

« MENTIR-VRAI » CONTRE « MENTIR FAUX » : LE COMBAT AVANT-GARDISTE DU ROMAN ENGAGÉ DES ANNÉES 1930, OU DE LA PERTINENCE RÉCIPROQUE DE L'ANACHRONISME CRITIQUE

Les antagonismes semblent systématiques : *storytelling* contre fiction littéraire, « mentir-faux » de la désinformation volontaire contre « mentir-vrai » du roman, abrutissement du récepteur contre émancipation du lecteur, scénarisation des conduites contre « contre-scénarisation¹ » libératrice. Cette contribution ne fera pas exception et opposera, elle aussi, « bonnes » et « mauvaises » histoires.

Pourtant, le roman engagé des années 1930 brouille quelque peu les pistes. Élaboré pour répondre à la sommation toujours plus pressante lancée par le contexte historique qui le voit apparaître, ce roman plonge dans l'arène politique : résultant de l'engagement de celui qui l'écrit, il se conçoit, plus fondamentalement encore, comme un objet structurellement politique, destiné à susciter l'engagement de celui qui le lit. Envisagé ici à travers *Le Monde réel* d'Aragon et *USA* de Dos Passos, le roman engagé des années 1930 revendique explicitement son intention d'exercer une influence d'ordre politique à travers la narration d'histoires fictives. Il partage donc la même ambition que le *storytelling* officiel ou officieux des pouvoirs en place dont il ne cesse pourtant de dénoncer les méfaits : il s'agit, pour lui comme pour ceux qu'il a érigés en adversaires, de convaincre en racontant des histoires.

Dès lors se pose la nécessité de façonner des histoires alternatives, qui se distingueraient à la fois par leur grammaire et par leur contenu des histoires dominantes dont le roman engagé illustre le pouvoir néfaste sur les opinions publiques. Se définissant par l'opposition politique aux pouvoirs en place, le roman engagé critique les ficelles narratives et rhétoriques sur lesquelles reposent ces derniers ; mais il n'entend pas renoncer à la force de conviction et de scénarisation que possède la narration d'histoires. Reste à en inventer de nouvelles. L'enjeu du roman engagé consiste donc moins à défendre une singularité littéraire opposée à l'opportunisme du *storytelling* majoritaire, qu'à remporter la lutte des récits, plus urgente encore, peut-être, que la lutte des classes.

Dangers du *storytelling* — ou de la permanence des ficelles narratives des *thrillers* politiques

Pourquoi utiliser, pour désigner les histoires que met en scène le roman engagé des années 1930 pour mieux les dénoncer, un terme forgé au cours des années 1990, renvoyant à notre monde contemporain tissé d'histoires ? D'abord parce qu'il me semble que cet « incroyable hold-up sur l'imaginaire² », selon les mots de Christian Salmon, ne date pas de notre ère post-moderne. De nombreux romans de l'entre-deux-guerres mettent en scène les histoires, souvent mensongères, auxquelles ont recours les pouvoirs établis pour obtenir le consentement des foules. Les grands récits, ceux de l'émancipation comme ceux servant la domination, se sont toujours déclinés en une multitude de petites histoires. Si aujourd'hui le *storytelling* a pris le relais des métarécits, il a coexisté avec eux avant de les éclipser, les transposant dans la sphère quotidienne et immédiatement politique. Ensuite parce qu'il n'est pas inintéressant de replacer cette notion critique dans un contexte un peu plus large — ne serait-ce que pour apprécier les stratégies qui se sont déployées au long cours pour contrer un *storytelling* qui paraît parfois nous téjaniser.

