourrie par les textes fondateurs, tant pis, car le temps n'est pas à la condamnation rapide et à une rigueur intransigeante. L'idéologie se fait donc discrète. La description de cette terrifiante cour des miracles qu'est devenue la plage de Dunkerque après la débâcle se conclut par ces mots : « Jamais il n'y a eu moins de place pour les idées générales³⁹. »

Cette discrétion est plus grande encore dans la trilogie américaine. Dos Passos aborde sans détour la possibilité même de tenir un discours militant dans la séquence 46 de l'« Eye Camera », exceptionnellement longue. La harangue prononcée à Union Square se perd dans la contemplation des visages attentifs et bafouille :

you suddenly falter ashamed flush red break out in sweat why not tell these men stamping in the
wind that we stand on a quicksand ? that doubt is the whetstone of understanding is too hard
hurts instead of urging⁴⁰

La valeur cardinale de l'individu qui doit parler devant la foule, c'est le doute. Mais cette profession de foi, ou précisément celle d'une absence de foi absolue, n'est pas ce qu'attendent de lui les auditeurs qui lui font face, elle ne répondrait pas à l'urgence de la situation, elle serait inefficace, aussi l'orateur la tait-il. Le narrateur tait aussi la suite du discours, le lecteur ignore même si l'orateur a surmonté ses difficultés et ses doutes pour s'adresser à la foule. La parole militante ne retentira pas à ses oreilles. Le narrateur de la séquence, bien proche du romancier, interroge la possibilité même de tenir un discours engagé. Cette difficulté ne

³⁸ « La trahison est patente, ils se font les avocats des propositions de l'ennemi », se réjouit par exemple l'instructeur du procès contre les députés communistes, le capitaine de Saint-Garin, *ibid.*, p. 267.

³⁹ *Ibid.*, p. 989.

⁴⁰ « tu t'interromps brusquement honteux tu rougis ruisselant de sueur pourquoi ne pas dire à ces hommes qui battent la semelle que nous nous tenons sur du sable mouvant ? que le doute est la pierre de touche de l'entendement c'est trop dur ça fait mal au lieu d'encourager », *The Big Money, op. cit.*, p. 851 / p. 884.

s'efface jamais au cours de la trilogie, l'interrogation concernant l'engagement politique même y est constante, ouverte, quand elle n'apparaît pas dans le roman d'Aragon. Au-delà du discours militant, de la parole engagée, c'est l'acte même de militer qui semble faire l'objet d'un doute fondamental. D'une lucidité redoutable, acérée, le romancier américain met en scène les limites des organisations socialistes : limites organisationnelles, limites de leur efficacité, mais aussi limites idéologiques. Le bilan que tire Gus de la grève de Pittsburgh est accablant :

« We ain't steelworkers, we're bums... Your friends the Senators sure sold us out pretty. Every sonofabitch ever walked across the street with a striker's blacklisted. The old man got his job back, way back at fifty cents instead of a dollar-ten after the priest made him kiss the book and promess not join the union⁴¹... »

L'amertume domine. Aucune des grèves narrée dans la trilogie n'aboutit à une amélioration du sort des ouvriers, à la prise en compte de leurs revendications. La méfiance à l'égard des principes des mouvements ouvriers et syndicalistes eux-mêmes est profonde. La première préoccupation du romancier va au respect des libertés individuelles, celles de l'Amérique des pionniers, et il pressent le danger que ferait peser sur elles l'action révolutionnaire⁴². La dernière séquence consacrée à Mary French le montre, déjà. Ben Compton a été exclu du parti en tant que « oppositionist...exceptionalism... » (« opposant... individualiste... »)⁴³, il est immédiatement assimilé à un « disrupter » (« perturbateur ») par Mary, qui le traite aussi de « stoolpigeon » (« indicateur »). Non seulement le parti refuse à ses membres toute vie privée, mais, plus grave, il nie toute possibilité d'une analyse différente, il abolit le débat politique. Ces critiques ne résument pas la vision de l'engagement politique qui est celle de Dos Passos. Les séquences biographiques de figures du mouvement syndical et ouvrier témoignent d'une admiration sans bornes pour des hommes engagés, œuvrant pour le progrès social ; les dernières séquences de l'« Eye Camera » résonnent d'un lyrisme politique passionnel et enthousiaste ; l'engagement de certains personnages romanesques constitue un horizon souhaitable, un meilleur possible. Le propos ici ne vise qu'à souligner combien le romancier tient à donner une vision des choses complexe, combien il se retient de donner une image fantasmée d'un engagement qu'il sait ne pas être parfait. Représentée via les personnages

⁴¹ « "On n'est plus des ouvriers métallurgistes, on est des clochards... Vos amis les sénateurs nous ont bien eus. Tous les pauvres bougres qui se sont seulement montrés dans la rue avec un gréviste sont sur la liste noire. Mon vieux n'a pu retrouver sa place, il est à 50 cents au lieu de un dollar et 10 cents depuis qu'il a baisé la Bible devant un prêtre et juré de ne pas faire partie du syndicat..." », *ibid.*, p. 847 / p. 880.

⁴² Bien plus qu'un marxiste, Dos Passos apparaît comme un nostalgique du vieil idéal jeffersonien. La méfiance qu'il exprime en filigrane à l'égard de la lutte des classes annonce son retournement politique après l'expérience catastrophique de la guerre civile espagnole et l'exécution de son ami José Roblès, accusé de trotskisme par les communistes.

⁴³ *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1166 / p. 1214.

fictifs et les figures historiques au sein des romans, la thématique de l'engagement y est comme mise en abyme, elle est l'objet d'une réflexion active, et non d'une glorification univoque. Le narrateur ne tranche pas.

- ***Interventions singulières***

Cette réserve générale n'exclut cependant pas les interventions des narrateurs dans la conduite des récits. Ils sortent parfois brusquement de leur retenue, mais ces soudaines manifestations sont ponctuelles et individuelles, elles expriment des opinions et des positions toutes personnelles. Elles sont le fait d'un individu qui agit, qui écrit, et non celui d'une instance supérieure désincarnée et omnisciente. Elles se font au nom d'un *je* qui s'affirme dans sa singularité. Dans la trilogie américaine, c'est presque exclusivement dans les séquences de l'« Eye Camera » que s'exprime une voix engagée et militante, ce sont ces pages qui comptent les prises de position les plus retentissantes, en particulier pour la défense de Sacco et Vanzetti, l'affaire qui inspira au romancier le fantastique requiem des « vaincus de l'Amérique⁴⁴ ». Or c'est aussi la séquence la plus subjectiviste de *U.S.A.* L'engagement qui s'y fait entendre est absolument individuel, il n'a pas de valeur ajoutée par rapport à celui d'un autre individu, il n'est pas le fait d'une instance supérieure qui aurait le monopole de la justesse et de la lucidité, mais celui d'un individu particulier, un individu qui peut se tromper, s'enthousiasmer, douter...

La voix du narrateur des *Communistes* retentit de la même façon, même si elle intervient dans le corps romanesque même, sans qu'une section du récit lui soit réservée⁴⁵. Il adopte la même posture d'un individu engagé dans son temps, manifestant indignations et convictions, comme si le roman se transformait soudain en réquisitoire personnel. Deux événements surtout le font sortir de sa réserve. Les séances parlementaires aboutissant à l'interdiction du P.C.F. d'abord, où l'indignation semble déborder l'intention première de retenue :

Il faut se représenter ce que c'est, cinq cents bonshommes environ qui ne sont là que pour voter illégalement la déchéance d'un certain nombre de représentants du peuple. Illégalement. Ce n'est pas une façon de parler. Ce n'est pas un terme de partisan⁴⁶.

Puis le cours de la narration reprend et retourne aux protagonistes, refermant la parenthèse de l'intervention. Récusant d'avance l'accusation de parti pris, le narrateur ne revendique ici

⁴⁴ Nous reviendrons plus en détail sur ces séquences 49-51 de « Eye Camera » dans notre dernière partie.

⁴⁵ Précisons que les retouches du texte pour sa deuxième édition tendent à effacer les prises de parole de ce narrateur partisan. Voir à ce sujet la notice de Bernard Leuilliot dans l'édition de la Pléiade et l'article de M. Vassevière, « La réécriture des *Communistes* », dans la revue *Littérature*, *op. cit.*, pp. 79-89.

⁴⁶ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 454/55

qu'une posture de spectateur, écœuré à la vue de la démocratie bafouée. De même, la dernière partie du roman est interrompue à plusieurs reprises, de plus en plus fréquemment, par la voix narrative, par ses dénonciations et ses accusations. Le narrateur, certain de la responsabilité coupable de l'état-major, bénéficie de l'expérience des faits, il en a été le témoin. Il se fait accusateur public, martelant l'inconséquence des hauts dirigeants militaires et politiques, avant de rendre hommage aux combattants véritables. Ainsi le chapitre V,21 prend-il des accents franchement pamphlétaires :

Et puis Paul Reynaud sait qu'on dit de lui qu'il est léger : il ne veut pas paraître versatile, il ne veut pas qu'on dise maintenant de lui qu'il change de général en chef comme de chemise.
Et pourtant ce serait plus propre⁴⁷.

L'indignité des dirigeants, leur inconséquence, soulèvent l'indignation du narrateur, qui y oppose le courage authentique des « gens prêts à se battre comme des chiens ». Il a l'histoire pour lui... Mais, précisément, c'est l'auteur de 1949 qui prend position rétrospectivement, qui identifie les coupables, les accuse, et joue à plein de l'ironie tragique. Écrire, alors que la guerre est finie et la défaite française, un fait accompli : « En général, on formait des unités qui devaient être prêtes fin septembre, dans cinq mois⁴⁸ », c'est souligner l'incurie militaire par la seule connaissance des événements ultérieurs. Le narrateur ne dissimule donc pas ses prises de position, qui restent celles d'un individu. Bernard Leuilliot souligne d'ailleurs que « son interprétation des événements était loin, à l'époque de la rédaction, de faire l'unanimité dans les rangs de son propre parti⁴⁹ ». Dans ces passages, les faits décrits paraissent briser la résolution de se tenir à distance. Aragon dénonce, en son nom propre, sûr de lui et confirmé par la suite des événements, connue de tous.

Deuxième absence d'un moyen privilégié de la littérature dite engagée, celle d'un narrateur certain de ses vues idéologiques, garant de la bonne conduite de son récit. Dans *Les Communistes* et *U.S.A.*, on compte presque autant de points de vue que de personnages, autant de focalisations mais aussi d'opinions. Celles qu'expriment les narrateurs lorsqu'ils interviennent sont plongées parmi d'autres, elles sont plus véhémentes certainement, souvent plus construites, mais jamais elles n'ont valeur de dogme. Les romans ne sont pas dominés par une instance surplombante, délivrant une interprétation univoque des faits relatés, énonçant un discours cohérent, identifiable, nécessaire et absolu. Le retrait du narrateur de même que son individualisation rapprochent les deux romans d'un genre particulier, celui du reportage : il s'agit pour les romanciers de rendre compte d'un état de faits, aussi fidèlement

⁴⁷ *Ibid.*, p. 901.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 674.

⁴⁹ Bernard Leuilliot dans la Notice à l'édition de la Pléiade des *Communistes*, *op. cit.*, p. 1466.

que possible, sans appréhender les événements et les évolutions par le prisme d'une interprétation préalable, sans les plier à un modèle théorique préexistant.

3. Un modèle positif : le reportage

« John Dos Passos m'a déclaré un jour : Vous avez en France un genre littéraire que nous ne connaissons pas du tout aux États-Unis, c'est le grand reportage... », rapporte Cendrars dans *Blaise Cendrars vous parle*⁵⁰. Ce genre érigé en modèle, Dos Passos et Aragon l'ont pratiqué, ils furent journalistes avant et après l'écriture des romans étudiés, qui tous deux portent la marque de cette expérience. « Reportage was a great slogan », se rappelle l'auteur de la trilogie lorsqu'il évoque l'époque de ses premiers romans⁵¹. Un slogan et un programme : il s'agit de rapporter des choses vues, actuelles, d'en rendre compte⁵², y compris à travers des œuvres de fiction. Ce modèle définit du même coup le contenu romanesque, nourri par des observations sur la vie quotidienne et sur les événements contemporains⁵³, comme il définit la manière dont ce contenu sera rapporté : le reporter est celui qui se rend sur le terrain, qui relate ce qu'il y a vu, adoptant nécessairement une posture, non exclusive, de témoin. Il entend être au plus proche de son objet.

- ***Des témoins fiables***

Témoins de ce qu'ils narrent, les romanciers l'ont été, et ils adoptent cette posture dans leurs romans. Dos Passos a l'habitude d'écrire autour d'une expérience presque immédiatement après l'avoir vécue, limitant l'écart entre le temps de la fiction et celui de la narration, il n'y déroge pas en rédigeant sa trilogie : l'action décrite s'étend de 1900 à 1927, l'écriture, de 1930 à 1936. La réduction de cet écart est plus visible encore chez Aragon, d'abord parce qu'elle est plus inhabituelle, ensuite parce qu'elle est revendiquée comme un choix littéraire et politique. Les précédents romans du « Monde réel » plongeaient le lecteur à

⁵⁰ Cité par William Dow dans son article « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the "other" modernism », http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n3_v42/ai_19416371.

⁵¹ Dos Passos, « What Makes a Novelist », dans le recueil d'articles établi par Donald Pizer, *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*, Detroit, Wayne State University Press, 1988, p. 272.

⁵² L'origine étymologique du mot « reportage » vient du verbe anglais *to report*, rapporter.

⁵³ C'est là le fondement de l'admiration portée par Dos Passos à Dreiser : « Ses romans [...] avaient ouvert la voie à ce qui était à mes yeux une description fidèle de la vie des gens », *La Belle Vie*, *op. cit.*, p. 304.

la fin du 19^e siècle et au début du 20^e ⁵⁴. On reprocha beaucoup à son auteur de revenir à la France des années 20 et à son insouciance en écrivant *Aurélien*, quand 1942 appelait des écrits plus engagés dans l'actualité. Il en ira autrement pour *Les Communistes*. Dans la postface à la seconde édition du roman, Aragon mentionne une première ébauche « griffonnée sous l'Occupation » : quelques années seulement séparent donc l'argument de sa narration. L'auteur en profita pour prendre position dans une de ses chroniques contre l'idée « éculée » de la « nécessité d'une distance romanesque », et de l'« impossibilité de traduire par un roman une réalité directement contemporaine » : « Pour bien décrire, pour dominer son sujet, il ne faudrait [...] le connaître que par oui-dire, ne pas avoir été *témoin*. » Une idée reçue retenant « les écrivains d'écrire sur des sujets trop brûlants⁵⁵ ». Aragon préfère y opposer l'exemple, littéraire, de Barrès, « écrivant immédiatement sur l'événement, avec, pour matériel, l'événement même auquel il avait été mêlé⁵⁶ ». Sur la bande-annonce du deuxième fascicule de la version originale, Aragon, privé en 1949 de ses droits civiques pour propagation de fausses nouvelles, clamait : « On peut me priver de mes droits civiques. On ne m'empêchera pas de témoigner⁵⁷. » Être témoin, ou du moins l'avoir été, représente aux yeux des deux romanciers une garantie contre l'affabulation et l'abstraction. Et en effet l'ensemble des faits rapportés est vérifiable.

Ce statut de témoin, les romanciers ne le dissimulent pas, au contraire. Le fondement du témoignage, et donc de l'écriture du reportage, c'est de ne parler que de ce que l'on connaît, de ce que l'on a vu : de nombreux traits renvoient directement à l'expérience personnelle de Dos Passos et d'Aragon, en particulier lorsque l'un et l'autre évoquent la guerre. Dans *U.S.A.*, la Première Guerre mondiale ne sera pas décrite autrement que par les yeux d'un jeune ambulancier américain, car c'est ainsi et seulement ainsi que l'a vue le romancier⁵⁸. « C'est le plus autobiographique de mes romans », déclarait Aragon à propos des *Communistes*. Mobilisé en septembre 1939 et cantonné dans le Mulcien, l'auteur met en scène son propre groupe sanitaire avec celui dirigé par le lieutenant Fenestre, qui est aussi celui de Jean de Moncey. Cette posture n'est pas exclusive : les deux romanciers sont loin de limiter leur récit à leurs propres expériences. Mais ils s'en nourrissent. Plus encore, l'authenticité de

⁵⁴ L'action se conclut en novembre 1912 dans *Les Cloches de Bâle*, en juillet 1913 dans *Les Beaux Quartiers*, au seuil de la Première Guerre mondiale dans *Les Voyageurs de l'impériale*, en 1923 si l'on exclut l'épilogue dans *Aurélien*, romans respectivement écrits en 1934, 1936, 1940 et 1942.

⁵⁵ Aragon cité par B. Leuilliot dans sa préface à l'édition de référence, p. IV.

⁵⁶ *Ibid.*, p. VII.

⁵⁷ *Ibid.*, p. IV.

⁵⁸ Dos Passos s'était engagé dans le service des ambulanciers volontaires de la Croix-Rouge, et fut envoyé d'abord à Verdun puis dans le nord de l'Italie. La trajectoire européenne de son personnage Richard Ellsworth Savage dans *Nineteen Nineteen* retrace fidèlement la sienne.

ces éléments autobiographiques contamine en quelque sorte le reste de la narration, assimilée à un vaste témoignage, dépassant l'échelle individuelle, mais dont le caractère collectif n'affaiblirait pas la fiabilité.

- ***Enregistrements***

Cette confiance dans la narration est renforcée par l'impression d'assister, à la lecture des deux romans, à un enregistrement fidèle des événements relatés, comme le ferait une caméra. « A writer is after all only a machine for absorbing and arranging certain sequences of words out of the lives of the people around him⁵⁹ », affirme Dos Passos en 1929. Les deux romanciers se font comme l'œil d'une caméra, qui enregistre les faits, marquants ou anodins, ceux qui font une époque ou qui définissent un personnage. « The artist must record the fleeting world the way the motion picture film recorded it⁶⁰ », insiste encore l'écrivain américain. Aragon, lui, entend faire voir la guerre, la « vraie », en « grand écran », loin des « idées » qu'on peut s'en faire⁶¹. « "Je pense, dit Criquet, qu'on se fait des idées sur la guerre⁶²..." », et, dès lors que ces idées ne correspondent pas à la réalité, elles n'ont pas droit de cité dans ces deux romans. Le but de Dos Passos et d'Aragon, c'est de décrire les choses telles qu'elles sont, et non telles qu'on les imagine ou qu'on les représente habituellement. En témoigne leur refus du spectaculaire, en particulier lorsqu'ils évoquent des scènes à fort potentiel dramatique. Quand Zola mettait en scène la castration d'un épicier par les femmes hystériques du coron en grève, Dos Passos se contente d'évoquer très brièvement l'émasculatation et l'assassinat d'un syndicaliste dans la notice biographique de Paul Bunyan : « As Wesley Everest lay stunned in the bottom of the car, a Centralia businessman cut his penis and testicles off with a razor⁶³. » L'identité du coupable importe plus que la cruauté qui l'anime, la passion dégénérée qui le pousse à cet acte barbare. Sa violence est effroyable mais ne fait l'objet ni d'exagération ni d'un commentaire indigné. Quand l'auteur de *Germinal* fait de la mine un enfer mythologique, Aragon se contente de décrire la vie quotidienne d'un mineur, répétitive et extrêmement difficile, mais sans métaphores ni lyrisme. Dans les deux romans, la brutalité de la guerre ne fournit aucun morceau de bravoure ni aucune

⁵⁹ « Un écrivain après tout n'est qu'une machine qui absorbe et arrange certaines séquences de mots tirées de la vie des gens qui l'entourent », dans « The Making of a Writer », repris dans le recueil *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose, op. cit.*, p. 117 (je traduis).

⁶⁰ « L'artiste doit enregistrer le monde fugace de la même manière que l'a enregistré le cinéma », dans « What Makes a Novelist », *ibid.*, p. 272 (je traduis).

⁶¹ Intention citée par Bernard Leuilliot dans sa préface à l'édition de référence, p. VIII.

⁶² *Les Communistes, op.cit.*, p. 804.

⁶³ « Alors que Wesley Everest gisait assommé au fond de la voiture, un patron de Centralia lui sectionna pénis et testicules à l'aide d'un rasoir », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 713 / p. 745.

lamentation : l'horreur n'y est racontée que selon la perspective de personnages pris dans son flot de membres déchiquetés, qui n'ont pas le temps de s'y arrêter.

Les narrations doivent donner une image fidèle de leur objet, en être le plus proche possible. C'est pour cela que John Reed, plus encore qu'un modèle en matière d'engagement politique, est un modèle d'écriture. Salué par Dos Passos comme « the best American writer of his time », il l'est parce que « if anybody had wanted to know about the war they could have read about it in the articles he wrote [...] »⁶⁴. » Exemple, il l'est pour être au plus près de « la farouche réalité », qu'il s'agit de représenter. Ce que Dos Passos admire chez lui, c'est que la lecture de ses articles suffit pour être transporté sur les terrains d'action, pour en avoir une image précise et fidèle. En quête de la même précision, Aragon est reparti sur les lieux de la débâcle française de 1940 pour prendre des notes sur les lieux et les gens croisés. Il insista pour que son éditeur ajoutât des cartes géographiques devant permettre au lecteur de mieux se repérer dans la description des mouvements de troupes, errant de ville en village, dans un sens puis dans l'autre : il fallait que le lecteur ait les moyens de se représenter précisément les faits décrits, par ailleurs entièrement conformes à la vérité historique. La fiction se nourrit de faits précis, elle établit un lien essentiel avec le monde réel. Dans son article au titre programmatique « Against American Literature », c'est son abstraction que Dos Passos reproche à ladite littérature : « Worse than its lack of depth and texture is its abstractness, its lack, on the whole, of dramatic actuality »⁶⁵. » Jacqueline Bernard relève la même méfiance envers les domaines de l'abstrait de la part d'Aragon, en montrant comment, dès *Le Paysan de Paris*, la démarche idéaliste et tout ce qu'elle comporte sont donnés comme de fausses pistes : le jeune surréaliste se consacre déjà au concret. Quelle meilleure manifestation de cet attrait des deux auteurs pour le concret que leur formidable intérêt pour toutes les langues entendues au sein d'une nation ? Nathalie Piégay-Gros remarque qu'Aragon porte une attention constante à la diversité du réel, sur le plan visuel, mais que cette attention est particulièrement sensible dans l'écoute des paroles : l'auteur serait « un sismographe qui enregistre chaque variation »⁶⁶. Langue populaire, langue des « beaux quartiers » et des cercles politiques, langue des immigrants de fraîche date et celle des puissants... Aragon et

⁶⁴ « Le meilleur écrivain de son temps, quiconque aurait voulu savoir ce qu'était la guerre aurait pu le lire dans les articles qu'il écrivait [...] », *ibid.*, p. 354 / p. 387.

⁶⁵ « Pire que son manque de profondeur et de texture, c'est son abstraction, son manque, dans l'ensemble, d'actualité dramatique », dans « Against American Literature », repris dans le recueil *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose, op. cit.*, p. 36 (je traduis).

⁶⁶ Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1998, p. 78.

Dos Passos se délectent de passer d'un idiome à l'autre, retranscrivant accents⁶⁷ et tournures socio-linguistiques⁶⁸. Loin de les niveler en une langue littéraire unifiée, les deux romanciers tendent leur micro à tous les acteurs d'une société, les enregistrent et les retranscrivent tels quels, comme ils les ont entendus, dans toute leur diversité et leur saveur. « But mostly U.S.A. is the speech of the people⁶⁹ », ainsi l'Américain conclut-il la présentation de sa trilogie, la nation autant que son œuvre... La fidélité au réel est posée comme un modèle littéraire : les mots écrits sont les mots entendus, les faits décrits, les faits vus.

L'acte d'écriture est défini en creux dans les deux romans par l'opposition à toute forme d'abstraction. Personnages invraisemblables, porteurs d'une perfection nécessairement fictive, narrateur énonçant un discours qui se superposerait aux intrigues ou s'affranchirait des faits décrits, en sont bannis. Les romanciers se privent ainsi volontairement des vecteurs les plus évidents pour délivrer une interprétation politiquement engagée de la société décrite, ils renoncent aux moyens les plus simples pour convaincre leurs lecteurs de la justesse de leur vision et de leur engagement extralittéraire. Refusant le théorique pour le domaine du pratique, ils semblent se condamner à des comptes rendus factuels, dépourvus d'interprétation générale : la fiction romanesque ne se fait pas l'illustration d'un discours. Conduite par l'idéal d'une fidélité aussi grande que possible à la réalité, elle brosse une sorte de panorama non exhaustif de sociétés à un tournant de leur histoire, reflétant leur diversité chaotique, pleine de contradictions et d'incohérences. Elle n'en est pas pour autant dépourvue de sens ni d'efficacité : les convictions des auteurs des *Communistes* et de *U.S.A.* sont identifiables à chaque page, leur engagement à la gauche de la gauche majoritaire est à proprement parler lisible ; surtout, tout est mis en place pour que le lecteur soit convaincu de la pertinence de ces convictions politiques et sociales. Le renoncement aux méthodes narratives habituelles de la littérature dite engagée n'implique aucunement le renoncement à convaincre. Au contraire : l'exclusion de ces moyens traditionnels se fait argument et stratégie.

⁶⁷ Lorsque Mac se fait arrêter lors d'un de ses voyages clandestins : « A Scotch voice was burring in his ears : "I thought I'd find some Pullman passengerrs [...]. Currsin' and swearin' won't help ye... If you got a couple o' quid you can ride on to Winnipeg [...]. If not you'll be doin' a tidy bit on the roads before you can say Jack Robinson" », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 71 / p. 95. La traduction ne rend pas ces inflexions.

⁶⁸ Toto incarne le type de l'ouvrier parisien, son statut social est identifiable dès qu'il ouvre la bouche. Tout en commandant un « petit blanc », il s'emporte : « "Mais cette guerre-ci, c'est-il la guerre du peuple et tout de même, jusqu'à ce que les Russes y aient tourné casaque, vous autres... [...] demain ils feraient sauter ceux des délégués syndicaux dont ils ne blairaient pas la gueule [...], voilà ce que vous nous avez chanté à la réunion, pas ? et moi je dis que c'est des discours [...]" », *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁹ « Mais surtout, les U.S.A., ce sont les paroles des gens », introduction de la trilogie, p. 7 / p. 35.

Chapitre 2 - L'enseignement des faits

Modèle du reportage, absence d'un narrateur supervisant les fils romanesques, les nouant et en délivrant le sens : le lecteur des *Communistes* et de *U.S.A.* est placé devant des états de faits, qui surgissent sans médiation identifiable, se succèdent à un rythme hasardeux et paraissent livrés sans filtre narratif. « Dans *42^e Parallèle* et *L'An premier du siècle*¹, il est difficile de trouver un morceau de pure description. Ces pages sont saturées de faits² », remarquait Cesare Pavese, et le commentaire s'applique autant au dernier tome de la trilogie et aux *Communistes*. Les faits, anecdotiques ou historiques, semblent retranscrits dans toute leur brutale vérité et soudaineté, donnant l'impression au lecteur d'assister aux événements décrits. Mais ils suffisent à susciter chez le lecteur indignations et adhésion aux convictions politiques des romanciers : la méfiance ressentie devant un discours militant tombe face à ce qui se présente comme un enregistrement fidèle, objectif, factuel. Des faits exposés, narrés sans atténuation littéraire ni amplification romanesque, se dégage une vision des sociétés française et américaine. L'écriture du compte rendu est stratégique : abandonnant les apparences de la fiction engagée, Dos Passos et Aragon font entendre un discours politique qui semble se déduire logiquement de la fidélité au réel, seul guide apparent de leurs romans. Car les faits parlent... et convainquent.

1. L'efficacité stratégique du compte rendu objectif³

Si Dos Passos et Aragon renoncent volontairement aux outils littéraires habituellement utilisés pour convaincre, ce n'est pas par seule préoccupation esthétique. Certes, tous deux ont

¹ Premier titre français de *Nineteen Nineteen*.

² Cesare Pavese dans son article « Expérience et tradition », repris dans la revue *Europe*, n° 803, « F.S. Fitzgerald / J. Dos Passos », Paris, mars 1996, p. 78.

³ Nous parlons ici d'une objectivité prétendue. Les travaux linguistiques menés par Catherine Kerbrat-Orecchioni ont souligné que « toute assertion porte la marque de celui qui l'énonce » (*L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 68). Le « compte rendu objectif » est celui qui porte les apparences de l'objectivité et qui souligne le refus d'intervenir directement dans l'énonciation, quand bien même cette intention est illusoire.

d'autres ambitions pour leurs œuvres que de les voir cataloguées comme relevant de la seule littérature de propagande. Mais ces ambitions sont tout autant stratégiques : Dos Passos et Aragon ont décelé l'efficacité redoutable du compte rendu dénué de discours théorique interprétatif explicite, qui s'élabore comme instinctivement chez le lecteur.

- *L'exemple de la presse*

Cette efficacité s'incarne dans un phénomène de lecture réel et mis en scène dans la fiction, la confiance accordée par ses lecteurs à la presse. Aragon et Dos Passos offrent une large place aux journaux dans leurs œuvres, en les citant ou en mettant en scène leur lecture. Titres d'actualité et extraits d'articles rythment les deux romans, non seulement dans les sections séparées des « Newsreel », mais aussi dans le corps romanesque. Or que révèle cette immixtion, sinon l'influence exercée par la presse sur les personnages, leur vision du monde et leurs convictions ? Ainsi de Janey dans *U.S.A.* : « That fall she read a great many newspaper and magazines [...]. She began to hate the Germans that were destroying art and culture, civilization, Louvain⁴. » Cette accumulation de compléments d'objet hétéroclites, cet attelage rhétorique qui assimile à la va-vite la destruction de Louvain à celle de la « civilisation », n'est qu'un condensé des articles de la presse grand public américaine de l'avant-guerre, c'est ce qui s'est inscrit dans l'esprit d'une jeune fille pleine de bonnes intentions. Sous l'effet de ces raccourcis chocs, cette dernière ira jusqu'à démissionner parce qu'elle suspecte son employeur juif de sympathie proallemande, ou du moins d'indifférence coupable au sort de la « petite Belgique ». La plupart des citoyens, à l'exception notable des militants socialistes et communistes, qui eux ont appris à lire, croient aveuglément ce qui est écrit dans les journaux. Les articles concernant la « brave Finlande » ou la « petite Pologne » résistant à l'ogre soviétique chez Aragon, les dangers que représentent les militants socialistes et les syndicalistes pour les fondements de la nation américaine chez Dos Passos : la presse ne recule devant aucune facilité et ne renonce à aucun raccourci, et pourtant elle convainc, elle forme véritablement l'opinion de la masse de ses lecteurs. La même analyse pourrait être appliquée à la radio, très présente dans le roman français. Corinne Grenouillet remarque :

De façon générale, *Les Communistes* révèlent un monde envahi par les médias, les journaux, la radio [...]. L'écriture mêle les voix radiophoniques et journalistiques dans un véritable brouillage qui symbolise la confusion des esprits, et tente littérairement de représenter la difficulté à s'orienter dans ces multiples points de vue contradictoires et parcellaires⁵.

⁴ « Durant cet automne elle lut force journaux et revues [...]. Elle se mit à détester les Allemands qui détruisaient l'art et la culture, la civilisation, Louvain », *The 42nd Parallel*, op. cit., p. 144 / p. 173.

⁵ Corinne Grenouillet, « L'univers sonore des *Communistes* », *Recherches croisées*, n°3, op. cit., p. 131.

Pourquoi les journaux exercent-ils un tel pouvoir de persuasion ? Parce qu'ils se prétendent objectifs, rapports fidèles de la vérité. Leur engagement aux côtés des puissants ne se fait jamais sur le mode d'une subjectivité assumée, mais bien plutôt sur celui du « il y a ». C'est ce qui fonde son pouvoir de persuasion. Ainsi, la répétition des articles concernant les défaites soviétiques fantasmées en Finlande, précisant dates et lieux pour asseoir une crédibilité formelle, impose l'idée que l'U.R.S.S. court à sa perte. Le sergent Masurier y puise du réconfort :

Le sergent Masurier pince les lèvres. Sous les ordres du soldat Decker ! Ce sont les Soviétiques qui commencent... On aura tout vu. Le Barbentane, il devient insolent parce que Viborg est tombé. Mais c'est bien marqué sur *Le Parisien* : de Petsamo à Viborg, partout les Finlandais tiennent⁶.

Précisons que l'information date de mars 1940, précédant donc de quelques jours le traité de Moscou (signé le 12 mars) qui signe la défaite finlandaise. Ce qui se donne pour une information objective est inséparable d'un discours politique manipulateur, cherchant à nier toute possibilité de victoire pour l'U.R.S.S. La précision des lieux géographiques donne à l'article une crédibilité supplémentaire. L'influence des journaux est massive, et la Finlande devient une obsession nationale : un type croisé à un comptoir « discourait à tue-tête sur les Finlandais qui avaient pris des canons, des chars, est-ce que je sais ? la 44^e division soviétique, pfft ! pulvérisée⁷... » ; « Moncey se laissait impressionner par les journaux qui annonçaient tous les jours des succès finlandais⁸ » ; les compagnons de Guillaume Vallier lui énumèrent les « sept points de supériorité qu'ils ont, les Finlandais, sur l'Armée rouge, tu n'as pas vu sur *Paris-Soir* ? Quels sept points ? Eh bien le premier... et puis le second⁹... » Même Raoul Blanchard, militant communiste, ressasse les titres de la presse non militante : « Paraît que c'est un piège : la chute de [Viborg] ne diminuera en rien la volonté de résistance des Finlandais¹⁰... » Difficile de mettre en cause un discours qui se veut description des faits...

Le romancier américain fait faire à son lecteur l'expérience de cette difficulté en le plaçant dans la position d'un lecteur de journal, balayant du regard titres et extraits d'articles dans la section des « Newsreel », accordant son attention flottante à tel ou tel passage. Philippe Roger analyse ce procédé de mise en situation :

Dos Passos, du même geste par lequel il en exhibe les absurdités et les fraudes, affiche aussi [l]a redoutable efficacité *poétique* [de la presse populaire américaine]. Assenée en tête de chaque séquence, cette rhétorique tendue vers l'effet est comme un tir de barrage dirigée contre les pauvres mots, les paroles décosuées du *common man*. Le procédé n'a donc rien de gratuitement "moderniste". Avec force

⁶ *Les Communistes*, op. cit., p. 523.

⁷ *Ibid.*, p. 457.

⁸ *Ibid.*, p. 498.

⁹ *Ibid.*, p. 494.

¹⁰ *Ibid.*, p. 520.

et avec simplicité, il met en scène l'*intimidation* subie par les faibles dans la guerre sociale des langages¹¹.

Mais, au-delà de cette problématique sociale, son efficacité rhétorique assure à la presse un pouvoir incontesté dans la formation de l'opinion publique : les « faibles » ne sont pas ses seules cibles. Son temps grammatical de prédilection est le présent de l'indicatif : énonçant une vérité factuelle, et donc incontestable, non sujette à des partis pris idéologiques, ce temps doit présenter des informations neutres, comme en instantané. Parfois même les titres font l'économie du verbe. « THREE HUNDRED THOUSAND RUSSIAN NOBLES SLAIN BY BOLSHEVIKI¹² » : l'information est tellement urgente que l'article prend une tournure de télégramme, pour parvenir au plus vite, le plus immédiatement possible, au lecteur-citoyen. Cette urgence se communique à ce dernier : le temps n'est pas à la réflexion mais à la précipitation. Le lecteur a l'impression de voir surgir l'événement relaté devant lui. Pourtant celui-ci est l'objet d'une interprétation : le mot « assassinés » connote la brutalité sanguinaire des responsables, responsables assimilés aux « bolchevicks » dans leur ensemble. Le message politique est entendu, mais de façon souterraine. En même temps qu'ils critiquent cette presse aux ordres des puissants, mensongère et manipulatrice¹³, les romanciers s'inspirent de ses ressorts stratégiques.

- ***Le pouvoir de l'ellipse***

L'exposé des faits marque les esprits, qui baissent leur garde face à ce qui est supposé n'être qu'un compte rendu de faits ou de paroles, et où n'intervient jamais explicitement la subjectivité du scripteur. Un discours interprétatif est rendu superflu. Ainsi de la section 31 des « Newsreel »¹⁴ : un texte exceptionnellement long et ininterrompu y décrit minutieusement l'exécution de la famille tsariste. Le ton est celui de la description factuelle, détachée de son objet. La traduction du prétérit par le passé simple amplifie cette impression de compte rendu minute après minute. Nous n'étudierons pas ici comment se manifeste la subjectivité du scripteur (en particulier par des adjectifs et des adverbes axiologiques) dans un texte donné pour absolument objectif, mais son efficacité. Tableau saisissant des derniers instants d'une famille effrayée mais résignée à son sort, bruit terrible du premier coup de revolver puis de la salve qui les achève, avant la conclusion par cette phrase dramatique mais

¹¹ Philippe Roger, préface à l'édition de référence, *op. cit.*, p. 17.

¹² « 300 000 ARISTOCRATES RUSSES ASSASSINÉS PAR LES BOLCHEVICKS » *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 513 / p. 549.

¹³ Nous reviendrons sur la dénonciation de l'emprise exercée par les médias sur la société civile et de leur soumission aux cercles d'influence, politiques ou financiers, dans une troisième partie.

¹⁴ *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 547 / p. 582.

encore descriptive : « The mingled blood of the victims not only covered the floor of the room where the execution took place but ran in streams along the hallway¹⁵. » Qu'ajouter ? Tout commentaire politique ou même compassionnel affaiblirait la force de ce qui est présenté comme un fait, et du même coup affaiblirait la démonstration sous-jacente du rédacteur. L'intention qui guide son article est limpide : il s'agit de louer le courage du tsar et de dénoncer la barbarie de ses assassins. Or le compte rendu, quand les faits sont aussi forts, aussi parlants, est plus efficace que tout autre discours. Il faut alors savoir se taire.

C'est ce que développe Claude-Edmonde Magny dans un chapitre intitulé « L'ellipse au cinéma et dans le roman » :

[...] l'exemple du cinéma peut préserver le romancier, pédagogue trop consciencieux, de la tentation qui menace tout homme dès qu'il parle : celle du didactisme. Il lui montrera la valeur du raccourci, le fera rêver [...] d'un art où les mots auraient acquis la valeur poignante des images et sauraient nous communiquer la même angoisse aussitôt dissipée, la même implacable et discrète émotion¹⁶.

À la fin de *Angels With Dirty Faces*¹⁷,

il suffit d'une image à Michael Curtiz pour informer le lecteur de la résolution d'un conflit psychologique : lorsque le gangster marche vers la chaise électrique, nous voyons ses jambes se dérober sous lui, et nous comprenons qu'il va mourir comme un lâche – c'est-à-dire, en l'occurrence, comme un héros, en feignant une terreur qu'il n'éprouve nullement, pour que cette mort de poltron soit édifiante et détruise son prestige aux yeux des jeunes garçons. Il faut cinq lignes au critique pour expliquer cette signification que l'image nous apporte instantanément. Des romanciers comme Hammett ou Caldwell ont cherché systématiquement à donner à leur art cette sobriété et cette désinvolture du cinéma¹⁸.

Dos Passos et Aragon, grands adeptes du septième art, aussi. Ils ont bien retenu les leçons du langage cinématographique, celle de la discrétion et de la force des seuls faits rapportés, sans qu'il soit besoin de les expliquer ou de les expliciter. Il peut paraître singulier d'évoquer à propos de ces œuvres monumentales la valeur du raccourci, les deux romanciers ne se souciant pas de faire court. Mais ce modèle de l'image cinématographique est présent à une échelle plus précise.

Mac got a cab and went over to the Chamber of Deputies to see if he could find anybody he knew. All doors were open to the streets and there were papers littered along the corridors. There was nobody in the theater but an old Indian and his wife who were walking round hand in hand looking reverently at the gilded ceiling and the paintings and the tables covered with green plush. The old man carried his hat in his hand as if he were in church.

Mac told the cabman to drive to the paper where Salvador worked [...]¹⁹.

¹⁵ « Le sang mêlé des victimes coula si abondamment qu'après avoir couvert le plancher de la pièce où l'exécution avait eu lieu, il se répandit dans le couloir », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 547 / p. 582.

¹⁶ Claude-Edmonde Magny, dans *L'Age du roman américain*, Paris, Editions du Seuil, 1948, p. 64.

¹⁷ *Angels With Dirty Faces (Les Anges aux figures sales)*, Michael Curtiz, U.S.A., 1938.

¹⁸ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹ « Mac prit un fiacre et alla à la Chambre des députés pour voir s'il y trouverait quelqu'un qu'il connaissait. Toutes les portes étaient ouvertes sur la rue et des documents jonchaient les couloirs. Il n'y avait personne au théâtre qu'un vieil Indien et sa femme qui la main dans la main faisaient le tour de la salle et regardaient avec respect le plafond doré, les peintures et les tables couvertes de feutre vert. Le vieillard tenait son chapeau à la main, comme à l'église. Mac dit à son cocher de l'emmener au journal où travaillait Salvador [...] », *The 42nd Parallel*, *op.cit.*, p. 269 / p. 300.

Silhouettes fragiles, emblèmes d'un peuple délaissé par ses dirigeants et du fossé impardonnable entre les électeurs et leurs représentants, emblèmes aussi de la lâcheté de Mac, bien loin de ses idéaux révolutionnaires en ce moment critique : cette homme et cette femme sont mentionnés comme en passant, entre deux mouvements du protagoniste, sans commentaire de sa part ou de celle du narrateur, sans pause non plus. Mais l'image parle d'elle-même : ce couple contraste tellement avec la faune qui l'entoure qu'il en souligne la médiocrité ; cet Indien et sa femme rendent hommage à la chose publique, au moment où tous fuient, les prétendus socialistes comme les autres, ne pensant qu'à leurs intérêts particuliers au détriment de l'intérêt général. Image lumineuse, comme une trouée au sein de la noirceur morale, qui suffit à la dénonciation des dirigeants et à l'expression d'une véritable admiration pour le peuple. De même que cette autre image, celle d'une troupe exténuée, entourée de sous-officiers à « l'air de gardes-chiourme », chantant *L'Internationale*. Alors qu'ont été exposés tractations politiques, ambitions et accords personnels au sein de la classe politique française, ce chant entonné par une piétaille sous-armée dément ceux qui prétendent incarner la France, et annonce la Résistance :

Sur la route parallèle, entre les peupliers espacés, de la troupe s'avancait. Des types hâves, avec des calots et des bérêts basques, des vêtements civils avachis, poussiéreux, des brassards. Dix fusils Gras pour une centaine d'hommes. Ils marchaient au pas de promenade, c'est-à-dire n'importe comment. Il y en avait des grands, des petits, une cohue [...]. Les sous-offs qui encadraient la troupe, en tenue eux, avaient l'air de gardes-chiourme. Ils s'agitaient. Et il montait du piétinement une espèce de murmure [...], ce chahut morne était un chant [...]. Armand, lui, frissonna : sur la route, là, à cent cinquante mètres, ce convoi... on ne peut pas dire cette compagnie... ce convoi, en marchant, chantait sourdement *L'Internationale*²⁰.

Le chapitre se clôt sur cette phrase. Les images citées sont lâchées dans la narration, sans introduction ni conclusion. Elles ne sont pas des figures rhétoriques, mais la description de faits, anodins. Elles en sont d'autant plus révélatrices et parlantes. Dos Passos et Aragon font confiance en l'efficacité du compte rendu dénué de toute interprétation formulée : ce qu'il reste aux récits, ce sont les faits. Ce sont eux qui parlent.

2. Des faits saisissants

Matière première des romans étudiés, les faits s'imposent avec toute leur force : non pas parce que les auteurs soulignent leur importance ou leur caractère extraordinaire en dégagant leur signification, mais parce qu'ils parlent d'eux-mêmes. Saisissants par leur

²⁰ *Les Communistes, op.cit.*, p. 179.

violence ou leur injustice, les faits suffisent à convaincre du bien-fondé d'une certaine idée des rapports sociaux, de certaines convictions politiques.

- ***Une violence latente***

Sans qu'il soit besoin d'aucun commentaire se dégage de ces romans, par les faits rapportés, une impression de violence sociale permanente, celle qui écrase immigrants et ouvriers, celle qui les confine dans des quartiers insalubres et les maintient dans l'indigence. La misère des taudis où s'entassent les oubliés de l'Amérique n'est jamais décrite longuement. Mais elle empêche Mary de dormir :

She couldn't sleep, [...] seeing again the shapeless broken shoes and the worn hands folded over dirty aprons and the sharp anxious beadiness of women's eyes, feeling the quake underfoot of the crazy stairways zigzagging up and down the hills black and bare as slagpiles where the steelworkers lived in jumbled shanties and big black rows of smokegnawed clapboarded houses, in her nose the stench of cranky backhouses and kitchens with cabbage cooking and clothes boiling and unwashed children and drying diapers²¹.

Écho au premier paragraphe romanesque de la trilogie, qui décrit la maison de Mac :

When the wind set from the silver factories across the river the air of gray fourfamily frame house where Fainy McCreary was born was choking all day with the smell of whaleoil soap. Other days it smell of cabbage and babies and Mrs McCreary's washboilers²².

Dans cette description, les sensations sont omniprésentes : la vue, l'odorat, le toucher, sont convoqués, au détriment de l'entendement. Ces faits bruts, dénués d'explication sociale ou politique, s'enfilant comme si l'accumulation de détails ne devait jamais prendre fin, dessinent une image de la misère extrêmement forte. Le lecteur a l'impression de voir disparaître le projet littéraire derrière ce compte rendu sensitif, direct, et il est encouragé par la médiation du personnage à se glisser à la place de ce dernier, à sentir lui-même ces odeurs nauséabondes, à contempler ce spectacle saisissant de la pauvreté. À se rendre compte de l'indignité de ces conditions, à s'en indigner.

Dans *Les Communistes*, c'est surtout la violence des conditions de travail qui est décrite. La répétition abrutissante des gestes des mineurs :

²¹ « Elle revoyait les souliers éculés et difformes, des mains abîmées, croisées sur des tabliers sales, la flamme aigue dans les yeux anxieux de toutes ces femmes. Elle sentait sous ses pas le frémissement des escaliers cauchemardesques qui zigzaguaient le long des collines aussi noires et nues que des crassiers où vivaient les ouvriers des aciéries dans des mesures qui tenaient à peine debout et d'interminables rangées de maisons en bois noirci. Elle sentait encore l'odeur nauséabonde des latrines faites de bric et de broc, des cuisines où cuisait du chou, des lessives en train de bouillir, des enfants mal lavés, de langes qui sèchent », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 840 / p. 872.

²² « Quand le vent soufflait des manufactures d'argenterie de l'autre côté de la rivière, la maison de bois pour quatre ménages où Fainy McCreary était né était empuantie tout le jour par l'odeur de savon à l'huile de baleine. Les autres jours, la maison sentait les choux, les bébés et les lessiveuses de Mrs McCreary », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 22 / p. 42.

Ce matin-là encore, Étienne Decker part pour le puits comme d'habitude. Comme d'habitude, Charles Debarge est arrivé d'Harnes au 9 de Courrières. Comme d'habitude, à Libercourt, le vieux Moreau [...] s'est réveillé machinalement, comme s'il descendait lui aussi : il n'a pas pu en perdre l'habitude [...]. Comme d'habitude donc, Gaspard sort dans le coron encore noir, la hache sur l'épaule et il fait tous les gestes de l'habitude, il s'habille, il va prendre sa lampe à la lampisterie, il monte la vérifier, passe à la salle de rassemblement, avec les autres, se rend au moulinage, monte dans l'ascenseur, descend dans la galerie²³.

Le vacarme incessant et l'air malsain de l'usine :

Avec ce chahut abominable, impossible de saisir ce qu'il avait marmonné, le Polak [...]. La chaleur de la fin d'août pesait à travers la verrière sale de tout le ciel couvert sur l'immense atelier, dans l'air plein de bruits, de poussières étouffantes, de charbon qui vous tapissait les bronches²⁴.

Dans ce chapitre, Aragon rend sensible, lui aussi, l'atmosphère irrespirable et abrutissante qui règne à l'usine : par la répétition de mots, de segments et d'images, l'impossibilité de penser, de s'affranchir de la dangereuse machine, est comme incarnée. Le métal incandescent se métamorphose en « serpent », tour à tour « convulsif », « de feu », « d'enfer », « rouge »²⁵, il menace constamment l'ouvrier inattentif, ne lui pardonne aucun moment d'inattention. Devant sans cesse se protéger de ce prédateur – « [Toto] semblait la proie de son travail, de la chaleur, de la poussière, du feu, de sa machine²⁶ » –, l'ouvrier ressasse les mêmes mots qui parviennent à son esprit : il vient d'apprendre la tenue d'une réunion à six heures, et ces mots de « réunion » et de « six heures » tournent vertigineusement dans sa tête, obsédants, empêchant le déroulement normal d'une pensée.

C'est difficile de penser à plusieurs choses à la fois. Et puis, c'est dangereux. Difficile aussi de séparer ses pensées. Il sentait toute sa carcasse secouée par l'effort. Il flottait entre ses pensées [...]. Impossible de rien penser jusqu'au bout dans cette clameur de matière craquante et choquée, dans cette digestion de feu [...] qui lui soufflait son haleine de fer [...]. On ne peut pas penser à toutes ses pensées. Les bras tendus, au-dessus de sa tête, il dirigeait de sa perche le bloc de feu vers la bouche béante. On ne peut pas penser à toutes ses pensées²⁷.

Comme à la mine, l'habitude est assourdissante, elle abolit la pensée. Et elle transforme physiquement les travailleurs. Les mineurs ne parviennent jamais à éliminer toutes les traces de suie. Quant à l'ouvrier, il a

le visage brûlé par le rayonnement du métal à terre, la sueur ruisselante dans une boue qui bouche les pores de la peau, et tout l'intérieur du corps desséché par le métal pulvérisé, dans l'assourdissement dément de cette serre géante où les hommes étaient de la couleur des machines, à demi nus pourtant, presque tous décharnés, pour ainsi dire réduits à l'essentiel de la force [...]²⁸.

Mais les victimes les plus marquées par cette exploitation séculaire et quotidienne, ce sont les femmes. Elles portent physiquement les stigmates des conditions indignes dans

²³ *Les Communistes, op. cit.*, p. 911.

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁵ On compte cinq occurrences du mot « serpent » au cours de ces deux pages.

²⁶ *Les Communistes, op. cit.*, p. 117.

²⁷ *Ibid.*, p. 117-118.

²⁸ *Ibid.*, p. 117.

lesquelles elles et leurs familles vivent. Prostituées ou ménagères, les femmes appartenant aux classes populaires, des deux côtés de l'Atlantique, sont « usées ». Eugénie, la bonne de Cécile, « cette fille de trente-deux ans, toujours en noir, avec un petit col dépassant blanc à la robe montante », « ne semblait pas avoir de vie à elle²⁹ ». Quant à la vie de la prostituée Sylviane, elle est pour le moins sordide : violée par son beau-père à treize ans, elle fugue à seize – comme Margo Dowling – et, aussitôt arrivée à Paris, elle se prostitue³⁰. Avant de tomber malade, la salpingite : « Elle a vingt et un ans. C'est peut-être une pas grand-chose, mais c'est triste de se sentir comme ça à vingt et un ans. Elle ne se farde plus. Elle a ses lèvres comme les draps, grises. Les draps, on ne les change pas³¹. » La femme de Lemerle est une « mégère [...] pas très jeune, grasse, dépoitraillée, camisole jaunâtre, les cheveux coupés de toutes les couleurs qui lui faisaient une boule de la tête, un visage ravagé, le nez comme cassé³² », vieillie avant l'âge par les lessives et les grossesses successives... Les jeunes militantes communistes échappent quelque peu à ce déterminisme social physique, mais une vie de travail les fera probablement ressembler à la « camarade Blanc », « une personne sans âge, les cheveux gris partagés au milieu, pauvrement mise en noir [...]. Dieu qu'elle était laide, cette brave Mme Blanc ! [...] », avec « son visage usé jusqu'à la corde, avec un grand menton lourd [...]³³ ». Les femmes des taudis américains subissent un sort plus sévère encore. Dans la première section romanesque, la mère de Mac est littéralement victime de son labeur et de conditions de vie indignes :

Mom had to work harder and harder, doing bigger and bigger boilerfuls of wash [...]. And then one day Mom got sick and had to go back to bed instead of starting in on the ironing, and lay with her round white creased face whiter than the pillow and her watercreased hands in a knot under her chin [...]. Then Mom's face on the pillow shrank into a little creased white thing like a rumpled-up handkerchief and they said that she was dead and took her away³⁴.

Les mêmes mots (« white » et « creased ») sont répétés, sans cesse aggravés, comme si le destin de cette femme était inéluctable. Ce sont ces femmes des quartiers miséreux qui frappent la jeune Texane « Daughter », elles aussi qui obsèdent Mary, elle-même épuisée par un travail acharné. Dououreux contraste avec les femmes de la haute bourgeoisie, préservées des effets de l'âge par leur oisiveté et leur richesse, les actrices Rita Landor et Margo

²⁹ *Ibid.*, p. 319.

³⁰ C'est elle-même qui se livre à ce récit, d'un ton atrocement naturel, *ibid.*, p. 342.

³¹ *Ibid.*, p. 369.

³² *Ibid.*, p. 184.

³³ *Ibid.*, p. 98/99.

³⁴ « Maman devait travailler de plus en plus dur, ses lessiveuses étaient de plus en plus pleines [...]. Et un jour Maman tomba malade et dut se mettre au lit au lieu de commencer le repassage, et elle resta couchée là, son visage rond et fripé plus blanc que l'oreiller, ses mains gercées par l'eau nouées sous le menton [...]. Puis le visage de Maman se ratatina sur l'oreiller, devint une petite chose blanche chiffonnée comme un mouchoir et on dit qu'elle était morte et on l'emporta », *The 42nd Parallel, op. cit.*, p. 25 / p. 45.

Dowling, les riches Louise Heckert et Eleanor Stoddard, les mères de famille Mrs French et Mme d'Aigrefeuille. C'est dans le visage et le corps de ces travailleuses et de ces mères peinant à nourrir leurs enfants que s'incarne la pauvreté extrême des délaissés. Témoins, victimes et reflets d'une violence sociale constante.

- ***La brutalité du camp adverse***

Une violence latente amplifiée par une violence plus immédiate et plus ponctuelle imposées par les circonstances historiques qui forment la toile de fond des deux romans : les guerres mondiales, première dans *U.S.A.*, seconde dans *Les Communistes*, serviront de prétexte, selon les romanciers, à une répression sans précédent des mouvements socialistes, communistes et syndicaux, d'une brutalité inouïe. Les répressions orchestrées par l'État ou par des adversaires plus directs, en dehors de tout cadre légal, relèvent toutes d'une même violence haineuse. C'est le récit de ces faits qui, sans doute, frappe le plus personnages et lecteurs. L'absence de commentaire, l'esthétique du compte rendu brut, jouent alors à plein : les faits sont exceptionnels, nul besoin de les souligner ou de les gloser.

Dos Passos décrit ainsi avec une précision mécanique insoutenable les supplices infligés aux syndicalistes représentant les bûcherons :

The timberowners, the sawmill and shinglekings [...] made it worth their while for bunches of ex-soldiers to raid I.W.W. halls, lynch and beat up organizers, burn subversive literature. On Memorial day 1918 the boys of American Legion in Centralia led by a group from the Chamber of Commerce wrecked the I.W.W. hall, beat everybody they found in it, dumped them over the county line [...] The first thing the brave patriots did was pick up a blind newsdealer and trash him and drop him in a ditch across the county line³⁵.

Suit la scène de lynchage et d'émasculatation de Wesley Everest précédemment évoquée. La violence sans limite exercée par des individus influents est ensuite approuvée par les autorités officielles, scellant une coalition en marge de toute légalité, ne renonçant à aucune manipulation ni à aucune fable, redoutablement meurtrière, unie dans le seul but de réprimer toute revendication politique ou sociale. Cette brutalité rythme la trilogie américaine. Elle peut être le fait de la seule police. Ainsi, le soir de l'exécution de Sacco et Vanzetti, cette dernière réprime la manifestation qui voulait rendre hommage aux morts.

³⁵ « Les propriétaires du bois, les rois de la scierie et de l'équarrissage [...] soudoyèrent des bandes d'anciens combattants pour attaquer les locaux de l'I.W.W., lyncher et rouer de coups les organisateurs, brûler les brochures subversives. / Le jour de Memorial Day, en 1918, les gars de l'American Legion de Centralia, conduits par quelques membres de la chambre de commerce, pillèrent le siège local de l'I.W.W., rossèrent tous ceux qu'ils y trouvèrent, en traînèrent quelques-uns en prison, mirent les autres dans une benne qu'ils déversèrent au-delà de la limite du comté [...]. Le premier exploit des braves patriotes consista à s'emparer d'un marchand de journaux aveugle qu'ils piétinèrent, assommèrent et jetèrent dans un fossé au-delà de la limite du comté », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 714 / p. 746.

This time the cops were using their clubs. There was the clatter of the horses' hoofs on the cobbles and the whack thud whack thud of the clubs. And way off the jangle of patrolwagons. Mary was terribly scared [...]. Two cops had hold on her. She clung to the grimy girder. A cop was cracking her on the hand with his club³⁶.

Ben Compton est lui aussi la victime de la répression antirouges (*redscare*) :

Every few hours a new bunch of detectives would stamp into the room and question him. His head throbbing, and ready to faint with thirst, he'd face the ring of long yellow faces, jowly red faces, pimply faces, boozers' and hopheads' faces, feel the eyes boring into him³⁷.

Ce personnage n'échappe pas à la médiocrité des autres militants, lui qui a abandonné sa compagne enceinte. Mais son engagement politique est justifié par cette seule violence dont il est la victime. Devant l'iniquité du camp adverse, tout n'est pas pardonné, mais tout est légitimé.

Dans le roman d'Aragon, la répression subie par les militants communistes est plus désincarnée, elle est administrative, systématique et aveugle. Il y a peu de scène de brutalité physique dans *Les Communistes*³⁸, la répression est officielle bien qu'illégale : le gouvernement rejoint, par les lois décrétées, les personnages abjects qui entourent Cécile, les cagouleurs d'extrême droite dont le « dogue noir » Müller, d'un antisémitisme chevronné, est un fier représentant³⁹. Cette lutte anticommuniste officielle revêt les visages banals quoique peu amènes de « Durand », pseudonyme de l'inspecteur Jules, celui qui a recours aux charmes de Sylviane, ou ceux du sinistre duo Sicaire et Serpolet, qui ont pour tâche de ficher les soldats suspects. Fonctionnaires de bureau médiocres, à l'esprit étroit, jouissant de leur pouvoir inespéré. Elle a recours aux plus hautes instances de la République, l'Assemblée nationale principalement, le Palais de justice aussi ; elle respecte les protocoles, les rituels républicains mais après les avoir vidés de leur sens. Le procès des députés communistes apparaît comme une véritable « comédie », selon Bernadette Cesbron, car « "tout est fixé

³⁶ « Cette fois, les flics se servaient de leurs matraques. On entendait les cliquetis des fers de leurs chevaux sur les pavés, le flac-floc-flac-floc des matraques, et au loin, le tintamarre des voitures de police. Mary sentit la peur l'envahir [...]. Deux flics s'emparèrent d'elle. Elle se cramponna désespérément au pilier. L'un d'eux lui assena un coup sur la main avec sa matraque », *The Big Money, op. cit.*, p. 1102 / p. 1146.

³⁷ « Régulièrement, une nouvelle équipe d'agents faisait irruption dans la pièce et l'interrogeait. Les oreilles bourdonnantes, prêt à s'évanouir de soif, il voyait défiler de longs visages jaunes, de gros visages rouges, des visages boutonneux, des visages de soiffards et de junkies, sentait les yeux le fouiller », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 703 / p. 736.

³⁸ On mentionnera tout de même le traitement subi par Jean de Moncey en prison, avant même d'être jugé : « On avait une bonne raison pour ne pas le relâcher tout de suite... Il fallait que ces yeux pochés, et tous ces bleus sur le visage et le corps, se passent un peu avant qu'on ne le remît en circulation. On l'avait terriblement battu [...]. S'il avait un peu tâté de la chaussette à clous, il ne pouvait s'en prendre qu'à lui-même. Ce serait généreux à la police d'oublier ce qu'elle avait entendu, vu les circonstances », *Les Communistes, op. cit.*, p. 492.

³⁹ Voir le chapitre II,1 des *Communistes* : alors que la France vit ses premiers jours de guerre, deux officiers sont attablés à un café parisien. Ils prennent part à une altercation, traitant une femme de « youpine » et de « truie » (pp. 147-153).

d'avance"⁴⁰ ». Le respect du rituel judiciaire et des règles protocolaires doit parvenir à masquer l'illégalité du procès, où les lois ne font plus figure que de formalités à respecter, quand leur esprit et leur origine peuvent être bafoués. Le verdict est fixé à l'avance, dicté par le gouvernement, mais la parole est donnée tour à tour à l'accusation et à la défense. Le huis clos est illégitime mais rendu légal par ce tribunal, symboliquement plongé dans l'obscurité. Les apparences d'un État de droit sont respectées, au moment même où la séparation des pouvoirs est mise à mal. La répression acquiert ainsi la force des instances officielles, elle emprunte le ton et le vocabulaire implacables :

[...] en publiant au *Journal officiel* le décret de clôture de la session parlementaire, le gouvernement avait suspendu l'immunité des députés, et permis les poursuites contre le Groupe ouvrier et paysan, qui était le groupe communiste reconstitué. Cela le 4 octobre. Le 5, une instruction était ouverte par la justice militaire sur la base d'une lettre remise par les députés en question au président Herriot [...]. En même temps, une nouvelle vague d'opérations anticommunistes, trois cent dix-sept municipalités suspendues et remplacées par des délégations spéciales, les conseils syndicaux des syndicats des communes de la Seine remplacés par des commissions nouvelles⁴¹...

« Opérations », « délégations spéciales », « commissions », autant de tournures officielles, autant d'euphémismes pour une réalité plus crue. Car, pour être officielles, cette surveillance et cette répression n'en sont pas moins violentes : selon Aragon, tout distributeur de tracts communistes, tout militant actif sera condamné à mort. Les députés élus du parti sont destitués et emprisonnés. Les prisonniers politiques sont exécutés sommairement :

On a raconté à Aurélien, un commandant du train, échappé d'Abbeville, une horrible histoire : un convoi de prisonniers, venant de la prison de Loos, s'était trouvé dans Abbeville au moment où les colonnes allemandes étaient signalées. L'escorte, craignant que les prisonniers ne profitent de la pagaille pour s'échapper, avait collé les hommes contre un kiosque à musique et les avait fusillés. Le commandant ne racontait pas cela pour ce fait, somme toute assez banal : mais c'étaient des communistes, la plupart, et vous savez ce qu'ils criaient en mourant ? *Vive la France ! Vive Staline !* Non mais vous imaginez ! Qu'est-ce qu'on a bien pu leur raconter ? Quelle confusion dans ces têtes ! Alors, vous parlez de salade russe... C'est le cas de le dire⁴².

Double violence dans ce récit : celle du fait rapporté, des Français exécutant d'autres Français au moment où l'ennemi pénètre sur le territoire national, acharnement ultime de la répression anticommuniste. Violence du narrateur de ce récit même, consterné non par l'exécution des prisonniers mais par leurs dernières paroles, approuvant donc la guerre civile déclarée par le gouvernement. La dernière phrase du paragraphe est à entendre dans un double sens : elle peut être énoncée par le commandant narrant l'histoire, fier de son bon mot qualifiant de « salade russe » la confusion des militants français rendant un dernier salut à Staline ; elle peut l'être aussi par le narrateur du roman, proche de son auteur : la « salade russe » ne renverrait pas à la confusion des exécutés, mais à celle de cet officier et par extension de

⁴⁰ *Les Communistes, op. cit.*, p. 586.

⁴¹ *Ibid.*, p. 256.

⁴² *Ibid.*, p. 877.

l'armée française : le sens des priorités semble avoir complètement disparu devant la détestation des communistes, à tel point qu'un commandant de l'armée française ne s'indigne pas de l'essentiel, du démantèlement de l'unité nationale, aveuglé par la propagande gouvernementale et n'identifiant que la propagande soviétique.

Ces faits, quotidiens ou exceptionnels mais relevant tous d'une même violence sociale et politique, sont narrés brutalement, sans exagération visible, sans commentaire explicatif. Ils parlent d'eux-mêmes : leur seule existence frappe les personnages fictifs, Dos Passos et Aragon escomptent qu'elle frappera également le lecteur. Dans l'espoir que le langage des faits peut être compris immédiatement par tous.

3. Les faits suffisants : le primat de l'expérience

Ce sont en effet des scènes vues, des événements qui se sont déroulés dans leur sphère quotidienne, échos de l'histoire nationale, qui décident les êtres de fiction à s'engager dans l'action politique ou tout simplement à réfléchir : brutalité ponctuelle mais répétée des répressions policières ou violence constante de la domination sociale, voilà des arguments que tous peuvent comprendre, langage universel des faits qui saisissent l'entendement et les sentiments, des personnages fictifs comme des lecteurs. Aragon ne doutait pas du pouvoir des faits :

Rien n'est plus loin de ce qu'on décrit ordinairement sous le nom de « littérature de propagande » que cette sorte de roman qui ne cherche point à convaincre comme un discours, mais qui montre la vie telle qu'elle est, et *qui convainc plus sûrement par là même, comme fait l'histoire qui se charge de pas mal des idées des hommes, non par la discussion, mais par le fait*⁴³.

- ***La conversion des protagonistes : le pouvoir des faits***

C'est l'iniquité de la répression, physiquement et moralement brutale, qui fonde ou encourage l'engagement des personnages. Marguerite Corvisart, cette vieille fille qui vit encore avec sa mère, n'a pas lu les textes fondateurs du communisme, elle n'a pas les origines sociales qui pourraient lui permettre de comprendre « intuitivement » les problématiques sociopolitiques de son temps ou qui la conduiraient logiquement à adhérer au Parti

⁴³ Aragon, *Le Roman terrible*, cité par R. Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, p. 287 (je souligne).

communiste⁴⁴. Désespérée à l'annonce du pacte germano-soviétique, elle s'interroge face à cette « tornade » dont les raisons lui échappent : « Comment s'y reconnaître ? À qui demander conseil, à qui parler⁴⁵ ? » Mais ces interrogations en cascade, porteuses de doutes, s'effacent immédiatement à l'épreuve des faits.

[...] les doutes, les perplexités des premiers jours, la police les avait dissipés à matraquer Brillant, fendre la lèvre au papa Blanc, arrêter Molinier, dépendre le portrait de Jaurès, voler celui de Lénine... [...] Le pacte ! Il s'agissait bien du pacte : on avait supprimé *L'Huma*, tout était parfaitement clair⁴⁶...

Si l'idéologie et les raisons diplomatiques ne lui parlent pas, elle comprend le langage des faits, et devant la répression, sa violence physique et son injustice aveugle – sans parler de son illégalité –, tous les doutes s'évanouissent, sans d'ailleurs que des réponses à ces interrogations légitimes soient avancées. Marguerite connaît personnellement les individus cités, tous font partie de sa cellule, et leur sort lui importe plus que la situation mondiale. C'est parce que le petit cercle de ses connaissances est touché qu'elle balaie les doutes plus théoriques. En frappant des militants coupables d'aucun crime, le camp adverse, la police ou les « types à Doriot », renforce leur solidarité et leur engagement. Dos Passos use des mêmes ressorts, d'autant plus frappants que l'engagement politique n'est jamais idéalisé dans son roman. Extrêmement lucide quant aux limites des organisations socialistes, l'auteur américain semble fonder l'engagement de ses personnages romanesques ou de la subjectivité de l'« Eye Camera » sur le spectacle des répressions policières et sur celui des conditions indignes dans lesquelles sont plongés immigrants et ouvriers. Ce qui sort Mac de la torpeur de sa vie conjugale aux faux airs creux de rêve américain, c'est la violence de l'arrestation d'un jeune type lisant à haute voix la Déclaration d'indépendance, enchaîné à un réverbère : « The last thing he saw the cop had hauled off and hit the young guy in the corner of the jaw [...]. Everything suddenly looked bright and clear to him⁴⁷. » La répression a l'effet inverse par rapport à celui escompté : elle ne suscite pas la peur mais l'indignation, elle ne sépare pas les militants, mais les rassemble. Ce qui fait se décider Mary entre le camp de son père, médecin soignant gratuitement les plus démunis, et celui de sa mère, bourgeoise n'aspirant qu'à son bien-être et préoccupée uniquement de son rôle social, c'est le spectacle de la misère

⁴⁴ Contrairement à Guillaume Vallier par exemple : « [...] Pour Guillaume, le Parti [...], c'était sa classe, la logique de sa classe [...]. Guillaume avait la conviction d'avoir simplement trouvé le chemin que son père cherchait », *Les Communistes, op. cit.*, p. 221.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁷ « La dernière chose que Fainy vit fut que le flic avait fait lâcher prise au jeune homme et lui donnait un coup de poing dans la mâchoire [...]. Tout lui parut soudainement lumineux et clair », *The 42nd Parallel, op. cit.*, p. 107 / p. 133.

quotidienne des délaissés de l'Amérique. Alors qu'elle voyage en train, elle ne peut s'empêcher de penser

of the work there was to be done to make the country what it ought to be, the social conditions, the slums, the shanties with filthy tottering backhouses, the miner's children in grimy coats too big for them, the overworked women stooping over stoves, the youngsters struggling for an education in night schools, hunger and unemployment and drink, and the police and the lawyers and the judges always ready to take it out on the weak⁴⁸.

Suivant le rythme du train, les arguments s'accumulent, de la pauvreté de la population à l'obstination répressive, qui tous justifient le premier segment, le « travail » restant à accomplir, pour combler le fossé entre ce qui est et ce qui devrait être.

Les faits contemporains convainquent aussi les indifférents. *Les Communistes* comptent de nombreux personnages non communistes, à commencer par Jean et Cécile. L'un et l'autre sont tout à la découverte de l'amour, plongés dans leur histoire impossible ; pourtant, à la lumière non pas des idées générales mais des faits, ils évoluent, abandonnent leurs préjugés et leurs réticences face à l'iniquité du camp adverse. Jean le dit à Micheline : « C'est un grand point [...] pour les idées qu'on persécute, d'être les idées qu'on persécute⁴⁹... » Quand se dit-il communiste ? Pas après avoir lu les articles de *L'Humanité* ou les ouvrages théoriques de son beau-frère, mais au moment où il éprouve un élan de sympathie irrésistible pour une frêle silhouette, celle de Micheline enceinte, fragile mais animée par l'espoir :

qu'est-ce qu'ils ont donc dans le ventre, et dans la tête, et dans le cœur, ces gens-là, cette Micheline, pour s'obstiner, pour ne pas se laisser décourager, pour vaincre la peur, pour croire en la nécessité des actes humbles soumis à un plan qui leur échappe⁵⁰ ?

Ne pense-t-il pas qu'« au fond, pour se renseigner, une séance comme ça au Palais-Bourbon, ça vaut peut-être tout autant que de lire Marx⁵¹ ? » Aux démonstrations théoriques et pédagogiques sont préférées les expériences directes. C'est à partir de ces faits, épisodes de la répression, mais aussi ceux du maintien dans la misère d'une majorité par une minorité, que Cécile se détache des préjugés de sa classe. Ce qui l'indigne, ce n'est pas la conscience politique que sa classe repose sur l'exploitation des forces laborieuses, mais de petites choses qui témoignent d'une bassesse morale constante : les tromperies de son mari, les

⁴⁸ « Elle songea au travail qui restait à accomplir pour faire de ce pays ce qu'il devrait être, pour améliorer les conditions de vie, les taudis et les maisons ouvrières qui tombaient en ruines ; pour aider les enfants de mineurs aux vêtements sales trop grands pour eux, les femmes harassées penchées sur leurs fourneaux, toute cette jeunesse qui se démenait pour avoir une éducation dans les cours du soir. Partout il y avait la faim, le chômage, l'alcool, et la police et les juges toujours prêts à s'acharner sur les plus faibles », *The Big Money, op. cit.*, p. 825 / p. 857.

⁴⁹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 380.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 408.

⁵¹ *Ibid.*, p. 448.

comportements grotesques de ses amies, « l'espèce de joie cruelle, le mépris aussi » des hommes de son milieu devant « la misère de ce journal clandestin, qui n'avait plus rien d'un journal⁵² », *L'Humanité*. Peu à peu, elle établit un lien entre le dégoût profond qu'elle ressent pour son entourage⁵³ et les responsabilités néfastes et immenses de celui-ci dans les catastrophes nationales : « Elle s'était mise à comprendre, lentement sans doute, le lien existant entre ces gens qui l'entouraient et les convulsions du monde, les faits, la guerre⁵⁴. » Son analyse embryonnaire s'élabore à partir de son expérience directe, c'est par les personnes qu'elle a rencontrées qu'elle élabore un cadre plus général de compréhension :

Cette sauvagerie de tous les Fred maintenant régnante, et les Gigoix qui payaient, les uns comme Joseph lui-même, les autres dans les prisons, pour que Fred ait raison, et que rien ne change dans ce monde où il va hériter des usines de l'oncle, de l'immense forteresse aux limites de Paris avec ses trente mille ouvriers⁵⁵.

Cécile généralise une situation individuelle qu'elle vit intimement, en la transposant à l'échelle nationale : l'opposition entre la bassesse de son mari Fred et le courage de l'infirme Joseph prend un tour politique et social, elle recoupe une domination séculaire. Cécile se rapproche ainsi, grâce à son expérience personnelle, d'une interprétation communisante des rapports de forces sociaux. L'expérience est première, c'est elle qui ouvre la voie à une réflexion nouvelle, à une interprétation neuve, invraisemblable si elle ne renvoyait pas à un vécu et à des faits saisissants. Ces derniers suffisent à l'évolution des personnages, dès lors qu'ils sont prêts à poser sur ces faits suffisants un regard dénué de préjugés⁵⁶.

- ***Voir « les choses, les gens »***

Était-il besoin d'une philosophie pour s'expliquer les choses qui nous entourent, et qui sont si simples, les pauvres et les riches, les menteries des journaux, le banditisme et l'avidité ? [Marguerite] pensait que le triste visage d'un type qui venait prendre conseil de Watrin lui en apprenait plus long qu'un gros livre. Elle voyait vivre les gens de sa maison. Elle allait au marché. Elle disait à Lévine : « Vous autres hommes, vous avez besoin des bouquins, vous ne voyez pas les choses, les gens comme nous, les femmes... Le prix du bifteck, pour vous, c'est de l'économie politique⁵⁷... »

Faire voir les choses et les gens, montrer les « tristes visages » de personnes ordinaires tels qu'ils sont, sans les rendre littéraires, pour apprendre et connaître ; telle est l'ambition de

⁵² *Ibid.*, p. 266.

⁵³ Un mépris sensible dès le premier chapitre du roman : « Elle ne pouvait se rappeler quand ni comment elle en avait eu la révélation première : Fred, comme son père, comme presque tous ceux qu'elle connaissait, étaient des gens horribles. Des gens parfaitement inhumains. Sans bonté. Dont l'apparence était mensonge. Beaux, bien tenus, nets. Et l'âme sale », *ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 664.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Car les mêmes faits vus n'engagent pas une réaction automatique d'engagement auprès des opprimés. Daughter a vu les taudis américains qui empêchent Mary de dormir, sans en être bouleversée et sans que cette expérience ne soit suivie d'un engagement politique. Loin de là.

⁵⁷ *Les Communistes, op. cit.*, p. 84.

U.S.A. et des *Communistes*. Leur modèle commun, c'est bien ce regard féminin, immédiatement sensible à ce qui l'entoure, pragmatique mais sympathique au sens fort du terme, défini ici par Marguerite, personnage naïf, parfois hésitant, mais toujours efficace dans l'action politique. C'est celui des narrateurs, c'est celui du lecteur idéal. « Les choses, les gens », importent plus que les réflexions et connaissances théoriques : non seulement dans l'absolu, mais aussi stratégiquement. Le lecteur, face aux faits décrits comme s'ils étaient vécus, ressent l'indignation des personnages ; grâce à la conduite des récits, il est amené à porter ce regard, naïf, direct et perçant à la fois, sur les événements passés et présents. La description de la réunion de cellule dans *Les Communistes* et son attachement fondamental aux personnages prend alors tout son sens⁵⁸. Aragon choisit de montrer les militants et ce qu'ils subissent à une échelle qui reste personnelle. Plus qu'un exposé géopolitique, c'est le sort de Brillant, « matraqué samedi par des types à Doriot », et la lèvre fendue du « camarade Blanc⁵⁹ » qui doivent convaincre le lecteur de l'indignité du camp adverse. De même que l'attention des militants se porte immédiatement sur les leurs en cette heure grave, évacuant les questions plus générales quant à l'avenir du parti et au bien-fondé de ses positions, celle du lecteur est dirigée, elle aussi, comme en parallèle, vers ces êtres – de fiction certes –, vers des faits immédiatement représentables et suscitant inmanquablement émotion et indignation. Les arguments sont incarnés, non par des êtres d'exception, pures représentations de valeurs absolues, mais bien par une assemblée hétéroclite réunissant des personnages un peu ridicules, des gens ordinaires, militants qui n'ont rien d'héroïque : « Ils parlaient tous à la fois : Piel ne se voyait pas à expliquer le pacte... avec ce qu'on en savait... Marguerite Corvisart demandait quel laitier ? Et Lebecq voyait d'ici son copain du lycée, Jean-Blaise, le sculpteur [...]»⁶⁰. » Cacophonie de paroles et de pensées. Mais la diversité même de ces militants – sociale, vestimentaire, professionnelle, physique même – est comme transcendée au sein d'une communauté malgré tout unie, engagée parce que immédiatement sensible au sort des autres, profondément humaniste. Les arguments, ce sont ces militants, ils doivent impressionner le lecteur comme Micheline a impressionné Jean. Vraisemblables, les personnages et les situations présentés au lecteur, qui surgissent comme du monde réel, s'imposent à lui, amené à adopter ce regard particulier sur les « choses » et « les gens ».

On peut reconduire cette analyse à propos de la trilogie américaine. L'engagement des figures « positives » de *U.S.A.*, qu'on trouve presque uniquement dans les sections

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 97-101. Voir *supra* p. 19.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

biographiques, fait suite à l'acte premier de voir réellement les gens et les situations, à l'observation sans *a priori* des faits. Ainsi de Jack Reed :

Jack Reed wanted to live in a tub and write verses ;
but he kept meeting bums workingmen husky guys he liked out of luck out of work why not
revolution⁶¹ ?

Ainsi aussi de Paxton Hibben, le « Hoosier Quixote » (le « Don Quichotte de l'Indiana »), « Américain têtu » ébranlé par le spectacle de la misère et des révoltes populaires. Ce « jeune dandy » qui joue, boit, aime à Saint-Pétersbourg, est soudain rattrapé par les événements qui se déroulent à l'extérieur de l'ambassade américaine :

Hibben [...] saw a flare of red against the trampled snow of the Nevsky
And red flags,
Blood frozen in the ruts, blood trickling down the cartracks ;
He saw the machineguns on the balconies of the Winter Palace, the Cossacks charging the unarmed
crowds that wanted peace and food and a little freedom⁶²

Plus tard, il

saw Poincaré visiting the long doomed galleries of Verdun between ranks of bitter half-mutinuous
soldiers in blue,
saw the gangrened wounds, the cholera, the typhus, the little children with their bellies swollen with
famine, the maggoty corpses of the Serbien retreat, drunk Allied officers chasing sick naked girls
upstairs in the brothels in Saloniki, soldiers looting stores and churches, French and British sailors
fighting with beerbottles in the bars⁶³

L'anaphore du verbe « saw » souligne l'importance capitale du fait de voir, activement. Ce personnage ne peut se laisser aller à sa torpeur à cause des faits qui s'imposent à lui. Mais c'est son regard volontaire, intelligent et libre des préjugés de son milieu, sur ces faits, l'attention portée aux gens, qui fondent son engagement socialiste. De même pour Jack Reed : c'est la rencontre d'autres hommes qui le fait sortir de sa tour d'ivoire. Or qu'est-ce que le romancier place devant les yeux de son lecteur, sinon des trajectoires humaines, des faits bruts aussi saisissants que ceux décrits dans ces biographies ? L'expérience qui prime et qui s'impose au personnage doit se transmettre au lecteur, bouleversant ses certitudes et ses connaissances antérieures.

⁶¹ « Jack Reed aurait voulu vivre dans un tonneau et écrire des vers ; / mais il rencontrait sans cesse des clochards des ouvriers des types costaux qui lui plaisaient des pas-de-chance des pas-de-travail pourquoi pas la révolution ? », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 352 / p. 386.

⁶² « Hibben [...] vit des reflets rouges sur la neige foulée de la Perspective Nevski / et des drapeaux rouges, / du sang gelé dans les ornières, du sang coulant dans les sillons creusés par les traîneaux ; / il vit les mitrailleuses aux balcons du Palais d'Hiver, les cosaques charger la foule sans armes qui demandait la paix, du main et un peu de liberté », *ibid.*, p. 485 / p. 520.

⁶³ Il « vit Poincaré visiter les longs boyaux maudits de Verdun entre les rangs de soldats en bleu à demi mutinés, / vit les blessures gangrenées, le choléra, le typhus, les petits enfants au ventre gonflé par la famine, les cadavres rongés par les vers que les Serbes laissaient derrière eux au cours de leur retraite, des officiers alliés saouls pourchasser des filles nues dans les bordels de Salonique, des soldats piller magasins et églises, des marins anglais et français se battre à coups de bouteilles de bière dans les bars », *ibid.*, p. 486 / p. 522.

Les partis pris narratifs de Dos Passos et d'Aragon semblent être à l'opposé d'une stratégie visant à convaincre. Multitude des personnages, progression des récits par succession de points de vue individuels non cohérents, absence d'une voix surplombant les intrigues et reliant les pensées : leurs œuvres ont une structure complexe, moderniste. Comme si le souci de l'écriture et de la fidélité au réel avait supplanté le souci de la persuasion. Mais c'est précisément dans l'absence des ficelles habituellement dévolues à l'engagement littéraire que se forge l'efficacité politique de ces romans. Le compte rendu, aussi brut que possible, de faits anodins ou saisissants fait surgir des évidences, dessine des lignes de force immanquables. Comme si décrire fidèlement la réalité suffisait à la faire comprendre, comme si s'en tenir aux faits suffisait à susciter la réflexion apte à les expliquer. En choisissant les faits au détriment des théories, les romanciers veulent s'assurer que le lecteur fait l'expérience immédiate de la réalité au sein même de leurs œuvres. Aussi différentes soient leurs opinions, dans ce qu'ils défendent et ce qu'ils prônent, Aragon et Dos Passos font un pari : celui de l'expérimentation littéraire⁶⁴, pour que soit expérimentée leur vision de la réalité.

Qu'implique ce primat accordé à l'expérience ? Le récit n'est plus le vecteur direct d'une pensée ou d'une analyse sociopolitique, livrée au lecteur via le narrateur ou une intrigue exemplaire ; le roman doit faire expérimenter le réel et son interprétation au lecteur. Si celui-ci semble confronté à des états de faits bruts, il doit malgré tout aboutir à une interprétation définie par avance par les auteurs⁶⁵. Tous les éléments narratifs sont stratégiquement orchestrés en vue d'aboutir à un engagement, au moins réflexif, du lecteur : le choix des faits rapportés, leur montage, témoignent de l'omniprésence d'une interprétation sous-jacente. Cette dernière est indissociable des récits eux-mêmes, elle se reconnaît à travers les fictions, jouant des ressorts de la lecture proprement romanesque. Elle n'est ni détachée ni théorique, mais s'incarne constamment dans la matière romanesque. Elle est silencieuse, en acte.

⁶⁴ Expérimentation qu'Aragon défend dans sa définition toute personnelle du réalisme socialiste : « L'idée même d'une esthétique qui suppose l'endiguement, quais ou rivages, ne peut, me semble-t-il, que donner un caractère dogmatique au réalisme considéré. C'est à quoi je suis à la fois théoriquement et pratiquement opposé. Un réalisme *socialiste* ne peut être un réalisme de routine. Il doit, comme le socialisme, avoir constamment le caractère expérimental, il doit être un art de perpétuel dépassement. Rien ne lui est plus opposé que la formule, la recette, la répétition », dans la postface de la deuxième version des *Communistes*, « La fin du Monde réel », Paris, Livre de Poche (tome IV), 1967, p. 435 (texte établi par l'auteur pour l'édition des *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*).

⁶⁵ Nous n'étudions pas ici comment les intentions des romanciers peuvent éventuellement être dépassées par leur mise en œuvre littéraire.

DEUXIÈME PARTIE

Un discours en actes

Chapitre 1 - « À travers » la fiction

« Jamais un type qui se contente de sulfater sa vigne, il ne dira qu'il comprend quelque chose *à travers* quelque chose d'autre¹ », se réjouit Guillaume Vallier, reconnaissant grâce à cette locution un camarade communiste en la personne de son voisin. Marque de l'« argot des cellules », ces mots sont plus encore : ils témoignent d'une façon d'appréhender le monde, de le lire. Le donné n'est pas accepté comme l'horizon des choses, mais comme le départ d'une réflexion, d'une interprétation ; les apparences sont renvoyées à un au-delà, une explication, un principe. « À travers » est un mot d'ordre qui impose une lecture active des événements et du réel. Ces derniers sont livrés au lecteur dans toute leur force, brutalement et comme spontanément, dans *Les Communistes* et *U.S.A.* À travers les fictions romanesques, c'est un aperçu des réalités contemporaines qui est donné à expérimenter. Cela, nous l'avons vu : comment Dos Passos et Aragon s'évertuent à élargir presque à l'infini les cadres de leurs romans pour leur faire rejoindre le foisonnement du réel. Mais cette expérimentation ne représente pas le point d'aboutissement de leur entreprise. Car de même que Victor Pezet, le voisin de Vallier, comprend « à travers les burnous » ce qui se passe réellement au front des armées françaises, de même les romanciers entendent faire comprendre, à travers les faits relatés, les conditions de leur apparition et de leur développement. Sans faire intervenir une voix narrative directe et directive, ils tentent de susciter la lecture qui est celle des militants communistes dans le roman d'Aragon, analytique, réflexive. Le lecteur face à leurs textes doit se comporter comme ces derniers face aux événements : creuser sans cesse, établir des liens, comprendre. Ce sont les conditions de cette lecture particulière que créent les romanciers au sein même de leurs livres. En l'absence de digression théorique, c'est à travers les personnages, les intrigues, la fiction en un mot, que se dessine et s'incarne une vision des faits et des réalités décrites : cette vision intervient naturellement en amont de l'écriture romanesque ; Dos Passos et Aragon espèrent que le lecteur la retrouvera en aval, au fil de sa lecture.

¹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 200.

1. Un discours incarné

La problématique d'un discours en actes est comme mise en abyme dans *U.S.A.* et *Les Communistes*. De même que les romanciers entendent élaborer une interprétation lisible des faits relatés sans s'en détacher ni en livrer explicitement le sens, de même leurs personnages semblent devoir incarner leurs convictions, sans les exprimer par des discours : ils agissent, beaucoup plus qu'ils ne parlent, et ces actes en disent plus que des mots lancés en l'air.

- ***La méfiance envers les discours***

Les rhéteurs sont nombreux dans les deux romans, mais aucun n'est admirable, aucun ne met son talent au service d'une juste cause. Les discours ne reposant que sur des paroles n'engageant à rien, sans être suivis d'actes conséquents, font l'objet d'un fort discrédit. Ceux, pires encore, démentis par des décisions qui leur sont contraires sont sévèrement condamnés. C'est là le principal élément à charge dans le portrait de « Meester Veelson² ». Ses discours grandiloquents assurant le maintien de la paix pour les États-Unis, Wilson a été réélu « on the slogan *He kept us out of war* » (« grâce au slogan *Il nous a évité la guerre* »). Mais c'est lui qui, influencé par « l'élite », fait entrer la nation dans le conflit européen, manquant à toutes ses promesses, accomplissant l'inverse de sa parole. Ce type de discours et de comportement, le manquement à sa parole, représentent pour Dos Passos et Aragon un contre-modèle absolu. Il faut donc juger sur les actes, plutôt que sur les paroles, aussi généreuses soient-elles. Les discours retranscrits dans leurs romans sont soit des promesses que celui qui les a prononcées n'a pas tenues, soit des assertions justifiant un état de faits injustifiables, masquant la réalité derrière un paravent de mots. Le procédé de la citation textuelle est dévalorisé, soit par la personnalité de celui qui parle, soit par le contenu du discours cité : il appelle une méfiance systématique. Dans *Les Communistes*, le premier discours politique cité textuellement est celui de Valéry, où l'intellectuel français définit la dictature comme une réponse instinctive pour assurer le respect de l'ordre et du salut publics.

« ... L'image d'une *dictature*, déclamait-il, est la réponse inévitable (et comme instinctive) de l'*esprit* quand il ne reconnaît plus dans la conduite des affaires l'*autorité*, la *continuité*, l'*unité*, qui sont les marques de la volonté réfléchie et de l'empire de la connaissance organisée. Cette réponse est un fait incontestable. [...] *Toute politique tend à traiter les hommes comme des choses*. [...] »³

² *Nineteen Nineteen*, *op.cit.*, p. 535 / p. 571.

³ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 63.

Le texte est fidèlement retranscrit, entre guillemets, comme la convention de la citation l'exige. Ce discours péremptoire énonce une définition de la politique contraire à celle que les militants communistes mettent en actes – selon le roman, bien sûr. Ces derniers ne manient pas aussi bien le langage, mais la politique telle qu'ils la conçoivent se fait, plus qu'elle ne s'énonce. Et qui de plus éloigné de leur courage et de leur engagement mis en scène que Simon de Cautèle, l'un des personnages les plus abjects du roman, pantin ridicule, traître à sa patrie et militant de l'Action française, qui fuit à la moindre rumeur de danger⁴ ? Ce sont les adversaires qui parlent, les guillemets signalent bien souvent des prises de parole adverses. Les autres agissent. Même dans la biographie de « Big Bill⁵ », syndicaliste qui a prononcé des centaines de discours à travers les États-Unis, aucune trace de citation, mais une accumulation de faits, d'actes, d'efforts inlassables ; c'est le récit de sa vie de labeur et de sacrifice qui fonde la légitimité de cette figure, c'est lui qui le rend extraordinaire et admirable⁶. Ce qui compte, c'est ce que l'on fait. Ainsi le dernier tome de la trilogie se conclut-il, avant l'épilogue, sur cette phrase : « [Mary French] put on her hat, collected her papers, and hurried over to the meeting of the committee⁷. » Une suite d'actions ponctuelles qui marquent la résolution du personnage de continuer à militer, malgré les déceptions.

- ***La preuve des gestes***

Si une vision interprétative des sociétés décrites se fait entendre de la part des romanciers, c'est davantage à travers la mention de faits et de gestes que par le recours à des prises de parole explicites. Et ce n'est pas là aveu de faiblesse : l'efficacité d'une incarnation du discours, qui se donne à lire non par des mots mais par des actes et des comportements, est illustrée au sein des intrigues mêmes. Aragon surtout semble thématiser ce procédé en le mettant en abyme. Armand Barbentane, célèbre journaliste – fictif – de *L'Humanité*, est un homme de mots. Il sait les agencer pour convaincre ses lecteurs, faire tomber les réticences, « il est habitué [...] à parler à n'importe qui, n'importe où. Comme journaliste et comme militant⁸. » Et soudainement, dans un compartiment de troisième classe, « il lui semble être

⁴ « Simon de Cautèle était vraiment comique : avec cette petite calotte de soie noire sur le crâne... », *idem* ; membre du comité France-Allemagne, il est proche de Laval : un collaborateur de la première heure donc, mais plus par considération de son intérêt personnel que par réelle conviction.

⁵ *The 42nd Parallel, op. cit.*, pp. 90-92 / pp. 115-117.

⁶ Dans la partie romanesque, Mac assiste bien à l'un de ses discours. Mais ses paroles ne sont pas citées textuellement entre guillemets. Elles se mêlent aux préoccupations individuelles du personnage et sont rapportées selon ses perceptions, *ibid.*, p. 96 / p. 122.

⁷ « [Mary French] mit son chapeau, ramassa ses papiers et se hâta de gagner la réunion du comité », *The Big Money, op. cit.*, p. 1181 / p. 1230.

⁸ *Les Communistes, op. cit.*, p. 155.

tombé dans un monde inconnu, sans langue commune avec ces gens entassés⁹ ». Voilà le héros des *Beaux Quartiers* confronté à une situation dont il a perdu l'habitude : rencontrer des gens qui ne pensent pas comme lui et qu'il ne peut convaincre ni par des articles de presse – le journal communiste étant de toute façon interdit – ni par un discours militant – l'obligation d'être discret s'impose quand on fait déjà l'objet d'une surveillance particulière, et que le moindre faux pas pourra servir de prétexte à une arrestation. Barbentane, réduit au silence, est contraint d'écouter sans réagir le discours antisémite et anticomuniste d'une « grande gueule¹⁰ ». Mais ce constat ne vaut pas résignation. Armand aboutit à cette conclusion-résolution : « Il y a des façons différentes de parler, et l'une d'elles est d'être précisément ce que l'ennemi s'efforce de démontrer que nous ne sommes pas¹¹. » Autrement dit, il s'agit d'incarner son discours qui ne peut être formulé par des mots, pour démentir dans un premier temps, pour convaincre dans un second. Le silence n'est pas mutisme. Il s'agit pour Barbentane et tous ses camarades de renouveler l'acte militant et les vecteurs du discours de persuasion. Les actes et les comportements remplaceront les paroles. Aragon n'est pas confronté à la même situation de censure obligée, mais il a confiance dans l'efficacité d'un tel discours incarné. Un militant en fait d'ailleurs un instrument de propagande :

Je crois que politiquement [...] si ce n'est pas compris de tout le monde dans le détail, il y a dans le geste de ces camarades, qui viennent spontanément, certains d'être arrêtés, jetés en prison, se battre seuls, seuls, tu comprends ? quelque chose qui crée le préjugé favorable... ça correspond au caractère français¹²...