1 Yves Citton, *Mythocratie — Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 15.

2 Christian Salmon, *Storytelling*, Paris, La Découverte/Poche, 2008, p. 20.

Telle qu'elle apparaît dans nos deux fresques engagées, la fabrique des récits officiels est indissociablement falsification de la réalité et manipulation du public : piège d'envergure, qui façonne les représentations et les opinions nationales, retenant captifs les peuples états-unien et français. Du simplisme formel et émotif aux intentions qui en sont à l'origine, ces histoires ont tous les traits du *storytelling* contemporain, y compris la force de frappe. Tous les récits adverses mis en scène et dénoncés par Dos Passos et par Aragon élaborent ainsi ce que Christian Salmon nomme un « thriller de la sécurité nationale³ ». Le propre du *thriller*, c'est de faire frémir (*to thrill*) : que l'ennemi soit intérieur ou extérieur, il est toujours redoutable. C'est « la profonde cruauté de Hindenburg », qui fait l'objet d'un témoignage suspect dans *USA* :

[elle] 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 innocent⁴.

On admirera la prétérition. C'est encore cette histoire des *Cloches de Bâle* « qui était dans tous les journaux » : celle de deux chauffeurs de taxi briseurs de grève, prétendant avoir été attaqués par un flacon de vitriol qui aurait, aussi lâchement que définitivement, défiguré le joli visage d'une passagère : « et bien que le jeune homme au triporteur eût entièrement disparu, on le décrivait comme un syndicaliste farouche⁵. » Le scénario est simple, et il ne connaît point de frontière : tous ceux qui contestent l'ordre établi menacent la communauté nationale, alors même que cette dernière s'apprête à entrer en guerre. Dans nos romans engagés, les histoires élaborées par les pouvoirs établis développent, à grand renfort de caricatures et d'associations infondées, ce scénario originel, fondé sur l'inépuisable figure du bouc émissaire.

Reposant sur la simplification et sur la répétition, car nos romans laissent entendre que les opinions publiques sont soumises à un véritable matraquage médiatique, ces histoires tissées en plus haut lieu et diffusées massivement ne relèveraient-elles pas, elles, du roman à thèse dont on a tant voulu distinguer le roman engagé ? La structure antagonique, dont Susan Suleiman fait l'une des modalités privilégiées de ce genre romanesque, organise bien l'ensemble de ces récits, et l'analyse du roman à thèse rend compte des traits caractéristiques des fictions gouvernementales :

On peut définir le contenu d'une histoire à structure antagonique comme un conflit entre deux forces, dont l'une, celle du héros, est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal. [...] [Le héros antagonique] se bat pour la vérité ou la justice, la liberté ou la patrie – en un mot pour des valeurs transcendantes et absolues. La guerre, dans pareil cas, a une teneur morale⁶.

Barbares Allemands *versus* vertueux Américains, bons travailleurs *versus* mauvais grévistes, véritables patriotes *versus* fourbes traîtres : toutes les trames narratives des histoires dominantes reposent sur une dichotomie binaire, qui recoupe un antagonisme axiologique et moral.

3 *Idem*, p. 166.

4 John Dos Passos, *1919* [1932], traduction d'Yves Malartic révisée par C. Jase, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002, p. 431. « *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 Hindenburg* » (1919, Londres, Penguin Classics, 2001, p. 399).

5 Aragon, *Les Cloches de Bâle* [1934], Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. I, 1997, p. 949.

6 Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1983, p. 127.

Ces histoires dominantes se distinguent pourtant du roman à thèse de manière décisive : précisément, elles ne se donnent ni pour des romans ni pour les illustrations d'une thèse partielle. Ce que les romans engagés désignent et dénoncent comme des fictions doit en effet apparaître, aux yeux et aux oreilles de leurs récepteurs immédiats mis en scène, comme un simple compte rendu de la réalité, au sein duquel l'idéologie ou la volonté de convaincre ne jouerait aucun rôle. Les deux cycles montrent comment ces histoires s'insinuent dans les esprits, comment la « contre-réalité » qu'elles inventent finit par se substituer au « monde réel » aux yeux de destinataires passivement impressionnés mais activement enthousiasmés. Les femmes en sont les premières victimes : Janey, dans *USA*, adopte tous les préjugés de la grande presse, aussi haineuse à l'encontre des Allemands qu'envers les « rouges » ; les affreuses bourgeoises d'Aragon répètent les diatribes lues dans les journaux.