Lorsqu'un tract est glissé sous sa porte, Jean le lit à peine, son contenu n'est pas livré au lecteur : « On pouvait y croire ou n'y pas croire¹³. » Mais ce qui interpelle le jeune homme, c'est le distributeur des tracts, qui risque sa vie pour cette action. Jean l'imagine : « Qui était-ce ? Un homme seul, ou un homme au milieu des siens, d'accord avec les siens, sa femme qui cachait les tracts sous le linge, ou dans la cuisine ? Jean essayait de se représenter la vie de ces gens-là¹⁴. » Le contenu importe moins que les gestes qui le propagent. Selon la même logique, les biographies des quelques figures positives de la trilogie américaine exposent des actes, non des discours. « Fighting Bob [...] was the star debater in his class »¹⁵. Le lecteur doit en croire le narrateur sur parole, car aucun discours ne viendra étayer cette affirmation. Mais sa vie parle pour lui :

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹² *Ibid.*, p. 464.

¹³ *Ibid.*, p. 410.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « Bob le Combattant [...] était le meilleur orateur de sa classe », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 304 / p. 336.

he worked all his life making long speeches full of statistics, struggling to save democratic government, to make a farmer's and small businessmen's commonwealth, lonely with his back to the wall, fighting corruption and big business and high finance and trusts and combinations of combinations and the miasmatic lethargy of Washington¹⁶.

Il en va de même pour Joe Hill, celui qui « had a knack for setting rebel words to tunes¹⁷ » : ces mots ne résonnent pas dans le texte. Mais ce qu'il a obtenu par son engagement est décrit. La lutte quotidienne est plus parlante que les discours.

« Il y a des façons différentes de parler », concluait Barbentane. L'une d'entre elles est d'être, c'est-à-dire d'incarner ses convictions et de ne laisser aucune prise à l'adversaire ; l'autre est de faire. L'architecture de Frank Lloyd Wright incarne et exprime une pensée, une vision du monde et de l'homme. « [His] new clean construction, from the ground up, based on uses and needs », tournée « toward the American future instead of toward the painsmeared past of Europe and Asia¹⁸ », ancre l'utopie de Wright dans la réalité contemporaine, elle ne renvoie pas à une fantasmagorie antiquisante ou à « l'illusion de la géographie¹⁹ ». Son architecture est fondée sur une conception de l'homme généreuse, récusant l'assimilation en vogue du « citizen » (« citoyen ») au « broker » (« courtier »), elle l'exprime en retour.

The son and grandson of preachers, he became a preacher in blueprints [...].

Inventor of plans, [...]

he preaches to the young men coming in age in the time of oppression, cooped up by the plasterboard partitions of finance routine, their lives and plans made poor by feudal levies of parasite money standing astride every process to shake down progress for the cutting of coupons²⁰.

Les œuvres de cet architecte adressent leur message directement à leurs habitants et admirateurs, elles sont les seuls arguments de ce prêche révolutionnaire mais silencieux. « Building a building is building the lives of the workers and dwellers in the building²¹ » : c'est un acte politique. Or Dos Passos a lui-même défini le romancier comme « the architect

¹⁶ « il travailla toute sa vie à faire de longs discours bourrés de chiffres, à lutter pour sauver le gouvernement démocratique, pour créer une communauté de fermiers et de petits hommes d'affaires, seul, le dos au mur, combattant la corruption et les grosses sociétés et la haute finance et les trusts et les combinaisons de combinaisons et la léthargie marécageuse de Washington », *ibid.*, p. 305 / p. 338.

¹⁷ « il avait un talent particulier pour faire rimer les mots de la révolte », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 685 / p. 718.

¹⁸ « [Sa] nouvelle construction nette, du sol au plafond, fondée sur les usages et les besoins, / vers l'avenir américain et non vers ce passé européen et asiatique entaché par la souffrance », *The Big Money, op. cit.*, p. 1078 / p. 1121.

¹⁹ Dos Passos dans une lettre datée du 13 février 1921, *Lettres à Germaine Lucas-Championnière*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2007, p. 127.

²⁰ « Fils et petit-fils de prédicateurs, il se fit prédicateur par ses plans d'architecture [...]. / Inventeur de plans, [...] il s'adresse aux jeunes gens qui en ces temps d'oppression arrivent à l'âge adulte enfermés par les cloisons en papier mâché des routines financières, leurs vies et leurs projets appauvris par les saignées féodales de l'argent parasite prêt à enfourcher tout procédé qui permettra de faire cracher le progrès afin de couper sur la paie des coupons », *ibid.*, p. 1078 / p. 1120.

²¹ « Bâtir un bâtiment, c'est bâtir les vies des travailleurs et de tous ceux qui habiteront ce bâtiment », *ibid.*, p. 1080 / p. 1122.

of history²² » (« l'architecte de l'histoire »). Cette séquence biographique, la seule consacrée à un personnage encore vivant au moment de l'écriture du roman²³, prend donc un sens particulier. Sans vouloir forcer l'analogie, il est frappant de constater que le rôle dévolu à l'architecture est le même que celui dévolu à la littérature par le romancier américain. Les deux mots « architecture » et « littérature » sont ici interchangeables. L'œuvre romanesque doit s'adresser à son lecteur aussi directement que l'œuvre architecturale le fait, portée par une vision qu'elle reflète immédiatement. Écrire, c'est également agir, bâtir. Les gestes, ceux des militants et ceux des bâtisseurs romanciers, parlent un langage immédiat, efficace et fondateur.

Apparent paradoxe : les deux œuvres littéraires que sont *Les Communistes* et *U.S.A.*, œuvres de mots, dénigrent les discours rhétoriques et leurs instruments pour valoriser les actes. Ces derniers parlent, ils reflètent une pensée et une vision du monde, ils s'articulent en un discours implicite, plus estimable dans la fiction que les mots, plus efficace aussi. En mettant en scène des faits et gestes qui reflètent des convictions véritables et qui influent directement sur l'état des choses, les romanciers prennent parti. Politiquement mais aussi esthétiquement. Il n'est pas besoin de grands discours pour se faire entendre, au contraire. Ce choix de contenu et de forme fonctionne comme une sorte de manifeste, une mise en abyme : l'écriture romanesque est renvoyée à un acte, plus qu'à un discours. S'y incarnent des interprétations politiques, une vision de l'homme. Dans les romans mêmes, sans rien ajouter aux intrigues et aux faits rapportés, ces dernières résonnent. L'acte se fait argument au niveau des personnages, sa narration aussi au niveau du lecteur. La fiction est rendue inséparable de la démonstration.

2. L'efficacité de la fiction

Le choix de la fiction est lui-même stratégique. La lecture du monde se fait « à travers » des intrigues romanesques qui suscitent une curiosité impatiente à l'égard des personnages. Jamais le discours politique²⁴, incarné silencieusement dans la fiction, ne prend le pas sur la logique des fils narratifs, jamais il ne se superpose artificiellement aux intrigues :

²² Dos Passos dans son « Introduction to *Three Soldiers* », publiée dans l'ouvrage *John Dos Passos, the Major Nonfictional Prose, op. cit.*, p. 147

²³ L'œuvre la plus célèbre de Wright, le musée Guggenheim de New York, ne sera achevée qu'en 1959.

²⁴ En dehors des prises de position explicites des narrateurs, étudiées dans la première partie de notre travail.

ce sont les fictions qui imposent leur rythme à l'exposé en actes d'une vision du monde et de l'homme. Cette dernière n'en est pas moins lisible. Si les parties non romanesques de ces œuvres, parenthèses où le narrateur aragonien prend explicitement la parole, ou toutes les sections autres que les « Narratives » de la trilogie, sont celles où s'expriment le plus directement les convictions des romanciers, le texte proprement romanesque accomplit également son rôle dans le procédé stratégique visant à convaincre. De façon plus discrète, et reposant sur d'autres ressorts, ceux des plaisirs de la lecture romanesque : de façon plus efficace, donc ?

- ***Le maintien d'un premier plan fictif***

Une évidence : *Les Communistes* et les tomes de *U.S.A.* sont avant tout des romans. Ils se nourrissent d'intrigues fictives, dont les personnages évoluent, tombent amoureux, vivent. Ce sont eux qui occupent le premier plan, toujours. Mais ils sont constamment impliqués dans leur temps, faisant donc figure de médiateurs entre le lecteur et les événements historiques rapportés. Ainsi de cette scène entre Lucien Cesbron et sa femme, venue lui rendre visite dans son cantonnement. Un peu plus tôt, le député communiste apprenait par la radio « la dissolution des organisations communistes, du Parti », par le gouvernement²⁵. Mais c'est Bernadette qui fait part, à son mari en même temps qu'au lecteur, des derniers rebondissements et des coulisses de cette interdiction gouvernementale.

Bernadette racontait ce qui avait suivi son départ. [...] Tout le travail du Parti reposait sur les parlementaires. La mobilisation avait tout désorganisé, décapité. C'était comme ça que c'était prévu, les députés se substituaient... Il y avait beaucoup de camarades du Comité central aux armées. S'il en restait une quinzaine à Paris, c'était le bout du monde. Seulement, d'abord, l'immunité parlementaire, un jour à l'autre ça pouvait cesser : un projet de loi... à la Chambre, ils votaient comme un seul homme quand c'était contre les communistes, plus de traditions républicaines qui tiennent, l'esprit de classe²⁶.

Du même coup, la discussion sur l'avenir du Parti communiste français prend des tournures de conversation de couple : la désorganisation du parti, l'alliance des partis bourgeois pour l'achever, la trahison de certains responsables, tout cet arrière-fond historique capital se mêle au sentiment de « bonheur extraordinaire » qu'éprouve le mari à la vue de sa femme, « mignonne dans ses cheveux blonds ». Les considérations politiques sont entrelacées de surnoms affectueux : « Et puis, ils ont fait un mauvais calcul, tu comprends, mon Lulu ? » ou : « J'aurais mieux aimé que tu te sois trompée, la gosse. » Le récit du meeting des Jeunes Filles à Montreuil renvoie à des souvenirs intimes, ceux de leurs premières rencontres.

²⁵ *Les Communistes*, op. cit., chapitre II, 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 240.

Qu'est-ce qu'on pouvait être ? Deux cents, un peu plus. Il n'y avait qu'à s'en revenir. Mais en douce, on avait fait savoir de l'une à l'autre de s'arrêter dans le square... à l'entrée de la rue de Paris... tu sais bien le square avant d'arriver à la porte de Paris ? Il lui serra les doigts. S'il savait ! C'était là qu'ils se rencontraient, tous les deux, quand ça avait commencé entre eux [...]. Il ferma les yeux. Il revoyait le square, tandis que Bernadette expliquait [...]²⁷.

L'histoire de France est mêlée à cette histoire d'amour. L'engagement politique aussi. C'est dans un murmure amoureux que sa femme évoque le rôle joué dans sa vie par le Parti communiste : « Elle s'appuya contre lui, abandonna sa tête contre son épaule, et ses yeux se perdirent. Elle murmurait comme un aveu : "Le Parti..." » Les paroles sont politiques mais le ton, la pose, l'abandon, sont intimes. Les deux plans, le fictif et l'historique, s'entremêlent, mais c'est à travers le premier que le deuxième se fait entendre, prend du relief. « Les circonstances n'étaient pourtant pas drôles, mais il ne se souvenait pas d'avoir jamais été aussi heureux. Sa petite gosse²⁸. » : l'inquiétude du député s'estompe devant l'enthousiasme amoureux du mari. Moins sympathiques, les tribulations du député radical Malot pour obtenir un poste officiel d'importance, ses sanglots sur les genoux de sa femme, rendent compte des tractations gouvernementales, du jeu de chaises musicales qui se joue dans les ministères. Le chapitre II,³²⁹ suit pas à pas ce personnage grotesque, mentionnant au passage l'appel au gouvernement du maréchal Pétain, la suspension des conventions collectives pour les ouvriers, les rumeurs de remaniement ministériel. Ses démarches pour parvenir à son but autorisent le narrateur à livrer un panorama de l'agitation politique de ces jours de septembre 1939, sans outrepasser les limites du vraisemblable. Les calculs politiques se mêlent dans la tête du député à ses inquiétudes concernant la santé de sa femme capricieuse et malade : la France et Raymonde se voient accorder autant d'importance dans son esprit. Les personnages restent au premier plan de la fiction, et c'est là une force du roman : les événements historiques sont livrés à travers eux, selon l'importance qu'ils revêtent à leurs yeux. L'arrière-fond capital est bien présent, d'autant plus palpable qu'il conditionne les existences et les pensées de personnages récurrents : il agit sur les destinées des Français de tous bords et de toutes conditions.

Les « Narratives » de la trilogie maintiennent aussi toujours au premier plan les intrigues fictives. Peu après l'armistice, Eveline Hutchins assiste, ennuyée, à une conversation entre Rasmussen, un ingénieur de la Standard Oil, et J. W., sur l'avenir du pétrole de Bakou. C'est là, selon le romancier, une obsession des vainqueurs du conflit : mettre la main sur les richesses mondiales, confirmant au passage que la principale motivation de l'entrée en guerre

²⁷ *Ibid.*, p. 241.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, pp. 163 – 171.

des États-Unis était d'ordre financier. Mais le lecteur perçoit de cette conversation, qui condense une problématique essentielle de l'après-guerre et engage l'équilibre mondial, uniquement les bribes saisies au vol par une Eveline que tout cela ne passionne pas : la question n'est pas approfondie ; le sort du monde est en jeu, mais « by the time the café closed, Eveline's ears were ringing³⁰ ». Cependant ce qu'on en saisit suffit, et le lecteur a une idée juste de ce qui se trame à la conférence de paix. On admirera l'habileté du romancier, qui nous fait entendre l'essentiel, mais sans contrevenir au vraisemblable romanesque, c'est-à-dire sans trop exiger de son personnage, ni d'ailleurs de son lecteur, potentiellement rétif à une leçon de géopolitique. Les personnages de Dos Passos sont particulièrement révélateurs du parti pris qu'un romancier peut tirer de la seule fiction pour parler à travers elle du monde réel : sans volonté propre, ces êtres de fiction sont entièrement déterminés par les conditions sociopolitiques qui les entourent. Sans que les personnages en soient conscients, les événements extérieurs exercent à plein leur influence sur eux, de façon absolue, presque idéale, sans obstacle. « Les personnages de Dos Passos sont toujours portés par un déterminisme quelconque, généralement économique. Ils réalisent presque à l'état pur l'*esse in alienum* de Spinoza, revu par Marx (ou, mieux encore, par Veblen). Toute leur réalité est ailleurs qu'en eux³¹ », relève Claude-Edmonde Magny. Tous les personnages sont façonnés par leur environnement extérieur : Janey répond parfaitement à l'hystérie patriotique lancée par les titres de presse calomnieux, elle en absorbe tous les clichés, tous les mensonges ; « Daughter » ne se délivrera jamais de ses préjugés racistes, qui ne lui posent d'ailleurs aucun problème, digne héritière de son éducation ultraréactionnaire. Tous sont modelés par l'arrière-plan historique, tous le reflètent de façon presque transparente. Mais ils restent premiers dans la narration. Et ils sont malgré tout personnages de roman.

- ***L'impatience de la lecture***

En choisissant de présenter les événements historiques à travers les protagonistes, comme en passant, au sein même des intrigues fictives, les auteurs s'appuient sur les ressorts d'une lecture proprement romanesque, ils suscitent volontairement la curiosité du lecteur : que va-t-il se passer ensuite ? Que va devenir tel personnage ? Même dans la trilogie américaine, où les dénouements sont pourtant régulièrement déceptifs. Certes, Dos Passos ne développe pas le potentiel romanesque des situations qu'offre ce début de « siècle américain ». Margo Dowling disparaît de la scène de la trilogie dès qu'elle rencontre le succès

³⁰ « Quand le café ferma, les oreilles d'Eveline bourdonnaient », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 587 / p. 622.

³¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, *op. cit.*, p. 136.

à Hollywood ; Joe meurt brusquement le soir de l'armistice. Mais les destinées des personnages, très majoritairement médiocres, et les milieux sociaux explorés sont suffisamment variés pour que le lecteur s'y laisse prendre. J. W. a tout du Rastignac américain : « cursing being young and poor and uneducated and planning how he'd make a big enough pile to buy out every damn Frenchman³² », il se hisse au sommet du pouvoir par l'amour des femmes et une ambition dévorante – une ascension digne d'un héros balzacien. La romantique Eveline, véritable passionnée de peinture et de musique, laisse espérer une existence plus accomplie que ses homologues. Mais elle finira par se suicider, telle une Madame Bovary moderne et mondaine. Les évolutions et les rebondissements de rigueur sont bien présents : quoi de commun entre l'officier auréolé de la victoire, jeune et naïf, et l'homme bedonnant, abandonné de tous et amer, qu'est devenu Charley Anderson à la fin de *The Big Money* ? Que partagent la petite fille courant à la gare pour accueillir son père et l'arriviste Margo Dowling, jouant de son charme pour arriver à ses fins ? Les personnages sont voués au mouvant, à l'incertain, à l'inachevé, et leur identité n'est jamais donnée pour définitive : elle évolue au gré des événements narrés. Certaines attentes sont ainsi suscitées, une impatience, attisée par le découpage du récit en différentes séquences. Il reste que ces attentes sont systématiquement déçues chez Dos Passos : jamais ses protagonistes n'atteignent une hauteur qui les rendrait exceptionnels, dans le bon ou le mauvais sens.

Le roman aragonien joue, lui, plus franchement des ressorts du feuilleton. On a d'ailleurs reproché à son auteur d'avoir cédé aux poncifs du genre, mais Aragon a lui-même défendu cette filiation³³. *Les Communistes* étaient annoncés dans *Les Lettres françaises*, dont Aragon était le directeur, comme « un grand roman de notre temps », dont on vantait « l'émouvant amour de Cécile et de Jean dans la tourmente de la guerre³⁴ ». Et en effet, c'est cette histoire d'amour impossible, qui se tisse et se développe tout au long des cinq parties du roman, qui s'impose à l'esprit du lecteur. C'est elle qui comporte le plus de rebondissements, parfois tout à fait invraisemblables. Cécile trouve par hasard une photographie de Jean chez les Gaillard ; Jean, arrivé par hasard dans le château abandonné des cousins de celle qu'il aime, y trouve une photographie de Cécile.

Jean ! C'est Jean. [...] Voilà donc pourquoi Cécile était venue ici, mystérieusement poussée par l'instinct, pour cette rencontre, pour cette image... Elle met la photo contre son cœur. Elle n'ose pas

³² « Maudissant sa jeunesse, sa pauvreté, son manque d'instruction et cherchant comment il pourrait gagner un bon paquet pour mettre hors de combat tous ces satanés Français », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 163 / p. 193

³³ « Le feuilleton, c'est d'abord un roman pour tous [...] », dans un article de *Ce Soir* du 11 mars 1950, cité par Bernard Leuilliot dans la notice de l'édition Pléiade, *op. cit.*, p. 1461.

³⁴ Cité par Bernard Leuilliot, *ibid.*

encore la porter à ses lèvres... Jean... [...] Cécile enfouit l'image entre son poudrier, son rouge, son carnet [...]³⁵.

Cécile... écartant l'ouvrage oublié, il a découvert une photographie, simplement posée contre la boiserie. Cécile... Il rêve. Cela ne se peut. Il rêve. Ce sont les fantômes du matin...

Sur la cheminée, Cécile sourit à Jean, la Cécile d'au-delà de la guerre, inexplicablement...

Comment saurait-il que ce geste de voleur qu'il vient d'avoir, c'est celui de Cécile même, dans l'appartement d'Yvonne saccagé [...] ? Il se sent au bord de la folie. Il ne cherche pas à s'expliquer cette rencontre, il veut cette photographie et qu'importe comment elle a pu venir ici³⁶ !

La répétition symétrique du même hasard et de la réaction des personnages est digne des ficelles du roman populaire, qu'il ne faut pas « cherche[r] à s'expliquer ». Si la destinée de Jean et de Cécile est intimement liée à celle de la France, leur amour n'en constitue pas moins comme une respiration dans ce roman plein des persécutions subies par les militants communistes et des humiliations de la débâcle militaire. Cette histoire d'amour ouvre et clôt le livre, fil continu dans un foisonnement d'intrigues qui en comptent peu. Ajoutons que le dénouement est heureux : les amants sont enfin réunis dans l'épilogue. Ce feuilleton amoureux éclaire parfois d'une lumière particulière les événements historiques qui le rythment, en même temps qu'il les rend plus immédiatement sensibles au lecteur. Ainsi, c'est par le filtre de l'amour qu'est rapporté le discours du député communiste Étienne Fajon dans les chapitres III, 18 et 19. Cette dernière prise de parole avant la mise en illégalité de son parti est capitale, l'heure est solennelle, « le socle historique [...] solide, vérifiable³⁷ », mais Jean n'en saisit pas toute la portée, accaparé par l'apparition soudaine de Cécile dans l'hémicycle de la Chambre des députés. Il retient de l'intervention cette seule phrase : « Je ne crois pas donner l'impression de renier mes anciennes amours³⁸. » Le texte officiel est contaminé par l'obsession amoureuse de Jean, et ainsi directement relié à l'intrigue. Pour le jeune homme, son amour, la contemplation de l'aimée et ses sentiments priment sur l'urgence politique, l'égoïsme de l'amoureux n'est pas brutalement balayé par les courageuses paroles du député. La vraisemblance ne s'efface pas devant la grandeur historique. Mais cette dernière est rendue de façon extrêmement intime, personnelle. Le lecteur, induit par la perception sélective de Jean, gardera de ce discours cette phrase, représentative pour Aragon de l'engagement communiste.

C'est à travers la fiction qu'est livré l'arrière-plan historique des romans. Les événements, mais aussi leur interprétation : le sort des personnages reflète l'influence souvent

³⁵ *Les Communistes, op. cit.*, p. 673.

³⁶ *Ibid.*, p. 701.

³⁷ Ce passage a été analysé par Jacqueline Bernard dans *La Permanence du surréalisme dans le cycle du « Monde réel »*, Paris, Corti, 1984, p. 140.

³⁸ *Les Communistes, op. cit.*, p. 485.

néfaste des conditions sociales et politiques contemporaines. Dans *U.S.A.*, tous sont victimes de leur temps, leur marge de manœuvre est étroite, souvent inexistante. Seuls J.W. et Mary s'en sortent, en faisant des choix opposés. Mais eux aussi ont appris à leurs dépens : pas un couple, pas une amitié ne survit durablement. Seule la déception est constante : quelque chose ne tourne pas rond dans la nouvelle superpuissance.

Aussi (quoique presque incidemment) le portrait de ces êtres sans consistance constitue le meilleur réquisitoire qu'on puisse prononcer contre cette société qui les a produits, [...] qui leur a donné les prestiges illusoire de l'individualité sans être capable de les amener à l'*être véritable*³⁹,

analyse encore l'auteur de *L'Âge du roman américain*. Ces personnages romanesques si peu extraordinaires en disent long, à eux seuls, sur les États-Unis contemporains. Clichés ambulants et vides de volonté, ils traversent leur vie et ce début de siècle comme des somnambules, privés de conscience mais aussi de sentiments. Doubles tragiques de l'individu moderne. Ce sont parfois des déterminations physiologiques qui les entraînent dans un sens plutôt que dans l'autre, mais les influences d'ordre social paraissent plus fortes encore : « La peinture d'êtres superficiels [...] est déjà par elle-même une satire, une mise en accusation de l'ordre établi, même si la revendication sociale demeure informulée⁴⁰ », continue Claude-Edmonde Magny. Puisque les personnages ne sont responsables ni de leurs décisions ni de leur destinée, l'échec constant qui les attend tous doit être renvoyé à un principe extérieur, celui de « l'ordre établi », des conditions sociopolitiques qui décident de leur trajectoire ponctuée par l'échec. Le maintien de la fiction, l'attachement à des personnages de roman permettent donc de faire entendre un discours embryonnaire mais stratégique. L'attention du lecteur est attirée sur des destinées fictives, mais dont la cause est réelle. Le sort – immanquablement porteur de déceptions – de ces êtres de fiction parle de lui-même, sans sermon ni théorie. Dans le roman français, c'est la sympathie suscitée par tel personnage, l'aversion que fait naître tel autre, qui révèlent les partis pris : plongés au sein d'une république malade parce que affairiste et opportuniste, les militants et les sympathisants communistes font figure d'exception. L'avenir doit donc logiquement être de ce côté. Ils sont les victimes, les boucs émissaires d'une France qui ne respecte plus ses lois fondamentales, ils sont aussi les résistants à ce nouvel ordre jugé inique. Les personnages fictifs jouent un rôle actif dans le processus de persuasion : les comportements des uns et des autres ne laissent aucun doute dans l'identification du « bon » camp, même en l'absence de personnages exemplaires. La fiction occupe le premier plan, mais elle progresse toujours avec pour toile de

³⁹ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁰ *Ibid.*

fond l'histoire : les deux sphères se mêlent, et c'est cette interconnexion qui est porteuse d'un discours implicite. Les personnages les moins recommandables, d'un point de vue humain et moral, se réjouissent de la situation, ce sont les Fred Wisner, les Visconti et les Cautéle. Les autres, militants ou non mais tous attachés à la justice et à la France, s'en indignent et rejettent cette République infidèle à ses principes, ce sont les Raoul Blanchard, les Étienne Fajon, mais aussi les Cécile, les Jean et les Watrin. L'immixtion des données personnelles dans le compte rendu de l'histoire joue un rôle manifeste, peu subtil mais efficace.

Le maintien des intrigues fictives au premier plan permet donc de faire part d'une analyse, qui ne s'énonce pas de façon abstraite, mais qui s'incarne dans les destinées des personnages, et qui repose, malgré les complexités littéraires des deux œuvres, sur un certain plaisir de lecture.

3. Des fictions peu fictives : la légitimation par le réel

Si la fiction peut jouer ce rôle de révélateur et d'interprète de la réalité, c'est qu'elle entretient avec cette dernière une relation très étroite. Cette proximité la justifie même. Les éléments romanesques épars retiennent particulièrement l'attention du lecteur, mais ils sont rares. Comme si les romanciers prenaient soin de ménager leurs lecteurs en glissant dans leurs romans quelques éléments ne relevant pas tout à fait de l'ordinaire, mais que là n'était pas l'essentiel. Pour que leurs œuvres se fassent argument et acquièrent le rang de pièce à conviction dans un procès fait à la société contemporaine et nationale, Aragon et Dos Passos semblent considérer qu'il faut qu'elles en soient le plus proche possible. Pas question ici de fictions utopistes, pas question de décrire ce que pourrait être la société une fois réalisés leurs idéaux. Le temps est au procès des conditions réelles, de l'ordre établi qui gouverne la vie des personnages, des lecteurs, des auteurs. Tout en exploitant l'efficacité de la fiction, tout en captant l'attention d'un lecteur plus ou moins attentif, les romanciers promènent leur miroir sur le monde qui est le leur et qu'il s'agit de comprendre. Le seul protagoniste des *Communistes* et de *U.S.A.*, c'est bien le « monde réel ». Il est la source d'inspiration des auteurs, il est aussi leur point d'aboutissement, en la personne du lecteur. Les romans font figure de passeurs entre le réel et le lecteur, obligeant celui-ci à voir celui-là – comme les romanciers le voient eux-mêmes –, de s'y confronter – réellement.

- ***Échanges entre réalité et fiction***

En témoignent les efforts déployés par les romanciers pour rattacher systématiquement leurs fictions à la réalité presque contemporaine, pour brouiller les frontières : comme si les mondes romanesques devaient être identiques à celui, réel, des lecteurs. Cette ambition rend d'ailleurs parfois difficile la lecture de ces œuvres, qui ne se donnent pas la peine de préciser les circonstances, de rappeler au lecteur d'un autre temps le rôle joué par une figure que l'histoire a oubliée. Dans le roman d'Aragon se succèdent les noms de généraux, de ministres, de chefs de file, de députés, sans aucune explication ni précision biographique. Les votes de la Chambre et les décrets présidentiels ne sont mentionnés que par les personnages et ce qu'ils en perçoivent. Il est difficile de s'y retrouver sans un livre d'histoire qui devrait constamment accompagner la lecture du roman. De même l'éditeur de Dos Passos a-t-il jugé nécessaire d'établir un rappel des principaux repères historiques : seule cette chronologie extralittéraire permet au lecteur contemporain de replacer les événements dans un cadre plus large et tout simplement de dater les intrigues. Comme si les romanciers, obnubilés par la volonté d'être le plus proches possible de leur objet, la réalité contemporaine, en oublièrent la perspective d'être lus par des générations futures. Comme si l'horizon de leur écriture s'arrêtait pour l'un à la France de juin 1940, pour l'autre aux États-Unis de 1929. Le réel, presque immédiat, serait une fin en soi.

Dos Passos en prélève des morceaux bruts. Ce sont les sections non romanesques de sa trilogie : dans les « Newsreel » s'accumulent des refrains à la mode et des fragments de journaux, titres, articles et manchettes que Philippe Roger juge authentiques dans sa préface⁴¹ ; des souvenirs personnels nourrissent les séquences de l'« Eye Camera » ; les notices biographiques ne retracent la vie que de personnalités réelles. Ces marges non fictives qui interrompent les fils des intrigues sont des morceaux de réalité, une réalité fragmentée à différentes échelles, depuis l'individu jusqu'à la collectivité. Mais les parties romanesques sont elles aussi innervées par des références à la réalité contemporaine et aux autres sections de la trilogie qui en proviennent directement. Les échanges entre les unes et les autres tendent à effacer la frontière entre la réalité et la fiction : celle-là est incarnée dans celle-ci, celle-ci est légitimée par celle-là. Les intrigues fictives ne sont pas renvoyées dans une temporalité ou un espace distincts de ceux du lecteur. Les destinées des personnages font bien souvent écho aux sections des « Newsreel », qu'a pu potentiellement feuilleter le lecteur de la trilogie dans des

⁴¹ Philippe Roger, dans sa préface à l'édition de référence, *op. cit.*, p. 23. Cette édition donne la référence des refrains et des extraits de chansons cités par Dos Passos dans la section des « Newsreel ».

journaux. La séquence n°60 esquisse un parallèle presque parfait entre la vie de Charley et celle des protagonistes d'un article de presse. La Céline du premier extrait cité a bien des traits communs avec Gladys : « [...] when she began to demand money and the extravagant things he couldn't afford, did Céline meet him halfway ? Or did she blind herself to the very meaning of the sacred word : wife⁴² ? » Les extraits qui parlent de la spéculation boursière font directement écho aux nouvelles activités de Charley. Mariage raté et jeux en Bourse, un condensé de la vie du personnage fictif, mais d'un personnage qui partage le sort commun, quotidien des héros des journaux et des lecteurs. Autre échange entre les sections narratives, la figure de Bill Haywood, qui apparaît d'abord dans une section biographique, où sont salués son courage et la constance de son engagement politique :

Now the wants of all the workers were his wants, he was the spokesman of the West, of the cowboys and the lumberjacks and the harvesthands and the miners. [...] Haywood worked with the I.W.W. *building a new society in the shell of the old* [...] ⁴³.

Quelques pages plus loin, ce même personnage historique tient un discours devant Mac, personnage fictif, enthousiasmé par ces qualités mêmes qui ont été saluées dans la section non romanesque. Comme en écho, la partie fictive reprend mot pour mot la séquence biographique :

Big Bill was saying the day had come to start *building a new society in the shell of the old* and for the workers to assume control of the industries they'd created out of their sweat and blood. [...] [Mac] and Fred Hoff were cheering and the stocky Bohemian miner that smelt so bad next them was clapping and the oneeyed Pole on the other side was clapping and the bunch of Wops were clapping and the little Jap who was waiter at the Montezuma Club was clapping and the sixfoot ranchman who'd come in in hopes of seeing a fight was clapping⁴⁴.

La séquence fictive met en scène les convictions du militant Haywood, soulignant par la reprise textuelle – « a new society in the shell of the old » – la fidélité du personnage à son idéal révolutionnaire. Elle livre aussi ce que la séquence biographique ne pouvait qu'esquisser : l'effet de son discours sur la foule, un enthousiasme solidaire, bien éphémère certes, mais assez rare pour être souligné. Le changement de séquence et de point de vue offre

⁴² « [...] quand Céline commença à réclamer [à son mari] de l'argent et des choses extravagantes qu'il n'avait pas les moyens de lui offrir, fit-elle le moindre sacrifice ? Ou refusa-t-elle de voir le sens véritable de ce mot sacré : épouse ? », *The Big Money, op. cit.*, p. 993 / p. 1031

⁴³ « Maintenant, les revendications de tous les ouvriers étaient ses revendications, il était le porte-parole de l'Ouest, des cow-boys comme des bûcherons, des ouvriers agricoles aussi bien que des mineurs. [...] Haywood travailla avec les I.W.W. à créer une nouvelle société au sein de l'ancienne [...]. », *The 42nd Parallel, op. cit.*, p. 91 / p. 116.

⁴⁴ « Big Bill disait que le jour était venu de créer une société nouvelle au sein de l'ancienne et que les ouvriers devaient être prêts à prendre en main les industries qu'ils avaient créées au prix de leur sueur et de leur sang. [...] [Mac] et Fred Hoff poussaient des vivats, le Bohémien trapu qui sentait si mauvais à côté d'eux, un mineur, applaudissait, le Polonais borgne de l'autre côté applaudissait, les camarades ritals applaudissaient, le petit Japonais qui était garçon de salle au Montezuma Club applaudissait et le fermier, un colosse de six pieds, qui était venu dans l'espoir d'assister à une rixe, applaudissait », *ibid.*, p. 96 / p. 122 (je souligne).

un éclairage complémentaire sur le personnage historique, la fiction romanesque participe autant à sa caractérisation que le passage non fictif. Autre exemple : la reprise presque mot pour mot d'un souvenir évoqué dans l'« Eye Camera / 33 » dans deux sections romanesques, l'une consacrée à Dick, l'autre, à Joe Williams. L'image de Gênes illuminée par les flammes d'un pétrolier en feu traverse ces chapitres, et le souvenir nourrit la fiction :

[...] under the Genoa moon the sea was on fire [...] Genoa eyes flared with the light of the burning tanker [...] the flare in the blood under the moon down the midnight streets [...] through the crumbling stone courts under the Genoa moon up and down the breakneck stairs eyes on fire under the moon round the next corner full in your face the flare of the bonfire on the sea⁴⁵

Beyond the black hulks of boats drawn up on the shore a rosy flame like a gigantic lampflame sent a broad shimmer. [...] Every façade that faced the sea was pink with the glow of the fire. [...] They plunged out again into the empty marble town, down dark lanes and streets of stone steps with always the glare on some jutting wall overhead brighter and redder as they neared the waterfront⁴⁶.

The glare got brighter as they got nearer. It turned out to be a tanker on fire outside the breakwater. [...] You could see the breakwater and the lighthouses and the town piling up the hills behind with red glitter in all the windows and the crowded ships in the harbor all lit up with red flare. [Joe] looked out over the harbor, packed with masts and stacks and derricks, at the big marble houses and the old towers and porticoes and the hills behind all lit up in red⁴⁷.

On est ici au-delà de la recherche d'effets de réel : le lien entre le réel et la fiction est revendiqué. Une expérience originelle autobiographique, rapportée dans *The Best Times*⁴⁸, est déclinée au sein de la fiction. Les mêmes mots et les mêmes images sont repris pour exprimer une même expérience, vécue réellement et fictivement. Il ne s'agit pas seulement d'inscrire les fils romanesques dans un cadre historique vérifiable, de faire croire qu'ils reflètent parfaitement la réalité à force de noms et d'événements historiques. Fictif et réel à la fois, cet épisode génois brouille les pistes : il aurait pu être le fruit de l'imagination du romancier,

⁴⁵ « [...] sous la lune la mer était en feu [...] Gênes les yeux flamboyaient de la lumière du pétrolier en feu [...] le flamboiement du sang sous la lune dans les rues à minuit [...] à travers les cours pavées en ruine sous la lune au prochain tournant sur tout le visage le flamboiement du feu de joie sur la mer », dans *Nineteen Nineteen*, *op.cit.*, p. 462 / p. 497.

⁴⁶ « Au-delà des hautes carènes noires de bateaux ancrés le long de la côte, la mer en feu illuminait murs et toits. [...] Toutes les façades tournées vers la mer reflétaient les lueurs de l'incendie. [...] Ils replongèrent dans la ville de marbre déserte, à travers les ruelles obscures et les rues empierrées dont les murs partout étincelaient au-dessus de leur tête, de plus en plus brillants et de plus en plus rouges à mesure qu'ils approchaient du front de mer », *ibid.*, p. 498 / p. 533.

⁴⁷ « Plus on approchait plus la lueur grandissait. Il y avait un pétrolier en flamme à l'entrée de la rade. [...] On voyait la digue, le phare et la ville tassée sur les collines derrière avec des scintillements rouges à toutes les fenêtres, et les bateaux entassés dans le port tout illuminés par le flamboiement rouge. [...] [Joe] tourna la tête pour regarder par-dessus son épaule le port où les mâts, les cheminées, les grues s'entassaient devant les grandes maisons de marbre, les vieilles tours, les portiques et les collines dans le fond tout illuminés de rouge », *ibid.*, p. 528 / p. 564.

⁴⁸ « Un pétrolier brûlait dans le port. La scène avait quelque chose d'irréel et de saisissant. A chaque halte, je m'asseyais pour gribouiller fiévreusement quelques notes : "... Une lueur perlée éclaire les frontons aux façades des maisons sur la colline et le clocher de l'église carrée qui les domine ; elle découpe leur silhouette sur les collines sombres où s'adosse la ville dont les lumières, parsemées de constellations nouvelles, s'harmonisent avec celles du ciel nocturne..." », *La Belle Vie*, *op. cit.*, p. 99.

presque « trop beau pour être vrai », mais le réel se montre parfois plus extraordinaire que le fictif. Il suffit de bien l'observer. La fiction n'est pas plus romanesque que la réalité.

Le roman d'Aragon avance au rythme de la chronique, respectant une logique chronologique : la fiction est subordonnée à l'histoire, aucune entorse à la vérité des faits n'a pu être constatée par des historiens, de l'interdiction du Parti communiste à l'invasion allemande. La fiction n'est pas autonome, elle se calque sur l'histoire réelle. Plus classiquement que dans *U.S.A.*, c'est surtout la fréquence des apparitions de personnages réels qui rattache la fiction à la réalité contemporaine. Des paragraphes entiers du roman tournent autour de figures publiques, militants communistes ou personnages importants de la République, qui dessinent la toile de fond historique. Mais plus encore que cette fonction de repères, ces personnalités acquièrent un statut de personnages romanesques. Daladier, véritable président du Parti radical et ministre de la Défense nationale, est un ami de jeunesse de Malot, personnage fictif. Même quand elles ne sont pas directement liées à des personnages romanesques, ces figures historiques ne sont pas reléguées dans l'arrière-fond de l'histoire, elles agissent, pensent, ressentent, elles ne diffèrent pas par nature de leurs comparses fictifs. L'amiral Darlan « a encore sur le cœur la façon dont on l'a traité dans l'affaire de Norvège⁴⁹ ». Les difficultés de communication et les incompréhensions entre les généraux, Huntziger, Georges, Gamelin, prennent des tours de vaudeville, tragique par l'envergure des conséquences que subissent les personnages fictifs : « [...] vous êtes venu rendre visite à des gens, et vous tombez au milieu d'un drame intime : on parle d'autre chose, on a l'air de ne rien remarquer, mais les larmes, mais le désordre de la pièce... la vaisselle cassée⁵⁰... » Cette proximité entre êtres fictifs et êtres réels, non seulement géographique et chronologique, mais aussi humaine, brouille les frontières entre les deux domaines de la réalité et de la fiction : l'une déteint sur l'autre, de façon réciproque. Les deux sphères ne sont absolument pas hermétiques. Il faut préciser que la fiction d'Aragon n'est pas rythmée par la seule histoire officielle, la grande histoire, celle des généraux et des ministres. Les oubliés aussi y ont leur place. Dans la colonne des hommes de Libercourt et d'Oignies se mêlent des personnages fictifs et les premières victimes réelles de l'occupant allemand, dont les noms s'inscrivent dans l'espace romanesque :

Je ne sais que quatre noms de ceux-là, Georges Mullen, Eugène Wasson, Aristide Olivier, employés de bureaux aux mines d'Oignies, et Alfred Stanczyk, polonais, ouvrier agricole qui travaillait au moulin d'Oignies, fils de Boleslaw Stanczyk, abattu ce matin vers sept heures à la cave Pichard⁵¹.

⁴⁹ *Les Communistes*, op. cit., p. 762.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 840.

⁵¹ *Ibid.*, p. 949.

La fiction ne se fait pas que la peinture du monde réel, simplifiée et stylisée. Elle est aussi un espace de mémoire, elle relaie une histoire oubliée, non officielle, et pourtant indispensable. Ces romans interdisent l'évasion, ils ramènent le lecteur au réel, le lui rappellent de force, l'y confrontent.

- ***Le refus du romanesque***

Cette conception de la littérature, qui voit dans le roman un moyen de confronter le lecteur au monde réel, est comme mise en abyme dans *Les Communistes* et *U.S.A.* par les références littéraires qui les jalonnent. Jean se lasse des romans d'aventures, les livres qu'on lui donne l'ennuient : « C'était extraordinaire, on ne lui proposait rien, aucun autre héros que ceux de la fuite. [...] Aucun pourtant de ces personnages légendaires ne donnaient à la situation présente sa perspective, sa clef, son issue⁵². » Alors, il arrête de lire, parce que « la grande aventure, c'était l'hôpital » : « Rien n'est comme dans les livres ou comme on l'imaginait. Tout ressemble bien plus à l'hôpital, à la table de dissection qu'aux romans et aux rêves⁵³. » C'est qu'il n'avait lu que certains livres, ceux que lui conseillent son père et son abbé. Mais une autre littérature s'ouvre à lui, par l'intermédiaire de Pastorelli :

Ce qu'on n'imaginerait pas, Pastorelli, eh bien, c'est un perdu de lecture. Mais évidemment, ce qu'il lit, lui, n'est pas précisément ce qu'aime la petite Malson, ni même Cécile. Rimbaud, oui, Rimbaud, bien sûr. Mais Hugo surtout, qu'il sait par cœur, et qu'il déclame. Il parle de Vallès que Jean n'a pas lu. Il a ses classiques à lui où figurent Pierre Dupont⁵⁴ et Claude Tillier⁵⁵, George Sand et Barbusse⁵⁶.

Tous les écrivains admirés par Pastorelli ont pour point commun de s'être engagés dans la vie politique de leur temps, par des actes militants, par leurs œuvres aussi. L'aboutissement logique de cet itinéraire littéraire, la référence de Raoul :

– C'est parce qu'il te manque un bon livre, comme celui que j'ai là ! [...] Quand on a un bon livre comme ça, on comprend tout... par comparaison... et aussi ce qu'il faut faire ! »
[...] Raoul regarda [Jean]. Sourit. Souleva une fesse. Glissa la main sous le coussin du siège, et sortit le bouquin. Soigneusement recouvert avec du papier marron. Jean l'ouvrit : *Histoire du Parti communiste (bolchevik) de l'URSS*⁵⁷... Et Raoul répéta : « Avec un bouquin comme ça... tu comprends toujours ce qui se passe⁵⁸. »

⁵² *Ibid.*, p. 345.

⁵³ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁴ Pierre Dupont est un « précurseur de la chanson ouvrière [...] "Admirable cri de douleur et de mélancolie", véritable "Marseillaise du travail" (Baudelaire), *Le Chant des ouvriers*, qui dresse un portrait sans fard de la condition ouvrière et de l'exploitation à laquelle elle est soumise, sera l'hymne de la révolution de février 1848. Pierre Dupont écrit également *Le Chant des transportés* (1848), lamento à la gloire des victimes des journées de juin », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

⁵⁵ Claude Tillier a été soldat, instituteur et journaliste. Il a rédigé de nombreux pamphlets et un roman, *Mon oncle Benjamin*.

⁵⁶ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 445.

⁵⁷ Rédigé sous la direction de Joseph Staline en 1938.

⁵⁸ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 697 et p. 700.

Le « bon livre » n'est pas un livre de fiction mais d'histoire politique et de militantisme. Le temps n'est plus au romanesque où un héros se détache et part seul à l'aventure, loin du connu et du quotidien pour un exotisme de pacotille, dans « ce décor lointain et fantastique⁵⁹ » des histoires de Jules Verne. L'aventure rimbaldienne, modèle du jeune Aragon, est trop lointaine et trop individuelle pour satisfaire le jeune Jean – et l'Aragon plus âgé, plus militant surtout. Les livres recommandés sont ceux qui se confrontent avec le monde réel et quotidien, sans idéalisation ni échappatoire, mais avec analyse et engagement. Cécile renonce elle aussi au refuge que représentent les livres, qui jouent d'abord pour elle le même rôle que le cinéma : « À vrai dire, la politique l'ennuyait à mourir. Elle lui préférerait la littérature et la musique, s'y faisant une île où tous les Fred et les Nicolas du monde semblaient bien incapables d'aborder⁶⁰. » Elle intègre Jean à ce monde fictif en se le représentant sous les traits du « Grand Meaulnes⁶¹ ». Mais la découverte d'une autre réalité que celle de son milieu la fait se détourner des échappées romanesques : accompagnée de Joseph, elle lit les journaux, abandonnant la fiction pour se plonger dans le réel encore méconnu. Les militants d'ailleurs ne lisent guère. Barbentane profite de son oisiveté forcée dans le train qui l'emmène à Coulommiers pour lire *La Bête humaine* :

Bizarre maintenant, comme ça paraît loin, Zola. [...] *La Bête humaine* quand on est mobilisé, que la police vient de suspendre le journal, tant de questions se posent, et l'avenir sur nous plein d'images noires... La malédiction pesant sur Lantier, l'hérédité... c'est tout décalé⁶².

Les romans de Zola sont trop ancrés dans le siècle passé pour parler de la réalité présente ; leurs intrigues et leurs analyses, leurs personnages et leurs interprétations ne sont plus d'actualité, ils ne permettent plus de comprendre le monde réel contemporain. Est-ce à dire que *Les Communistes* sont condamnés au même sort ? En tout cas, les protagonistes aragonsiens s'éloignent du romanesque, pour se plonger dans la réalité, suffisamment riche en rebondissements et en événements : ils vivent les choses au lieu de les lire.

Même mouvement d'éloignement dans la trilogie de Dos Passos. Le romanesque y fait figure d'antimodèle. Fainy vend des livres dans les campagnes américaines : « THE QUEEN OF THE WHITE SLAVES – *Scandalous revelations of Milly Meecham stolen from her parents at the age of sixteen, tricked by her vile seducer into a life of infamy and shame*⁶³ » ; des « *Maria Monk* », premier best-seller américain de 1836, narrant les aventures

⁵⁹ *Ibid.*, p. 511.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 344.

⁶² *Ibid.*, p. 156.

⁶³ « *LA REINE DES ESCLAVES BLANCHES – Révélations scandaleuses de Milly Meecham enlevée à ses parents à l'âge de seize ans, trompée par son vil séducteur et entraînée dans une vie d'infamie et de honte* », *The 42nd Parallel*, op. cit., p. 45 / p. 67.

scandaleuses d'une jeune nonne, victime du trafic sexuel livrant les pensionnaires des couvents à des prêtres dégénérés. Romans abracadabrants qui mêlent intrigues improbables et scènes érotiques. On serait bien en mal d'en retrouver des traces dans les tomes de *U.S.A.* Dos Passos renonce au romanesque, de façon si systématique que ce refus prend des tournures de manifeste littéraire. Son lecteur n'assistera à aucune scène d'amour, passage pourtant presque obligé du genre romanesque. À la place du récit habituel de la rencontre amoureuse, le lecteur doit se contenter de notations telles que : « She had tiny regular pearly teeth and dressed prettily⁶⁴. » Voilà ce que Mac se dit quand il voit sa future femme : on est loin du coup de foudre. Leur premier baiser scelle leur sort : « After that, they considered themselves engaged⁶⁵. » Il finira par la quitter. Toutes les propositions de mariage de la trilogie, nombreuses, sont pour le moins décevantes, immédiatement entachées par la mention de ressources financières. Après que J.W. embrasse Anabelle, voici ce que se disent les personnages :

« Would you marry a feller like me without any money ? »
 « I hadn't thought of it, darling, but I might. »
 « You're pretty wealthy, I guess, and I haven't a cent, and I have to send home money to my folks... but I have prospects.
 « What kind of prospects ? » [...]
 « I'll make good in this realstate game. I swear I will⁶⁶. »

La romance est de peu de poids face aux considérations financières et sociales. Anabelle est avant tout un moyen d'élévation sociale pour le jeune arriviste : le cynisme est de mise. Lorsqu'il apprend que cette jeune fille n'est plus vierge, il pense d'abord à partir, tout quitter. Mais « there was a chance that if the boom did come he might get it on the ground floor, and this connection with money and the Strangs ; opportunity knocks but once at a young man's door⁶⁷ » ; le pragmatisme l'emporte sur la réaction première. Même quand c'est son ami d'enfance qui demande Mary en mariage, l'argent est évoqué sans attendre : « I want you and me to be engaged... I'm going to Cornell to take an engineering course... [...] When I get out I ought to be able to make fair money inside of a couple of years and be able to support a

⁶⁴ « Elle avait de petites dents régulières et portait de jolies robes », *ibid.*, p. 85 / p. 110.

⁶⁵ « Après cela ils se considérèrent fiancés », *ibid.*, p. 86 / p. 110.

⁶⁶ « "Voudriez-vous épouser un type comme moi, sans le sou ?" "Je n'y ai pas réfléchi, mon chéri, mais cela se pourrait bien." "Vous êtes assez riche, j'imagine, et moi je n'ai pas un cent et il faut que j'envoie de l'argent à mes parents... mais j'ai des espérances." "Quelles espérances ?" [...] "Je ferai mon chemin dans cette histoire immobilière. Je vous en donne ma parole" », *ibid.*, p. 164 / p. 194.

⁶⁷ « il y avait, si le boom se produisait, une occasion de faire sa fortune, et puis ce lien avec les fortunés et les Strang : la chance ne frappe qu'une fois à la porte d'un jeune homme », *ibid.*, p. 168 / p. 197.

wife...⁶⁸ » Charley n'a même pas la possibilité de faire sa demande, tombant dans une sorte de traquenard organisé par Gladys. Il ne peut plus échapper au mariage, sans même savoir comment ni pourquoi : « The Wheatley women have made up their minds, there's nothin' for us to do but bow to the decision⁶⁹ », s'exclame son futur beau-père, ravi d'avoir mis la main sur un aussi bon parti. La nuit de noces sera catastrophique, à l'image de leur vie commune. L'amour n'est donc pas au rendez-vous pour les personnages de Dos Passos, l'aventure non plus. Les destinations exotiques du marin Joe se ressemblent toutes : Buenos Aires, La Trinité, Saint-Nazaire, Gênes, les ports se ressemblent, les prostituées aussi. L'extraordinaire et l'évasion sont bannis de la trilogie.

Aragon par les références littéraires citées dans *Les Communistes*, Dos Passos par son refus systématique du romanesque et de l'extraordinaire, expriment une même conception de la littérature : les livres qu'ils écrivent sont définis en opposition par rapport à une production romanesque reposant sur l'évasion divertissante, au sens fort du mot. Au contraire, leurs romans plongent leurs lecteurs au cœur de la réalité contemporaine, les y confrontent, dans toute sa crudité, sa violence et ses bassesses.

- ***Une compréhension intuitive : l'immédiateté de la scène***

La fiction joue un rôle actif : elle provoque le lecteur pour le faire entrer véritablement dans ses intrigues. Tout est fait dans ces œuvres pour abolir la distance entre sphère des personnages et sphère des lecteurs : non seulement la frontière entre fiction et réalité est volontairement brouillée, mais le lecteur est mis en présence de ce que les œuvres décrivent. Comme s'il assistait à une scène. Les auteurs veulent faire vivre, et non plus seulement faire voir. Pour cela, le récit romanesque doit se faire le plus mimétique possible, c'est-à-dire renoncer au « résumé⁷⁰ », ou, pour reprendre la terminologie de P. Lubbock, au « *telling*⁷¹ », au profit de la « mise en scène », du « *showing* ». Aragon et Dos Passos n'ont pas renoncé entièrement au *telling*, confrontés à la nécessité de condenser un certain nombre d'événements. Mais tous deux ont recours à une écriture scénique, illusoirement mais

⁶⁸ « "Mary [...] je veux qu'on se fiance tous les deux... Je vais aller à Cornell suivre des cours d'ingénieur... [...] Quand j'en sortirai je devrais en deux ans pouvoir gagner assez d'argent pour entretenir ma femme... », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 825 / p. 856

⁶⁹ « Ces dames Wheatley ont pris leur décision. Il ne nous reste plus qu'à nous incliner ! », *ibid.*, p. 973 / p. 1011.

⁷⁰ C'est ce que Genette appelle, en l'absence de terminologie française, le *summary*, dans *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 129.

⁷¹ P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, cité et traduit de l'anglais par J. Lintvelt dans son *Essai de typologie narrative*, Paris, Librairie J. Corti, p. 123.

efficacement mimétique. Les procédés narratifs privilégiés seront, autant que possible, ceux du *showing*, ceux de la scène plus que du résumé : ceux de l'écriture cinématographique.

D'abord en s'adressant aux facultés sensibles du lecteur, pour le plonger dans le décor fictionnel « comme s'il y était ». Genette rapporte dans *Figures III*⁷² l'expérience proposée par Platon, qui traduit en « récit pur » – on pourrait dire selon les procédés du *telling* – un passage relevant de l'« imitation » homérique. La version originale de *L'Iliade* disait : « Il dit, et le vieux, à sa voix, prend peur et obéit. Il s'en va en silence, le long de la grève où bruit la mer, et quand il est seul, instamment le vieillard implore sire Apollon, fils de Létô aux beaux cheveux. » Voici la retranscription : « Le vieillard entendant ces menaces eut peur et s'en alla sans rien dire ; mais une fois hors du camp il adressa d'instantes prières à Apollon. » La condensation du récit supprime le plus grand nombre possible d'indications circonstancielles. Genette insiste particulièrement sur le sort réservé à la « grève où bruit la mer », détail en effet « fonctionnellement inutile » : « La grève bruissante ne sert à rien, qu'à faire entendre que le récit la mentionne seulement parce qu'elle est là, et que le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la "réalité", par la présence de ce qui est là et qui exige d'être "montré" », analyse-t-il. Ces notations, inutiles à l'intrigue, font se dresser, en quelques mots, un décor et une atmosphère, elles y plongent le lecteur. Quelques lignes suffisent à évoquer le café où se retrouvent Raoul et des ouvriers pour une réunion syndicale :

Bender refermait soigneusement la porte. C'était un joli petit café-bar pauvre, mal éclairé, de la rue Anatole-France. Un faux zinc sur du faux marbre, des tables de métal peint, des banquettes qui n'étaient pas en moleskine, un peu crevées, peu de bouteilles sur les étagères à bords dentelés. [...] Tout au fond, une fille décolorée jouait au jaquet avec un petit vieux, et la radio chantait *Marquita*⁷³...

Lumière, matières, détails visuels et sonores : en convoquant plusieurs sens, quatre phrases suffisent pour représenter au lecteur le lieu, ses occupants, son ambiance. La description n'est pas statique, sur le mode du « il y a », elle est dynamique, s'attachant au regard de quelqu'un qui ne connaissait pas l'endroit et à qui des détails sautent aux yeux. Ces précisions ne sont pas réclamées par l'économie narrative. La discussion autour du syndicat a déjà commencé, elle reprendra après l'interruption descriptive. Mais ce petit paragraphe témoigne du souci constant que l'auteur a de faire voir. De faire sentir aussi :

On entend arriver de l'horizon le terrible bourdon des escadrilles de bombardiers. Cela semble durer deux ou trois minutes, cela grandit, grondant, c'est comme une chape de plomb pesant sur les hommes, et les bombes précipitées sur les soldats prosternés arrivent en hurlant d'une voix géante leur clameur de mort qu'accompagne, que suit, que prolonge l'éclatement, la terre secouée, l'apocalypse sur les épaules

⁷² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 186.

⁷³ *Les Communistes*, op. cit., p. 121.

pliées, la peur de la vague suivante, la certitude de la fuite inutile... et les incendies... les morts découverts... le cri des blessés⁷⁴...

La scène est saisissante. Le vacarme des bombardements annoncé par le bourdonnement des avions, les cris des soldats, s'amplifient et envahissent l'espace désolé de la mort. Le point de vue, anonyme mais particulier, est aussi point d'audition, point de sensation. L'accumulation et la gradation de la description représentent textuellement la sensation de subir « comme une chape de plomb », qui s'impose à son tour au lecteur. « Pour le romancier, il s'agissait d'immerger le lecteur dans les lieux et les moments où l'on avait pu entendre "grincer" l'histoire⁷⁵ », juge Luc Vigier : « immerger » est le mot juste. Le lecteur est (re)plongé dans l'histoire, submergé par les émotions et les expériences de 1940. Or « "montrer", ce ne peut être qu'une *façon de raconter*, et cette façon consiste à la fois à *en dire* le plus possible, et ce plus, à *le dire* le moins possible », résume Genette⁷⁶ : quelques notations livrées en vrac en disent plus qu'une description organisée, rhétoriquement élaborée ; l'immédiateté des sensations en dit plus que l'intervention d'un narrateur surplombant. Le lecteur doit être impressionné, au sens propre du terme, comme une pellicule vierge. Les précisions de ce genre ne manquent pas dans *U.S.A.* Les odeurs par exemple : celle d'un bateau français, dans la première scène de *The Big Money*, dont « the diningsaloon smelt of onions and brasspolish⁷⁷ », celle d'un troquet à New York, où flotte « the smell of soap from the dishwashing and of hot grease from the kitchen » (« des effluves de produit pour la vaisselle et de graisse chaude provenant de la cuisine »), celle de la serveuse dont se dégage « a whiff of damp underclothes and armpits and talcumpowder » (« une odeur de linge humide, de dessous de bras et de talc »)⁷⁸. La mise en scène doit donc réussir à incarner, à rendre sensible pour le lecteur ce que le « résumé » lui présentait de façon nécessairement plus abstraite. Amateurs de films, Aragon et Dos Passos⁷⁹ ont ressenti, en tant que spectateurs, l'efficacité de la mise en scène, rendue plus forte par l'extraordinaire précision de la représentation cinématographique. Tous les détails d'un instant surgissent simultanément.

Ensuite, les romans procèdent par enchaînement de scènes, elles-mêmes composées d'instant. Tout se passe comme si leurs auteurs essayaient de rivaliser avec la simultanéité perceptive qu'offre l'image cinématographique ou la représentation théâtrale. Il ne s'agit plus

⁷⁴ *Ibid.*, p. 748.

⁷⁵ Luc Vigier, dans son article « Les paravents de la mémoire », paru dans « Recherches croisées » n°7, 2001, p. 210.

⁷⁶ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁷ « La salle à manger sentait l'oignon et la pâte à cuire », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 732 / p. 764.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 778 / p. 809.

⁷⁹ Tous deux ont eu le projet d'écrire des scénarios, Aragon pour un film qui devait être tourné en U.R.S.S., Dos Passos pour un documentaire sur la guerre d'Espagne. Aucun des deux projets n'aboutira.

de condenser, mais bien de créer une illusion de contemporanéité avec le temps de la lecture, à l'image de la vision cinématographique qui adhère au temps de l'action représentée⁸⁰. Cette coïncidence feinte participe grandement à l'efficacité de l'écriture : le lecteur est rendu contemporain de l'action des personnages. Comme devant un écran de cinéma. Le premier paragraphe de *The Big Money* retranscrit le lever du personnage, variant les perspectives, mais dans un compte rendu aussi précis que possible :

He dragged his feet out from under the blanket and hung them over the edge of the bunk, big white feet with pink knobs on the toes ; he let them drop to the red carpet and hauled himself shakily to the porthole. He stuck his head out⁸¹.

Les mouvements sont décrits un à un, rythmant le récit par leur seul découpage. L'ensemble des parties proprement romanesques de la trilogie s'élabore grâce à des notations semblables, énumérant gestes et paroles, dans une précision déstabilisante d'exhaustivité ponctuelle. Cette prédominance accordée à la scène par rapport au résumé se vérifie à différentes échelles : celle de la scène elle-même, celle, plus large, des romans. Aragon ne pousse pas la décomposition aussi loin, mais son roman procède bien par des scènes : l'imparfait y est rare. Les événements ne sont pas condensés, ils surgissent et se déroulent dans le roman comme ils l'ont fait dans la réalité. La description de la débâcle est particulièrement révélatrice : le narrateur aragonien ne résume pas la situation, il suit minutieusement les rebondissements de l'histoire, comme s'il n'en connaissait ni la vue d'ensemble ni la fin. Dans cette dernière partie, le lecteur a l'impression de suivre pas à pas, jour après jour, les errances de l'armée française, à Paris et sur le front, le rythme ralentissant à mesure que les événements se précipitent et que le roman s'emballe pour se concentrer sur le désastre⁸². La vélocité et le nombre de rebondissements, les mouvements circulaires des troupes qui finissent par faire du surplace, abolissent la réflexion, les connaissances historiques s'évanouissent devant l'imprévu découpé en séquences sans lien fondamental entre elles. Aragon dit le monde à travers quelques scènes, pièces éparses d'un ensemble qu'il reste à reconstituer.

La prédominance accordée à la scène par rapport au résumé, dans les deux romans, place le lecteur dans un rapport immédiat au réel – fictif – décrit. L'écriture des sensations et celle de la scène abolissent les connaissances générales qu'il est susceptible de détenir, pour

⁸⁰ Cela ne signifie pas que le cinéma est condamné à l'isochronie, bien au contraire. Mais le spectateur d'un film a plus facilement l'impression de vivre l'action en même temps qu'elle est accomplie, dans une même durée.

⁸¹ « Il ôta ses pieds de sous la couverture et les laissa pendre par-dessus le bord de sa couchette ; des grands pieds blancs, avec des rondelles roses sur les doigts. Il les allongea vers le tapis rouge et se hissa, les jambes molles, vers le hublot. Il passa la tête », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 731 / p. 763.

⁸² Cette période occupe la moitié du roman, les trois dernières semaines, le quart.

le plonger, aussi brutalement que possible, dans la situation même des personnages, qui en dit elle-même long sur les sociétés dans lesquelles êtres fictifs et êtres réels vivent.

À travers les fictions sont données à vivre ou à revivre une époque, une réalité sociale. Et à interpréter. Rien n'est explicitement livré, par un exposé indépendant des intrigues⁸³. Les discours rhétoriques sont abandonnés à la défense d'idées peu généreuses, instruments d'individus humainement peu recommandables. Pour autant, une vision des sociétés décrites, une analyse des états de faits, résonnent dans *Les Communistes* et dans *U.S.A.* À travers les personnages et leurs actes, à travers une fiction d'un réalisme forcené, à travers les intrigues romanesques, se dessine une ligne interprétative, d'autant plus efficace qu'elle est silencieuse. Reste au lecteur à approfondir les éléments mis à sa disposition. Cet effort est encouragé par les romans eux-mêmes : par la mise en abyme de l'acte de lire, mais aussi par l'appel à une sorte de compréhension instinctive d'états de faits, plus qu'à des raisonnements abstraits. La fiction telle que l'entendent Dos Passos et Aragon est une sorte de révélateur, établissant une passerelle du réel au réel, source et aboutissement des romans. Elle peut permettre une confrontation plus immédiate et plus efficace avec le monde contemporain que des textes non fictifs. La mise en scène de personnages et d'arguments fait résonner, clairement, un discours silencieux compris instinctivement. C'est le fondement de l'hommage rendu par Aragon au genre romanesque :

L'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. Ce qui est menti dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est menti dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. Ce qui est menti dans le roman sert de *substratum* à la vérité⁸⁴.

La « lumière » telle que la perçoivent les deux romanciers brille bien dans leurs romans ; le réel nu livre enfin ses enseignements ; la « vérité », qui est celle de Dos Passos et d'Aragon, y résonne. Les deux romanciers livrent une analyse d'un état de faits, ou plutôt ils mettent le lecteur en présence des éléments permettant d'aboutir à cette analyse, par la fiction romanesque, à travers elle. Ce parti pris n'est cependant pas sans risque : plonger le lecteur dans la situation des personnages, le placer dans le trouble de l'époque, dans l'incertitude du lendemain qui est celle de l'existence quotidienne, dans l'embrouillamini de sensations parfois contradictoires, dans le chaos historique qui n'est plus d'une actualité brûlante, c'est courir le danger que ce lecteur soit en quelque sorte submergé. Refusant d'intervenir, ne

⁸³ Comme c'est le cas par exemple dans *Les Misérables*, dont les digressions rattachent les fils de la fiction à l'histoire.

⁸⁴ Aragon, dans « C'est là que tout a commencé... », la préface des *Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 13.

serait-ce que pour établir des transitions et des liens, les narrateurs des *Communistes* et de *U.S.A.* frôlent le brouillage : telles des ondes radiophoniques qui saturent, les fils des fictions, progressant par une accumulation de scènes et d'impressions, risquent de s'emmêler et de ne plus courir dans un même sens. L'efficacité des faits rapportés et du discours incarné dans la fiction serait-elle modérée par leur mode d'exposition ?

Chapitre 2 - Puzzles signifiants

Des réalités livrées en pièces détachées : ainsi pourrait-on résumer les contenus et les formes de *U.S.A.* et des *Communistes*. Démultiplication des espaces, des fils narratifs, des séquences, mais aussi des formes de discours, des focalisations, des écritures, les deux romans potentiellement ou réellement inachevés¹ compilent sans relâche intrigues et événements, qui valent apparemment plus par leur nombre que par leur enchaînement logique dans un dessin d'ensemble. Chaque section, chaque paragraphe même parfois, se fait le reflet ponctuel d'un aspect de cette réalité dont il s'agit de rendre compte et dans laquelle il faut immerger le lecteur, tel un gros plan isolé mais ajouté à une multitude d'autres. La démultiplication se fait aussi déconstruction, décomposition, dans un éclatement narratif, sans résolution *in extremis*, sans cohérence *a posteriori*, qui ne peut manquer de frapper les lecteurs. Mais il est orchestré. L'absence de logique narrative ou chronologique n'implique pas, en effet, celle d'une logique idéologique. Rien n'est laissé au hasard dans le rythme de succession des séquences apparemment indépendantes. Créant cohérences ou discordances, le choc même de la juxtaposition de scènes ou d'images révèle l'omniprésence des romanciers dans l'organisation de leurs œuvres, en même temps qu'il participe d'une stratégie qui gouverne les romans et qu'il énonce une pensée politique, sociale et linguistique. Au lecteur de reconstituer le puzzle et de remonter l'enquête à partir de pièces à conviction éparses... Un deuxième volet de ce que nous appelions « discours en actes » s'ouvre ici : toujours silencieusement s'énonce une vision interprétative des éléments livrés, des sociétés décrites. L'efficacité des procédés fictifs est renforcée par celle du montage.

¹ Aragon avait pour projet initial d'écrire une fresque de la France en guerre, couvrant les années 1939-1945 : seule la première « série » (« Février 1939-Juin 1940 ») fut écrite, suspendant le roman au récit de la débâcle française. Cesare Pavese remarque à la sortie de *1919*, le deuxième tome de la trilogie, que l'auteur « pourra y ajouter quand il voudra un autre volume, il pourra remettre en piste les personnages qui ne sont pas morts entre ses mains ou en inventer d'autres, aussi nombreux qu'il lui plaira. Jusqu'à présent, il n'y a dans les deux volumes aucune construction qui puisse en recevoir le moindre dommage » (« Expérience et tradition », paru dans la revue *Europe*, n°803, *op. cit.*, p. 75). Cette remarque vaut également pour le troisième tome. « The *U.S.A.* narratives were never supposed to end », confirme Dos Passos dans l'article « What Makes a Novelist », dans *The Major Nonfictional Prose*, *op. cit.*, p. 272.

1. Pièces détachées

- *Séquences en vrac*

« Everything must go in² » : c'est avec ces mots que Dos Passos définit le récit romanesque. « Everything », c'est-à-dire : « Songs and slogans, political aspirations and prejudices, ideals, hopes, delusions, frauds, crack-pot notions out of the daily newspapers »³. Autrement dit toute une époque, saisie à un certain moment, mais livrée en vrac, dans une juxtaposition aléatoire et sans transition, au rythme d'un supposé surgissement spontané. Claude-Edmonde Magny constatait dans le roman américain contemporain « le passage du roman-histoire-d'un-individu au roman-histoire-d'une-collectivité⁴ », quand Aragon saluait l'avènement dans son œuvre du héros collectif⁵ : tous deux veulent faire entrer dans leurs romans une nation tout entière. Ce changement d'échelle implique la multiplication de toutes les composantes romanesques, seul moyen d'inscrire dans un même et seul roman toutes les lignes fortes d'une époque. Jean Fréville écrivait à propos des *Communistes* :

À la précipitation et à l'ampleur des événements, il fallait répondre par la multiplicité des personnages et des changements continuels de décors. Le romancier devait [...] soulever tous les toits, pénétrer dans toutes les âmes, courir d'une réunion de cellule au Quai d'Orsay, d'une usine à un salon, d'un cantonnement de l'arrière à une discussion d'état-major, plonger brusquement dans les milieux les plus divers, les saisir dans le rapide éclair du magnésium, repartir ailleurs à la recherche du fait essentiel, du détail typique, du fait saillant, ne rien omettre, lier l'individuel au social, tenir constamment le lecteur en haleine, l'entraîner au rythme des événements, lui donner une vue multiple des hommes et des armées en marche, le baigner dans la réalité de l'histoire⁶.

Mouvement infini d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre, d'un fil narratif à un autre. « Si les faits contribuent à structurer le récit, c'est dans un espace et un temps démultipliés, et marqués par des effets de simultanéité et de correspondances qui en brouillent les limites⁷ », remarque le critique Bernard Leuilliot à propos du roman aragonien. Si Paris en occupe le centre, les échappées et les détours sont nombreux : les flots de réfugiés de la frontière espagnole, un trajet en camion de la Provence à la capitale, les séjours des Aigrefeuille dans le

² « Tout doit y rentrer » : Dos Passos résume ainsi la « très lourde charge » (« a very large load ») que doit porter le récit, dans l'article « What makes a novelist », *ibid.*, p. 272 ; cité et traduit par P. Roger dans la préface de l'édition de référence, p. 18.

³ « Chansons et slogans, aspirations et préjugés politiques, idéaux, espoirs, illusions, impostures, idées tordues sorties des quotidiens », *ibid.*

⁴ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, *op. cit.*, p. 83.

⁵ « *La Défense de l'infini* allait me faire passer (verser plutôt) du roman traditionnel, qui est l'histoire d'un homme, au roman de société, où le nombre même de personnages retire à chacun le rôle de héros, pour créer le héros collectif. J'étais bien loin [...] d'apercevoir que cela devait me mener 22 ans plus tard à écrire *Les Communistes* », Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1969, p.49.

⁶ Jean Fréville, cité par Roger Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon*, *op. cit.*, p. 399.

⁷ Bernard Leuilliot dans sa notice de l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1448.

Pays basque, les dernières vacances des Felzer au bord de la mer, les cantonnements des différents régiments, et surtout l'itinéraire compliqué de la débâcle et l'évacuation du pays minier, tous ces épisodes, inégaux en importance, témoignent de la volonté d'Aragon d'élargir le panorama géographique. Dans *U.S.A.*, les espaces se dilatent au sein des frontières nationales, donnant une idée de la démesure du sous-continent américain : dans le seul volume de *The Big Money*, on traverse tout ce gigantesque pays, de l'océan Atlantique à Hollywood en passant par New York, Chicago, Colorado Springs, Washington, Detroit, la Floride, sans parler des échappées européennes et sud-américaines. Or cette démultiplication des catégories romanesques n'est pas réunifiée dans un cadre logique d'ensemble : les différents éléments sont juxtaposés les uns aux autres pour tenter de ne « rien omettre », ils explorent un fragment de réalité à la fois, sans établir de lien entre eux, autre que celui de la coïncidence temporelle.

Le passage d'un chapitre à l'autre dans *Les Communistes*, d'une séquence romanesque à une autre dans *U.S.A.*, ne répond à aucune logique identifiable. Ces découpages ne correspondent pas à une pause chronologique, ils ne se font pas selon l'unité d'une scène ou d'une séquence rapportée. La progression des chapitres ne prolonge pas une même intrigue, au contraire elle interrompt un fil narratif pour sauter à un autre : autres personnages, autres espaces, et souvent retour en arrière pour rendre compte de déroulements simultanés. Parfois, Dos Passos fait suivre plusieurs séquences consacrées au même personnage, parfois il passe à un autre, selon un rythme tout à fait aléatoire⁸. La deuxième partie des *Communistes* n'échappe pas à cette règle empirique : une brasserie du boulevard Saint-Germain où discutent Müller et Benedetti, le voyage en train de Barbentane vers Coulommiers, les cercles ministériels parisiens convoités par Malot, les commandants de Coulommiers, les communistes s'organisant à Paris, la vie de caserne à Carcassonne, la garden-party des Cautèle... La liste des lieux et des personnages mis en scène est aussi longue que le nombre de chapitres, qui se terminent et s'ouvrent sans chevilles de transition. Retraçant les derniers jours de la guerre, les derniers chapitres du roman subissent un désordre similaire à celui qui agitait la nation française : leur unité thématique et géographique éclate. Dans le chapitre V, 27⁹ se juxtaposent le premier matin de liberté de Nestor et Éloi dans Lille déserte et abandonnée, un dialogue entre Weygand et Reynaud à Paris, l'appartement du professeur

⁸ Dans *The 42nd Parallel* par exemple, les séquences romanesques se succèdent ainsi : Mac / Janey / Janey / J. Ward Moorehouse / Eleanor Stoddard / Eleanor Stoddard / J. Ward Moorehouse / J. Ward Moorehouse / Eleanor Stoddard / Janey / Mac / Janey / Eleanor Stoddard / Charley Anderson.

⁹ *Les Communistes, op. cit.*, pp. 965-974

Baranger où est tirée *L'Humanité*, les tractations du ministre Monzie concernant l'Union soviétique. On retrouve ensuite Nestor et Éloi qui se séparent, avant de rejoindre la colonne des hommes de Carvin dans son déplacement tragique. Autant de moments, simplement juxtaposés, à l'image des « Biographies » de *U.S.A.* par exemple, soumises à un rythme elliptique et discontinu. Leur narration procède d'une accumulation de faits, dont ne se dégage aucune logique selon laquelle une vie humaine prendrait sens et importance. Le temps privilégié est le prétérit, traduit par le passé simple : succession d'actes isolés les uns des autres et de leur contexte. La séquence « The Plant Wizard » commence ainsi par la mention d'actes ponctuels :

Luther Burbank was born in a brick farmhouse [...]
 he walked round the woods one winter [...]
 stumbled into a little dell [...]
 and found the grass green and the weeds sprouting [...]
 He went home and sat by the stove and read Darwin [...]
 So Luther Burbank ceased to believe moved to Lunenburg,
 Found a seedball in a potato plant
 Sowed the seed and cashed in on Mr. Darwin's Natural Selection¹⁰

On remarquera que la syntaxe même des phrases est mise à mal par ce compte rendu ponctuel : la nécessaire conjonction de coordination entre « ceased to believe » et « moved to Lunenburg » a sauté. Les verbes d'action rythment la séquence, en tête de ligne. La biographie de F.W. Taylor, intitulée « The American Plan » (« Le Plan américain »)¹¹, énumère quant à elle les titres, les actes, les réussites du personnage : « head of his class and captain of the ballteam, the first man to pitch overhand » (« premier de sa classe et capitaine de l'équipe de base-ball, le premier à lancer la balle par-dessus son épaule »), « a crackerjack tennisplayer » (« joueur de tennis remarquable »), ouvrier apprenti, surveillant, puis « inventor of efficiency » (« inventeur du rendement scientifique »). L'ascension sociale du personnage se fait comme mécaniquement. Le ton est celui d'une fiche descriptive. Les dates se succèdent, sans tisser de fil directeur. Enfillement et juxtaposition d'instantanés potentiellement infinis, *U.S.A.* abolit la continuité narrative et ne laisse place qu'à des scènes, tel un puzzle en pièces détachées.

Pour donner un aperçu d'un ensemble, Dos Passos et Aragon font éclater les cadres habituels, et leurs récits prennent des allures de microrécits juxtaposés les uns aux autres. Ce

¹⁰ « Luther Bank naquit dans une ferme en brique [...] / un hiver il parcourut les bois [...] tomba dans un petit vallon [...] / et trouva de la verdure et des herbes folles [...]. / Il rentra chez lui, s'assit près du fourneau et lut Darwin [...] / et Luther Burbank perdit la foi partit pour Lunenburg, / trouva une graine dans un plant de pomme de terre / sema la graine et grâce à la Sélection Naturelle de M. Darwin / il fit de l'argent [...]. », dans *The 42nd Parallel*, p. 81 / p. 105.

¹¹ *The Big Money*, op. cit., p. 745 / p. 777.

« tout », que Dos Passos et Aragon se sont donné pour objectif, « est une somme jamais achevée de détails¹² », il ne peut être rendu que de cette manière.

- ***Chaos narratifs ?***

Du puzzle, la trilogie américaine a également l'apparence : s'y juxtaposent différentes séquences récurrentes, marquée chacune par un thème, une focalisation, une temporalité, un style, une typographie même. « In an effort to take in as much as possible of the broad field of the lives of these times, three separate sequences have been threaded in and out among the stories¹³. » La disparité et la séparation sont érigées au rang de principe de narration et de composition. Ainsi les parties romanesques consacrées à des personnages de fiction sont-elles juxtaposées avec des fragments d'une autre nature, radicalement hétérogènes, à tel point qu'en 1930 l'éditeur anglais aurait voulu publier *42nd Parallel* dépouillé de tout élément non romanesque. Dos Passos lui-même décida de faire paraître régulièrement des fragments du troisième tome, dans de nombreuses revues, sous des titres divers. Ainsi, la première section du livre, intitulée « Charley Anderson », a-t-elle fait l'objet d'une publication séparée dans *Esquire*, dès l'automne 1933, sous le titre *Back Home 1919*¹⁴. Structure chaotique, faite de sauts d'une temporalité à une autre, d'une écriture à une autre, d'un domaine de connaissance et d'un foyer de perception à un autre. Dans les « Newsreel » se bousculent images visuelles, refrains ineptes et annonces sensationnelles : reflet de « the common mind of the epoch¹⁵ » (« l'état d'esprit moyen de l'époque »), donnant lieu à des juxtapositions cocasses et incohérentes, souvent indignes. À l'opposé de cette conscience anonyme et nationale, l'« Eye Camera » est rythmé une syntaxe qui se dérobe aux règles grammaticales, les phrases sont creusées de blancs typographiques, autant d'irrégularités qui rattachent ces séquences à des poèmes en prose. La focalisation y est toujours interne. « Portraits of a number of real people are interlarded in the pauses in the narrative because their lives seem to embody so well the quality of the soil in which Americans of these generations grew¹⁶. » Le ton est impersonnel et pourtant engagé pour dresser le portrait de ces personnalités qui ont fait ce « siècle américain ». Les différentes séquences ne partagent pas même une temporalité unifiée,

¹² Philippe Roger dans sa préface à l'édition de référence de *U.S.A.*, *op. cit.*, p. 18.

¹³ « Dans l'effort d'inclure le plus de choses possible du vaste champ des vies de cette époque, trois séquences distinctes ont été mêlées aux histoires », dans son « Introductory Note to *The 42nd Parallel* », repris dans le recueil d'articles *John Dos Passos, the Major Nonfictional Prose*, *op. cit.*, p. 179 (je traduis).

¹⁴ Le tome en son entier a été publié le 1^{er} août 1936.

¹⁵ Dos Passos, dans son « Introductory Note to *The 42nd Parallel* », *op. cit.*, p. 179

¹⁶ « Des portraits d'un certain nombre de personnages réels sont insérés dans les pauses des séquences romanesques parce que leur vie semble si bien incarner l'essence du sol sur lequel les Américains de ces générations ont grandi », *ibid.*

chacune évoluant selon un rythme particulier : temps historique pour les « Biographies » ; temps objectif et neutre des « Actualités » ; durée individuelle de l'« Eye Camera » ; temps, souvent laborieux, de l'existence individuelle quotidienne pour les parties romanesques. Seules les « Newsreel » relèvent de la définition donnée par Aragon dans son ouvrage consacré au procédé du collage¹⁷. Mais toutes les « marges » non romanesques de ces livres relèvent de cette pratique, entendue dans un sens large : collage d'entités *a priori* hétérogènes et incompatibles avec la matière romanesque, incompatibles entre elles. Ajoutons que la structure de la trilogie est virtuellement mobile : de même qu'aucun ordre préalable ne régissait la succession des « Narratives », de même les autres éléments surgissent sans systématisme.

Dans le roman d'Aragon, ce sont les points de vue qui surgissent sans transition ni logique préétablie. Claude-Edmonde Magny remarque à propos des *Cloches de Bâle*, premier jalon du « Monde réel » :

L'appareil enregistreur se déplace continuellement ; d'une phrase à l'autre et, sans que nous ayons pris conscience de son mouvement, il a changé de lieu [...] ; il capte tantôt le discours intérieur du personnage, tantôt un commentaire sociologique sur sa conduite, à moins qu'il ne se borne à nous mettre sous les yeux son comportement, ses jeux de physionomie¹⁸.

Chaque paragraphe des *Communistes* représente une sorte de puzzle, où se superposent différentes focalisations et des discours d'origines diverses.

Balzac en main, elle avait le cœur à Paris, au Jardin des plantes [...]. Et Jean... C'était comme ça jadis qu'elle se serait imaginé le Grand Meaulnes. Bien que, chez Jean, il y eût je ne sais quoi de plus brutal [...]. Un gosse pourtant [...]. À quoi est-ce que je vais rêver ? Je pouvais rester à Paris, expédier Fred quelque part [...].¹⁹

La situation de Cécile est énoncée par le narrateur. Puis l'origine du discours se brouille : la séquence « je ne sais quoi » maintient le doute, elle peut provenir du personnage comme du narrateur. Le surgissement de la première personne marque le glissement vers le discours direct, sans que des guillemets signalent ce changement de régime narratif. Parfois même, il est impossible d'identifier les locuteurs. Claude-Edmonde Magny analyse :

La grosse différence avec la technique empruntée par Dos Passos au cinéma est celle-ci : les clichés flottant dans la conscience moyenne de l'homme de la rue dont Dos Passos fabrique ces « collages » quasi surréalistes que sont les *News Reels*, Aragon les incorpore à la trame même de son récit. La narration demeure continue, mais l'éclairage des faits change à chaque instant²⁰.

Ainsi dans ce passage :

¹⁷ C'est « le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout autre texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc... », sans que soit précisée l'origine de ces écrits (Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, pp. 37-77).

¹⁸ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, op. cit., p. 106.

¹⁹ *Les Communistes*, op. cit., p. 62

²⁰ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, op. cit., p. 108

À vrai dire, ils étaient armés de mousquetons, les cavaliers, pas de fusils-mitrailleurs ni de mitrailleuses. Naturellement, qu'est-ce que cela pouvait faire ? qui allait attaquer l'usine de terre ? Bon, bon, on est loin des Fritz, c'est sûr, mais les Espagnols... Non, vous ne croyez pas que les Espagnols vont nous tomber sur le râble ? Je ne le pense pas. Mais au ministère on n'est pas rassuré... Pourquoi, sans ça, nous donnerait-on des soixante-quinze ? Justement on ne nous en donne pas. Et alors qu'est-ce que vous faites ? On joue aux boules.²¹

Une conversation archétypale, potentiellement tenue par tous les officiers réunis à B..., indifféremment. Les deux pôles de la conversation, locuteur et auditeur, sont anonymes. Les peurs communes s'expriment, l'ennui aussi. Ce flou narratif permet de donner une voix incarnée à la *doxa*, en ces temps résolument anticomunistes. À propos des cagouleurs remis en liberté avant la fin de leurs peines, par exemple :

C'étaient tous des gens qui avaient, à une époque où la politique française était tout autre, compris les premiers dangers que le communisme faisait courir à la patrie, n'est-ce pas ? Il y avait quelque illogisme à les maintenir dans les prisons où les hommes de Moscou maintenant s'entassaient²²...

Personne ne parle en particulier, mais quelqu'un parle, un Français moyen, qui partage les opinions répandues par les journaux qu'il lit, les programmes radiophoniques qu'il écoute, les gens qu'il rencontre. Enfin, le texte du romancier français est traversé par des collages, autre manière de rendre incertaine la conduite du récit, de brouiller l'identification des locuteurs. Aragon insère dans la trame romanesque des extraits de discours historiques, en particulier ceux prononcés à la Chambre des députés pour interdire le Parti communiste. Le romancier va jusqu'à se citer lui-même : la mise en scène de l'arrivée de Hitler à Prague dans le chapitre I,²³ renvoie directement à l'éditorial écrit par le directeur de *Ce Soir*, le 28 février 1939. Jacqueline Bernard remarque à quel point l'adieu d'Aurélien à Blaise, qui clôt la première partie, « plus qu'une allusion, [...] semble sorti tout droit de l'épilogue d'*Aurélien*²⁴ ». Titres de journaux²⁵ et souvenirs personnels, ceux des combats, de la débâcle²⁶, de la fuite de Dunkerque, participent de ce même procédé : des éléments extérieurs à la matière romanesque y sont intégrés, sans rupture formelle marquée, contrairement à la trilogie américaine. Tout est mêlé dans le récit lui-même.

La discontinuité narrative de ces deux romans semble donc radicale, absolue, reflet d'un monde au bord de la désintégration, de l'atomisation : les catégories romanesques ont été multipliées à l'infini, personnages, lieux et intrigues sont juxtaposés dans une progression purement chronologique, accumulations de données qui pourraient surgir dans un autre ordre,

²¹ *Les Communistes*, op. cit., p. 237.

²² *Ibid.*, p. 659.

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ Jacqueline Bernard, *La Permanence du surréalisme dans le cycle du « Monde réel »*, op. cit., p. 130.

²⁵ Par exemple : « *Un krach en Bourse d'Amsterdam* », *Les Communistes*, op. cit., p. 58.

²⁶ Les paysages et l'errance dans le nord du pays seront repris, parfois mot à mot, dans *La Semaine sainte*, le roman d'Aragon écrit après *Les Communistes*.

qui pourraient ne jamais véritablement finir. Les narrations elles-mêmes sèment le trouble en désordonnant les logiques habituelles : succession de séquences disparates et en ordre dispersé dans *U.S.A.*, où l'hétérogénéité narrative, typographique et stylistique semble seule gouverner la composition ; entrelacement de différents points de vue au sein d'une même séquence dans *Les Communistes*, où la mobilité de « l'appareil enregistreur » est constante, où l'identité du locuteur est volontairement brouillée. Évoluant au sein d'un vaste canevas où s'entremêlent les univers romanesque et historique, la durée individuelle et la durée sociale, la fragmentation du tissu narratif se substitue à l'établissement de liens, se refuse à l'explicitation. Fragmentation du temps en instants, du collectif en individus, de l'absolu en contingences et circonstances, du roman en éléments disparates. Vertige du lecteur entre ce foisonnement des contenus et cet éclatement chaotique des formes.

2. L'efficacité du montage

Ce vertige kaléidoscopique des romans ne se résout pas dans une unité découverte *a posteriori* : les éléments narratifs restent épars et disparates. Mais leur juxtaposition même permet la tenue d'un discours incarné dans la structure même des œuvres, d'un discours sans paroles explicites, mais dynamique : en actes. Prenant exemple sur la technique cinématographique du montage, qui associe des prises de vues distinctes, des images isolées, des plans de différentes échelles, Aragon et Dos Passos orchestrent leurs narrations et font surgir un sens du désordre. Le montage permet une organisation volontaire du matériau narratif, sans renoncer à sa discontinuité ni à sa disparité, sans renoncer non plus au parti pris de discrétion. Outil précieux pour convaincre sans didactisme.

- **Sélectionner**

Une « littérature de montage » : c'est l'expression forgée par Malraux pour rendre compte du roman de M. Matveev²⁷, *Les Traqués*. Quand la « littérature de photographie » ne tendrait qu'à la fidélité documentaire au réel, la « littérature de montage » est définie par l'intervention d'une instance organisatrice, une intention expressive. Cette opposition renvoie avant tout au procédé de sélection des faits rapportés. C'est ce critère que retient Aragon pour critiquer le naturalisme, défini selon lui par le « refus d'ordonner la réalité, c'est-à-dire...

²⁷ André Malraux, « *Les Traqués* de M. Matveev », dans *La Nouvelle Revue française*, juin 1934.

triomphe du détail en dehors de sa signification générale²⁸ ». Son but à lui n'est pas de livrer un simple reflet de la société, mais de mettre en perspective ses différentes composantes. Il déclare à propos de Stendhal : « Puisant dans la réalité... ce n'est pas contrairement à ce qu'il a pu dire... à la façon d'un miroir qu'il la reflète. Il est miroir sélectif...²⁹ » Patricia Bleu-Schwenninger remarque à propos de *U.S.A.* qu'il est « difficile de repérer ce qui a été délibérément écarté au profit de la thèse sous-jacente », tellement l'« impression que l'auteur s'est contenté d'enregistrer faits et gestes, rengaines et discours », est forte³⁰. Et pourtant la sélection, nécessaire dans toute œuvre littéraire et même filmique, renvoie ici à une stratégie rigoureuse. La « thèse sous-jacente » se fait bien entendre.

Dans *Les Communistes*, un certain nombre d'interrogations et de faits sont évincés au profit d'un événement central : l'interdiction du PCF et la chasse aux militants ouverte par un gouvernement républicain. L'ensemble des faits rapportés font des communistes des victimes, contre lesquelles se sont ligüées toutes les forces politiques, socialistes et radicaux compris. Même les défaites militaires sont rattachées à ce fait premier, la lutte contre l'agitation intérieure l'emportant, selon le roman, sur la lutte contre l'envahisseur extérieur. La sélection participe déjà à l'énonciation d'un discours dans la mesure où elle privilégie des faits aux dépens d'autres, afin de livrer une vision discrètement partisane : si le lecteur ne dispose pas d'une source extérieure au roman pour en vérifier la bonne foi, il n'a pas les outils nécessaires à une mise en perspective des faits rapportés, qui se présentent comme objectifs, révélateurs et seuls dignes d'intérêt. Le portrait de Wilson dans *Nineteen Nineteen* témoigne de l'efficacité du procédé. Y sont fustigés le manquement du président américain à sa promesse de ne pas engager les États-Unis dans le premier conflit mondial et sa politique répressive à l'égard des syndicalistes et des socialistes. Les résultats de son mandat sont rattachés à la guerre, comme pour l'en déposséder : « War brought the eighthour day, women's votes, prohibition, compulsory arbitration, high wages, high rates of interest, cost plus contracts, and the luxury of being a Gold Star Mother³¹. » Accumulation qui suit la logique de la dégradation, jusqu'à effacer les aspects positifs d'abord mentionnés, comme si la journée de travail de huit heures et le vote des femmes disparaissaient sous toutes les autres conséquences de la guerre, comme si les avancées sociales n'étaient qu'une goutte d'eau parmi les effets néfastes du conflit.

²⁸ Aragon dans *J'abats mon jeu*, cité par R. Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon*, *op. cit.*, p. 284.

²⁹ Aragon dans *A la lumière de Stendhal*, cité par R. Garaudy, *ibid.*, p. 283 (je souligne).

³⁰ Patricia Bleu-Schwenninger, dans son article « John Dos Passos, miroir du siècle », paru dans la revue *Europe* n°803, *op. cit.*, pp. 65-72.

³¹ « La guerre suscita la journée de huit heures, le vote des femmes, la prohibition, l'arbitrage en matière de grève, les hauts salaires, la hausse des taux d'intérêt et la joie d'être une Mère à la Gold Star », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 538 / p. 574.

Mais surtout l'auteur fait volontairement silence sur des mesures fortes qu'a prises celui que l'on doit considérer comme un ennemi. Ainsi, pas un mot sur ce que « Meester Veelson » obtient dès 1916 du Congrès, en particulier le vote d'une loi interdisant le travail des enfants et celui d'un système de retraite pour les employés fédéraux, deux lois historiques. La sélection des faits est partielle, elle est le premier instrument stratégique – invisible – qui oriente ces faits relatés de façon objective et neutre. L'impression d'être confronté immédiatement au réel, dans toute sa diversité kaléidoscopique est donc savamment maîtrisée : le vertige dans lequel est plongé le lecteur devant la multiplicité des intrigues, des personnages, des faits, n'a pas atteint les romanciers. Eux ne perdent jamais le fil.