Visant à abolir toute distance entre les faits narrés et le public, les histoires dominantes constituent leurs destinataires en acteurs de l'action narrée, victimes de la menace rouge ou héros de la collectivité soudée dans son combat contre l'ennemi. C'est ce que Susan Suleiman, dans son analyse du roman à thèse, appelle « la persuasion par la cooptation » :

Le lecteur, coopté dès le début dans les rangs du héros, se trouve structurellement — donc nécessairement — du « bon » côté. Il *doit* vouloir le triomphe du héros, et partant le triomphe des valeurs⁷.

Associés à une diffusion médiatique massive, ses ressorts narratifs, extrêmement simples dans la mesure où ils privilégient l'adhésion immédiate et non réfléchie, assurent au *storytelling* dominant une situation de monopole narratif au sein des espaces publics mis en scène par le roman engagé.

Lutte des récits

Pourtant, l'insistance de Dos Passos et d'Aragon à souligner la redoutable puissance de nuisance du *storytelling* officiel ne s'inscrit pas seulement dans une perspective dénonciatrice : elle vise aussi à convaincre de la nécessité de réinvestir le pouvoir prescriptif de l'activité narrative qu'illustrent leurs intrigues elles-mêmes. Les narrations mises en scène et mises à distance au sein des romans engagés possèdent en effet un exceptionnel pouvoir, tout politique, de scénarisation des conduites.

Ainsi des spectateurs de la pièce de théâtre à laquelle assiste Edmond Barbantane dans *Les Beaux Quartiers* : « Ils hurlent⁸ », se muant en une sorte de meute chauvine devant cette « pièce à thèse, le titre en était tout un programme : *Alsace*⁹ » ; les « fanatiques de la scène [et] ceux de la salle [...] se sont levés, moites, et les yeux mouillés, frémissants, et [...] la tempête éclate avec des cris : *Vive la France, vive la France !* ». Écrite et représentée à l'unique fin de convaincre l'opinion publique de la nécessité de la guerre, « que le [gouvernement français] préparait ouvertement avec bruit de bottes, parades militaires et une littérature sans exemple d'alsaciennes et de petits soldats¹⁰ », cette pièce, véritable « événement politique », remplit parfaitement sa fonction. Du décor, « avec de petits drapeaux partout, du vaisselier à l'horloge rustique », à la répétition de *La Marseillaise*, tout est mis en œuvre pour emporter l'adhésion du public. Fondée sur l'identification entre scène et salle que scelle le rejet de l'autre, la pièce « était plus que médiocre, mais habile¹¹ ». Sa réception mise en scène par le roman aragonien

⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸ Aragon, *Les Beaux Quartiers* [1936], Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. II, 2000, p. 229.

⁹ *Idem*, p. 227.

¹⁰ *Idem*, p. 294.

¹¹ *Idem*, p. 228.

témoigne de cette habileté : les réactions sont unanimes, le conformisme est absolu, l'enthousiasme, obligatoire.

Le premier *Monde réel* et *USA* insistent à de nombreuses reprises sur l'efficacité du *storytelling* adverse : ce dernier parvient à susciter chez ses récepteurs les réflexes et les émotions qui serviront les pouvoirs établis. Janey se fait ainsi le relais fidèle et enthousiaste des fictions de la propagande anti-allemande puis anti-socialiste : inquiétant écho du « mentir-faux » répété en toute bonne foi et profondément intériorisé. Son appréhension du monde se réduit à une transposition des articles mensongers qu'elle a lus et auxquelles elle adhère passionnément : « 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, Louvain¹² ». Non seulement sa pensée est informée et limitée par le vocabulaire asséné par la presse, mais elle n'envisage la réalité qu'à travers le prisme des fictions médiatiques :

On voyait arriver au bureau un nombre toujours croissant d'étrangers et les conversations prirent un tour nettement pro-allemand qu'elle n'aimait pas du tout. Mr Dreyfus était très poli et généreux avec ses employés mais Janey ne cessait de penser à l'invasion brutale de la Belgique et aux horribles atrocités commises et n'aimait pas travailler pour un Hun, aussi commença-t-elle à chercher un autre emploi. Les affaires ne marchaient pas à Washington et elle savait que c'était folie de quitter Mr Dreyfus mais c'était plus fort qu'elle¹³.