- ***Monter et exprimer***

Au contraire, bien sûr, ils le tissent. L'ordre dans lequel se succèdent chapitres, séquences, scènes, points de vue, est réfléchi, il doit faire surgir les incohérences ou les lignes fortes d'une époque. Car la disparité et le désordre apparents n'empêchent pas la tenue d'un discours : ils en sont les instruments. L'éclatement, l'hétérogénéité et la multiplication disparate des éléments narratifs participent, par le montage de ces différents éléments, à l'élaboration d'une parole critique.

« L'idée doit résulter du choc de deux éléments indépendants l'un de l'autre³² », écrivait Eisenstein, que Dos Passos admire³³. Choc discordant à l'échelle d'un même chapitre ou d'une même séquence, par exemple. Quand, à la fin du deuxième chapitre des *Communistes*, succède brutalement, sans transition, au doux spectacle d'une nuit méditerranéenne l'entrée de Hitler dans le palais pragois, Aragon pointe du doigt, sans aucun commentaire, l'aveuglement volontaire, responsable et coupable de la bourgeoisie française, bercée par la pensée que « toutes les grandes idées sont mortes³⁴ ». Le sens dégagé est évident, mais il ne nécessite pas l'intervention directe du romancier : les faits sont là, indépendants, mais leur juxtaposition ne laisse place qu'à une seule interprétation possible, elle pousse à établir un lien de cause à effet entre eux. Autre exemple, la mise en rapport implicite entre l'horreur du front et l'irresponsabilité des dirigeants parisiens dans le chapitre V, 25³⁵ : la description sans complaisance de l'enfer de la guerre est deux fois entrecoupée par

³² Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1976, p. 102.

³³ L'auteur de la trilogie américaine commente dans une lettre personnelle : « A cette époque, je m'intéressais beaucoup au cinéma, surtout au montage d'Eisenstein et de Griffith. » Elle est citée par Georges-Albert Astre, dans son ouvrage *Thèmes et structures dans l'œuvre de Dos Passos*, op. cit., p. 168.

³⁴ *Les Communistes*, op. cit., p. 27.

³⁵ *Ibid.*, pp. 942-954.

un retour aux dirigeants politiques et militaires déblatérant dans les ministères de la capitale ; s’y juxtaposent aussi la figure de Visconti, qui compte s’entendre avec l’ennemi, se préparant une place de choix dans le cercle des futurs collaborateurs, et la violence inhumaine et arbitraire dont les SS se rendent coupables dans le nord de la France. Quand le député se précipite chez le maréchal Pétain – « Il s’agissait d’en être³⁶ » –, les Allemands ont franchi la frontière française et commencent leurs terribles opérations de répression :

Lié sur un fauteuil, un homme. Un homme jeune et fort, blond, sans rien sur la tête... Un officier anglais. Il est là depuis ce matin, en butte aux railleries des SS. Un officier l’a cravaché dans son fauteuil en pleine figure. Il sent cette zébrure à travers son front et sa joue. Ils l’ont arrosé d’essence, vivant, comme ils ont fait des morts dans la cour du château De Clercq tout à l’heure. Et ils viennent d’y flanquer le feu. Ils ont jeté l’essence sur cet homme comme on jette des seaux d’eau sur un ivrogne³⁷.

Collaborer, être dans le camp de Pétain, c’est se faire le complice de tels actes. Aragon a le recul historique nécessaire pour établir ce lien, mais il ne peut l’affirmer par une prolepse sans déroger à son parti pris narratif. La juxtaposition des deux séquences permet de le faire, avec une efficacité redoutable. Les accusations sont parfois directes, le narrateur prenant la parole à la première personne pour invectiver les personnalités politiques et militaires de l’époque, dans une colère qui n’a rien perdu de sa vigueur avec le temps. Mais elles ne sont pas nécessaires à l’identification des responsables : le montage s’en était chargé.

La section « Newsreel » de la trilogie américaine repose sur ce principe de juxtaposition, signifiante malgré un désordre particulièrement poussé. Prenons la première séquence pour exemple : ouverture brutale de la trilogie, elle plonge le lecteur dans un texte dénué de suite logique ou de protagoniste, et le confronte à une multitude de discours. Au sein d’un même paragraphe se succèdent plusieurs segments indépendants que ne sépare pas même une ponctuation cohérente et que ne relie aucun fil thématique :

Sanitary trustees turn water of Chicago River into drainage canal LAKE MICHIGAN SHAKES
HANDS WITH THE FATHER OF THE WATERS German zuchterverein singing contest
for canarybirds opens the fight for bimetallism at the ratio of 16 to 1 has not been lost, says Brian³⁸

Mais à l’échelle de la séquence se dégage une impression d’ensemble : la soif de divertissements de toutes sortes – peu après le paragraphe cité, il est fait allusion à des *chorus girls* et à une vedette peu vêtue – et la confiance écrasante en sa propre supériorité contrastent avec l’encadrement de la séquence par la mention de la guerre aux Philippines, où les États-Unis se sont engagés pour défendre leurs seuls intérêts. Le « siècle américain » ne marque pas

³⁶ *Ibid.*, p. 944.

³⁷ *Ibid.*, p. 947.

³⁸ « La commission d’hygiène détourne les eaux de la Chicago River dans un canal de drainage LE LAC MICHIGAN SERRE LA MAIN AU PERE DES EAUX ouverture du concours de chant des canaris du Zuchtverein allemand aux dires de Bryan la lutte pour le bimétallisme au taux de 16 pour 1 n’est pas perdue », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 20/ p. 39. L’édition française ne reproduit pas les blancs typographiques.

l'avènement d'un temps meilleur pour tous. Autre exemple, la séquence n°19, où le discours, toujours silencieux, se fait plus précis encore. À l'annonce de l'entrée en guerre des États-Unis fait suite le compte rendu des profits pharaoniques de la Colt Patent Firearm Manufacturing Company – « a \$2,500,000 melon was cut³⁹ » – puis la mention du « plan legislation to keep colored people from white areas » (« projet de loi interdisant aux Noirs les régions peuplées de Blancs »). Les liens restent à établir, mais on peut reconstituer le fil d'un raisonnement : à qui profite le crime ? Aux marchands d'armes ; et à eux seuls. De plus, l'intervention armée en Europe se fait au nom de principes généreux, de la démocratie, quand les États-Unis ne les respectent même pas sur leur territoire puisque leur gouvernement discrimine officiellement une partie de la population.

À l'image de cette section des « Newsreel », qui fait sans cesse appel à une lecture active pour que soient établis des liens entre des événements qui semblent ne pas en avoir, les deux œuvres dans leur ensemble procèdent par juxtapositions, d'où se dégagent des contrastes saisissants ou des cohérences profondes. La séquence biographique intitulée « The Body of an American » (« Le corps d'un Américain »)⁴⁰, qui clôt *Nineteen Nineteen*, extraordinaire hommage aux soldats américains morts en Europe, fait surgir *in extremis* la réalité de la guerre. Jusqu'ici, seules les expériences redondantes du personnage Richard Ellsworth Savage et du protagoniste de l'« Eye Camera », qui ni l'un ni l'autre ne sont des combattants, en avait donné un aperçu. Dans cette séquence sont décrites « the gagging chloride and the puky dirstench of the yearold dead » (« l'odeur étouffante du chlore et l'âcre puanteur des cadavres conservés depuis un an »)⁴¹, les humiliations infligées par les gradés, la brutalité et l'absurdité de la condition de soldat et de la mort :

The shell had his number on it.
 The blood ran into the ground. [...]
 The blood ran into the ground, the brains oozed out of the cracked skull and were licked up by the trenchrats, the belly swelled and raised a generation of bluebottle flies,
 and the incorruptible skeleton,
 and the scraps of dried viscera and skin bundled in khaki⁴²

La violence de cette séquence suffit à discréditer le discours patriotique consensuel, fallacieux et trompeur, tenu par un J.W. Moorehouse : ses paroles creuses peuvent convaincre une Janey, éperdue d'admiration pour son patron, mais pas le lecteur, qui a d'autres éléments en

³⁹ « on se répartit une galette de 2 500 000 dollars », *ibid.*, p. 301 / p. 333.

⁴⁰ *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, pp. 722-727 / pp. 755-759.

⁴¹ *Ibid.*, p. 722 / p. 755.

⁴² « L'obus lui était destiné./ Le sang se répandit sur la terre./ [...] Le sang se répandit sur la terre, la cervelle suinta du crâne brisé et les rats de tranchée la léchèrent, le ventre gonfla et toute une génération de mouches vertes y prospéra, / et le squelette incorruptible, / avec les restes de viscères desséchés et de peau collés au tissu kaki », *ibid.*, p. 726 / p. 759.

main pour pouvoir le juger et le critiquer. L'éloge du sacrifice, l'apologie de la guerre, s'effondrent au seul contact de ces mots bruts et de la réalité qu'ils décrivent : le contraste y suffit.

C'est lui qui suffit à fustiger encore la haute bourgeoisie française dans *Les Communistes*. La garden-party de Louise Heckert, où Mlle Seligmann apparaît « affublée d'une jupe militaire, avec une blouse kaki et une cravate d'homme, un bonnet de police perché sur sa permanente⁴³ », et où « Mme d'Aigrefeuille surgi[t] avec un chapeau en bataille, son masque à gaz en bandoulière », est encadrée par deux chapitres consacrés à des militants communistes : Guillaume Vallier et Oustric d'une part, occupés par la question « comment devient-on communiste ? » ; le couple Cesbron de l'autre, uni dans l'action militante et l'amour conjugal. De même, la réception des Cautéle, où se côtoient opportunistes, fascistes authentiques et snobs méprisants, contraste avec le chapitre précédent, qui marque l'entrée de Marguerite dans l'action clandestine et décrit sa rencontre avec le personnage lumineux de Rose Ducellier, et avec le chapitre suivant, dans lequel Cesbron entend prouver le patriotisme de Thorez. L'oisiveté douillette de cette classe, son absence de véritable patriotisme, sa proximité idéologique avec l'ennemi fasciste, sont dénoncées d'un seul mouvement de juxtaposition, et du même mouvement les communistes sont définis par une opposition absolue avec ces cercles peu recommandables. De même, le choix d'ouvrir le roman avec le spectacle des flots des républicains espagnols vaincus, « l'invasion du malheur⁴⁴ », joue le rôle d'un contrepoint constant : la guerre d'Espagne, guerre juste, est à la fois le contraire et l'annonce de la guerre menée par la France à l'Allemagne. Au front, Raoul se souvient de l'Espagne, des derniers mots de son camarade Pacot : « Ils ne prendront pas Paris⁴⁵... » Entre le combat acharné et collectif contre les fascistes et l'inaction de la « drôle de guerre », rien de commun, sinon l'ennemi, sinon la violence. Mais la lâcheté des gouvernements européens face à l'avance franquiste renvoie directement à celle du gouvernement français face à l'invasion nazie. La chute de Madrid impliquait celle de Paris. Ce qui faisait figure de prologue fermé sur lui-même est porteur d'une interprétation du conflit français : les mêmes forces s'y affrontent.

⁴³ *Les Communistes*, op. cit., p. 227.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 433.

- *Un réalisme « critique »*

La technique du montage permet donc un réalisme « critique », pour reprendre les mots d'Aragon à propos de Stendhal : après avoir qualifié son art romanesque de « miroir sélectif », le romancier dit de l'auteur du *Rouge et le Noir* qu'il est un « réaliste critique, parce que, contrairement à ce qu'il veut faire croire, le reflet de la réalité n'est pour lui pas une délectation d'artiste : il explique, il critique la réalité, il contribue à sa transformation⁴⁶ ». Autant d'actes accomplis par la sélection puis le montage des faits rapportés. Des analogies, des parallélismes, des correspondances, des oppositions systématiques, se dessinent peu à peu, des indices de cohérence jalonnent ces ensembles romanesques donnés pour résolument hétérogènes. Les faits, les chapitres, les séquences, s'éclairent réciproquement, et un discours s'articule, dont l'énonciation se fait de façon invisible : elle ne nécessite aucune généralisation ni aucun énonciateur particulier. Les faits parlaient d'eux-mêmes, suscitant l'admiration ou l'indignation. Mais de leur orchestration résulte une véritable interprétation de ces faits, cohérente et orientée : engagée.

C'est ce rôle expressif et critique du montage que le cinéaste soviétique Eisenstein, expert en la matière, avait souligné en faisant de l'« interdépendance⁴⁷ » le fondement de son art cinématographique : « La lecture [de l'image] n'est possible que par la juxtaposition, tout comme un idéogramme n'acquiert sa signification, son sens, voire même sa propre prononciation, que lorsqu'il est combiné avec un guide parallèle de lecture ou avec un petit accent – signe révélateur – qui lui est accolé⁴⁸. » L'expérience menée par Lev Koulechov avait elle aussi mis en évidence ce rôle du montage, compris comme un éclairage réciproque de deux éléments potentiellement autonomes : deux prises juxtaposées peuvent évoquer un sentiment ou une réflexion qui ne sont contenus explicitement ni dans l'une ni dans l'autre. Un plan assez long du visage aussi inexpressif que possible du comédien Ivan Mosjoukine est ainsi intercalé entre trois autres plans qui n'entretiennent aucun rapport visiblement nécessaire avec lui, celui d'une assiette garnie, d'un cadavre, d'un corps de femme. La projection continue de ces fragments mis bout à bout suscita l'admiration du public pour le talent du comédien, enthousiasmé par la subtilité, la justesse et la variété de ses expressions mimant tour à tour la faim, l'horreur, la concupiscence, quand le plan du visage projeté était toujours le même. L'impression et l'interprétation des spectateurs ne reposaient que sur l'association des plans entre eux. Le contexte est fondamental dans le sens attribué à telle ou telle image,

⁴⁶ Aragon dans *J'abats mon jeu*, cité par R. Garaudy dans *L'Itinéraire d'Aragon, op. cit.*, p. 284.

⁴⁷ S. M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

qui réside dans leur association et non dans leur autonomie. C'est cette conviction qui avait guidé le montage d'*Intolérance*, réalisé par Griffith en 1916, qui noue quatre épisodes disparates chronologiquement et géographiquement : la prise de Babylone par Cyrus, le massacre de la Saint-Barthélemy, la passion du Christ et le drame moderne de la condamnation à mort d'un innocent. Jean Mitry commente :

L'audace réside en ceci que ces quatre récits ne sont pas successifs mais entremêlés, l'auteur passant de l'un à l'autre selon la technique, alors toute neuve, du montage alterné. Pour le spectateur, tout se passe comme si chaque élément d'une histoire continuait dramatiquement l'élément de l'autre, des événements rejaillissant symboliquement les uns sur les autres dans un rythme de plus en plus « serré »⁴⁹.

Ce constat établi par des gens de cinéma sert notre propos concernant *Les Communistes* et *U.S.A.* L'enchaînement, dans tout son illogisme et sa discontinuité, des séquences – chapitres, scènes, sections narratives... – dessine un ensemble doté de sens, il élabore un cadre général permettant une compréhension minimale des éléments insérés, aussi multiples et divers soient-ils. C'est leur montage à l'échelle des œuvres qui les explique. La lecture partielle et sélective n'est que virtuellement possible. Aragon récuse cette possibilité, pour la compréhension de son roman, mais aussi pour celle d'un individu : « Est-ce que nous avons notre histoire à nous, seulement ? Est-ce qu'il dépend de nous d'être heureux ? Notre histoire est celle de notre temps, de notre pays, notre histoire est celle des nôtres [...] »⁵⁰, fait-il dire au réfugié espagnol Antonio. La collectivité prime sur l'individu, l'ensemble, sur le particulier. Ce sont les « plongées successives dans la complexité sociale »⁵¹ française et la mise en relation des sphères sociales les plus opposées qui font comprendre au lecteur l'avancée de la France vers la guerre ; réunir en un seul roman les cercles ministériels, la vie quotidienne d'un mineur ou d'un ouvrier, l'ennui de la haute bourgeoisie et l'enthousiasme militant de communistes, ce n'est pas décomposer une réalité globale, ce n'est pas accumuler une suite d'enregistrements distincts, c'est rendre tous ces éléments solidaires. *In fine*, tous les personnages, malgré leur nombre impressionnant, ont une relation en commun, tous sont liés par une connaissance au moins. Des chaînes s'établissent à travers toutes les classes sociales. Ainsi, Raoul connaît Pierre Cormeilles, qui connaît Jean, qui connaît Cécile, qui connaît son beau-père, Wisner, pour qui travaille Raoul. Aucun personnage n'est exclu de cette toile sociale, nationale. De même, aucun événement historique ou anecdotique n'est sans conséquence. La formulation est banale, mais tout est lié. Réalisme psychologique des

⁴⁹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome II, Paris, Éditions universitaires, 1968, p. 104.

⁵⁰ *Les Communistes*, op. cit., p. 49.

⁵¹ Jacqueline Bernard, *La Permanence du surréalisme dans le cycle du « Monde réel »*, op. cit., p. 137.

personnages, réalisme historique des faits, mais réalisme « critique » qui interprète en l'expliquant l'entrée en guerre de la France, qui identifie les responsables et les victimes.

De même, l'ensemble des séquences de la trilogie dresse un portrait réaliste mais accusateur de la nation américaine. Leur disparité narrative, dans le fond comme dans la forme, y est d'une radicalité peu expérimentée jusqu'alors. Mais leur assemblage est subordonné à une vision de la réalité historique, sociale et humaine, qu'il exprime à son tour. *U.S.A.* n'est pas seulement la collection de moments enregistrés, c'est aussi et surtout la construction, si complexe soit-elle, d'un cadre dans lequel ces événements peuvent devenir intelligibles et, en retour, contribuer à éclaircir l'histoire à laquelle ils sont indissolublement liés. À ce cadre participent tous les éléments narratifs : les biographies des hommes célèbres, emblématiques de l'époque qu'ils influencent par leur pensée ou leurs inventions ; les personnages fictifs, éternelles victimes de la déception et de l'ambition ; les « Newsreel », reflets d'une violence quotidienne et jalons chronologiques ; l'« Eye Camera », ses analyses et ses impressions. Chacun des éléments du montage devient une des représentations particulières du thème général également présent dans tous les plans, la faillite – précoce – du rêve américain, de New York à Hollywood. La juxtaposition de *tous* ces éléments en un montage donné fait apparaître au grand jour une interprétation générale, qui a engendré chacun de ces éléments et les unit en un tout. Le principe de composition qui ordonne *U.S.A.* est un principe organique, où chaque élément participe à l'ensemble, à l'image du fonctionnement d'une phrase : plusieurs mots s'y succèdent, seul leur ensemble fait sens. Aussi, chaque moment de la narration ne se comprend que dans sa relation avec l'autre. Le cercle du montage, qui exige un « démontage » puis un « remontage », établit un lien entre les séquences, entre l'auteur et le lecteur aussi. Il ne s'agit pas seulement de promener un miroir « le long d'un chemin ». Le reflet projeté ne correspond pas à la reproduction de la réalité brute. La manière de présenter les choses est porteuse d'un sens, elle infléchit ce qui est raconté et le modifie⁵².

⁵² C'est le constat fait par Gertrude Stein, dans son essai « Composition as explanation » (« La composition comme explication ») : « The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and [...] it makes a composition, it confuses, it shows, it is, [...] and this makes what is seen as it is seen. » / « La seule chose qui diffère d'une période à l'autre, c'est ce que l'on voit, et ce que l'on voit dépend de la façon dont on fait les choses. Cela rend la chose qu'on regarde très différente et [...] cela crée une composition, cela trouble, cela montre, cela est, [...] cela crée ce qu'on voit tel qu'on le voit. » Gertrude Stein, *Writings 1903-1932*, New York, Library of America, 1998, pp. 526-27 / *Lectures en Amérique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Change sauvage », 1978, traduit par Claude Grimal, p. 39). Dos Passos l'avait rencontrée à Paris et connaissait ses écrits et théories, comme la plupart des auteurs de la *lost generation*.

Comment ne pas être sensible à la « dimension didactique d'œuvre[s] qui se veu[le]nt par ailleurs aussi impersonnelle[s] que possible⁵³ » ? Au cours des *Communistes* et de *U.S.A.* s'élabore un discours, différent dans chaque œuvre, mais cohérent au sein de chacune. Immanquablement identifiable, lisible, sensible. Que celui-ci prenne chez le lecteur les contours flous d'une impression générale ou ceux, plus précis, d'un raisonnement politique, il résonne, au fil des pages, aux oreilles de tous. Si Aragon et plus encore Dos Passos préfèrent l'implicite à l'explicite, esthétiquement et stratégiquement, ils savent se faire entendre sans se manifester directement. L'incorporation des démonstrations au sein des fictions mêmes, sans que les interprétations paraissent surajoutées aux intrigues romanesques, la convocation du lecteur sur la scène fictive, condensé et reflet réfléchi du réel, le montage de faits rigoureusement sélectionnés mais brutalement livrés, tous ces procédés font surgir une vision très personnelle du « siècle américain », animé par le jeu de domination et de manipulation des uns par les autres, et de la France de 1939-1940, théâtre indigne d'une répression illégale et d'une confusion tragiquement criminelle dans la priorité des luttes nationales. Les coupables de la situation sont identifiés, les causes profondes, humaines, le sont aussi. L'écriture de la conviction est inséparable de l'écriture tout court : rien, ou presque, dans ces romans ne relève directement des moyens habituellement mis en place pour persuader ; tout, ou presque, convainc : personnages et intrigues romanesques, les faits exposés et leur exposition même, le vertige du lecteur et l'absence d'exposé explicite. Mais une question demeure : de quoi le lecteur est-il convaincu ? Non pas d'une idéologie politique acérée et figée, mais de la nécessité de renouveler le regard qu'il porte sur son propre environnement social et humain, de renouveler aussi sa propre parole : renouvellement du regard pour atteindre un regard lucide et perspicace, celui qui est exigé de la part du lecteur vis-à-vis des textes romanesques, comme si l'attention portée par le lecteur aux romans devait se tourner vers le monde réel ; renouvellement langagier, mis en acte dans les romans eux-mêmes, seul apte à rendre les choses intelligibles. Seul capable de les changer.

⁵³ P. Bleu-Schwenninger, dans son article « Dos Passos, miroir du siècle », publié dans la revue *Europe*, n°803, *op. cit.*, p. 66.

TROISIÈME PARTIE

**Apprentissages : nouvelle vision,
nouveau langage**

Chapitre 1 – Mécanismes de la domination

« [L'écrivain] est l'homme qui nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou qui n'ose pas dire son nom¹ » : il est celui qui désigne et dévoile. Observateurs avisés des faits, Aragon et Dos Passos ont arpenté la scène de leurs pays, ils y ont plongé leurs lecteurs. Mais cette immersion se fait aussi révélation : au sein des fictions se font jour les ressorts qui sont à l'origine des faits relatés, qui décident des vies publique et privée, américaine et française, invisibles à l'œil nu mais bien présents, mais bien omnipotents. Aragon et Dos Passos, détectives ? Oui, dans la mesure où, face à ce qui leur apparaît comme un crime, ils se lancent à la recherche d'explications et de coupables. Ils instruisent le procès d'actes jugés criminels. Que révèlent-ils ? L'ensemble des mécanismes sociaux et médiatiques qui régissent la vie quotidienne des personnages et la vie politique d'une nation. La domination sans partage de la majorité par une minorité redoutablement habile et puissante, les obsessions d'une époque qui inversent l'essentiel et le futile, la division en deux camps irréconciliables au sein de patries menacées de l'intérieur et de l'extérieur : tous ces éléments à charge accusent les mêmes individus et les mêmes courants de pensée, aux États-Unis du début du siècle et dans la France de 1939-1940. En dévoilant les coulisses sociales et politiques, les romanciers rendent intelligibles les situations contemporaines. Ils en montrent les envers, les « trucs » sont dévoilés, et la magie ne peut plus opérer. Rien dans les sociétés dans lesquelles les romanciers et leurs lecteurs vivent n'est le fruit d'une fatalité inéluctable, insaisissable, immuable : tout a une explication, contrairement à ce qu'affirment ceux que l'état des choses arrange et sert. C'est elle que livrent *U.S.A.* et *Les Communistes* : plus qu'un discours politique, les romans articulent une interprétation, critique, ils expriment ce qui était invisible mais capital. Les dénonciations sont argumentées et cohérentes : convaincantes, sans être pédagogiques. Après avoir constaté qu'un « crime » avait été commis, les romanciers confondent leurs auteurs en accumulant arguments et faits. Au lecteur de bien les entendre et de continuer l'enquête. Le procès a été tenu, reste à inventer l'après... qui passera nécessairement par une refonte du langage.

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 29.

1. La structure de l'enquête

Ni *Les Communistes* ni *U.S.A.* ne sont des romans policiers. Et pourtant, ils ont bien des allures d'investigations. Le constat premier est le suivant : d'une situation initiale acceptable, on est passé à un état de faits contraire, insupportable. Comment, par qui, pourquoi ? Ces questions doivent trouver des réponses, ne serait-ce que pour que les choses se renversent à nouveau. Il s'agit de comprendre, pour éventuellement agir. Le temps est donc à la reconnaissance des coupables, à l'identification des responsables et de leurs moyens d'action. Cette enquête capitale, les romanciers la mènent, mais le lecteur doit lui-même en tirer les conclusions : à lui de reconstituer les puzzles épars, à lui de rassembler faits et déclarations pour aboutir aux mêmes convictions.

- ***Renversements***

S'il y a lieu de mener une enquête, c'est parce que des renversements sont intervenus, inversant des situations initiales qui étaient, si ce n'est idéales, du moins acceptables. Au début du roman d'Aragon, les militants communistes partent en congés payés à la campagne (chapitres I, 5 et 6) ; ils peuvent discuter du pacte germano-soviétique, tenir une réunion syndicale dans un café, un lieu public, et les membres de la cellule de Marguerite se rencontrent comme d'habitude à la maison du peuple. La guerre se profile, mais la France est encore une république démocratique, qui autorise l'existence du Parti communiste et qui tolère ses activités. À la fin du livre, la guerre est perdue ; les communistes, y compris leurs députés, ont dû plonger dans la clandestinité par la force des choses et de la loi ; la République française a trahi ses principes les plus fondamentaux, en particulier le respect du suffrage populaire et l'indépendance des pouvoirs. En un an, la situation s'est inversée : la France du Front populaire a disparu, celle de Vichy s'annonce. Évolution saisissante, qui appelle une explication, et donc une enquête.

De même au sein de la trilogie américaine, qui s'ouvre et se ferme par les déambulations d'une figure anonyme. Est-ce la même ? Peu importe. Mais au « young man » (« jeune homme ») de l'ouverture, dont le sang « tingles with wants » (« vibre de désirs ») et dont la conscience « is a beehive of hopes buzzing and stinging » (« est une ruche d'espoirs qui bourdonnent et qui piquent »), fatigué mais encore plein de souvenirs d'enfance et de paroles, du « link that tingled in the blood : USA » (du « lien qui faisait vibrer le sang : les

USA »)¹, se substitue un « Vag », un vagabond. « Head swims, hunger has twisted the belly tight² » : c'est le laissé-pour-compte du rêve américain.

went to school, books said opportunity, ads promised speed, own your home, shine bigger than your neighbor, the radiocrooner whispered girls, ghosts of platinum girls coaxed from the screen, millions in winnings were chalked up on the boards in the offices, paychecks were for hands willing to work, the cleared desk of an executive with three telephones on it ;
waits with swimming head, needs knot the belly, idle hands numb, beside the speeding traffic³.

Comment est-on passé de l'un à l'autre, d'un jeune homme marchant vers l'avenir plein de perspectives à un vagabond qui erre sans autre but que de survivre ? Ces deux figures qui encadrent la trilogie incarnent deux états de la même nation, avec une trentaine d'années d'écart : l'espoir du début paraît définitivement enterré, les promesses et les ambitions sont reléguées au rang d'illusions. Métamorphose saisissante de l'individu et de la nation. Dans *The 42nd Parallel*, l'Amérique, unie par ce parallèle qui la traverse et qu'il reste à explorer,

est encore un pays ouvert [...] ; le continent où ceux qui n'ont rien poursuivent la marche d'Est en Ouest ; où les *hobos* sautent de train en train en se racontant leurs lectures et leurs rêves ; où l'histoire des libertés américaines vit encore dans la mémoire des Américains et où les pamphlets socialistes s'intitulent, comme au XVIII^e siècle : *Appel à la raison*⁴.

Dès *Nineteen Nineteen*, les États-Unis se fourvoient dans une guerre qui n'est pas la leur, ne servant que les grands industriels ; les luttes sociales s'étiolent et l'espoir d'une révolution des deux côtés de l'Atlantique s'évanouit. *The Big Money* résume par son seul titre l'aboutissement sordide du parcours américain : l'argent est roi, la nation est gouvernée par ceux qui possèdent la fameuse « grosse galette », version dégradée du rêve américain. Comment est-on passé de l'aube du siècle « américain », acclamée par tous et pleine de promesses, au krach boursier annoncé dans les dernières « Newsreel » malgré les mensonges de la presse et des discours officiels, qui promettent encore la prospérité pour tous ? Comment ce pays unanime à saluer « l'aube du siècle » (« century's dawn ») s'est-il divisé en deux camps radicalement et irrémédiablement opposés ? Comment cette chance d'ouvrir une ère nouvelle a-t-elle été balayée, et par qui ? Les interrogations fusent.

Plus fondamentalement encore, la trilogie est tout entière « une interrogation désespérée, une question adressée à l'idéal proclamé par l'Amérique moderne, celle des Pères

¹ *U.S.A., op. cit.*, p. 6 / p. 33.

² « Il a la tête qui tourne, la faim lui tord le ventre », *U.S.A., op. cit.*, p. 1182 / p. 1230.

³ « Est allé à l'école, les livres parlaient de grandes occasions, les réclames promettaient la vitesse, soyez propriétaire de votre maison, réussissez mieux que votre voisin, le chanteur de charme à la radio évoquait en susurrant des filles, des fantômes de filles aux cheveux platine arrachés à l'écran à force de cajoleries, des gains par millions inscrits à la craie sur les tableaux noirs dans les bureaux de courtier, des chèques de salaire pour les mains désireuses de travailler, le bureau dépouillé d'un cadre avec ses trois téléphones posés dessus ; / attend avec la tête qui tourne, la misère qui lui noue le ventre, ses mains inutiles engourdies, près de la circulation qui file », *ibid.*, p. 1183 / p. 1233.

⁴ Philippe Roger dans sa préface à *U.S.A., op. cit.*, p. 20.

fondateurs⁵ ». Dos Passos ne décrit pas seulement une dégradation de la situation courant du début du siècle à 1927 ; il renvoie les États-Unis contemporains aux idéaux politiques et humanistes, généreux et révolutionnaires, qui ont décidé de leur fondation mythique. Une promenade dans le Massachusetts suffit à mesurer le fossé entre cet acte fondateur et la situation présente :

this is where the immigrants landed the roundheads the sackers of castles the kingkillers haters of oppression this is where they stood in a cluster after landing from the crowded ship that stank of bilge on the beach that belonged to no one between the ocean that belonged to no one and the enormous forest that belonged to no one that stretched over the hills [...] into the incredible west for threehundred years the immigrants toiled into the west and now today walking from Plymouth to North Plymouth suddenly round a bend in the road [...] you see the Cordage huge sheds and buildings companyhouses all the same size all grimed the same color a great square chimney long roofs sharp ranked squares and oblongs cutting off the sea in Plymouth Cordage⁶

La richesse du paysage naturel a été effacée, la plage, l'océan, la forêt, disparaissant sous la monotonie et la triste géométrie des entrepôts uniformes. Est-ce parce que désormais la terre appartient bel et bien à quelqu'un, à savoir aux « compagnies » ? L'évolution politique et économique, idéologique aussi, de la nation s'inscrit dans sa géographie même, sa physionomie. Contraste entre passé et présent confirmé dans la biographie du « Hoosier Quixote » :

The rich were getting richer, the poor were getting poorer, small farmers were being squeezed out, workingmen were working twelve hours a day for a bare living ; profits were for the rich, the law was for the rich, the cops were for the rich ; was it for that the Pilgrims had bent their heads into the storm, [...] and worked the stony farms of New England ; was it for that the pioneers had crossed the Appalachians, long squirrelguns slung across lean backs, a fistful of corn in the pocket of the buckskin vest, was it for that the Indiana farmboys had turned out to shoot down Johnny Reb and make the black man free⁷ ?

⁵ Robert Silhol, dans son article « Relire U.S.A. aujourd'hui », paru dans la revue *Europe*, n°806, *op. cit.*, p. 122.

⁶ « c'est là que les immigrants débarquèrent les têtes rondes les pilleurs de château les tueurs de rois ces ennemis jurés de l'oppression c'est là qu'ils se tinrent en groupe après avoir débarqué du navire surchargé qui empestait l'eau de cale sur cette plage qui n'appartenait à personne entre l'océan qui n'appartenait à personne qui s'étendait par-delà les collines [...] dans cet Ouest incroyable / pendant trois cents ans les immigrants trimèrent dans l'Ouest / et maintenant aujourd'hui / en marchant de Plymouth à North Plymouth subitement au détour d'une route [...] on aperçoit la Corderie d'énormes entrepôts et des immeubles sièges de compagnies tous de la même taille tous encrassés de la même couleur une grande cheminée carrée de longs toits des alignements de carrés et de rectangles aigus cachant la mer la Corderie de Plymouth », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1082 / p. 1126.

⁷ « Les riches s'enrichissaient, les pauvres s'appauvrirent, les petits fermiers firent faillite, les ouvriers travaillaient douze heures par jour pour un salaire de misère ; les bénéfiques étaient pour les riches, la loi était pour les riches, les flics étaient pour les riches ; / était-ce pour cela que les pèlerins avaient courbé la tête au milieu de la tempête [...] / et défriché la dure terre de la Nouvelle-Angleterre ; / était-ce pour cela que les pionniers avaient franchi les Appalaches, portant un long fusil en bandoulière sur leurs dos maigres, / une poignée de maïs dans la poche de leur gilet en peau de daim ; / était-ce pour cela que les gars de l'Indiana avaient quitté leurs fermes pour tirer sur Johnny Reb et affranchir les Noirs ? », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 483 / p. 519.

Condensé de l'histoire américaine, aussi violente que progressiste, mais qui a abouti à la seule violence de la domination des riches sur les pauvres : plus de citoyens, mais des statuts économiques, exploités contre exploités. Tous les efforts des fondateurs pour bâtir un monde nouveau, tous les risques qu'ils ont encourus, n'ont abouti qu'à un État de non-droit, où la loi n'est pas la même pour tous. Les Pères fondateurs sont présents dans la trilogie, mais tels des fantômes, rappels d'un autre âge et d'un autre idéal, grandiose mais suranné, grands oubliés des États-Unis contemporains mais reproches vivaces adressés à une nation qui s'est perdue. De façon symptomatique, J. W. Moorehouse est né un 4 juillet : le plus arriviste, le plus égoïste des personnages fête son anniversaire le même jour que la nation américaine...

Le mystère de tels retournements, remontant plus ou moins loin dans l'histoire nationale, ne doit pas rester entier ; les interrogations se précipitent, surgissent à la seule comparaison entre les débuts et les conclusions des romans. Pour trouver une réponse, il faut mener l'enquête.

- **Recherches**

D'enquête, il est bien question dans le roman d'Aragon. La quatrième partie des *Communistes* a des allures de véritable roman policier, rythmée par les rebondissements de l'investigation concernant l'agression de Fred Wisner. À commencer par la scène où surgit le futur agresseur, qui a tout d'une scène de genre : l'obscurité – « Il faisait diablement noir » –, « le sentiment d'être suivi, surtout dans cette nuit épaisse, [...] assez déplaisant », l'apparence de l'importun, « ce visage pas rasé, ces vêtements fripés⁸ », tout renvoie au roman noir. Le mystère régnant sur le motif de l'agression également : « Le vol ne semblait pas le mobile. [...] Non, c'était un ami de M. Wisner⁹. » L'affaire reste longtemps « au point mort », mais le lecteur sait que la police recherche. S'il n'a pas assisté à la scène du crime, il connaît son auteur, Gaetan Le Bozec, dont le parcours politique n'est pas sans intérêt : ancien des camelots du roi¹⁰, acteur des journées de février 1934, enrôlé volontaire dans « la *Bandera*

⁸ *Les Communistes*, op. cit., p. 602.

⁹ *Ibid.*, p. 626.

¹⁰ « Dès 1905, pour protester contre la "panthéonisation" de Zola, un groupe d'étudiants d'Action française conduit par M. Pujo s'organise afin de réveiller l'opinion. [...] Le groupe se structura, connut une certaine popularité, imposa le culte national de Jeanne d'Arc. [...] Faisant office à la fois de service d'ordre de l'Action française, de troupes de choc et d'activisme du mouvement, ils retinrent assez vite l'attention inquiète du pouvoir, et surtout de Briand, qui voyait en eux un sérieux danger pour l'ordre et le maintien de la République. En février 1936, à la suite des incidents déclenchés au cours de l'enterrement de Jacques Bainville (et particulièrement des blessures reçues par Léon Blum), la Fédération nationale des camelots du roi fut dissoute », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

fantôme » aux côtés des franquistes, membre actif du CSAR¹¹, assassin de deux socialistes italiens, admirateur de l'Allemagne hitlérienne, sa trajectoire est d'une cohérence sans faille. Ce n'est pas un hasard si l'auteur du crime commis est un membre de l'extrême droite la plus dure et la plus antirépublicaine, frisant avec le terrorisme et la trahison nationale. Cette appartenance politique importe plus que le mobile. Première révélation de l'enquête : celle du danger que représente pour la France cette extrême droite dont on commence à relâcher de prison les militants. L'ennemi le plus immédiat est identifié.

Mais le processus même de l'enquête pointe du doigt d'autres responsabilités, il révèle de graves dysfonctionnements au plus haut niveau de la République française. Remontant les pistes, les policiers découvrent que si Le Bozec et son complice « voulaient entrer chez Wisner, ce n'était pas seulement pour se légaliser, mais parce qu'ils en avaient reçu la directive d'un personnage de leur organisation... un Espagnol... qui les avait aidés jusqu'ici, mais qui posait comme condition, pour continuer à le faire, qu'ils entrent dans une usine de guerre...¹² » L'affaire prend donc une tournure politique et internationale : un franquiste profite de ses anciens camarades de combat pour en faire des espions, qui serviront le gouvernement de Franco et pourquoi pas ses anciens alliés, les Allemands. Première irrégularité de l'enquête :

Sacré bon Dieu ! Avant de pousser l'affaire, il faudrait voir au ministère, parce... si on tombe sur l'ambassade d'Espagne... je ne crois pas que pour l'instant on ait envie d'avoir des difficultés de ce côté-là ! Le Maréchal n'aime pas qu'on lui complique son travail¹³.

Étrange République où la justice et la police sont entièrement soumises au gouvernement et à ses intérêts. Quand on pourrait démanteler un réseau d'espionnage proallemand et des organisations fascistes, au moment où la nation se prépare à la guerre contre l'Allemagne, on préfère fermer les yeux, car là n'est pas l'ennemi désigné par les politiques. Constat confirmé par la suite des procédures : tous ceux qui s'intéressent à l'affaire, qui rattache Fred Wisner à ces mêmes réseaux douteux d'extrême droite et l'implique dans des cas louches, sont éloignés de Paris grâce à l'intervention de son oncle, le puissant industriel :

Là-dessus, la reprise de l'enquête sur l'affaire Lehrer avait remis en marche toute sorte de procédures, abandonnées sur des interventions venant de haut. [...] L'inspecteur de la Sûreté qui avait mis son nez là-dedans était déplacé. L'homme du Deuxième Bureau, dont le zèle intempestif semblait avoir été éveillé par quelqu'un de chez Daladier même, avoua, cuisiné, que le commandant Benedetti l'avait

¹¹ Le Comité secret d'action révolutionnaire (CSAR) était la plus sérieuse des organisations cagoulares, œuvrant dans le but affiché de renverser « la Gueuse », la République, par l'action secrète et une nébuleuse de sociétés secrètes. Des groupes de combat armés préparaient une insurrection et ont posé des bombes à Paris en 1937.

¹² *Les Communistes, op. cit.*, p. 646.

¹³ *Ibid.*, p. 647.

vivement engagé à poursuivre la piste Wisner. Il y avait justement en Afrique du Nord un besoin urgent de ses services. [...] On le mit à la disposition de l'armée Huntziger¹⁴.

Une enquête peut donc en cacher une autre : celle visant à arrêter l'agresseur de Fred Wisner, menée par la police française, se double d'une autre enquête, menée par le romancier, sur le fonctionnement des instances gouvernementales. La scène de genre ressortissant au roman noir sert l'analyse du roman politique. Tout en découvrant l'identité de l'agresseur dans la fiction, le lecteur découvre l'identité des véritables puissants et leur pouvoir : la soumission de tous les services publics aux dirigeants, la collusion entre les industriels et les hommes politiques, la proximité des gouvernants avec les cercles d'extrême droite, le danger que représentent pour la France ces cercles, tout cela se révèle au cours d'une enquête empêchée.

L'analyse est exactement reconductible pour le simulacre d'enquête menée après le sauvage assassinat de Wesley Everest. Ses meurtriers directs sont des « anciens combattants », des pilleurs soudoyés réunis dans l'« American Legion » – proches en cela des cagouleurs français : dans les deux romans, les coupables les plus directs sont des militants d'extrême droite. Mais ils sont employés par les « timberowners, the sawmill and shinglekings » et conduits par « a group from the Chamber of Commerce¹⁵ » : la responsabilité renvoie à des cercles de pouvoir importants, d'envergure plus large que les simples exécutants. Pas question de creuser la question pour les autorités officielles, pas question de mettre en cause les possédants :

The coroner at his inquest thought it was a great joke.
He reported that Wesley Everest had broken out of jail and run to the Chehalis River Bridge and tied a rope around his neck and jumped off, finding the rope too short he'd climbed back and fastened on a longer one, had jumped off again, broke his neck and shot himself full of holes.
They jammed the mangled wreckage into a packing box and buried it.¹⁶

Comme dans le roman d'Aragon, l'enquête dévoile plus que l'identité des coupables immédiats : elle met au jour les collusions et les ententes, plus inquiétantes encore que l'acte criminel commis. Au lecteur de la poursuivre, à toutes les échelles, avec cette question en filigrane : à qui profite(nt) le(s) crime(s) ? Le temps est venu de dévoiler les mécanismes qui

¹⁴ *Ibid.*, p. 659.

¹⁵ « les propriétaires du bois, les rois de la scierie et de l'équarrissage / quelques membres de la chambre de commerce », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 714 / p. 746.

¹⁶ « Au cours de l'enquête le coroner trouva ça follement drôle. / Il exposa dans son rapport comment Wesley Everest s'était échappé de prison, avait couru jusqu'à la rivière Chehalis, s'était passé une corde autour du cou et avait sauté dans le vide ; trouvant la corde trop courte, il était remonté, en avait noué une plus longue, s'était de nouveau précipité dans le vide, s'était cassé le cou et s'était criblé de balles. / Ils jetèrent ses restes dans une caisse d'emballage et l'enterrèrent », *ibid.*, p. 716 / p. 749.

se cachent derrière les faits, qu'ils expliquent en retour : derrière un crime précis, derrière un événement rapporté, agissent des ressorts plus complexes et plus puissants.

2. Manipulations sociales et politiques

Premier ressort dévoilé, celui des manipulations sociales et politiques qui, toutes, jouent en faveur des puissants, confirmant leur domination sur une majorité exploitée : individualisme forcené et course effrénée vers le profit dans *U.S.A.* ; alliance des sphères du pouvoir politique et économique contre le peuple français dans *Les Communistes*. Dans le premier, les gouvernements et les possédants assoient leur pouvoir, exclusif, en entretenant l'illusion de sociétés égalitaires, où tous peuvent accéder au sommet, mais où seuls y parviennent ceux qui servent les intérêts de ceux qui s'y trouvent déjà. Dans le deuxième, la domination repose sur une solidarité, non pas de classe mais d'intérêts. Le haut de la société française est uni par une peur paranoïaque du bas, du peuple. Tous se liguent pour éviter l'éclosion de toute forme de révolte populaire, de toute forme de contestation qui ébranlerait leur pouvoir. Les lignes de force, invisibles pour la plupart des personnages, doivent apparaître au lecteur, éclairées par la lumière de l'analyse et de la critique.

- **U.S.A. : la métamorphose du « rêve américain »**

Une unité thématique, qui est aussi interprétation de la société américaine, s'impose au sein de la trilogie, malgré l'hétérogénéité narrative : exploration des mécanismes sociaux et psychologiques à l'œuvre dans le sous-continent américain, ceux qui modèlent les comportements, la perception de soi et les relations humaines, ces pages sont autant de variation autour d'un échec fondamental, celui de l'idéal américain rêvé par les Pères fondateurs. Tous les protagonistes de *U.S.A.*, fictifs ou non, connus ou anonymes, sont insatisfaits. Même les biographies de personnalités exemplaires sont rythmées par des échecs sentimentaux, des scandales, des malheurs. Veblen est l'un des grands hommes de Dos Passos, un esprit hors pair, un penseur. Mais pas une once de bonheur n'est venue éclairer sa vie austère, marquée elle aussi par l'échec, social et sentimental :

He fought the bogy all right, pedantry, routine, timeservers at office desks, trustees, collegepresidents, the plump flunkies of the ruling businessmen, all the good jobs kept for yesmen, never enough money, every broadening hope thwarted. Veblen drank the bitter drink all right.¹⁷

L'excellence de son intelligence ne le préserve pas des aspirations à la réussite sociale, nécessaire à son accomplissement. Le romancier ne critique pas ces aspirations, il ne les condamne pas : il regrette, avec Veblen, qu'un tel talent ne soit pas récompensé par la société, et plus particulièrement par l'université, tout entières tournées vers des buts très strictement définis :

to buttress property and profits with anything usable in the débris of Christian ethics and eighteenthcentury economics that cluttered the minds of collegeprofessors, and to reinforce the sacred, already shaky edifice with the new strong girderwork of science Herbert Spencer was throwing up for the benefit of the bosses.¹⁸

C'est que les décideurs ne tolèrent pas en leur compagnie un individu critique, dont le comportement ne respecte pas les normes instituées. Ce n'est pas Veblen qui témoigne, par son envie de réussir, d'une dénaturation des aspirations, ce sont les réactions qu'il provoque qui expriment une dénaturation de la promesse américaine : la réussite est réservée à ceux qui ne sortent pas du rang, excluant les grands esprits et l'audace ; le mérite n'est pas le critère des récompenses. Les personnages de Dos Passos sont tous insatisfaits de leur sort, parce qu'ils poursuivent, tous en vain, ce « rêve américain » promis, jamais accompli.

Reste, dans cette impossibilité démontrée d'accéder au rêve, la course au profit. Le titre du troisième tome le montre assez : les États-Unis sont tendus vers la recherche de « the big money », dans une ruée vers l'or qui n'a plus rien d'héroïque, ni d'aventureux. « The desire for profits and more profits kept on increasing and the quest for easy money became well nigh universal¹⁹ » : telle est la loi à laquelle sont soumis tous les personnages, à l'exception notable de Mary French et probablement d'Eveline Hutchins. Énoncée au passé, cette loi vaut pour le présent et l'avenir ; elle ne sera que renforcée par l'obsession nouvelle de la spéculation. Charley Anderson en est l'exemple le plus malheureux. Cet ancien héros de la guerre représente, à la fin de *Nineteen Nineteen* et au début de *The Big Money*, la naïveté de valeurs données comme typiquement américaines : « Il aurait fait un excellent *cow boy*, un

¹⁷ « Il lutta contre le conformisme, la pédanterie, la routine, les tire-au-flanc derrière leur bureau, les exécuteurs, les recteurs, les larbins adipeux des hommes d'affaires au pouvoir, toutes les grasses sinécures réservées aux béni-oui-oui, mais n'eut jamais assez d'argent, tous ses espoirs de réussite se virent frustrés. Oui, Veblen but l'amer breuvage », *The Big Money, op. cit.*, p. 806 / p. 838.

¹⁸ « replâtrer la propriété et le profit avec ce qui restait d'utilisable parmi les débris de l'éthique chrétienne et les principes économiques du XVIII^e siècle qui encombraient encore les cerveaux des enseignants, et étayer l'édifice vénérable déjà chancelant à l'aide des solides étaillons de la science qu'Herbert Spencer mettait en place pour les bénéfices des patrons », *ibid.*, p. 809 / p. 841.

¹⁹ « Ce besoin d'obtenir des bénéfices, d'obtenir toujours plus de bénéfices, continua à augmenter, et la course à l'argent vite gagné devint presque universelle », *ibid.*, p. 887 / p. 921.

très correct héros de western incarnant des vertus traditionnelles », constate G.-A. Astre²⁰. Issu d'un milieu modeste, c'est par les cours du soir que Charley apprend la mécanique et qu'il pourra développer un nouveau moteur pour avion. Admirateur fervent de La Follette, il est proche des I.W.W. et manifeste à leurs côtés. Travaillant sans relâche, il surmonte les nombreux obstacles rencontrés. Mais que devient ce « brave type », sinon un homme profondément malheureux, trahissant les principes les plus élémentaires de l'amitié, n'ayant jamais rencontré l'amour, un inventeur dessaisi de son invention par les banquiers, spéculateur sans autre succès que purement matériel, un exploiteur comme les autres²¹ ? Son rêve était pourtant bien accessible : « "I'd like to get out with a small pile and get a house and settle down to monkeyin' around with motors and designin' planes and stuff like that"²²... » ». Mais il ne peut s'arrêter de jouer à la Bourse, il ne pourrait plus se passer du luxe ou de l'habitude de pouvoir disposer des gens à sa guise. Il s'est laissé prendre à la spirale du « big money », victime consentante du jeu du capital et de l'alcool : voilà un homme ordinaire qui s'est perdu quand il a trouvé l'argent. Sorte de double ô combien diminué de Rastignac, dépourvu de véritable volonté, il ne peut pas rivaliser avec le mot d'ordre social impitoyable, celui de la réussite financière. Ce matérialisme tout-puissant, qui s'est substitué à toute autre ambition, est roi. Il est au cœur même du troisième tome de la trilogie, occupé par les « Newsreel/59 »²³, séquence d'une unité thématique exceptionnelle : tout y chante la gloire de Detroit. Or l'argument qui doit convaincre le potentiel investisseur ou le prochain habitant, c'est le fait que la ville se place « en tête » de la production de nombre d'objets hétéroclites, sans qu'il soit jamais fait mention d'un domaine culturel ou intellectuel : le matérialisme domine absolument, sans complexes.

DETROIT LEADS THE WORLD IN THE MANUFACTURE OF AUTOMOBILES [...] / DETROIT IS FIRST / IN PHARMACEUTICALS / STOVES RANGES FURNACES / ADDING MACHINES / PAINTS AND VARNISHES / MARINE MOTORS / OVERALLS / SODA AND SALT PRODUCTS / SPORT SHOES / TWIST DRILLS / SHOWCASES / CORSETS / GASOLINE TORCHES / TRUCKS [...]²⁴

²⁰ G.-A. Astre, *Thèmes et structures*, *op. cit.*, p. 510.

²¹ Il ne répond pas quand son interlocuteur Nat Benton prononce cette phrase à propos d'un mécanicien mort lors d'un vol d'essai, compagnon de Charley depuis le début : « "After all", said Nat, "he was only a mechanic" » (« "Après tout, dit Nat, ce n'était qu'un mécanicien" »), *The Big Money*, *op. cit.*, p. 991 / p. 1029.

²² « "J'aimerais tirer ma révérence avec une petite somme suffisante pour acheter une maison où je m'occuperais de moteurs, de plans d'avions et de choses comme ça..." », *ibid.*, p. 1025 / p. 1064.

²³ *Ibid.*, p. 962 / p. 998.

²⁴ « DETROIT CAPITALE MONDIALE DE LA CONSTRUCTION AUTOMOBILE [...] / DETROIT EN TÊTE / POUR LES PRODUITS PHARMACEUTIQUES / FOURNEAUX APPAREILS À GAZ / CHAUDIÈRES / MACHINES À CALCULER / COULEURS ET VERNIS / MOTEURS POUR LA MARINE / BLEUS DE TRAVAIL / PRODUITS À BASE DE SOUDE ET DE SEL / CHAUSSURES DE SPORT / PERFOREUSES / VITRINES / CORSETS / LAMPES À ESSENCE / CAMIONS [...] », *ibid.*, p. 961 / p. 998.

La conclusion ne se fait pas attendre : « DETROIT THE CITY WHERE LIFE IS WORTH LIVING²⁵. » La vie ne vaut la peine d'être vécue que dans la célébration de la valeur unique de la productivité, but en soi plutôt que moyen de satisfaire les besoins des Américains de tous milieux.

À l'instar de Veblen, auquel il est rendu un hommage vibrant, il s'agit pour Dos Passos de démontrer « the sabotage of productions by business, the sabotage of life by blind need for money profits²⁶ », dans une suite romanesque dont le but est de dresser le tableau d'une « warlike society strangled by the bureaucracies of the monopolies forced by the law of diminishing returns to grind down more and more the common man for profits²⁷ ». L'évolution des personnages n'est pas livrée au hasard ni tout à fait à l'imagination de leur créateur, elle obéit à des règles supra-individuelles, à des automatismes sociaux qui suivent le cercle de la recherche de la réussite et de son échec. Une unité s'impose dans l'éclatement de la trilogie : celle de la dégradation généralisée, de l'oubli des valeurs fondamentales, de New York à Hollywood.

- ***Les Communistes : La collusion des intérêts***

Le roman d'Aragon mène des analyses plus directement politiques. La caractéristique de la France qu'il décrit est d'être divisée entre exploiters et exploités. Les premiers s'assurent de tous les moyens pour perpétuer leur domination sur les seconds. Quels en sont les mécanismes ? La puissance de cette classe repose sur sa cohérence et sa solidarité : pas de séparation des pouvoirs dans la République française de 1939, les grands industriels et l'ensemble de la classe politique, à l'exception du Parti communiste, marchent main dans la main, poursuivant les mêmes intérêts et s'entraînant pour s'assurer de leur maintien. Le personnage de Wisner, que les lecteurs du « Monde réel » connaissent bien²⁸, sert une démonstration implacable. « Chez le grand Wisner, ce n'était jamais très simple de démêler une chose de l'autre²⁹ », en France non plus : toutes les sphères touchant à toutes les formes de pouvoir sont liées. Les invités de sa réception à Louveciennes en témoignent : « Il y avait là le prince R..., qui est notre ami le plus sûr en Italie [...]. Et le général Nullement, celui qui

²⁵ « DETROIT LA VILLE OU LA VIE VAUT LA PEINE D'ÊTRE VÉCUE », *ibid.*, p. 962 / p. 999.

²⁶ « le sabotage de la production par les affaires, le sabotage de la vie par le besoin aveugle de bénéfices financiers », *ibid.*, p. 812 / 844.

²⁷ « une société en état de guerre étranglée par les bureaux des monopoles, poussée par la loi des rendements décroissants à moudre l'individu de plus en plus fin pour en tirer le maximum de bénéfices », *ibid.*

²⁸ Dès *Les Cloches de Bâle*, le personnage joue un rôle trouble. Ce roman ne cesse de mettre en évidence l'intérêt qu'avaient les financiers et les industriels au déclenchement de la Première Guerre mondiale. Wisner, lié à l'industrie de l'armement, en est le représentant le plus affiché, il le reste vingt ans après.

²⁹ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 115.

a commandé en Russie en 1918, et qui, après un passage au ministère, est devenu chef de la publicité et du service des ventes chez Wisner³⁰. » Arriveront un peu plus tard le capitaine de Bréa et le député Malot. Cet habitué des cercles du pouvoir sait entretenir ses connaissances. Il sait aussi les utiliser. Son neveu Fred est mêlé à une affaire qui pourrait le faire accuser d'intelligence avec l'ennemi. Le seul moyen d'étouffer l'affaire, c'est que Monzie garde son ministère, quand Reynaud « voudrait s'en débarrasser³¹ ».

– Que faire en ce cas ? [demande Fred à son oncle]

– Le persuader de garder Monzie, voilà tout. Et comme ni toi, ni moi ne saurions y réussir... retournons dans l'autre pièce... notre absence doit étonner nos hôtes, et si j'ai invité le prince R... ce soir, c'est parce que je pense que, par lui peut-être, on pourrait faire comprendre en haut lieu que, Monzie parti, rien ne garantit la France d'un coup de tête au palais Chigi³²...

Manipulation du gouvernement français en un moment de crise, pour servir des intérêts personnels et familiaux... Les efforts du grand industriel seront récompensés dès le chapitre suivant, qui voit le nouveau président du Conseil, Paul Reynaud, maintenir effectivement Monzie à son poste : « Wisner lui avait assuré que le prince R... se faisait fort, s'il demeurait aux Transports, d'obtenir un changement de ton dans les journaux de Rome³³. » L'échange de mauvais procédés porte ses fruits, pour les deux parties. On apprendra plus tard que Wisner « a rendu de grands services à certains ministres³⁴ », et cela lui vaut de précieux contacts : il est toujours au courant avant les autres des agitations gouvernementales.

Ce qui fonde l'alliance des grands industriels et des dirigeants politiques, c'est la haine à l'égard des communistes, et plus largement une méfiance instinctive à l'égard du peuple, inconnu et imprévisible ; du moins la peur d'un mouvement populaire spontané qui mettrait à mal leurs pouvoirs respectifs. Alors que les Allemands sont aux portes de la capitale, Wisner peut affirmer, devant un ministre de la République qui vient de recevoir le maréchal Pétain : « Il n'en reste pas moins [...] qu'au moment du péril... un jour comme aujourd'hui... c'est le communisme qui est le souci le plus grave, la menace la plus précise. L'armée de Hitler peut encore s'arrêter sur des positions... mais à Paris, le communisme est dans la place³⁵. » L'opinion est partagée par tous les représentants politiques mis en scène dans le roman, à l'exception des communistes. C'est d'ailleurs cette peur que Wisner, toujours lui, utilise pour influencer le gouvernement dans le sens de ses seuls intérêts. Au moment où Paris est directement menacé, où les gens bien placés savent la défaite inévitable, « on le prévient qu'il

³⁰ *Ibid.*, p. 571.

³¹ *Ibid.*, p. 579.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 591.

³⁴ *Ibid.*, p. 832.

³⁵ *Ibid.*, p. 839.

y a dans le cabinet des gens qui songent à la destruction des grandes usines de la région parisienne³⁶ ». Cela signifierait la fin de la fortune personnelle des Wisner : il faut trouver un argument de poids pour détourner le président du Conseil de ces mauvais avis. Quel meilleur épouvantail que celui de la possible révolte des ouvriers ? C'est le général Nullement qui parle à Falempin, le directeur de l'usine :

[...] il y avait, Dieu merci ! des éléments plus pondérés dans le cabinet, mais il leur fallait des arguments. C'est joli de détruire des usines, mais comment réagiraient vos ouvriers ? Voilà qui peut être d'un grand poids, éviter le pire ! [...] Comment est le moral de vos ouvriers ? Le communisme est toujours très fort parmi eux...

Falempin protesta. Il avait cru à un désaveu de son travail, une critique ! [...] Nullement coupa le directeur. Le communisme est toujours très fort parmi eux. Il ne faut pas croire à la façade. En tous cas, l'idée que le communisme est toujours fort parmi eux est de nature à faire réfléchir les ministres³⁷.

Voilà qui est dit. Aussitôt, la direction provoque l'agitation des travailleurs, en répandant des rumeurs. Efforts une nouvelle fois récompensés : « [...] il faut renoncer à faire sauter les usines. Les ouvriers ne comprendraient pas. Ce serait les jeter dans les bras des communistes³⁸. » La seule mention des communistes suffit à effrayer un gouvernement. L'idée de leur pouvoir de perturbation est telle qu'il suffit de les évoquer pour faire basculer les dirigeants politiques, dans un sens peu propice aux intérêts nationaux : l'usine Wisner, si elle n'est pas détruite, servira à la production militaire allemande. Non seulement les communistes sont persécutés, mais ils sont réduits à jouer le rôle d'épouvantails servant les intérêts des plus riches et des tenants de l'ordre établi. Cet épisode pointe du doigt les ressorts de cette obsession des sphères gouvernementales, manipulées par la grande industrie. Mais cette manipulation ne repose que sur une paranoïa commune : on ne fait pas tout à fait confiance à ceux que l'on exploite.

Les puissants de France et des États-Unis sont les mêmes : grands possédants, hommes politiques de Paris et de Washington, spéculateurs et publicitaires, tous se sont assuré d'un pouvoir durable, reposant sur l'exploitation d'une majorité, plus ou moins silencieuse, plus ou moins consciente de la situation. Dans *U.S.A.*, tous courent après un idéal réduit à la réussite sociale et financière, inatteignable pour la plupart, destructeur pour les autres. Dans *Les Communistes*, la coalition de toutes les formes de pouvoir sert les intérêts d'une même minorité parisienne, elle décide des lois, elle soumet l'immense majorité du peuple français. Mais ces ressorts de domination reposent sur une division profonde, irrémédiable, des nations française et américaine : la méfiance d'un camp envers l'autre est

³⁶ *Ibid.*, p. 832.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 835.

réciroque, annulant toute possibilité d'unité, même en temps de crise. Deux nations en guerre, deux nations qui ne peuvent s'assurer d'une solidarité nationale.

3. Manipulations nationales

La domination d'un camp sur l'autre repose sur la division sans appel des unités nationales, américaine et française. Or les coupables de cette séparation, douloureuse pour les deux romanciers, ont réussi à en accuser le camp adverse, inversant la définition du bon patriote, inversant aussi les principes essentiels de la démocratie : traîtres à plusieurs titres. L'entrée en guerre des États-Unis et de la France sera un prétexte pour persécuter ceux que l'on a relégués comme de mauvais citoyens. Mais elle est aussi l'occasion de dévoiler les manipulations, qui apparaissent crûment à la lumière vive des événements.

- « *All right we are two nations*³⁹ »

« Dans les conditions normales, le mensonge est si bien tissé à la vie... on ne le voit pas... [...] Mais avec la guerre... [...] On n'a ni le temps, ni la présence d'esprit de cacher le mensonge. Le mensonge devient cru », découvre Cécile⁴⁰. Le spectre puis la réalité de la guerre rendent son vrai visage à chaque chose, y compris aux mécanismes de domination sociale et à la répression de ceux qui contestent l'ordre établi : l'urgence de la situation fait tomber les masques et dévoile brusquement la réalité des choses, avec la violence de l'évidence. « [...] The war in New York revealed such slimy depths of vileness and hypocrisy that no man who saw it can ever feel the same again⁴¹ ». Le temps est au dévoilement des lignes de partage incroyablement profondes qui divisent les nations française et américaine, au moment où les propagandes insistent sur la nécessité de s'unir contre l'ennemi allemand.

D'unité nationale, il n'est pas question dans *U.S.A.* Le constat de la scission de la nation en deux camps opposés obsède la trilogie américaine, il s'approfondit au long des trois tomes. Dès *The 42nd Parallel*, Mac fait l'expérience de ce fossé à son arrivée à Goldfield, séparée en deux entre le centre-ville et l'usine. À l'image des États-Unis. Le mur virtuel entre les deux camps semble infranchissable, le contraste entre les hommes rencontrés au bar, à

³⁹ « D'accord nous sommes deux nations », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1105 / p. 1149.

⁴⁰ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 264.

⁴¹ « [...] à New York la guerre révélait de telles profondeurs d'abjection fangeuse et d'hypocrisie que tous ceux qui en furent témoins en sont restés frappés à vie », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 486 / p. 522.

l'insulte prompte et haineuse, et ceux qu'ils ont subtilement baptisés les « I Won't Work » est saisissant.

Down at the end a big man with walrus whiskers was standing at the bar talking fast in a drunken whining voice. « If they'd only give me my head I'd run the bastards outa town soon enough. Too goddam many lawyers mixed up in this. Run the sonsofbitches out. If they resists shoot 'em, that's what I says to the Governor, but they're all theses sonsofbitches a lawyers fussin' everythin' up all the time with warrants and habeas corpus and longwided rigmarole. My ass to habeas corpus⁴². »

Caricature certainement, mais révélatrice d'un climat de haine paranoïaque, tenace. Le camp adverse est un ennemi à abattre. La réunion de la ville, et plus largement du pays, passe nécessairement par la défaite de l'un des deux camps, toujours le même, celui des citoyens sans appui institutionnel ou financier. D'un côté donc, les exploités, les opprimés, les laissés-pour-compte, plus largement les travailleurs ; de l'autre, les possédants et les oppresseurs, plus largement les tenants de l'ordre établi, obnubilés par la crainte de voir leur suprématie politique, économique et culturelle remise en cause, souvent représentés par un « they » anonyme mais menaçant et omnipotent.

They went over with the A.E.F. to save the Morgan loans, to save Wilsonian Democracy, they stood at Napoleon's tomb and dreamed empire, they had champagne cocktails at the Ritz bar and slept with Russian countess in Montmartre and dreamed empire, all over the country at American legion posts and businessmen's luncheons it was worth money to make the eagle scream ; they lynched the pacifists and the pro-Germans and the wobblies and the reds and the bolsheviks. Bill Haywood stood trial with the hundred and one at Chicago where Judge Landis the baseball czar with the lack of formality of a traffic court handed out his twenty-year sentences and thirty-thousand dollar fines⁴³.

Le pronom « they » désigne indistinctement les hommes politiques de Washington qui ont décidé de l'entrée en guerre des États-Unis, les industriels qui rêvent d'accaparer les richesses du monde, les patrons s'organisant pour réprimer toute action syndicale, les juges qui sont à leur service : tout un camp se forme, cohérent selon le point de vue de l'auteur, défini par l'association de leurs intérêts privés, par leur détermination et leur succès à anéantir tout ce qui pourrait nuire à leur domination du pays et du monde. Ce sont les mêmes qui ont condamné à mort et exécuté Sacco et Vanzetti :

⁴² « Au fond de la pièce, un gros homme à favoris de morse se tenait près du zinc et palabrait vite d'une voix ivre et geignarde. "Si on voulait seulement me laisser faire j'aurais vite fait de chasser de la ville ces fils de chiennes. Il y a trop de ces sacrés avocats mêlés dans cette affaire. Chasser ces fils de putes. S'ils résistent, tirer d'ssus, j'l'ai bien dit au gouverneur, mais faut compter avec ces saligauds d'avocats qui mettent le nez partout avec leurs mandats d'arrêt et leur *habeas corpus*, et tous leurs rabâchages d'imbéciles. L'*habeas corpus*, j'l'ai au cul !" », *The 42nd Parallel*, op. cit., p. 93 / p. 119.

⁴³ « Ils traversèrent l'océan avec l'AEF pour sauver les emprunts Morgan, pour sauver la démocratie de Wilson, ils visitèrent le tombeau de Napoléon et rêvèrent d'un empire, ils burent des cocktails au champagne au bar du Ritz et couchèrent avec des comtesses russes à Montmartre et rêvèrent d'un empire, dans tout le pays, aux bureaux de la Légion américaine et aux déjeuners des hommes d'affaires, cela rapportait d'être patriote ; / ils lynchèrent les pacifistes et les pro-Allemands et les Wobblies et les rouges et les bolcheviks. / Bill Haywood fut jugé avec les cent un à Chicago où le juge Landis, le tsar du base-ball / avec la procédure sommaire des tribunaux de commerce / distribua des condamnations de vingt ans de prison et trente mille dollars d'amende », *ibid.*, p. 91 / p. 116.

they have clubbed us off the streets they are stronger they are rich they hire and fire the
 politicians the newspapereditors the old judges the small men with reputations the collegepresidents the
 wardheelers [...] they hire the men with guns the uniforms the policecars the patrolwagons⁴⁴

Ainsi commence l'« Eye Camera / 50 », formidable réquisitoire contre ces puissants qui ont mis le pays à leur botte, qui se sont infiltrés dans toutes les sphères sociales et toutes les instances politiques. Ces « ils » anonymes et pourtant identifiables s'affrontent et s'opposent aux « we », qui rassemble tous ceux qu'oppressent les premiers, ceux qui refusent cette réduction de la nation américaine au pouvoir presque absolu de quelques-uns : « two nations », c'est bien ce que sont devenus les États-Unis.

Le « we » de Dos Passos est le « nous » aragonien, redéfini par Raoul Blanchard face à Dansette qui demande des explications sur le pacte germano-soviétique :

– [Les Soviétiques] n'ont pas voulu de nous, ils ont signé avec Hitler... [...]
 – [...] oui, on attendait qu'ils s'entendent, les Soviétiques et les autres... on attendait, c'est-à-dire, vous, moi... nous... mais ceux qui n'ont pas voulu... c'est ceux que vous appelez nous à cette heure... c'est-à-dire pas nous... les types qui tirent les ficelles... Et vous croyez que les types qui tirent les ficelles, ils voulaient s'entendre avec les Soviétiques, non⁴⁵ ?

Le « nous » premier, qui réunissait tous les Français, n'a plus lieu d'être, cette fiction ne doit pas être prise pour une réalité : la France se divise entre « nous », hommes de bonne volonté, et « pas nous », qui se sont accaparé le bon rôle mais jouent le mauvais. Les nôtres par opposition aux autres. Ces autres sont incarnés dans la fiction, ils ont un visage, des habitudes, occupent des fonctions précises : leur identification est plus immédiate encore, plus précise que dans *U.S.A.* Ce sont les hommes politiques qui ont œuvré pour l'interdiction d'un parti et la destitution de ses élus ; c'est la haute bourgeoisie, réunion d'individus grotesques, inconscients et égoïstes, dont la garden-party de Louise Heckert⁴⁶ regorge, « sots et snobs » qui recouvrent de bavardages futiles et de commérages les conversations sur des événements pourtant tragiques. Quel contraste entre ces femmes, dont l'une est « affublée d'une jupe militaire », qui font de leur ignorance une coquetterie (« Vous y comprenez quelque chose à cette guerre, Cécile *dear*⁴⁷ ? »), et les Marguerite, les militantes communistes, à qui le livre est dédié... La France est scindée en deux. « *Les Communistes* sont le livre du déchirement français, de cette chose en moi saignante », a écrit Aragon⁴⁸ : le déchirement d'un Français face à la défaite militaire et à l'invasion allemande ; mais aussi et peut-être surtout le

⁴⁴ « Ils nous ont chassés des rues à coups de matraques ils sont les plus forts ils sont riches ils embauchent et flanquent à la porte les politiciens les directeurs de journaux les vieux juges les petits hommes à réputation les présidents d'universités les agents électoraux [...] ils embauchent les hommes avec des fusils des uniformes des voitures de police des fourgons », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1105 / p. 1148.

⁴⁵ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁶ *Ibid*, chapitre II, 10, pp. 227-234.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁸ Aragon dans *J'abats mon jeu*, cité par R. Garaudy in *L'Itinéraire d'Aragon*, *op. cit.*, p. 417.

déchirement de la nation française, traversée par un fossé infranchissable. Ce fossé sépare les citoyens les uns des autres, il sépare la France de ses origines et de ses fondements idéaux. La division de la nation a pris des proportions inouïes, annonçant Vichy et Londres. Pour Aragon, l'interdiction du Parti communiste révèle la trahison de la République par ceux qui prétendent la défendre : il faut en tirer les conséquences. « Il n'y a que deux camps dans cette affaire, et si j'allais être de l'autre, de ceux qui arrêtent Yvonne, le copain⁴⁹ ? », finit par penser Jean. Deux camps, ceux qu'on arrête et ceux qui les arrêtent. La division est plus que politique : les militants communistes ne constituent pas à eux seuls une des deux parties antagonistes, la radicalisation de l'opposition convainc des sympathisants, ou même des citoyens qu'indigne la politique gouvernementale. La division n'est pas même sociale : Watrin a l'oreille d'un ministre, il est un avocat parisien reconnu, mais il ne peut se résoudre à rallier le camp des Visconti et des Malot ; Cécile est une grande bourgeoise, mais elle est écoeurée par les siens et recueillera les enfants d'une militante. Pourtant, en même temps que les camps s'élargissent, un gouffre de plus en plus profond les sépare : il est idéologique, au sens fort du terme. Le *credo* sous-jacent est le suivant : on ne peut avoir une conscience un tant soit peu humaniste – un tant soit peu fidèle à l'« esprit » français – et ne pas faire le choix de rallier le camp des persécutés, quelles que soient ses convictions politiques. C'est une question de principe.

- ***Vrais et faux patriotes***

Car être français ou être américain implique, pour Aragon et Dos Passos, une fidélité infaillible à quelques principes fondamentaux. Le critère de l'appartenance à l'ensemble national est constant, parce qu'il dessine la ligne de partage entre les deux camps : l'un est fidèle à sa nation et aux principes qui l'ont fondée, celui des exploités, l'autre non, celui des exploités. Or l'argument du patriotisme est systématiquement utilisé par le camp des puissants, il est repris dans la presse qu'ils possèdent pour discréditer leurs adversaires. Mais les bons et les mauvais patriotes ne sont pas ceux que l'on croit.

Ainsi ceux qui se disent le plus attachés aux fondements nationaux sont ceux qui en sont le plus éloignés. Ceux qui clament que les « free American institutions must be preserved at any cost » (« sauvegarder à tout prix la liberté des institutions américaines ») n'organisent de nouvelles associations que pour « raid I.W.W. halls, lynch and beat up organizers, burn subversive literature » (« attaquer les locaux de l'I.W.W., lyncher et rouer de coups les

⁴⁹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 381.

organisateurs, brûler les brochures subversives »)⁵⁰. À l'image du groupe *Pro Patria* des *Beaux Quartiers*, ceux qui disent défendre les valeurs nationales, et qui sont admis comme tels par l'opinion publique, ne sont que des pilleurs et des vandales, piétinant les lois et l'*habeas corpus*, tel l'homme rencontré par Mac à Goldfield. Leurs ennemis tout désignés, leurs boucs émissaires idéaux, sont les immigrés de fraîche date, les « foreigners ».

when the streetcarmen went out on strike in Lawrence in sympathy with what the hell they were a lot of wops anyway bohunks hunkies that didn't wash their necks ate garlic with squalling brats and fat oily wives the damn dagoes they put up a notice for volunteers good clean young to man the streetcars and show the foreign agitators this was still a white man's⁵¹

Opinion partagée par le directeur du journal qui demande à Mary d'enquêter sur les grévistes de Pittsburgh :

While our boys were risking their lives in the trenches, they held down all the good jobs and most of 'em are enemies aliens at that. Those guineas are welloff, don't you forget it. The one thing they can't buy is brains. That's how those agitators get at 'em. They talk their language and fill 'em up with a lot of notions about how all they need to do is stop working and they can take possession of this country that we've built up into the greatest country in the world... those reds who accept the hospitality of our country and then go around spreading their devilish propaganda... [...] Well, all I can say is shooting's too good for 'em.⁵²

Les immigrés de *U.S.A.* sont souvent misérables, relégués dans les quartiers périphériques où ils s'entassent. Vus par les autres, ils sont bruyants, étranges, dangereux, nécessairement dépourvus de « brains », relégués au rang animal ; ils ne sont pas tout à fait blancs, injure suprême. Mépris de l'étranger, haine pour les organisateurs politiques de la grève, saboteurs et ennemis de la nation : les grévistes, les syndicalistes et les immigrés en général sont exclus de l'entité nationale telle que la définit le camp adverse. Ils sont stigmatisés comme les responsables de tous les maux du pays, ils sont des ennemis de l'intérieur. Les arguments pour interdire le Parti communiste français relèvent des mêmes raccourcis. Frossard invoque le « salut de la patrie », notion de la révolution de 1789, fondatrice de la République française,

⁵⁰ *Nineteen Nineteen*, op. cit., p. 714 / p. 746.

⁵¹ « quand les employés des tramways se mirent en grève à Lawrence pour se solidariser avec le diable sait qui une bande de métèques en tout cas des bohunks et des hunkies qui ne se lavaient jamais la figure mangeaient de l'ail étaient entourés d'une marmaille braillarde et de grosses femmes adipeuses le diable les emporte ces Diego ils firent paraître une annonce demandant des volontaires des jeunes gens convenables et propres / pour conduire les tramways et montrer à ces agitateurs étrangers que ce pays était encore tout de même à nous autres, les Blancs », *ibid.*, p. 209 / p. 239.

⁵² « Pendant que nos fils risquaient leur vie dans les tranchées, ils se sont emparés de toutes les bonnes places, et le comble, c'est que la plupart appartiennent aux pays ennemis. Ces sagouins-là ne manquent absolument de rien, ne l'oubliez pas. Il n'y a qu'une seule chose qu'ils ne peuvent pas acheter : c'est un peu de jugeote. C'est la raison pour laquelle ces agitateurs les possèdent. Ils parlent leur langue et leur bourrent le crâne en leur faisant croire que tout ce qu'ils ont à faire, c'est cesser le travail, et qu'après cela il ne leur restera plus qu'à prendre possession de ce pays dont nous sommes parvenus à faire la plus grande nation du monde... [...] ces rouges qui acceptent notre hospitalité et puis se répandent partout en divulguant leur diabolique propagande... [...] Tout ce que je peux dire, c'est que le peloton d'exécution est trop bon pour eux ! », *The Big Money*, op. cit., p. 838 / p. 870.

pour justifier la déchéance – selon lui absolument nécessaire – des députés communistes de cette même République. Le narrateur résume :

[...] la plupart des orateurs parlent des mesures exorbitantes à la Constitution, à la loi, aux règles démocratiques. Une fois qu'on a dit ça, on a montré son sens républicain des choses, on peut assurer qu'on va voter cette entorse à la Constitution, à la loi, à la démocratie. [...] L'attachement aux institutions républicaines, c'est un des éléments du patrimoine national que nous défendons contre l'hitlérisme. Mais... Ce mais-là, c'est comme les mesures exorbitantes et les excréments, la rengaine de ce genre de discours⁵³.

Or, en aucun cas les ressortissants de ce camp ne peuvent se réclamer des principes fondateurs français ou américains. Ceux qui les brandissent à toute occasion les bafouent systématiquement. Le « they » qui dirige les États-Unis n'est qu'un ramassis de « strangers », même s'ils y sont nés et que leurs familles possèdent le pays depuis des décennies.

America our nation has been beaten by strangers who have bought the laws and fenced off the meadows and cut down the woods for pulp and turned our pleasant cities into slums and sweated the wealth out of our people and when they want to they hire the executioner to throw the switch⁵⁴

Les « strangers » ne sont pas les derniers arrivés aux États-Unis, ils ne sont pas étrangers pour l'administration américaine, mais ils le sont radicalement par rapport à l'histoire et aux fondements américains. Ils ont dénaturé la nation sur le plan légal, architectural, idéologique, humain. Leur seul but, c'est de « s'enrichir », que leur importe la patrie ? Ainsi de ceux qui ont décidé l'entrée en guerre des États-Unis, plus préoccupés par la sauvegarde des emprunts Morgan que par celle de la démocratie en Europe :

First it was *neutrality in thought and deed*, then *too proud to fight* when the *Lusitania* sinking and the danger to the Morgan loans and the stories of the British and French propagandists set all the financial centers in the East bawling for war, but the suction of the drumbeat and the guns was too strong⁵⁵.

Fait confirmé par l'interprétation de Ben Johnson : « We're in this war to defend the Morgan loans... they'll use it to clear up opposition at home [...] »⁵⁶. » Le gouvernement français quant à lui n'a pas pour priorité le « salut de la patrie », mais bien la répression des contestataires, si l'on doit en croire Wisner : « [quelqu'un], sous le sceau du secret, m'a raconté une conversation que Bonnet a eue avec von Welzeck : suspendre les élections, interdire les meetings, mettre les communistes à la raison, voilà d'abord le plan du gouvernement... Un

⁵³ *Les Communistes, op. cit.*, p. 481.

⁵⁴ « L'Amérique notre nation a été vaincue par des nouveaux venus qui ont acheté les lois clôturé les prairies coupé les arbres pour faire de la pâte à papier transformé nos agréables cités en taudis et fait suer notre peuple pour s'enrichir et quand ils en ont besoin ils engagent le bourreau pour brancher le courant », *The Big Money, op. cit.*, p. 1105 / p. 1149.

⁵⁵ « D'abord ce fut la *neutralité en pensée comme en acte*, puis *trop fier pour combattre* quand le *Lusitania* sombra, quand les emprunts Morgan furent en danger et quand les racontars des propagandistes français et anglais orientèrent tous les centres de la finance de la côte Atlantique vers une politique de guerre, mais la suction des roulements de tambours et de canons fut trop forte », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 538 / p. 574.

⁵⁶ « On est dans cette guerre pour défendre les emprunts Morgan... Ils vont s'en servir pour étouffer l'opposition à l'intérieur [...] », *ibid.*, p. 339 / p. 371.

Cautèle ne les dérange pas⁵⁷. » Plan réalisé avec le concours de toutes les formations politiques. Le but premier des puissants n'est pas le salut de la nation. Au moment même où l'Allemagne hitlérienne devrait être le seul ennemi, ils préfèrent préserver leur domination sociale, quel qu'en soit le prix à payer pour la France. Aragon, en accusateur public, martèle l'indignité du gouvernement français, responsable de la défaite, mais surtout coupable de préférer les Allemands à « la colère possible de son peuple⁵⁸ » :

[...] faire l'armistice, pour garder une armée, afin de maintenir l'ordre. Afin de maintenir l'ordre. [...] Weygand a besoin de garder une armée, non pour que l'on cesse de tuer les Français, mais pour qu'il y ait des Français capables de tirer sur d'autres Français. Faire la paix avec Hitler pour avoir les moyens de la guerre civile. Il a dit cela le vingt-quatre mai à Paul Reynaud⁵⁹.

Les représentants officiels redoutent plus la répétition de 1871, une nouvelle Commune, que l'abandon du pays aux nazis. Visconti le comprend vite : « Je crois qu'il faut se sortir [de la guerre]. Même par *une* défaite, si on ne veut pas *la* défaite⁶⁰. » Plutôt une défaite de la nation que celle de son camp. Ceux qui clament haut et fort vouloir sauver la patrie font précisément le contraire, les sincères patriotes ne sont pas ceux qui s'autodéfinissent ainsi. Pourtant, ils utilisent cet argument pour anéantir leurs adversaires politiques. Dans les deux romans, la guerre apparaît comme un moyen radical pour éliminer tout ce qui pourrait menacer l'ordre des choses, c'est-à-dire les socialistes et syndicalistes américains, les communistes français. Frossard ne s'en cache pas dans son discours à la Chambre : « Enfin, à la répression Frossard estime qu'il faut joindre la propagande. Et que la propagande commence par rendre aux yeux des Français ces communistes responsables du sang de leurs fils dans cette guerre⁶¹. » Le prétexte d'entente avec l'ennemi écrase toutes les objections possibles, il discrédite infailliblement et durablement.

Mais Dos Passos et Aragon s'emploient à prouver que les premiers accusés de trahison sont bien au contraire les Français ou les Américains véritables. Pas question d'appartenance ethnique ici, mais d'appartenance idéologique, d'un respect profond des principes généreux que les romanciers estiment être au fondement de leurs nations. Aussi, ce sont les immigrants de fraîche date qui peuvent le plus se réclamer des Pères fondateurs, immigrants comme eux. La filiation est rappelée dans la séquence 49 de l'« Eye Camera ». Aux immigrants « haters of oppression » (« ennemis jurés de l'oppression ») succède « another immigrant worked hater

⁵⁷ *Les Communistes, op. cit.*, p. 114.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 902.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁶¹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 476.

of oppression » (« un autre immigrant ennemi juré de l'oppression »)⁶², Vanzetti. Leur idéal, leur conception d'un monde meilleur, sont les mêmes. La détestation de la monarchie et de l'oppression trouve son prolongement dans ce désir d'un « world unfenced » (« un monde sans barrière ») : « this fishpeddler you have in Charleston Jail is one of your founders Massachusetts⁶³. » Le premier État américain, celui qui a vu débarquer les passagers du *Mayflower*, qui a vu commencer l'histoire de cette nouvelle nation, a été fondé – selon Dos Passos – pour que puissent y vivre des hommes libres, perpétuant cette révolutionnaire origine. La condamnation à mort de deux anarchistes italiens n'est pas seulement une erreur judiciaire tragique, c'est une trahison des fondateurs et des fondements de l'Amérique, commise par les « betrayers » de la nation, pour l'instant tout-puissants. La propagande orchestrée par ces derniers contre les immigrants et contre les meneurs sociaux est doublement indigne : d'abord, elle fait appel à des réflexes xénophobes contraires à l'histoire des États-Unis ; ensuite elle met au ban de la nation les seuls qui voulaient perpétuer son esprit et être de véritables Américains.

Quant aux véritables Français, ce sont de la même façon ceux que l'on accuse de trahison de la patrie : la calomnie sévit en France comme aux États-Unis, le racisme en moins⁶⁴. Alors même que la guerre déclarée à l'Allemagne est principalement dirigée contre eux – selon Aragon, bien sûr –, les communistes se battent, heureux de servir la France, malgré l'ennui sans nom et l'absurdité des ordres de la « drôle de guerre ». Malgré les souffrances aussi : Joseph Gigoix est le seul personnage individualisé à être blessé, terriblement blessé ; et c'est un communiste. Les colonels et les généraux qui crient à la trahison patente ne paieront pas un aussi lourd tribut à la défense nationale. Même les cadres du parti ne peuvent s'empêcher de dire « boche », et aucun militant véritable ne songe à désert⁶⁵. L'internationalisme ne semble pas avoir pris sur le territoire français. Cesbron l'assure à son capitaine :

⁶² *The Big Money, op. cit.*, p. 1082 / p. 1126.

⁶³ « ce vendeur de poisson enfermé dans la prison de Charleston est un de tes fondateurs Massachusetts », *ibid.*, p. 1084 / p. 1126.

⁶⁴ Les « métèques » sont cependant les premiers soupçonnés d'antipatriotisme. On reconnaît dans le régiment cantonné dans le Mulcien « le résultat d'un tri bizarre, plus social que physique. Des mauvaises têtes, des condamnés de droit commun, des Juifs, pas mal de Juifs, des Français de fraîche date, la promotion Blum suivant l'expression du commandant Müller » (*Les Communistes, op. cit.*, p. 335) : la juxtaposition des Juifs et des immigrés avec les « condamnés de droit commun » est peu flatteuse. Le commissaire Agostini s'adresse en ces termes à Antonio : « et d'abord, toi, le métèque ! qu'est-ce que tu fous en France ? Ici, on est en France, vous m'entendez, tas de dégueulasses ! » (*ibid.*, p. 386). La France de 1939 est donc loin d'être exempte de racisme.

⁶⁵ Aragon esquive ainsi la question posée par la désertion de Maurice Thorez, ordonnée par Moscou. Le personnage de Lucien Cesbron ne l'explique pas mais l'excuse entièrement : « Maurice Thorez n'est pas qu'un simple soldat. Il est le secrétaire général d'un parti grâce auquel il a fait renaître dans une classe, qu'on cherchait par tous les moyens à démoraliser, le sens de la patrie et de l'intérêt national, [...] l'intérêt national sans

– Le départ de Maurice Thorez ne sera suivi d’aucune désertion, vous m’entendez ? Pas d’un cas. Tous les communistes qui ont à y être sont et demeurent aux armées. C’est leur place.

– Qui vous l’a dit ?

– Thorez... quand j’ai été le voir pour lui dire adieu. Il m’a dit cela comme je viens de le dire : la place des communistes est à l’armée [...]»⁶⁶.

Le mot d’ordre est respecté, si l’on en croit les militants fictifs : Raoul se distingue par une résistance physique et un courage sans faille, il traverse seul la zone des combats. Cormeilles et son compagnon de hasard, le dirigeant de la FSGT⁶⁷, réclament, avec la rage des vaincus, « le droit de chanter *La Marseillaise*⁶⁸... » Armand Barbentane⁶⁹ rassemble quelques hommes, tous communistes, pour se battre jusqu’au bout : « Nous sommes peut-être le premier groupe de la nouvelle armée... celle qui les chassera de France⁷⁰... », dit l’un d’entre eux. C’est bien là le but d’Aragon : annoncer le rôle prédominant des communistes dans la Résistance. C’est sur cet horizon que se conclut le dernier chapitre : « Oui, la guerre a changé de caractère. Maintenant, il s’agit seulement de créer l’enthousiasme pour la guerre nouvelle qui va commencer. Notre guerre à nous. Celle du peuple⁷¹. » La démonstration du patriotisme réel, viscéral, des militants est la meilleure façon pour Aragon d’écarter les accusations de trahison qui ont fusé à l’annonce du pacte germano-soviétique. Il esquive la période, pour le moins problématique, qui sépare la défaite française de l’entrée en guerre de l’U.R.S.S. en passant de la persécution des militants à leur engagement dans l’armée des ombres. En mettant en scène des communistes plus patriotes que les adhérents de l’Action française, il récuse les reproches, par la seule preuve – et la seule manipulation – fictive.

Un deuxième mécanisme de la domination d’un camp sur l’autre repose sur des circonstances ponctuelles, celles de l’entrée en guerre de la France et des États-Unis. Il n’en est pas moins efficace. En manipulant les catégories patriotiques, les uns se permettent de bafouer les principes donnés pour fondateurs de la nation, tout en s’attribuant le beau rôle et le nom de patriote. La défense nationale et la fidélité à un idéal premier sont réduites à des arguments – puissants – servant ceux qui œuvrent dans un sens contraire. Et, réciproquement,

interférence des grandes affaires internationales... Il fallait le dissoudre, ce parti, pour faire aux ouvriers, aux Français, la guerre qu’on ne fait pas, qu’on ne fera pas à Hitler, avec les hitlériens français » (*ibid.*, pp. 278-79) Le gouvernement lui-même en est rendu responsable...

⁶⁶ *Les Communistes, op. cit.*, pp. 278/79.

⁶⁷ La Fédération sportive et gymnique du travail (FSGT) fut créée dans la dynamique du Front populaire. Le gouvernement de Vichy décida sa dissolution, de nombreux dirigeants furent déportés et tués par les nazis et un nombre important participa à la Résistance.

⁶⁸ *Les Communistes, op. cit.*, p. 900.

⁶⁹ Le même personnage refuse une occasion de s’enfuir et de quitter la prison où on l’a enfermé arbitrairement : « Cela ferait de moi un déserteur » (*ibid.*, p. 910).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 811.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1002.

ceux qui sont accusés de les bafouer sont ceux qui les défendent, parfois au prix de leur vie. Mais cette inversion s'est imposée aux opinions publiques : personne ne doute de la pertinence des vues répandues par les puissants. Efficacité d'une propagande qui s'explique par une autre manipulation, assurant la domination des uns sur les autres : celle des médias.

4. Manipulations médiatiques

Les romans d'Aragon et de Dos Passos font résonner les gros titres médiatiques de leur époque : extraits de discours radiophoniques et d'articles, reproduction de manchettes et de phrases choc, mise en scène de la réception de la parole médiatique, les médias y sont omniprésents. Effet de réel assuré. La presse reflète les opinions publiques française et américaine, elle représente au sein des romans l'état d'esprit général qui prévaut aux époques décrites. Mais au-delà de cette fonction pratique, le recours à la presse dans *U.S.A.* et *Les Communistes* sert une volonté critique : il sert une dénonciation essentielle, qui a pour objet la presse elle-même. Du moins celle qui tait les informations véritables, celle qui répète les mensonges fomentés par les gouvernements comme des vérités incontestables, celle qui sert de porte-parole à ceux qui la possèdent, celle qui assure la domination d'un camp sur l'autre par la calomnie et la peur, celle aussi qui a la plus large audience. Plus qu'elle ne la reflète, la presse modèle l'opinion publique.

- **Dépendances**

La presse majoritaire, non militante, n'est jamais indépendante. Sous couvert d'objectivité, c'est la voix de ceux qui la possèdent qu'elle diffuse à des millions d'exemplaires, porte-parole d'une redoutable efficacité.

Porte-parole du gouvernement d'un pays en guerre, dans *Les Communistes*. « L'opinion publique, vous savez très bien qu'on la fait, l'opinion publique⁷²... », assure un ministre à Watrin, et la presse, écrite et radiophonique, en est le moyen, relais sans faille ni critique du discours officiel. Le prisme adopté pour diffuser des informations est toujours celui favorable aux instances dirigeantes. Ainsi, l'omniprésence des événements finlandais apparaît, dans le roman, comme une justification des persécutions infligées aux communistes français. L'agression d'une petite démocratie par l'immense U.R.S.S. doit prouver

⁷² *Ibid.*, p. 135.

l'impossibilité d'une entente avec les Soviétiques. La résistance finlandaise dramatise la situation, en même temps qu'elle veut démontrer l'acharnement de ce qui est désormais défini comme l'ennemi, aussi dangereux qu'impitoyable. Comment ne pas être du côté de la démocratie menacée et ne pas condamner ceux qui la menacent, à Moscou comme à Paris ? Les journaux confortent donc les thèses du gouvernement. Et pour cause : c'est le ministère de l'Information qui décide de ce qui peut être publié ou non, il prescrit également ce qui doit l'être. Lucien Cesbron le rappelle, en bon communiste, à propos de la désertion de Thorez.

« D'où est-ce que j'en tiens le renseignement ? De la radio. De la presse. Est-ce que pour commencer cette guerre contre les fascistes allemands, on n'a pas commencé par museler ceux qui avaient été les seuls combattants conséquents contre Hitler ? [...] Alors qui est-ce qui me renseigne ? ceux qui ont applaudi à Munich, livré la Rhénanie, laissé Franco s'installer sur nos frontières... Pourquoi voulez-vous que je les croie ? [...] Je connais Thorez. Ce n'est pas la radio de M. Bonnet⁷³ qui pourra me faire croire qu'il a agi contre l'intérêt national⁷⁴. »

Se pose la question de l'origine des informations diffusées : pour le militant communiste, la source est directement politique ; il abolit toute séparation entre la sphère gouvernementale et la sphère médiatique, cette dernière n'étant que le porte-voix de la première. Son capitaine lui-même en est convaincu : « "Je ne crois pas non plus très fort à la radio, aux canards... ça c'est la propagande ! En temps de guerre, c'est fatal. Il en faut. Pour la troupe, l'arrière, enfin ceux qui ne savent pas raisonner⁷⁵..." » Cette accusation, qui réduit la presse à la propagande officielle, est renforcée par les journaux parus le matin du procès des députés communistes : ils en annoncent le verdict avant même son commencement.

Les journaux du matin annonçaient d'avance cet incident. *Paris-Soir*, que Bernadette avait déjà en main, écrivait en sous-titre de première page : *Le huis clos est demandé dès l'ouverture des débats par le commissaire du gouvernement*. [...] Et Bernadette, à l'intérieur du journal, montrait du doigt à Juliette le passage qui développait le sous-titre, et qui se terminait ainsi : *Le président du tribunal – malgré les interventions de la défense – se prononcera pour des débats secrets*⁷⁶.

Cette prescience prouve la collusion entre les journalistes et les représentants de la République, du moins les juges. L'issue du procès a été décidée bien avant son début, la presse en a été informée, partie prenante de la « comédie » qui se joue ce jour-là au tribunal. Tout ce qui est imprimé a été soit dicté par le ministère chargé de la propagande, soit coupé par celui de la censure.

[Le cahier vert] était le registre des consignes secrètes, s'adressant aux seuls censeurs, les consignes pour les journalistes s'inscrivaient dans un cahier noir. « C'est encore le seul moyen pour savoir ce qui se passe, d'après ce qu'on interdit d'écrire⁷⁷. »

⁷³ Georges Bonnet fut le ministre des Affaires étrangères, radical-socialiste, qui organisa la conférence internationale de Munich de 1938.

⁷⁴ *Les Communistes, op. cit.*, p. 278.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 586.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 468.

La presse semble ne devoir accomplir qu'une mission unique : celle de diffuser le discours officiel et d'en convaincre le plus grand nombre possible. En un mot, de manipuler la nation, pour s'assurer de sa docilité. La frontière entre presse et propagande tombe, sous prétexte de la situation. Encore une fois, on n'est jamais assez méfiant.

Les États-Unis en guerre en usent de même et instaurent une censure draconienne : « [...] a correspondent couldn't get to see anything any more, [...] he had three or four censorships on his neck all the time and had to send out prepared stuff that was all a pack of dirty lies every word of it⁷⁸ », témoigne Jerry Burnham. Si l'on en juge par les extraits rapportés dans les « Newsreel », la propagande joue en effet à plein. Les colonnes favorables à la guerre se succèdent, quand pas une tribune ne s'ouvre à ses opposants. Pour convaincre l'opinion publique de la nécessaire participation au conflit européen, aucune limite n'est fixée :

Several different stories have come to me well authenticated concerning the depth of Hindenburg's brutality ; the details are too horrible for print. They relate to outraged womanhood and girlhood, suicide and blood of the innocent that wet the feet of Hindenburg⁷⁹.

Belle prétérition, qui laisse peu de place à la contestation. On imagine aisément le dessin de presse qui aurait pu accompagner un tel témoignage. Les journaux se font les auxiliaires du gouvernement, non seulement en caricaturant les Allemands, mais aussi en appelant les Américains à dénoncer les « war profiteers » (les « profiteurs de guerre ») : le slogan est répété mot pour mot dans deux sections des « Newsreel »⁸⁰. La propagande s'immisce tout à fait dans la vie quotidienne des Américains. La section 23 en offre un exemple saisissant : on peut y lire un compte rendu d'une réunion patriotique d'un enthousiasme unanime ... mais qui n'a pas encore eu lieu.

Smiles of patriotic Essex County will be concentrated and recorded at Branch Brook Park, Newark, New Jersey, tomorrow afternoon. Bands will play while a vast throng marches happily to the rhythm of wartime anthems and airs. Mothers of the nation's sons will be there ; wives, many of them carrying babes born after their fathers sailed for the front, will occupy a place in Essex County's graphic pageant ; [...] The hour for theses folks to start smiling is 2.30⁸¹.

⁷⁸ « [...] un correspondant ne parvenait plus à rendre compte de quoi que ce soit, [...] il avait toujours trois ou quatre censures sur le dos et était obligé d'envoyer des articles truqués qui contenaient tout autant de sales mensonges que de mots », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 515 / p. 552.

⁷⁹ « la profonde cruauté de Hindenburg m'a été révélée par plusieurs faits parfaitement avérés ; les détails sont trop horribles pour qu'on les imprime. Il s'agit de femmes et de fillettes outragées, de suicides et les pieds de Hindenburg baignent dans le sang innocent », *ibid.*, p. 399 / p. 431.

⁸⁰ « HELP THE FOOD ADMINISTRATIONS BY REPORTING WAR PROFITEERS » (« AIDEZ LE MINISTÈRE DU RAVITAILLEMENT EN DÉNONÇANT LES PROFITEURS DE GUERRE »), *ibid.*, p. 482 et 523 / p. 518 et 561.

⁸¹ « les sourires du patriotique district d'Essex se rassembleront et seront enregistrés demain après-midi au parc de Branch Brook, Newark, New Jersey. Une foule immense défilera gaiement au son des marches militaires et de vieux chants guerriers joués par les fanfares. Les mères des fils du pays seront là ; leurs épouses, beaucoup portant dans leurs bras les bébés nés après l'embarquement de leurs pères pour le front, occuperont une place

La précision est confondante : elle concerne les participants, mais aussi les sentiments qui les animent (« happily »), leurs gestes et leurs sourires. La presse ne se contente plus de décrire et de déformer ce qu'elle décrit, elle prescrit, énonçant les comportements à adopter et relayant les souhaits gouvernementaux.

Pourtant, aux États-Unis, quand le pays n'est engagé dans aucune guerre, la presse obéit moins au gouvernement qu'à ses propriétaires directs, de riches industriels qui voient dans l'acquisition d'un titre un formidable moyen de conforter leurs intérêts les plus personnels, ou tout simplement de peser plus encore sur la vie publique. « A lot of lies most of it... all owned by the interests⁸² », résume Ike, éphémère compagnon de route de Mac. Henry Ford a bien compris le pouvoir que pouvait lui apporter un titre de presse, manifestation de son pouvoir absolu – il achète un journal pour combattre le tabagisme... –, mais aussi instrument d'influence inégalé.

He wanted people to know about his ideas, so he bought the *Dearborn Independent*⁸³ and started a campaign against cigarettesmoking.

When war broke out in Europe, he had ideas about that too. [...] Any intelligent American mechanic could see that if the Europeans hadn't been a lot of ignorant underpaid foreigners who drank, smoked, were loose about women, and wasteful in their methods of production, the war could never have happened.

[...] He started a campaign to enlighten the world in the *Dearborn Independent* ; the Jews were why the world wasn't like Wayne County, Michigan, in the old horse-and-buggy days ; the Jews had started the war, Bolshevism, Darwinism, Marxism, Nietzsche, short skirts and lipstick. They were behind Wall Street and the international bankers, and the whiteslave traffic and the movies and the Supreme Court and ragtime and the illegal liquor business⁸⁴.

Le journal acheté, au nom ironique, dépend entièrement de celui qui le possède : il est une tribune, exprimant toutes les vues de l'acheteur, y compris les plus fantaisistes et les plus abjectes. S'y reflète la personnalité de Ford : maladivement antisémite et réactionnaire pathologiquement paranoïaque, abhorrant toute forme d'émancipation et de modernité, musicale, sexuelle ou sociale. Mais on voit aussi quel intérêt le grand industriel peut retirer

particulière dans la parade parfaitement ordonnée du district d'Essex ; [...] Tous ces braves gens commenceront à sourire à 14h30 précises », *ibid.*, p. 427 / p. 460.

⁸² « un tas de mensonges pour la plupart... tous aux mains des financiers », *The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 65 / p. 88.

⁸³ Le *Dearborn Independent* était distribué gratuitement à travers le réseau des magasins Ford. Il compta 700 000 lecteurs à son apogée.

⁸⁴ « Il voulait faire connaître ses idées, aussi se porta-t-il acquéreur du *Dearborn Independent* et lança-t-il une grande campagne contre la cigarette. / Il eut aussi des idées quand la guerre éclata en Europe. [...] Tout ouvrier américain un tant soit peu intelligent voyait bien que si les Européens n'avaient pas été un ramassis d'étrangers sous-payés qui buvaient, fumaient, se conduisaient mal avec les femmes et avaient des méthodes de production désastreuses, jamais la guerre n'aurait éclaté. / [...] Il entreprit une campagne dans le *Dearborn Independent* afin d'éclairer le monde à ce sujet ; c'était à cause des Juifs que le monde ne ressemblait pas au comté de Wayne, Michigan, tel qu'il était au bon vieux temps des chevaux et des équipages ; / les Juifs étaient responsables de la guerre, du bolchevisme, du darwinisme, du marxisme, de Nietzsche, des jupes courtes et du rouge à lèvres. C'étaient eux qui étaient derrière Wall Street et la finance internationale, et la traite des blanches et le cinéma et la Cour suprême et le rag-time et la contrebande de l'alcool », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 772 / p. 805.

des campagnes menées dans son journal : elles doivent démontrer le bien-fondé de sa conception du travail ouvrier et du progrès social, elles doivent convaincre les lecteurs de la nécessité absolue de continuer la politique paternaliste qui est la sienne. Sinon, c'est la guerre. Il s'agit de susciter la défiance des Américains à l'égard de ce « ramassis d'étrangers », responsables du conflit, tout comme les Juifs, accusés de ne pas être de véritables Américains et de comploter contre ces derniers, de les dénaturer. Au contraire, de « bonnes » méthodes de production, par lui définies et sources de sa fortune personnelle, devraient permettre d'éviter à la nation tout autre conflit extérieur meurtrier et de la préserver de toute menace intérieure : écoutez-moi et les malheurs seront bannis des États-Unis, tel est la substance du prometteur message du fabricant de voitures. En un mot, il s'agit de faire peur et de présenter des solutions personnelles, servant ses intérêts et son idéologie. Plus largement, la grande industrie dans son ensemble œuvre dans ce sens. C'est Dick Savage, devenu un protégé de J.W., qui parle : « Wether you like it or not, the molding of the public mind is one of the most important things that goes on in this country. If it wasn't for that, American business would be in a pretty pickle... »⁸⁵ » Les intérêts défendus sont énoncés sans complexes⁸⁶.

Évidemment, ces dépendances, politiques ou financières, ne sont pas sans conséquences. Elles informent le contenu médiatique, le modèlent. La soumission de la presse, plus ou moins directe, à une instance extérieure la rend plus que subjective : mensongère. Loin de l'idéal du reportage, loué par Aragon et Dos Passos, loin de l'exigence de précision et de véracité des sources et des informations, la presse se fait propagande. Son but n'est pas d'analyser les événements contemporains, d'en rendre compte honnêtement, mais de persuader de la pertinence de certaines vues idéologiques, toujours les mêmes : anticommunistes, antisindicalistes, antiprogressistes. Qu'importe si le mensonge y est nécessaire.

⁸⁵ « "Que cela vous plaise ou non, façonner l'esprit du public est une des plus grandes choses que l'on ait fait dans le pays. Sans ça les affaires seraient dans de beaux draps chez nous », *ibid.*, p. 1145 / p. 1191.

⁸⁶ Ils peuvent être strictement personnels : c'est le cas de W.R Hearst, qui entend avant tout vendre, à n'importe quel prix. Personnellement opposé à la guerre, il ne veut pas renoncer à la manne patriotique et bariole ses journaux des couleurs américaines. Il fondera son empire médiatique sur « the lusts and envies of plain unmonied lowlife men and women [...] ; manure to grow a career in » (« les concupiscences et les envies des hommes et des femmes simples démunis des classes inférieures [...] ; le fumier propice à une carrière »). Car la meilleure façon de vendre, c'est de chatouiller « the prurient hankers of the moneyless man » (« les désirs lubriques de l'homme désargenté »). Voir sa biographie, dans *The Big Money*, *op. cit.*, pp. 1109-1117 / pp. 1152-1161.

- *Mensonges*

« LENIN SHOT BY TROTSKY IN DRUNKEN BRAWL⁸⁷ » : c'est probablement le titre le plus fantaisiste rapporté dans les « Newsreel ». Les journaux sont tellement loin de la réalité du front et de la guerre que pour Sicaire et Serpolet, le triste couple uni dans la délation et la surveillance, ils « prenaient de plus en plus le caractère de décor lointain et fantastique, qui tenait dans leur vie la place des histoires extraordinaires de Jules Verne dans l'existence des petits garçons⁸⁸ ». La fiction reprend ses droits là d'où elle devrait être normalement bannie. La presse américaine et française ne recule devant aucune calomnie, aucun mensonge : rien ne semble trop gros pour jeter la confusion, discréditer, persuader. « Chaque jour, la presse apportait une raison plus forte de consternation, des photographies, des grands titres, qui faisaient que les Français, avec stupeur, ne savaient plus qui étaient leurs ennemis, que leurs alliés d'hier leur apparaissaient leurs agresseurs de demain⁸⁹. » Le narrateur aragonien parle d'autorité, la désinformation et la calomnie médiatiques sont dénoncées sans s'incarner dans des exemples fictifs. Dos Passos au contraire place son lecteur dans la position du lecteur de journaux : la critique en est d'autant plus virulente, car elle est mise en scène. Le romancier fait expérimenter sa vision de la presse américaine, il en dévoile les priorités et les (dys)fonctionnements par la seule citation.

Première ficelle de la presse : ne rien dire. Ou plutôt ne rien dire d'important. Les journaux divertissent de l'essentiel. Dans un zapping continu, le lecteur saute d'un article à l'autre, survolant les nouvelles du monde, dans une absence totale de hiérarchie de l'information. La presse est à l'image de ce mannequin qui se voit accorder plus de place que l'assassinat de Jaurès dans la section 15 des « Newsreel » : « The mannequin who is such a feature of the Paris racecourse surpasses herself in the launching of novelties. She will put on the most amazing costume and carry it with perfect sangfroid. Inconsistency is her watchword⁹⁰. » Inconséquence en effet. Dans la séquence suivante⁹¹, seuls des faits divers se voient accorder de l'importance : une course de voitures, un suicide devant un appareil photo, un plombier qui a « hundred loves », un anonyme qui « brings monkeys home », la chasse au chewing-gum ouverte par l'université, des hommes ivres. Aucune information d'importance

⁸⁷ « TROTSKY ASSASSINE LÉNINE AU COURS D'UNE RIXE D'IVROGNES », *ibid.*, p. 618 / p. 652.

⁸⁸ *Les Communistes, op. cit.*, p. 511.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁰ « le mannequin sans qui les champs de courses de Paris ne seraient pas ce qu'ils sont se surpasse dans le lancement des nouveautés. Elle se vêt du costume le plus surprenant et le porte avec un sang-froid parfait. Inconséquence, voilà son mot d'ordre », *The 42nd Parallel, op. cit.*, p. 223 / p. 253.

⁹¹ *Ibid.*, p. 232 / p. 263.

sur la guerre n'est livrée au public : elle n'est abordée que sous l'angle de la louange patriotique ou sous celui des anecdotes individuelles. La presse assume une mission de divertissement, au lieu d'informer de la réalité des choses. Elle détourne l'attention des lecteurs-citoyens de la sphère politique pour celle de l'anecdotique, du fait divers voyeuriste, de l'inessentiel. Pour le lecteur de la trilogie, la section des « Neswreel » ne sert pas à comprendre la vie politique des États-Unis ; mais elle donne un aperçu de l'état d'esprit de l'époque, passionné de futilités, et en précise la source : les médias.

Deuxième ficelle de ces derniers : le mensonge et la calomnie, extraordinairement violente. Mensonge quand W.R. Hearst proclame « When there's no news make news⁹² », quitte à monter de toutes pièces une évasion sensationnelle et vendeuse. Calomnie quand la presse – obéissant à ceux qui la possèdent – impose la *redscare*, la peur des rouges, comme obsession nationale. Le sentiment qui domine le « common mind », dont les « Newsreel » donnent « an inkling⁹³ » (« une idée de l'état d'esprit moyen de l'époque »), c'est un antisocialisme viscéral. C'est lui qui sature les colonnes des journaux, lui qui s'impose à l'esprit du lecteur. Cette omniprésence revêt des formes différentes, la violence varie. « HOW TO DEAL WITH BOLSHEVISTS ? SHOOT THEM ! POLES'WAY⁹⁴ ! » : cette prise de position se passe de commentaire. D'autres annoncent des nouvelles sensationnelles, fausses, mais qui doivent prouver à quel point il est impossible de transiger avec les ennemis intérieurs que sont les socialistes : « I.W.W. IN PLOT TO KILL WILSON »⁹⁵. Le syndicat est défini par son opposition fondamentale à la démocratie américaine, incarnée dans la personne de son président. Cette fausse nouvelle place l'I.W.W. dans le camp résolument adverse. Le discrédit porté sur les grèves et les mouvements syndicaux est systématique, car l'intention précède la confrontation à la réalité lors de la rédaction des articles. Encore une fois, le directeur du journal où travaille Mary se distingue par sa vision du métier et son éthique professionnelle toute personnelle : « Well, I want the lowdown on the people working there... what part of Russia they were born in, how they got into this country in the first place... where the money comes from... prisonrecords, you know... Get all the dope you can. It'll make a magnificent Sunday feature⁹⁶. » Les préjugés sur les grévistes sont aussi nombreux qu'inébranlables⁹⁷.

⁹² « Quand il n'y a pas de nouvelles, créez des nouvelles. », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1112 / p. 1156.

⁹³ Dos Passos dans son « Introductory Note to *The 42nd Parallel* », dans le recueil *John Dos Passos, The Major Nonfictional Prose*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁴ « COMMENT S'Y PRENDRE AVEC LES BOLCHEVIKS ? LES FUSILLER ! COMME LE FONT LES POLONAIS ! », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 576 / p. 612.

⁹⁵ « L'I.W.W. COMPLÈTE L'ASSASSINAT DE WILSON », *ibid.*, p. 613 / p. 647.

⁹⁶ « Ce qu'il me faut, c'est un maximum d'informations sur les gens qui travaillent là-dedans... dans quelle région de Russie ils sont nés, comment ils ont pénétré dans le pays... d'où vient l'argent... leurs antécédents

Mary rédige son article : « Just the way Ted Healy had said, she put in all she could find out about the boys running the publicity bureau. The nearest to Russia any of them came from was Canarsie, Long Island. She tried to get in both sides of the question, even called them 'possibly misguided'⁹⁸. » Elle est renvoyée sur-le-champ, accusée de faire de la propagande en faveur des grévistes. C'était bien un acte de propagande que l'on attendait d'elle, mais dans le sens contraire. La réalité n'est d'aucun poids devant l'idéologie dominante. Qui finit en retour par devenir réalité : la *redscare* s'est imposée à la société américaine, devenant un phénomène réel. La destinée de Mary et de ses amants et celle de personnages des *Biographies* en témoignent : « To be a red in the summer of 1919 was worse than being a Hun or a pacifist in the summer of 1917⁹⁹. »

Se révèlent à la lecture des *Communistes* et de *U.S.A.* non seulement des états de faits, saisissants et parlant d'eux-mêmes, mais aussi les mécanismes qui les expliquent. La division des nations en deux camps antagonistes et la domination de l'un sur l'autre sont incarnées dans la fiction, elles sont immédiatement sensibles. Mais elles sont aussi analysées : les romanciers en démontent les ressorts, ils dévoilent les manipulations qui sont à leur origine, chronologique et idéologique. Ces révélations servent un apprentissage fondamental : celui d'une nouvelle vision des choses décrites, lucide, intelligente et démystifiée. Maintenant que le lecteur connaît l'envers du décor, il ne regardera plus la scène qui se joue devant lui comme avant : il peut intervenir sur cette scène, la renverser, agir. Tout est cohérent dans cette domination d'une catégorie sur toutes les autres. Elle s'appuie sur tous les domaines : politique, social, économique, idéologique, médiatique. Elle repose aussi sur une solidarité sans faille entre les dominants, qui liguent leur puissance pour abolir toute contestation, pour réduire l'autre camp au silence. Ces dominants sont aussi de parfaits illusionnistes : ils confisquent les valeurs nationales, s'en clament les représentants et les défenseurs, quand ils les bafouent et les trahissent pour asseoir leur domination, leur seul intérêt. Ils exploitent les

judiciaires, vous saisissez?... Obtenez-moi tout ce que vous pourrez. Cela fera une magnifique une pour le numéro du dimanche », *The Big Money, op. cit.*, p. 838 / p. 870.

⁹⁷ Rappelons la teneur de ce journal : « The paper began to fill up with news of alien riots and Russian Bolsheviks and the nationalization of women and the defeat of Lenin and Trotzky. » (« Le journal commença à publier quantité de communiqués à propos des émeutes fomentées par les étrangers, des bolcheviks russes, de la nationalisation des femmes, de la défaite de Lénine et de Trotski »), *ibid.*, p. 837 / p. 869.

⁹⁸ « Elle y mit tout ce qu'elle avait appris sur le compte des hommes qui faisaient marcher le bureau de propagande. Aucun d'entre eux n'était originaire d'un endroit plus proche de la Russie que Canarsie, Long Island. Elle tenta de montrer les deux facettes de la question et se risqua même à estimer qu'ils étaient "peut-être mal conseillés" », *ibid.*, p. 841 / p. 873.

⁹⁹ « Être rouge au cours de l'été 1919 était pire qu'être hun ou pacifiste au cours de l'été 1917 », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 714 / p. 746.

travailleurs et la majorité des citoyens, mais aussi les fondements des nations qu'ils divisent volontairement. Ils instrumentalisent les principes qui devraient tous remettre en question leur pouvoir exclusif. Ils instrumentalisent la langue. Un nouvel apprentissage est donc nécessaire : il faut renouveler sa vision des choses pour ne pas se laisser abuser par des états de faits écrasants mais non inéluctables ; il faut renouveler le langage pour ne pas se laisser tromper par la rhétorique plaisante du camp adverse, pour retrouver les mots simples mais indispensables qui disent le monde et l'homme tels qu'ils sont.

Chapitre 2 - « Reconstruire la langue¹ »

La langue apparaît comme un enjeu capital dans les deux romans. Confisquée par les puissants, elle est dénaturée : les mots perdent leur sens ou finissent par désigner leur contraire. La faculté des puissants à manipuler la langue nationale est l'un des fondements de leur pouvoir. En imposant des définitions usurpées à des concepts galvaudés, ils vident de leur substance les grands mots – d'ordre – de la nation, dissimulant leurs intentions véritables derrière une langue mensongère, rompant le rapport unique et évident entre référents et référés. Une confusion que dénoncent les romanciers et contre laquelle se définit leur écriture. Car maniée par eux, la langue peut dévoiler, dénoncer, convaincre. Pour Dos Passos et Aragon, la problématique linguistique n'est pas métaphysique : le langage ne fait l'objet d'aucun « soupçon », aucun doute n'est porté sur son rôle d'instrument de communication. En un mot, nous sommes loin des interrogations qui seront celles des « nouveaux romanciers ». Elle représente un enjeu intrinsèquement politique. Au contraire, c'est parce que les deux romanciers ont confiance dans le langage, dans son pouvoir de signification et d'évocation, dans son rôle de prélude à l'action, qu'ils considèrent urgent d'en dénoncer les déformations et les instrumentalisations, de « reconstruire » une langue unitaire et vraie, populaire et entendue de tous, quotidienne mais puissante. Celle qui résonne dans leurs romans.

1. La dénonciation d'une langue mensongère

Première étape dans la refonte de l'idiome national : en dévoiler les mésutilisations par ceux qui le manipulent pour manipuler les citoyens ; critiquer les déformations qui se sont imposées à force de répétitions médiatiques ; le débarrasser de tous les mensonges et des faux-semblants qui se sont attachés à lui ; dénoncer la perte du sens des mots. Cette langue mensongère est mise en scène pour être démystifiée et abolie.

¹ Titre d'un article de Heinz Ickstadt consacré à la trilogie de Dos Passos, paru dans *Europe*, n°803, *op. cit.*, p. 55.

- ***La manipulation publicitaire***

Archétype de ce langage dévié mais irrésistiblement puissant qu'il s'agit de dénoncer : le discours publicitaire. Omniprésent dans la société américaine, il règne en maître dans les milieux du spectacle et du cinéma qu'explore la trilogie. Margo, actrice-née, en connaît tout le pouvoir et en use tout au long de sa carrière. Avatar de la Lorelei incarnée par Marilyn Monroe dans *Gentlemen Prefer Blondes*², elle ment constamment, non pas par mythomanie, mais pour se rendre plus belle, plus désirable, plus romanesque. Dès qu'il s'agit de le raconter, l'épisode cubain traumatisant, où elle a failli mourir de désespoir et d'ennui, devient « quite an experience » (« une expérience enrichissante »), les vieilles duègnes qui la surveillaient sans relâche se transforment en personnes « well off and prominent » (« des gens très riches et très en vue »)³ : il faut idéaliser, rendre enviable un sort qui l'est très peu. Margo devient experte en la matière, s'inventant une vie fantasmée, sans que jamais le mensonge ne lui porte préjudice. Le lecteur, qui a suivi le personnage depuis l'enfance, ne peut qu'admirer la performance à laquelle Margo se livre en narrant à un directeur de revue un roman familial formidable, aux antipodes de la réalité.

All the way out, Margo was telling about her early life on a Cuban sugarplantation and her father's great townhouse in the Vedado and Cuban music and dances, and how her father had been ruined by the sugartrust and she'd supported the family as a child actress in Christmas pantomimes in England and about her early unfortunate marriage with a Spanish nobleman [...]⁴.

Un beau conte, extrêmement loin de la réalité. Mais le plus étonnant peut-être, c'est la réaction que ce récit rocambolesque provoque chez son interlocuteur. Ce dernier ne pense qu'au potentiel commercial d'une telle histoire, sans s'inquiéter une seule fois de sa véracité : « "Well, that story would make great publicity⁵." » C'est donc effectivement ce genre de roman à l'eau de rose que demande le public. L'Amérique manque-t-elle de rêve ? Experte en communication, Margo sait lui en procurer. Et parviendra ainsi à ses fins. Manipulant apparences et discours, elle joue en permanence un rôle. Ce qui importe, c'est l'image que les autres ont d'elle. Tout dans sa vie est mis en scène. Quand elle est au bord de la misère à Los Angeles, elle veut encore passer pour une star lorsqu'elle sort en ville : « The Rolls was so fancy and Margo still had a good evening dress not too far out of style so that everybody

² *Les hommes préfèrent les blondes*, Howard Hawks, 1953, Etats-Unis.

³ *The Big Money*, *op. cit.*, p. 934 / p. 971.

⁴ « Margo ne se fit aucunement prier pour raconter son enfance dans une plantation de cannes à sucre à Cuba, pour parler de la merveilleuse demeure de son père dans le Vedado, de la musique et des danses cubaines et de la façon dont son père avait été ruiné par le trust du sucre et dont elle avait fait vivre sa famille en jouant, toute enfant, dans les pantomimes de Noël en Angleterre. Elle évoqua ensuite son mariage malheureux avec un aristocrate espagnol [...], *ibid.*, p. 941 / p. 977.

⁵ « Eh bien, cette histoire ferait certainement un article épatant pour ta publicité », *ibid.*, p. 941 / p. 978.

thought they were filmstars⁶. » Quand elle descend d'un avion, prise de nausées à cause du vol, « Margo wore her smile⁷ » devant la nuée de photographes qui l'attend. Sa vie publique est aussi artificielle que les films dans lesquels elle joue, d'un exotisme de pacotille, mais qui plaisent. Margo s'est absolument conformée à son époque et à ce que cette dernière exige d'une femme qui veut réussir. Qu'importe le fond, pourvu que la forme corresponde aux attentes et fasse vendre ; qu'importe que tout ne soit que mensonge, pourvu que cela plaise.

Or c'est de ce type de discours publicitaire que relève le discours politique majoritaire, comme si le premier était l'inspiration et le modèle du second. La rhétorique remplace les costumes et les maquillages du cinéma, et dissimule des réalités déplaisantes ou indignes derrière des formules plaisantes et brillantes. J.W Moorehouse en connaît toutes les ficelles, il la manie à merveille, et c'est là l'instrument de son élévation sociale. Mais sa manipulation langagière renvoie immédiatement à un objectif politique : elle consiste à désinformer systématiquement le peuple américain, en premier lieu concernant les grèves ouvrières. « The time for an educational campaign and an oral crusade that will drive home to the rank and file of the mighty Colossus of American uptodate industry is right now, today⁸ », est-il convaincu. Cette « educational campaign » est un bel euphémisme pour désigner une propagande favorable aux patrons industriels, prônant l'abandon de toute revendication et l'éradication des « graves dangers of socialism » (« graves dangers du socialisme »). Orateur de talent, J. W. Moorehouse manipule les mots et les gens par ces mots. Quand, dans un discours pompeux et vide, l'homme d'affaires célèbre le sacrifice des jeunes Américains, développant à loisir l'indignité des espions, « pro-Germans working under the mask of pacifism » (« des agents de l'Allemagne déguisés en pacifistes »), « Eveline felt stirred in spite of herself⁹. » « In spite of herself », car ce discours ne fait pas appel à ses capacités de raisonnement, il force ses convictions premières par des images fortes mais creuses, des valeurs incontestables mais utilisées au service d'une cause reposant sur leur inverse symétrique : « "Even at this moment, my friends, we are under fire, ready to make the supreme sacrifice that civilization shall not perish from the earth¹⁰." » Lui ne fait aucun sacrifice, plus, il doit son succès au sacrifice des autres, qu'il encourage verbalement et politiquement. Lobbyiste à Washington, il

⁶ « La Rolls avait fière allure et comme Margo possédait encore une robe de soirée pas trop démodée, tout le monde les prenait pour des vedettes de cinéma », *ibid.*, p. 1052 / p. 1093.

⁷ « Margo souriait à l'envi », *ibid.*, p. 1073 / p. 1116.

⁸ « Le moment propice pour entreprendre une campagne d'éducation et une croisade qui atteindra les simples soldats de ce colosse puissant qu'est l'industrie américaine moderne est venu, c'est aujourd'hui », *The 42nd Parallel, op.cit.*, p. 231 / p. 262.

⁹ « Eveline fut émue malgré elle », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 518 / p. 554.

¹⁰ « "En ce moment même, mes amis, nous sommes sous le feu des canons ennemis, prêts au sacrifice suprême pour que la civilisation ne disparaisse de la surface du globe" », *ibid.*

ne recule devant aucune exagération emphatique pour convaincre un sénateur de voter selon l'intérêt de son client, un charlatan de la santé. En lui offrant un pot-de-vin conséquent, certes, mais aussi en utilisant les plus hautes valeurs de l'Amérique (la liberté, l'autonomie, l'initiative individuelle...). Ces valeurs sont réduites à des arguments de vente et de corruption, c'est-à-dire à leur inverse. « It means the beginning of red Russian bolshevistic tyranny¹¹ », n'hésite-t-il pas à affirmer à propos d'une loi visant à l'interdiction de l'automédication.

- ***Propagande politique***

La manipulation prend une autre envergure lorsqu'elle est orchestrée par les plus hautes instances de la nation. Le narrateur aragonien se livre à une analyse de texte, décortiquant le discours de Paul Reynaud à la France vaincue. Cette fois, c'est l'absence de rhétorique qui doit impressionner : « La voix est grave, profonde, émouvante. Tout le monde a oublié qui parle, ceux qui n'aiment pas Reynaud comme ceux qui croient en lui, c'est celui qui dirige, l'homme qui mène vraiment la guerre¹². » La force de conviction réside dans l'acte d'énonciation même. Les mots sont simples, l'analyse limpide, mais surtout la voix est forte et sincère. Cette dernière dissimule pourtant des contrevérités. Elle cherche à rassurer les Français, à leur donner une explication de l'inexplicable défaite :

Toute la France à l'écoute vient de respirer profondément. C'est poignant à entendre, avec la voix d'or du chef du gouvernement, c'est angoissant sans doute, mais enfin, enfin c'est une explication. On était là, dans le noir, à se débattre : notre armée défaite, l'avance foudroyante... tout cela était donc l'effet de ces fautes incroyables qui seront punies. Tout change¹³.

Qu'importe si « les raisons pour lesquelles les panzers ont passé ne sont pas si simples¹⁴. » L'essentiel est d'en convaincre les Français – l'essentiel pour Aragon étant de démonter ce discours officiel. Le but de Wilson est le même : convaincre le peuple américain qu'il est le représentant de la démocratie et des valeurs fondamentales des États-Unis. Mais lui appartient à un « universe of words linked into an incontrovertible firmament by two centuries of Calvinist divines » (« un univers de mots enchaînés les uns aux autres en un irréfutable firmament tissé par deux siècles de docteurs de l'église calviniste »), il a été élevé « between the Bible and the dictionary » (« entre la Bible et le dictionnaire »)¹⁵ : ses ressources seront donc essentiellement rhétoriques. Ses discours sont pleins d'une emphase sans fond, d'images-

¹¹ « Autrement dit, c'est le début de la tyrannie rouge de la Russie bolchevique », dans *The Big Money*, *op.cit.*, p. 1139 / p. 1185.

¹² *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 886.

¹³ *Ibid.*, p. 885.

¹⁴ *Ibid.*, p. 886.

¹⁵ *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 535 / p. 571.

clichés pseudo-religieuses, de grands mots à majuscule – « Truth Reform Responsible Government Democracy » (« la Vérité la Réforme le Gouvernement Responsable la Démocratie »). La métaphore du « soleil »¹⁶ censé libérer l'humanité qui rythme la harangue n'a aucun référent réel : le propos reste vide, apolitique, consensuel. L'abstraction indéfinie, procédant par l'accumulation de notions généreuses mais qui ne sont plus que des mots, est fustigée sans appel. Cette langue manipule à la fois les concepts cités, détournant leur sens, et la foule : l'excellence rhétorique est porteuse. Objet d'une vigilante méfiance, ces notions nobles mais vidées de leur contenu, rendues contraires à leur sens premier, semblent être l'apanage des grands de ce monde, manipulateurs ou persécuteurs, qui dissimulent l'iniquité et l'illégalité de leurs actions derrière de grands mots renvoyant à de grands principes. Celui de Frossard devant la Chambre pour interdire le Parti communiste, cité par Aragon, repose sur cette même manipulation, celle des concepts et celle de l'éloquence. Il invoque des valeurs républicaines pour les trahir, nous l'avons vu. Extrêmement rhétorique, « son discours se développe comme une musique insinuante¹⁷ » : « Il y a d'abord l'introduction qui exprime la gravité à ses yeux, aux yeux de ses amis, de toute loi d'exception » ; puis « voici venir le morceau principal » ; « l'orateur maintenant tient son thème » ; « et voici venir le troisième mouvement » ; et enfin « on arrive à la péroraison¹⁸ ». Il sera salué par des applaudissements unanimes. Tous les puissants manipulent les mots et la langue, les soumettent à une propagande mensongère : ils ont fait perdre leur sens aux mots. Il s'agit désormais de restituer leur sens aux mots, et les mots aux citoyens.

2. Le sens véritable des mots

À cette utilisation fallacieuse du langage, qui manipule les concepts sans se soucier de leur implication pratique, qui orchestre la syntaxe ou l'énonciation pour dissimuler un message trompeur, Aragon et Dos Passos opposent la possibilité d'une langue « restaurée », vraie. « Veillons aux mots, veillons à ce que toujours les mots demeurent les serviteurs fidèles de la réalité, et ne servent point à son camouflage. [...] Le savant, l'écrivain, le philosophe

¹⁶ « *the sun of God, / the sun meant to regenerate men, / the sun meant to liberate them from their passion and despair [...]* » (« *le soleil de Dieu, / le soleil fait pour régénérer les hommes, / le soleil fait pour les libérer de leurs passions [...]* »), *Nineteen Nineteen*, op. cit., p. 536 / p. 572.

¹⁷ *Les Communistes*, op. cit., p. 474.

¹⁸ *Ibid.*, p. 476.

doivent défendre le champ des mots qui donnent prise aux hommes sur l'univers¹⁹ », s'exclame l'écrivain français. Dos Passos aurait pu en dire autant. Le langage peut être instrument de mystification et de mensonge, il peut être aussi celui, fidèle, de l'appréhension de la réalité, de la connaissance efficace.

- **Décryptages**

Redonner leur sens aux mots, les débarrasser de l'ambiguïté d'un mauvais usage, exige un acte volontaire de recul et de lecture. Car un mot peut en cacher un autre. Les romanciers mettent en scène cet acte essentiel de décryptage. Randolph Bourne, un petit bossu toujours malade, ne prend jamais pour argent comptant ce qu'on lui dit, il n'est la dupe d'aucun discours, rhétorique ou pas, poignant ou non.

for *New Freedom* read *Conscription*, for *Democracy*, *Win the War*, for *Reform*, *Safeguard the Morgan Loans*
for Progress Civilization Education Service,
Buy a Liberty Bond,
Strafe the Hun,
Jail the Objectors²⁰.

Les mots de la propagande désignent, sinon leur exact contraire, du moins des réalités d'un tout autre ordre : divorce coupable entre signifiant et signifié. Mais le tour de passe-passe est déjoué : derrière la fiction des grandes notions se cache une vérité plus crue, immédiatement politique et financière. Le doute vigilant est élevé au rang de nécessité. « La foi, c'est quand on avale, malgré les faits qui vous crèvent les yeux. Le sens de la classe, monsieur Dansette, c'est au contraire qu'on refuse de prendre des vessies pour des lanternes²¹... » : ce que Raoul appelle ici le « sens de la classe » relève beaucoup plus largement de cette lecture attentive, non seulement des événements, mais aussi des mots. Ce militant communiste ne se satisfait pas de ce que d'autres lui disent, contrairement aux personnages romanesques de la trilogie américaine, qui ne s'en donnent pas la peine ou n'en ont pas les moyens. C'est le même qui tire des journaux précisément ce que ces derniers cherchaient à dissimuler. Alors que les autres soldats jouent aux cartes, Raoul compare « les journaux étalés, ceux du jour, un de la veille²² ». Il en relève les incohérences. Et en déduit la réalité des événements.

¹⁹ Aragon, dans un discours, « L'Homme contre les nuages », prononcé à la Conférence pour la paix, la démocratie et la défense de la personne humaine, en 1939. L'extrait est cité dans l'*Album Aragon* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 224).

²⁰ « sous *Nouvelle Liberté* lisez *Conscription*, sous *Démocratie*, *Gagner la Guerre*, sous *Réforme*, *Sauvegarde des Emprunts Morgan*, / sous Progrès Civilisation Instruction, Souscrivez à l'Emprunt de la Liberté, / Châtiez les Huns, / Emprisonnez les Objecteurs de Conscience », *Nineteen Nineteen*, *op. cit.*, p. 425 / p. 458.

²¹ *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 657.

Il faut que je te fasse un petit dessin ? C'est clair pourtant ! L'action, notre action, comme il dit, Reynaud, a commencé lundi huit avril à cinq heures... et c'est dans la nuit du huit au neuf que les Allemands ont attaqué la Norvège, à cinq heures du matin, envahi le Danemark... Un : qui a commencé ? Deux : qu'est-ce qu'il dit encore Reynaud ? On pose des trucs et des machins devant la Norvège et lui, Reynaud, il dit : [...] *il s'agit pour les Alliés d'un bénéfice capital et d'un bénéfice durable*... Autant dire, il se frotte les mains, Reynaud. C'était ce qu'il voulait... [...] Alors, qui c'est, les provocateurs à la guerre²³ ?

Derrière l'écrit qui ment, qui dissimule ou qui omet des réalités d'importance, ces dernières peuvent être reconstituées, par une lecture exigeante et attentive. C'est à ce même exercice que se livre Dos Passos lui-même dans la notice biographique du « hoosier Quixote » : dire ce que taisent des informations factuelles, livrées dans une langue officielle et pleine d'abréviations, c'est-à-dire la vie d'un homme, ses convictions, ses engagements, ses idéaux, l'essentiel donc. Derrière le condensé chronologique de ses fonctions et de ses titres, le romancier veut découvrir l'homme. « *3rd sec and 2nd sec American Embassy St Petersburg and Mexico City 1905-6, sec Legation and Chargé d'affaires, Bogota, Colombia, 1908-9 ; The Hague and Luxemburg 1909-12, Santiago de Chile 1912*²⁴ » : rien ne dit ici ce que Hibben a appris à Saint-Petersbourg ou à Mexico, et pourtant c'est cela qui a changé sa vie, et qui la définit. La notice officielle tait le choc ressenti à la vue du sang du peuple russe « *that wanted peace and food and a little freedom* » (« qui demandait la paix, du pain et un peu de liberté ») ; ou de l'émotion ressentie quand « *in the closepacked voices and the cheers, he heard the trample of the Russian Marseillaise, the sullen silence of Mexican peons, Colombian Indians waiting for a deliverer, in the reverberance of the hymn he heard the measured cadences of the Declaration of Independence*²⁵ ». Elle ne livre pas l'identité de ce journaliste hors pair : elle ne dit pas qu'il était socialiste. Dire les choses, avec les mots qui y correspondent et qui les expriment sans travestissement, tel est le but de Dos Passos et d'Aragon.

- **Restauration**

« Reed was a Westerner and words meant what they said²⁶. » Trois fois cette phrase résonne dans la biographie de Jack Reed : celui qui « *meant what he said from the soles of his feet to the waves of his untidy hair* » (« pensait ce qu'il disait depuis la plante des pieds

²³ *Ibid.*

²⁴ « *3^e secrét. puis 2^e sec Ambassade des Etats-Unis, Saint-Petersbourg puis Mexico, 1905-1906, secrét. Légation puis chargé d'affaires, Bogota, Colombie, 1908-1909, La Haye et Luxembourg, 1909-1912, Santiago du Chili, 1912* », *Nineteen Nineteen, op. cit.*, p. 484 / p. 520.

²⁵ « dans les voix de tous ces gens entassés et dans les acclamations il retrouvait la *Marseillaise* russe, le triste silence des péons mexicains, des Indiens de Colombie attendant un libérateur ; dans les versets de l'hymne il retrouvait le rythme cadencé de la Déclaration d'Indépendance », *ibid.*, p. 485 / p. 521.

²⁶ « Reed était un homme de l'Ouest pour qui les mots ont un sens », *ibid.*, p. 354 / p. 520.

jusqu'à la pointe de ses cheveux mal peignés »)²⁷ est à la fois une sorte de double et de modèle des deux romanciers. Cet attachement au sens véritable des mots ne va pas de soi : pour leur redonner leur signification première, non ambiguë et non amoindrie, il faut les restaurer, c'est-à-dire les employer à nouveau dans leur juste contexte, avoir confiance dans leur pouvoir d'évocation. En parlant des mots « liberty, fraternity and humanity », Dos Passos écrit : « The words are old and dusty and hung with the dirty bunting of a thousand crooked orations, but underneath they are still sound²⁸. » Pour ne pas perdre leur résonance et leur sens, il est absolument nécessaire de les dépoussiérer, avant qu'ils tombent dans un oubli définitif, tout comme ce qu'ils désignent. Cette rénovation est indispensable, car elle seule permettra d'exprimer la réalité des choses, d'en rendre compte et de la comprendre. Ainsi c'est l'obsession de « rebuild » (« reconstituer ») la vérité des faits concernant l'affaire Sacco-Vanzetti, de la « faire comprendre » au public, qui implique celle de restaurer les « ruined words », détournés par l'autre camp ou oubliés pour avoir été trop répétés. C'est la recherche de la vérité qui guide et fonde la recherche des mots justes :

how say Don't let them scare you make them feel who are your oppressors America
 rebuild the ruined words worn slimy in the mouths of lawyers districtattorneys collegepresidents judges
 without the old words the immigrants haters of oppression brought to Plymouth how can you know who
 are your betrayers America [...] ?²⁹

Les « old words » sont les seuls à pouvoir exprimer cette vérité recherchée. Et réciproquement, c'est la réalité tragique de la situation qui leur rend leur sens premier, leur force aussi : en mourant, exécutés par le « they » de l'autre camp, les deux anarchistes italiens ont redonné tout leur poids aux mots pour lesquels ils se sont battus et à cause desquels ils ont été condamnés.

America our nation has been beaten by strangers [...]
 but do they know that the old words of immigrants are being renewed in blood and agony tonight do
 they know that the old American speech of the haters of oppression is new tonight in the mouth of an
 old woman from Pittsburgh of a husky boilermaker from Frisco who hopped freights clear from the
 Coast to come here in the mouth of a Back Bay socialworker in the mouth of an Italian printer of a hobo
 from Arkansas the language of the beaten nation is not forgotten in our ears tonight
 the men in the deathhouse made the old words new before they died³⁰

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Dos Passos dans « The Writer As Technician », repris dans le recueil *John Dos Passos, The Major Nonfictional Prose, op. cit.*, p. 169.

²⁹ « comment dire Ne les laisse pas t'effrayer comment leur faire comprendre qui sont tes oppresseurs Amérique / reconstruire les mots qui tombent en ruine les mots usés devenus gluants dans la bouche des avocats avocatsgénérauxdedistricts présidentsduniversités juges sans les vieux mots que les immigrants ennemis jurés de l'oppression apportèrent avec eux à Plymouth comment peux-tu savoir qui sont tes traîtres Amérique [...] ? », *The Big Money, op.cit.*, p. 1084 / p. 1127.

³⁰ « l'Amérique notre nation a été vaincue par des nouveaux venus [...] / mais savent-ils que les vieux mots des immigrants sont en train de se renouveler cette nuit dans le sang et la souffrance savent-ils que les vieux discours américains des ennemis jurés de l'oppression ont rajeuni ce soir dans la bouche d'une vieille femme de Pittsburgh dans celle d'un solide chaudronnier de Frisco venu de la côte en sautant d'un train de marchandises à

Les mots et la réalité sont dans un rapport univoque, ils s'animent réciproquement : les premiers permettent une juste appréhension de la seconde, qui à son tour leur rend toute leur gravité et leur signification. De même dans le roman d'Aragon, c'est l'interdiction du Parti communiste, les persécutions et les humiliations quotidiennes, qui redonnent tout leur sens à des expressions figées, répétées automatiquement. Ce sont bien ces mots, porteurs d'espoir pour les militants, mais tellement usés par leur répétition théorique qu'eux-mêmes ont oublié ce à quoi ils renvoyaient réellement, que redécouvre Lebecq :

Il se répète les mots qui en d'autres temps lui paraissaient les plus mécaniques, les plus stéréotypés... la défense des droits des travailleurs... et aujourd'hui voilà qu'ils sont là pour lui comme de l'alcool. Des mots magiques, jamais entendus ! Tout cela dansait, dansait³¹.

Maintenant que les prononcer peut être passible de mort, maintenant que ces mots appartiennent aux seuls militants, maintenant que ce qu'ils désignent est menacé, ils retrouvent leur sens. « La défense des droits des travailleurs » n'est plus une vaine expression à l'heure où le statut d'affecté spécial abolit toutes les avancées sociales conquises. Raoul en fera l'expérience en retournant travailler à l'usine pendant sa permission : « La journée de huit heures, il n'en était plus question. Et comme les heures supplémentaires n'étaient plus comptées comme supplémentaires, on n'avait qu'une seule équipe qui bouloonnait de sept heures, sept heures trente à vingt-deux heures et au-delà³². » Le vrai sens des mots s'impose par des situations extrêmes, comme si un sacrifice avait été nécessaire à leur restauration. Du moins, les morts ne sont pas morts pour rien : c'était là un combat de première importance.

Car certains mots, ceux-là mêmes qu'il s'agit de restaurer, sont doués d'une force irremplaçable. Simples, connus de tous, ils désignent de grandes choses. Ce qu'on avait pris l'habitude de considérer comme des expressions toutes faites se révèle être des enjeux fondamentaux de la lutte qui s'ouvre. Ils méritent que l'on se batte. Cette importance explique l'effet ressenti par Raoul à la lecture de deux mots, en pleine débâcle :

Vive Thorez ! et le cœur lui bat. Cette nuit-là, dans cette ville vidée, quelqu'un a écrit cela [...] dans la nuit de Méricourt (Pas-de-Calais), une main a écrit deux mots avec un point d'exclamation. Deux mots [...]. Dans tout ce ramdam, et les Anglais qui s'en vont, et les nouvelles, et la voix du croque-mort Reynaud, et tout ça, il avait un peu oublié Maurice... c'est-à-dire le Parti. Et maintenant pour ces deux mots à la craie sur un mur de brique, il se dit, et puis après ? [...] là où il y a les Allemands déjà, dans le dos d'Hitler il y aura encore les camarades, il y aura toujours le Parti... [...]

Si deux mots à la craie sur un mur de brique lui rendent l'espoir, c'est parce que, lui, devant toute cette pourriture qui se défait sous ses yeux, ces deux mots à la craie sur un mur de brique viennent de lui

l'autre dans celle d'un travailleur social de Back Bay d'un imprimeur italien d'un hobo de l'Arkansas le langage de la nation vaincue n'est pas oublié dans nos oreilles ce soir / les hommes qui sont dans la maison de la mort ont rajeuni les vieux mots avant de mourir », *ibid.*, p. 1106 / p. 1149.

³¹ *Les Communistes, op.cit.*, p. 315.

³² *Ibid.*, p. 459.

rappeler ce que les hommes peuvent faire ensemble et qu'il croit à la vertu, non du miracle, mais de l'organisation³³.

Les mots disent ce qu'ils veulent dire, et c'est déjà beaucoup pour Raoul Blanchard, mais leur énonciation renvoie à plus encore : ils promettent et appellent une action future. Quand les mots de la religion, auxquels l'abbé Blomet s'accroche désespérément, relèvent, eux, du miracle, ceux du « Parti », ceux qui sont interdits, relèvent de l'action à venir, encore à accomplir mais qui le sera. Dans la dernière prise de parole du *je/nous* de l'« Eye Camera », les mots des vaincus sont dotés d'un pouvoir, dérisoire sans doute face à l'armada d'outils répressifs du camp adverse : « the deputies crowd in the door / we have only words against³⁴. » Mais ces mêmes mots continuent d'être prononcés après cette séquence, le silence n'a pas gagné, le camp adverse non plus donc. Et ce sont eux qui, au-delà de la douloureuse résignation qui habite cette séquence, continuent à décrire le spectacle de la mort, du courage, des répressions : ils ont un pouvoir d'animation et d'indignation indispensable. Ils ont reconquis leur rôle premier : celui de la désignation du réel et de la communication. La guerre, la clandestinité forcée, la persécution et le danger de mort aident, par leur gravité, à la restauration des mots, qui retrouvent leur sens et leur importance, leur pouvoir et leur rôle fondamental. Mais ce renouvellement linguistique ne doit pas être circonstanciel, il représente un objectif constant, que réalisent les romans.

3. Faire entendre

Ce nouveau langage fait de mots anciens, il s'agit de le faire vivre. Les romans ont dévoilé son existence, ils ont retracé son aventure et ont annoncé son avènement. Mais surtout ils s'en nourrissent. Dans *Les Communistes* et *U.S.A.* résonnent ces mots interdits, ces paroles limpides que l'autre camp voulait brouiller, ce langage s'adressant à tous. Les romans réalisent, dans leur écriture même, ce renouvellement linguistique : ne serait-ce pas là l'acte le plus directement politique accompli par eux ?

³³ *Ibid.*, p. 892.

³⁴ « Les flics encerclent la porte / contre qui nous n'avons que des mots. », *The Big Money*, *op.cit.*, p. 1155 / p. 1202.

- *Les romans des mots interdits*

Lorsqu'il entend l'accusé François Billoux, Watrin comprend soudain pourquoi le huis-clos est exigé dans le procès des députés communistes, aberration judiciaire. À son sens de juriste, d'homme politique, il avait d'abord jugé « la demande [du huis-clos] comme une gaffe monstrueuse, et bien sûr qu'aux yeux d'hommes comme lui c'en est une, monstrueuse vraiment.³⁵ » Mais ce que redoutent véritablement les juges et le gouvernement, c'est la terrible efficacité de la parole des accusés.

Watrin comprend ce que le gouvernement redoute. Non pas des révélations dangereuses pour la Défense nationale, mais la propagande. Rien d'autre. La propagande que peuvent faire quelques hommes emprisonnés, du banc d'infamie où on les assied. Voilà ce qui peut mettre en péril ceux qui ont entrepris ce procès, et qui se considèrent comme la patrie. C'est que la patrie précisément entend ces paroles, cette propagande. Le gouvernement redoute la force des idées et, contre elle, il dresse l'appareil de coercition, sa police et ce n'est pas assez, il lui faut le bâillon, le silence, le secret³⁶...

Or c'est ce secret que le roman ne cesse de percer, c'est ce silence qu'il ne cesse de briser, en donnant la parole à ceux qui en sont officiellement privés. Les prises de position, les mots que personne, aucun journal ni aucun débat, n'a rendu publics, le roman s'en fait le relais. La « force des idées » sera révélée par la force de ses mots, écrits haut et fort.

« [...] je tiens absolument à garder mon honneur intact, je tiens à garder l'estime de mes concitoyens, je tiens à garder l'estime du peuple français, et c'est pourquoi je vous demande de ne pas prononcer le huis clos... » [dit Cornavin]. Ce moment est pathétique. Ces hommes sont persuadés que la publicité des débats sauverait leur honneur, ils ne craignent que l'obscurité, dont physiquement un avant-goût est donné dans cette curieuse audience³⁷.

L'obscurité dans laquelle est plongé le tribunal est conjurée par l'éclairage du roman, qui fait entendre cette parole redoutée. Cette scène a une valeur de manifeste : elle proclame ce que le roman peut et entend accomplir. Le combat entre ombre et lumière est gagné grâce à lui, le gouvernement, défait, les communistes, vainqueurs. Leur honneur, à défaut de celui de la France, est sauf. Pas besoin pour cette réhabilitation de personnage exemplaire : citer les paroles réellement prononcées et rapporter les actes réellement accomplis doit suffire. La peur que ces paroles inspirent au gouvernement parle d'elle-même. Leur logique, leur clarté, leur bon sens et l'espoir dont elles sont porteuses représentent en effet un danger pour le camp adverse, tant leur pouvoir de conviction est grand – Watrin en sera le premier touché. Le gouvernement fera donc en sorte, au mépris de toutes les lois, qu'elles ne soient entendues de personne. Si les gouvernants ont tout intérêt à taire ces prises de parole, ces mots que tous comprendraient, le romancier au contraire entend les faire résonner. Il conteste la version qu'a

³⁵ *Les Communistes, op. cit.*, p. 590.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 589.

retenue l'histoire officielle et fait la lumière sur ce qui sans lui serait resté dans l'ombre décidée par les dominants. « [Watrin] écoute François Billoux, c'est tout ce qui lui reste à faire³⁸. » « Faire », car écouter de telles paroles représente bien un acte. C'est celui qui est attendu de la part du lecteur.

C'est celui auquel Dos Passos oblige le lecteur. Souvent surpris par la structure éclatée de la trilogie, ce dernier ne peut manquer d'être frappé par la cohérence thématique et linguistique des pages de *The Big Money* consacrées à ce que l'on a appelé « l'affaire Sacco-Vanzetti », une des erreurs judiciaires américaines les plus connues³⁹. Les échos au sein des différentes sections narratives se font systématiques. Cette sorte de moment de grâce représente un point d'orgue, où retentissent des voix multiples mais unies, où résonne un engagement unanime pour la défense d'une cause, d'une conception de la justice et des États-Unis. Mary French milite sans relâche pour la révision du procès des deux anarchistes italiens, elle essaie de mobiliser les faiseurs d'opinion, en vain : « Although most of the newspapermen who had any connection with the case thought the two had been wrongly convicted, they tended to say that they were just two wop anarchists, so what the hell⁴⁰ ! » Mais lors de la dernière manifestation, quand il est déjà trop tard, elle ne sera enfin plus seule.

That night she had a moment of fierce excitement when she and Don started for Charlestown to join the protest parade. She hadn't expected they'd be so many. Guts of singing, scattered bars of the *International*, burst and faded above the packed heads between the blank windows of the dingy houses.

³⁸ *Ibid.*, p. 590.

³⁹ « Le 5 mai 1920, deux employés transportant la paie d'une entreprise sont assassinés à South Braintree (Massachusetts) à coups de revolver par deux hommes qui prennent la fuite en voiture. L'affaire se produit dans une période où se répand aux États-Unis une vague de xénophobie et une psychose collective antirévolutionnaire ; la police traque les militants ouvriers dont beaucoup sont des immigrants de fraîche date. Les soupçons se portent directement sur les milieux anarchistes. Sacco et Vanzetti, Italiens arrivés de fraîche date et militants anarchistes, sont interpellés mais refusent de coopérer avec la police, et leurs premières déclarations sont pour le moins ambiguës. Ils sont inculpés sans preuves et jugés en mai 1921. Pendant des années, leurs avocats se battent pour la reprise du procès ; rien n'y fait ; le juge Thayer maintient le verdict de culpabilité et prononce le 9 avril 1927 la sentence de mort contre les deux anarchistes. Ils sont exécutés le 22 août. C'est sur le plan international que l'affaire prend toute sa signification. Les premières manifestations de soutien viennent d'Italie en août 1921, manifestations très vite relayées par l'Internationale communiste qui, lors de son IV^e congrès, décide de lancer une campagne internationale. Le tout jeune Parti communiste français met en place un comité central d'action pour la solidarité militante à Sacco et Vanzetti. La campagne s'étend à la Belgique, à la Suisse, au Portugal, à l'Espagne, puis aux pays scandinaves ; elle devient dans les derniers temps véritablement internationale, manifestations et meetings se multipliant aux États-Unis et dans le monde à l'annonce de la sentence de mort. Le 8 août 1927, un ordre de grève générale de vingt-quatre heures est suivi massivement en France. Reflet des luttes sociales très dures qui suivirent la Première Guerre mondiale, l'affaire Sacco et Vanzetti reste un exemple sans précédent de solidarité ouvrière internationale. Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti ont été réhabilités le 19 juillet 1977, à l'initiative du gouverneur du Massachusetts Michael Dukakis », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

⁴⁰ « Bien que la plupart des journalistes liés de près ou de loin à l'affaire fussent convaincus de l'injustice de la condamnation des deux hommes, ils estimaient que ce n'étaient après tout que deux anarchistes italiens et que cela étant posé, il était inutile de s'en faire », *The Big Money*, *op. cit.*, p. 1095 / p. 1138.

Deathwatch. On one side of her was a little man with eyeglasses who said he was a musicteacher, on the other a Jewish girl, a member of the Ladies' Fullfashioned Hosiery Workers. They linked arms⁴¹.

Solidarité des gestes, solidarité des voix : « Mary forgot everything as her voice joined his voice, all their voices, the voices of the crowds being driven back across the bridge in singing : *Arise, ye prisoners of starvation*⁴² ... » Des bribes de *L'Internationale* envahissent à leur tour les « Newsreel/56 » : « *A better world's in birth [...] For justice thunders condemnation [...] Arise rejected of the earth [...] It is the final conflict Let each stand in his place [...] The international Party [...] Shall be the human race*⁴³. » Ce chant tisse d'ailleurs une cohérence fortuite entre les deux romans étudiés : nombre de protagonistes aragoniens l'entonnent. Dans la trilogie, ces voix anonymes et fictives se mêlent aussi à celle du protagoniste de l'« Eye Camera », qui, elle-même, passe du *je* au *nous*. Formidable élargissement de la conscience individuelle, qui devient collective et profondément solidaire. L'enquêteur qui se lance, calepin à la main, à la recherche de la vérité, laisse place au « we » des vaincus, il se fond en lui, en ce « we the beaten crowd together » (« nous autres les vaincus ensemble »)⁴⁴ qui a manifesté en vain mais qui forme malgré l'échec une communauté de lutte, celle-là même que découvre Mary. Dans les quatre sections narratives se déclinent un même événement et une même langue, comme une variation autour d'un thème dans une symphonie. Sans renoncer à leurs particularités stylistiques et typographiques, les quatre sections font résonner les mêmes mots et le même engagement. Leur dissemblance formelle est comme transcendée par une unité plus fondamentale, et les voix discordantes finissent par s'unir. Tous les locuteurs énumérés dans la séquence n°50 – « an old woman from Pittsburgh [...] a husky boilermaker from Frisco who hopped freights clear from the Coast to come here [...] a Back Bay socialworker in the mouth of an Italian printer of a hobo from Arkansas » –, la subjectivité de l'« Eye Camera », Mary et Don, la voix anonymes des « Newsreel », se sont appropriés ces mots, ils parlent le même langage, sans distinction

⁴¹ « Cette nuit-là, elle connut un moment d'excitation intense quand Don et elle se mirent en route pour Charlestown afin de se joindre au défilé des protestataires. Elle n'aurait jamais pensé qu'ils seraient si nombreux. Des envolées de chants, des mesures éparses de *L'Internationale* explosaient puis s'évanouissaient au-dessus de toutes les têtes entassées sous les fenêtres mornes de masures misérables. La veillée des morts. Elle se trouvait entre un petit homme à lunettes qui lui dit être professeur de musique et une jeune juive membre des Travailleuses de la bonneterie. Ils se prirent par le bras », *ibid.*, p. 1102 / p. 1146.

⁴² « Et Mary oublia tout, tandis que sa voix se mêlait à la sienne, à toutes ces voix, aux voix de la foule que l'on refoulait de l'autre côté du pont et qui clamaient : *Debout les forçats de la faim...* », *ibid.*, p. 1103 / p. 1147.

⁴³ « *Un monde meilleur est sur le point de naître [...] Pour la justice clamons notre réprobation [...] Debout les damnés de la terre [...] C'est la lutte finale Levons-nous et demain [...] L'Internationale [...] Sera le genre humain* », *ibid.*, p. 1104 / p. 1147.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1105 / p. 1148.

sociale ou géographique. Communauté des mots, réinstauration d'un langage unique et universel pour tous les véritables Américains en lutte.

- ***Des mots pour tous***

Ce langage universel et renouvelé est celui que parlent *Les Communistes* et *U.S.A.* Ils en font résonner les mots interdits, mais, plus largement, il est ce à quoi les romans aspirent : un langage non ambigu, précis, et que tous peuvent comprendre. À l'image du discours de Molotov selon Lebecq : « "Qu'est-ce qui leur a mis dans les gencives ! Comme toujours, un discours simple, calme, qu'on peut comprendre, nous autres... pas du Giraudoux ! Ni des hurlements comme l'autre [Hitler]⁴⁵ !" » Ni le roman d'Aragon ni la trilogie de Dos Passos ne sont difficiles à lire. Cette affirmation peut surprendre : on a vu comment les deux auteurs refusaient la simplification, littéraire et idéologique. Philippe Roger rappelle que, « loin de la linéarité propre au roman naturaliste, loin de l'affectation de trivialité ou de simplicité des récits et nouvelles populistes, Dos Passos compose *U.S.A.* selon un dispositif complexe, on pourrait dire savant, très "intellectuel" en tout cas⁴⁶ ». Certes. Mais le dispositif est au cœur même d'une stratégie visant à convaincre. L'éclatement de la structure romanesque surprend le lecteur, mais, dans un même temps, il permet une variation autour de thèmes clés, très peu nombreux, déclinés de façon répétitive. Non seulement toutes les sections narratives sont solidaires, s'éclairent les unes les autres, mais en plus elles se répètent : aucune des thématiques qui gouvernent les États-Unis contemporains ne peut passer inaperçue. Si le lecteur ne l'a pas identifiée à sa première occurrence, elle s'imposera à lui au cours de la lecture.

Ce procédé permet à Dos Passos de sauvegarder dans son livre un des aspects essentiels du plaisir romanesque : celui de la lecture cursive et quasi distraite. Un critique américain [Harry Levin] a fait remarquer très finement que dans *Finnegan's Wake* [de Joyce] la difficulté n'est qu'apparente : les mêmes astuces y sont faites tant de fois sous des formes diverses et comme surimprimées dans l'esprit du lecteur que n'importe qui, [...] même laissant de temps à autre vaciller son attention, en retiendra tout de même l'essentiel. C'est grâce à ce martèlement, à cette insistance que Dos Passos parvient à [...] lui communiquer simultanément [...] les divers éléments de sa polyphonie⁴⁷.

Ainsi, l'omniprésence des titres antisocialistes des « Newsreel », qui visaient à effrayer le lecteur de journaux, finit par indigner le lecteur de romans. De même, l'échec généralisé ne peut passer inaperçu, ses causes non plus. La spéculation, la recherche du seul profit, le conformisme tout-puissant, s'imposent à l'esprit du lecteur comme des lignes de force immanquables. Une esthétique de la redondance est à l'œuvre, et elle atteint son but. La

⁴⁵ *Les Communistes*, op. cit., p. 316.

⁴⁶ Philippe Roger dans sa préface à *U.S.A.*, op. cit., p. 22.

⁴⁷ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, op. cit., p. 128.

multiplicité des personnages aragoniens relève de la même stratégie : en multipliant les exemples de persécutés et de persécuteurs, Aragon impose l'interdiction du Parti communiste comme le fait majeur qui a agité la France de 1939. Toutes les destinées romanesques tournent autour de cet événement, déterminant. Comme si cette décision avait déterminé l'histoire nationale à venir. La complexité des romans elle-même sert donc elle aussi à convaincre.

Ce souci, constant, de se faire comprendre se retrouve dans le corps même des textes, à une échelle plus précise encore que leurs structures. La langue d'Aragon et de Dos Passos est simple et exacte. Loin des expressions toutes faites, des raccourcis et des approximations, elle utilise les mots nécessaires, pertinents, en s'affranchissant éventuellement de l'usage. Dans la trilogie, la section la moins facilement compréhensible, la moins linéaire et la plus heurtée, c'est celle des « Newsreel » : paradoxe d'une écriture journalistique rendue inintelligible, par l'action du découpage-montage, et d'une écriture fictive audacieuse, parfois moderniste, mais toujours compréhensible. La structure des portraits biographiques est éclatée, juxtapositions de faits isolés et d'événements sans contexte. Mais leur écriture est cristalline. « Dos Passos y est au sommet de son art⁴⁸ », estime Philippe Roger. Le romancier y va à l'essentiel. « Veblen / asked too many questions, suffered from a constitutional inability to say yes⁴⁹. » Une phrase, une vie, une pensée. Cette écriture limpide est celle des mythes, dans la dénonciation virulente ou dans la louange. À propos de Veblen encore :

but his memorial remains
riveted into the language :
the sharp clear prism of his mind⁵⁰.

« Sharp », « clear » : ainsi est aussi son écriture. La description littéraire de cet esprit que le romancier juge exceptionnel est à la hauteur de ce dernier. Poursuivant le même idéal de précision stylistique, Aragon utilise au fil d'une description l'expression de « cimetière gigantesque ». Quelques lignes plus loin, il y revient. « On dit : le cimetière gigantesque⁵¹... », mais cela ne suffit pas. Trois mots ne peuvent pas donner l'idée exacte de ce qu'ils doivent décrire

quand sur dix kilomètres les ressources de deux armées, tous les services, les camions, les canons, les caissons, les voitures de tourisme, des chenillettes, des voitures à traction hippo, des charrettes et des fourgons, s'entassent, lancés contre les arbres, ou versés dans les champs et, ici et là, des stocks de tout ce qui est nécessaire ou superflu à des soldats en campagne, des dépôts de conserves, des magasins de

⁴⁸ Philippe Roger dans sa préface, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ « Veblen / posait trop de questions, souffrait d'une incapacité constitutive à dire oui », *The Big Money, op. cit.*, p. 806 / p. 837.

⁵⁰ « mais son monument demeure / rivé dans notre [la] langue : / le prisme cristallin et acéré de son esprit », *ibid.*, p. 815 / p. 847.

⁵¹ *Les Communistes, op. cit.*, p. 980.

vêtements, des machines dont on ne sait ce que c'est, un chargement de mercerie, des camionnettes de vaisselle, et tout cela s'entasse, se répand, se détruit dans la fuite des hommes traqués par les bombes, les bobards, le découragement⁵²...

Le romancier ne fait pas confiance au raccourci de l'image : ce qu'il écrit n'est pas une manière de parler, mais une réalité. Suit donc une description minutieuse d'un amoncellement d'objets et de véhicules abandonnés, terrifiant par ce qu'il signifie, la fuite de tout un peuple et de son armée. Il s'agit constamment de bien se faire comprendre, sans ambiguïté. Une autre fois, le narrateur revient sur une expression de son récit.

Alors a commencé ce cri que les gens de la colonne ont entendu. Un cri qui ne finit pas. Un cri dans l'homme. Je ne dis pas que l'homme a crié : cela a crié dans l'homme. Cela qui brûle. Pas l'homme. Cette chair jeune, vivante, cet être de muscles et de nerfs qui jouait si bien au polo, il n'y a pas si longtemps dans Salisbury Plain⁵³...

Il n'est plus permis au lecteur de se réfugier derrière l'image littéraire, derrière son irréalité. Chaque mot écrit l'est pour son sens précis, sans atténuation.

Déconstruire la rhétorique de ceux qui dominent et possèdent au sein de romans qui font résonner la possibilité d'un autre langage, rendu à son efficacité première et à son sens véritable, c'est ce qu'accomplissent *Les Communistes* et *U.S.A.* Ils signent la reconstruction des « mots en ruine » et des « old words », de cette langue exsangue que les romanciers exècrent de même que tout ce qu'elle charrie de mensonges et d'idées reçues, de manipulation et de domination. Or, de même que la langue dénaturée sert la camp des adversaires, de même la langue restaurée doit servir ce que Dos Passos et Aragon considèrent être le « bon » camp. Conscience esthétique et conscience politique se rejoignent, se mêlent et agissent de concert. « Le roman est une singulière invention humaine, *une machine*, au sens moderne du mot, à transformer au niveau du langage la conscience humaine », écrit Aragon dans sa postface à la deuxième version de son roman⁵⁴ ; « Former... et influencer les façons de penser au point de changer et de reconstruire la langue, qui est l'esprit du groupe⁵⁵ », ainsi l'Américain définit-il la fonction sociale de l'écrivain. La langue est envisagée selon son rapport à la collectivité, selon l'acte qu'elle peut accomplir auprès d'elle : la « changer » et la « reconstruire », c'est « changer » et « reconstruire » les conceptions sociales et politiques, les rapports de forces sociaux, le monde. Elle est un agent direct d'un renouveau en profondeur, celui des opinions

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 947.

⁵⁴ Aragon, dans sa postface à la deuxième version des *Communistes*, Paris, Livre de Poche, 1968, p. 414.

⁵⁵ Dos Passos, dans l'article « Grosz arrive en Amérique », cité par Heinz Ickstadt dans son article « Reconstruire la langue », paru dans la revue *Europe*, n°806, *op. cit.*, p. 108.

et de la nation. Écrire, c'est « faire la guerre⁵⁶ », autant contre une langue dénuée de sens et de force que contre les manipulations sociales et idéologiques. Les deux sont intrinsèquement liés. C'est probablement dans ce lien que *Les Communistes* et *U.S.A.* rejoignent le plus directement la problématique de l'engagement. Leurs auteurs partagent la confiance, inébranlable, que Sartre accorde aux mots : dire les choses, c'est vouloir les changer ; parler ou écrire, c'est agir sur le monde, du moins sur le lecteur. Si ces romans ne relèvent pas de la littérature de propagande militante, ils sont des romans engagés, littérairement et politiquement, dès lors que l'on définit l'engagement comme procédant « du désir de rendre aux mots leur poids et leur sens. Il vise à faire en sorte qu'un livre (re)devienne quelque chose qui compte vraiment, afin qu'on ne puisse plus balayer son propos d'un revers de main en disant "tout cela n'est que littérature"⁵⁷. »

⁵⁶ P. Bleu-Schwenninger, dans son article « John Dos Passos, miroir du siècle », paru dans la revue *Europe* n°803, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, *op. cit.*, p. 46.

Conclusion

Les Communistes et *U.S.A.*, ou le pouvoir de la littérature : celle qui accomplit un acte, sans renoncer à ce qui fait sa particularité. Certes, ces romans ne sont pas les seuls à livrer une interprétation du monde réel, à faire part de convictions, politiques ou autres, à dire quelque chose de l'homme. Leurs analyses et leurs conclusions ne sont pas inédites. Mais ce qui les rassemble et les distingue, ce sont les procédés mis en œuvre pour convaincre, et la force de ces procédés. Sans appartenir à une école romanesque définie, ni même relever d'un courant commun, sans partager exactement les mêmes convictions, ces deux œuvres déploient des stratégies semblables pour convaincre, non pas tant de la pertinence des vues des romanciers que du caractère insupportable des situations décrites qui sont aussi les situations réelles. Pas d'autojustification ici, mais un acte tourné vers le lecteur, silencieux et terriblement efficace.

Dos Passos et Aragon ne font pas entendre un discours idéologique, ils ne font pas apercevoir un horizon meilleur possible. Seraient-ils atteints eux aussi, comme Veblen, de cette « constitutional inability to say yes » (« une incapacité constitutive à dire oui »)¹ ? On peut le penser si on prend la peine de lire Aragon : « [...] je portais en moi [...] un drame auquel je ne comprenais rien, mais que je sentais dans l'ombre et le silence, une question pour laquelle je n'avais pas de réponse et que je ne savais même pas me formuler² », écrit-il pour expliquer le malaise ressenti à la réception de ce roman qu'on a voulu considérer comme différent des autres. Non, l'auteur des *Communistes* n'était pas aveugle, il n'échappait pas au doute, et son engagement politique n'était pas dénué de « question » ni de « drame », celui de s'être trompé. La « question » s'était déjà imposée à Dos Passos, dont la lucidité ne pouvait épargner personne. Ses sympathies politiques n'étaient déjà plus celles de sa jeunesse, son élan révolutionnaire avait perdu de son enthousiasme.

Mais tous deux dénoncent, de façon virulente, inlassablement, en confrontant le lecteur à des faits scandaleux, manifestations d'un ordre social et politique inique. Rigoureusement sélectionnés et montés, ces faits livrés brutalement, comme sans médiation, se font les arguments d'un discours dont ils sont les seuls instruments, un discours portant sur l'ensemble des sociétés décrites. Au lecteur de reconstituer les interprétations générales et

¹ *The Big Money*, *op. cit.*, p. 806 / p. 837.

² Aragon dans sa postface à la deuxième version des *Communistes*, *op. cit.*, p. 421.

d'en tirer les conséquences, mais sa tâche n'est pas trop ardue. Jouant des ressorts de la fiction, les romanciers dessinent des lignes cohérentes qui, selon eux, expliquent les situations décrites, celles de leurs livres comme celles du monde réel, et ils font en sorte que le lecteur ne puisse les manquer. Les suggestions esquissées dans les romans sont univoques et immanquables, toutes sont cohérentes, elles ne laissent place qu'à une seule vision des choses, aussi complexe soit-elle. Elles sont contraignantes. Mais elles restent suggestions et non formulations d'un discours explicitement militant. C'est là toute leur force : une formidable union de l'extrême véhémence de ton et d'une forme aux apparences absolument impartiales, faisant naître « l'indignation objective³ », selon l'expression de Claude-Edmonde Magny. Et c'est bien l'indignation, plus que l'enthousiasme, que suscite la lecture de *U.S.A.* et des *Communistes*, l'indignation face aux contradictions et aux insuffisances des sociétés américaine et française contemporaines, finalement assez proches. Les romanciers contestent et dénoncent, bien plus qu'ils ne bâtissent, ils montrent et démontrent mais ne se prononcent directement en faveur de rien. Ce dont le lecteur est convaincu, c'est de l'iniquité des situations décrites, de la domination de la majorité silencieuse par une minorité manipulatrice. Là peut-être réside le secret de longévité de ces deux romans, et surtout des *Communistes*, moins exceptionnels par leur forme que la trilogie américaine. Beaucoup d'éléments de ce discours portant sur la France de 1939-1940 ou sur les États-Unis du début du siècle sont toujours valables, les mécanismes sociaux et médiatiques sont en grande partie les mêmes. La dénonciation est plus pérenne que la louange.

Et pourtant. Ces grands romans ne font pas que dénoncer. Y résonnent des échappées fugaces mais saisissantes où le « oui » est prononcé, où l'enthousiasme est sensible. Des jalons, timides, épars, esquissent non pas une nouvelle société, non pas une idéologie précisément formulée, mais une nouvelle mythologie. Dans *Les Communistes*, ce ne sont pas tant les prises de position virulentes du narrateur qui enthousiasment, mais bien plutôt la mention des militants, que l'histoire a oubliés mais dont le roman rappelle les noms. Premières victimes françaises des nazis, héros de l'ombre, à l'instar d'Arthur Dallidet, « un de ces hommes que l'histoire risque facilement d'oublier⁴ », ou de Rose, lumineux personnage secondaire mais réel, morte à Auschwitz en 1943, « cette petite fille bouclée⁵ » qui fera preuve d'un courage sans faille. Ce sont eux qui fondent l'engagement de l'auteur, ce sont eux, leurs ombres fragiles, qui touchent le lecteur : le temps du bref instant de leur apparition,

³ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, op. cit., p. 152.

⁴ *Les Communistes*, op. cit., p. 465.

⁵ *Ibid.*, p. 305.

leur courage et leur enthousiasme éclipsent tout le reste. Ils ne remplacent pas un discours idéologique, ils en sont le fondement. De même, quelques-unes des séquences biographiques de la trilogie font resurgir l'image d'une Amérique fidèle à elle-même : les figures de Bill Haywood, d'Eugene Debs, de Luther Burbank, de Bob La Follette, de Jack Reed, de Randolph Bourne, de Hibben Paxton, de Paul Bunyan, des frères Wright, de Frank L. Wright ravivent les origines de cette nation qui s'est perdue, ils sont fidèles à tous les espoirs que sa fondation devait susciter et luttent pour que ces espérances et ces principes perdurent. Le ton simple de la légende est celui qui convient pour évoquer ces personnages pas comme les autres, véritablement glorieux. Et c'est bien leur légende qui s'écrit au fil de ces pages.

Bibliographie

Notre bibliographie sera sélective : elle ne peut prétendre à l'exhaustivité étant donné la richesse de la production de ces auteurs, en particulier celle d'Aragon.

1/ Œuvres d'Aragon et de Dos Passos

1.1 Œuvres étudiées

- *Les Communistes*, première version, Paris, Éditions Stock, 1998 [Paris, La Bibliothèque française, 1949-1951].
- *U.S.A.*, Londres, Penguin Classics, 2001 [New York, Harcourt Brace, 1938].

1.2 Œuvres d'Aragon

1.2.1 Romans du « Monde réel »

- *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [Paris, Denoël et Steele, 1934].
- *Les Beaux Quartiers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [Paris, Denoël et Steele, 1936].
- *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [dans *Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1965].
- *Aurélien Paris*, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [Paris, Gallimard, 1944].
- *Les Communistes*, deuxième version, Paris, Livre de Poche, 1968 [dans *Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1966-1967].

1.2.2 Quelques autres œuvres

- *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [Paris, Gallimard, 1926].

- *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1997 [Paris, Gallimard, 1986].
- *Servitude et Grandeur des Français. Scènes des années terribles*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2000 [Paris, La Bibliothèque Française, 1945].
- *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [Paris, Gallimard, 1958].

1.2.3 Préfaces et textes théoriques

- *Traité de style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980 [Paris, Gallimard, 1928].
- *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935.
- *L'Homme communiste*, Paris, Gallimard, 1946.
- *La Culture et les hommes*, Paris, Éditions Sociales, 1947.
- *Avez-vous lu Victor Hugo? Anthologie poétique commentée par Aragon*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1952.
- *Hugo poète réaliste*, Paris, Éditions Sociales, 1952.
- *La lumière de Stendhal*, Paris, Éditions Denoël, 1981 [Paris, Denoël et Steele, 1954].
- *Littératures soviétiques*, Paris, Éditions Denoël, 1955.
- *J'abats mon jeu*, Paris, Mercure de France, coll. « Lettres françaises », 1992 [Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1959].
- *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.
- « C'est là que tout a commencé », préface au roman *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [*Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, tome 7, Robert Laffont, 1965].
- « La suite dans les idées », préface au roman *Les Beaux Quartiers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [*ibid*, tome 11].
- « Et comme de toute mort renaît la vie », préface au roman *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [*ibid*, tome 15].
- « Voici le temps enfin que je m'explique », préface au roman *Aurélien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [*ibid*, tome 19].
- « La fin du "Monde réel" », postface au roman *Les Communistes*, deuxième version, Paris, Livre de Poche, 1968 [*ibid*, tome 26, 1967].
- *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1981 [Paris, Albert Skira éditeur, 1969].
- *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1980.

1.3 Œuvres de Dos Passos

1.3.1 Quelques romans

- *One Man's Initiation : 1917*, dans le recueil « Novels, 1920-1925 », New York, Library of America, 2003 [Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1920] / *L'Initiation d'un homme : 1917*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, traduit par Marc Freeman [Paris, Gallimard, 1925].
- *Three Soldiers*, dans le recueil « Novels, 1920-1925 », New York, Library of America, 2003 [New York, George H. Doran Company, 1921] / *Trois Soldats*, Paris, Éditions Écriture, 1993, traduit par R.N. Raimbault [Paris, Éditions de Flore, 1948].
- *Manhattan Transfer*, Londres, Penguin Classics, 2000 [New York, Harper, 1925] / *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, traduit par Maurice-Edgar Coindreau [Paris, Gallimard, 1928].
- *Adventures of a Young Man*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2000 [New York, Harcourt, Brace, 1939] / *Aventures d'un jeune homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, traduit par Mathilde Camhi [Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1957].
- *State of the nation*, Boston, Greenwood Press Reprint, 1973 [Boston, Houghton Mifflin company, 1944] / *Bilan d'une nation*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1995, traduit par J. Castet [Paris, Le Pavois, 1946].
- *The Best Times*, Boston, The New American Library, 1966 / *La Belle Vie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002, traduit par M.-E. Coindreau et C. Richard [Paris, Mercure de France, 1968].

1.3.2 Quelques articles

Dos Passos a écrit de nombreux articles tout au long de sa carrière. Ils ont été réunis par Donald Pizer dans le volume (non traduit) *The Major Nonfictionnal Prose*, Detroit, Wayne State University Press, 1988. Nous en sélectionnons quelques-uns en particulier :

- « Against American Literature », paru dans le journal *New Republic*, n°8, octobre 1916 (pp. 36-38 dans le volume mentionné).
- « The Making of a writer », paru dans la revue *New Masses*, n°4, mars 1929 (pp. 116-117).
- « Introduction to Three Soldiers », parue dans la première édition du roman, George H. Doran Company, 1921 (pp. 146-148).

- « The Writer as Technician », intervention du romancier lors du American Writers' Congress, en avril 1935 à New York (pp. 169-172).
- « Introductory Note to The 42nd Parallel », dans la première édition du roman, Harper & Brothers, 1930 (pp. 179-180).
- « What Makes a Novelist », discours prononcé lors de l'attribution du Feltrinelli Prize, à Rome, en 1967. Il a été repris dans la National Review, janvier 1968 (pp. 268-274).

2/ Études critiques

2.1 Études consacrées aux Communistes

2.1.1 Ouvrages

- BERNARD, Jacqueline, *La Permanence du surréalisme dans le cycle du « Monde réel »*, Paris, Corti, 1984.
- GARAUDY, Roger, *L'Itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.
- GRENOUILLET, Corinne, *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 1992.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- PIÉGAY, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- RISTAT, Jean, *Album Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 1997.

2.1.2 Articles

- GRENOUILLET, Corinne, « Les ambiguïtés d'une réception : Aragon et ses lecteurs militants », *Recherches croisées* n°3, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1991, pp. 123-135.

- GRENOUILLET, Corinne, « L'univers sonore des *Communistes* : chansons et références musicales », *Recherches croisées* n°7, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2001, pp. 124-144.
- GRENOUILLET, Corinne, « Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon », communication de mars 1998, mise en ligne sur le site des ERITA (Études de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon).
- LAHANQUE, Reynald, « La question de "caractère de la guerre" dans *Les Communistes* », *Recherches croisées* n°7, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2001, pp. 164-170.
- LEUILLIOT, Bernard, « *Les Communistes*, roman », dans *Faites entrer l'infini*, juin 1997, pp. 13-17 ; et les préfaces à l'édition de référence des *Communistes* et à l'édition de La Pléiade.
- PRÉVOST, Claude, « Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre », dans *La Pensée*, mars-avril 1991, pp. 55-70.
- VASSEVIÈRE, Maryse, « La réécriture des *Communistes* d'Aragon », *Littérature*, décembre 1971, pp. 79-89 ; « *Les Communistes* : un roman à thèse et ses anomalies ou l'Apocalypse et la carnaval », *Recherches croisées* n°7, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2001, pp. 198-202.
- VASSEVIÈRE, Maryse, « Aragon / Hugo », article mis en ligne sur le site des ERITA (Études de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon) en mars 2006.
- VIGIER, Luc, « Aragon, le peuple, et les fourmis », article mis en ligne sur le site des ERITA (Études de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon) en avril 2005.
- WEIL, Jean-Claude, « Naissance d'un héros de fiction : Étienne Decker des *Communistes* », dans *Europe*, janvier-février 1989, pp. 154-161.
- WEIL, Jean-Claude, « Avez-vous lu *Les Communistes* ? », *Recherches croisées* n°3, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1991, pp. 105-116.
- WOLF, Nelley, « L'écriture communiste », *Lire Aragon*, sous la direction de Mireille Hisum, Carine Trévisan, Maryse Vassevière, Paris, Honoré Champion, 2000.

2.2 Études consacrées à U.S.A.

2.2.1 Ouvrages

- ASTRE, Georges-Albert, *Thèmes et structures chez Dos Passos*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1974.
- BEKIND, Allen, *Dos Passos, the Critic's and the Writer's intention*, Carbondale, Souther Illinois Press, 1971.
- LANDSBERG, Melvin, *Dos Passos' Path to U.S.A. : a political biography*, Boulder, Associated University Press, 1972.
- LUDDINGTON, Townsend, *John Dos Passos a Twentieth Century Odyssey*, New York, Carroll & Graff, 1998.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, chapitres II-VI.
- MOREL, Jean-Pierre, *John Dos Passos : multiplicité et solitude*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1998.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Fayard, 1992
- PIZER, Donald, *Dos Passos' U.S.A. : a critical study*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1981.
- TERRIER, Michel, *Le Roman américain 1914-1945*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

2.2.2 Articles

- Le numéro 803 de la revue *Europe*, mars 1996, et en particulier :
 - « John Dos Passos, miroir du siècle » par Patricia Bleu-Schwenninger (p. 65).
 - « Expérience et tradition » par Cesare Pavese (p. 72).
 - « Reconstruire la langue » par Heinz Ickstadt (p. 99).
 - « Relire *U.S.A.* aujourd'hui » par Robert Silhol (p. 122).
- GELFANT, Blanche, « John Dos Passos : the synoptic novel », dans *The American city novel*, Norman University of Oklahoma Press, 1954.
- LYNDENBERG, John, « Dos Passos' *U.S.A.* : the words of the hollow men », paru dans *Essays on determinism in American Literature*, sous la direction de J. Krause, , Kent, Kent State University Press, 1964.

- ROGER, Philippe, « John Dos Passos, *desperado* du siècle américain », préface à *U.S.A.*, Gallimard, collection « Quarto », Paris, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, « À propos de John Dos Passos et de *1919* », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [Paris, Gallimard, 1947].
- WALCUTT, C.C., « Dos Passos and Naturalism », paru dans *American Literary Naturalism : a divided stream*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.

3/ Critique littéraire et historique

3.1 Ouvrages sur les contextes historiques

3.1.1 La France de 1939-1940

- AZEMA, Jean-Pierre, PROST Antoine, RIOUX Jean-Pierre, *Le Parti communiste des années sombres (1938-1941)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- CRÉMIEUX, Jean-Louis, *Les Français de l'an quarante*, Paris, Gallimard, 1990.
- GORODETSKY, Daniel, « Les dessous du pacte germano-soviétique », dans *Le Monde diplomatique*, juillet 1997.

3.1.2 Les États-Unis du début du XXe siècle

- GUÉRIN, Daniel, *Le Mouvement ouvrier aux États-Unis de 1866 à nos jours*, Paris, Maspero, 1977.
- HEFFER, Jean, *La Grande Dépression : les États-Unis en crise, 1929-1933*, Paris, Gallimard, 1991 ; *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Colin, 1997.
- MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Complexe, 1991.
- MÉLANDRI, Pierre et PORTES, Jean, *Histoire intérieure des États-Unis au XX^e siècle*, Paris, Masson, 1991.
- ZINN Howard, *A People's History of the United States*, New York, Harper Collins, 2000 [New York, Harper & Row, 1980] / *Une histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2002.

3.2 La problématique de l'engagement littéraire

- BOUJU, Emmanuel, *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essai », 2000.
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- MOREL, Jean-Pierre, *Le Roman insupportable*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985.
- ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, coll. « Aux origines de notre temps », Paris, Payot, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [Paris, Gallimard, 1948].
- SULEIMAN, Suzanne, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

3.3. Théorie littéraire, linguistique et cinématographique

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972 [Paris, Éditions du Seuil, 1953].
- BOOTH, Wayne, *The Rethoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1976.
- GAUDREULT, André, *Du Littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essai », 1964.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of fiction*, New York, The Viking Press, 1957.
- METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Paris, Méridiens Klincksieck, 1971.

- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome I et II, Paris, Éditions Universitaires, 1968.
- VANOYE, François, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan Université, 1989.

Table des matières

INTRODUCTION	3
PREMIERE PARTIE	12
LES FAITS, RIEN QUE LES FAITS : L'AVENTURE DU REEL	12
CHAPITRE 1 - LE REFUS DE L'ABSTRACTION THEORIQUE	13
1. <i>L'absence de personnage exemplaire</i>	14
❖ Vertige des personnages	14
❖ L'insuffisance des militants.....	16
2. <i>Complications narratives</i>	21
❖ L'effacement de l'instance narrative : la pluralité des points de vue	21
❖ Une retenue volontaire.....	24
❖ Interventions singulières.....	27
3. <i>Un modèle positif : le reportage</i>	29
❖ Des témoins fiables	29
❖ Enregistrements.....	31
CHAPITRE 2 - L'ENSEIGNEMENT DES FAITS.....	34
1. <i>L'efficacité stratégique du compte-rendu objectif</i>	34
❖ L'exemple de la presse	35
❖ Le pouvoir de l'ellipse	37
2. <i>Des faits saisissants</i>	39
❖ Une violence latente.....	40
❖ La brutalité du camp adverse.....	43
3. <i>Les faits suffisants : le primat de l'expérience</i>	46
❖ La conversion des protagonistes : le pouvoir des faits	46
❖ Voir « les choses, les gens »	49
DEUXIEME PARTIE	53
UN DISCOURS EN ACTE	53
CHAPITRE 1 - « À TRAVERS » LA FICTION.....	54
1. <i>Un discours incarné</i>	55
❖ La méfiance envers les discours.....	55
❖ La preuve des gestes	56
2. <i>L'efficacité de la fiction</i>	59
❖ Le maintien d'un premier plan fictif.....	60
❖ L'impatience de la lecture	62
3. <i>Des fictions peu fictives : la légitimation par le réel</i>	66
❖ Échanges entre réalité et fiction	67

❖ Le refus du romanesque.....	71
❖ Une compréhension intuitive : l'immédiateté de la scène.....	74
CHAPITRE 2 - PUZZLES SIGNIFIANTS	80
1. Pièces détachées	81
❖ Séquences en vrac	81
❖ Chaos narratifs ?.....	84
2. L'efficacité du montage.....	87
❖ Sélectionner	87
❖ Monter et exprimer.....	89
❖ Un réalisme « critique ».....	93
TROISIEME PARTIE.....	97
APPRENTISSAGES : NOUVELLE VISION, NOUVEAU LANGAGE.....	97
CHAPITRE 1 – MECANISMES DE LA DOMINATION	98
1. La structure de l'enquête.....	99
❖ Renversements.....	99
❖ Recherches.....	102
2. Manipulations sociales et politiques	105
❖ U.S.A. : la métamorphose du « rêve américain ».....	105
❖ Les Communistes : La collusion des intérêts	108
3. Manipulations nationales.....	111
❖ « All right we are two nations »	111
❖ Vrais et faux patriotes	114
4. Manipulations médiatiques	120
❖ Dépendances.....	120
❖ Mensonges	125
CHAPITRE 2 - « RECONSTRUIRE LA LANGUE ».....	129
1. La dénonciation d'une langue mensongère	129
❖ La manipulation publicitaire.....	130
❖ Propagande politique	132
2. Le sens véritable des mots.....	133
❖ Décryptages	134
❖ Restauration.....	135
3. Faire entendre.....	138
❖ Les romans des mots interdits	139
❖ Des mots pour tous.....	142
CONCLUSION	146
BIBLIOGRAPHIE	149
TABLE DES MATIÈRES	158