Cet extrait illustre à quel point le *storytelling* gouvernemental s'interpose entre la réalité des faits et leur perception : l'expérience vécue est balayée par son pouvoir d'influence. Le fait (« Mr Dreyfus était très poli et généreux avec ses employés ») est impuissant à contrer la propagande officielle, pourtant contredite par la personnalité de l'employeur de Janey ; mais « c'était plus fort qu'elle » : elle le réduit, malgré tout, à la caricature que propagent les fictions mensongères qu'elle lit quotidiennement, le désignant par le même terme péjoratif de « Hun » qui rythme les colonnes haineuses des journaux. Le dialogue entre elle et son futur employeur, J.W. Moorehouse, en témoigne encore :

« Verriez-vous un inconvénient à me dire, Miss Williams, pourquoi vous avez perdu votre dernière place ? »

« Pas du tout. J'ai quitté Dreyfus et Carroll, peut-être en avez-vous entendu parler... Je n'aimais pas ce qui se passait là-bas. Ça aurait été différent si le vieux Mr Carroll y était resté, bien que Mr Dreyfus fût très aimable, c'est sûr.

– C'est un agent du gouvernement allemand.

– C'est ce que je voulais dire. Je n'ai pas voulu rester après la proclamation du Président¹⁴. »

De « Hun », Mr Dreyfus devient, tout naturellement, un espion ennemi : enchaînement logique, programmé par le *storytelling* dominant.

12 John Dos Passos, *42^e Parallèle* [1930], traduction de N. Guterman révisée par C. Jase, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002, p. 173. “*That fall she read a great many newspaper and magazines [...]. She began to hate the Germans that were destroying art and culture, civilization, Louvain*” (*42nd Parallel*, Londres, Penguin Classics, 2001, p. 144).

13 John Dos Passos, *42^e Parallèle*, *op. cit.*, p. 272. “*Round the office there got to be more and more foreigners and talk there took a distinctly pro- German trend that she didn't at all like. Mr Dreyfus was very polite and generous with his employees, but Janey kept thinking of the ruthless invasion of Belgium and the horrible atrocities and didn't like to be working for a Hun, so she began looking round for another job. Business was slack in Washington and she knew it was foolish to leave Mr Dreyfus, but she couldn't help it*” (*42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 240).

14 *Idem*, p. 279. “*Do you mind telling me, Miss Williams, why you lost your last job ?*” “*Not at all. I left Dreyfus and Carroll, perhaps you know them... I didn't like what was going on there. It would have been different if old Mr Carroll had stayed, though Mr Dreyfus was very kind, I'm sure. 'He's an agent of the German government.'* “*That's what I meant. I didn't like to stay after the President's proclamation*” (*42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 248).

Face à l'extraordinaire efficacité de ces histoires qui parviennent à façonner l'opinion publique et sa vision du monde, réinvestir et redéfinir l'acte narratif apparaît comme une priorité : dans une ère où prolifèrent les récits et où se développent les technologies permettant leur diffusion massive, la lutte politique passe nécessairement par une lutte narrative.

Dans la mesure même où ils se livrent à l'écriture romanesque — et non à l'écriture essayistique par exemple, ou non exclusivement à la pratique journalistique —, Aragon et Dos Passos font le choix, eux aussi, de raconter des histoires ; ils font, eux aussi, confiance aux pouvoirs de la narration et de la fiction pour exercer sur ceux qui les reçoivent une influence d'ordre politique. L'affrontement des deux camps antagonistes qu'ils mettent en scène dans leurs romans — bourgeoisie et prolétariat, Américains véritables et *strangers* — affrontement qui tourne si souvent en défaveur du camp qu'ils soutiennent, n'a pas lieu que dans les rues ou les parlements : il se déplace sur la scène narrative – celle du roman engagé lui-même.

Ainsi le roman engagé des années 1930 ne se contente-t-il pas de dénoncer les malversations, les corruptions et les exactions des pouvoirs établis : il devient lui-même un acteur de la lutte politique en cours. S'opposant politiquement et littérairement aux histoires fallacieuses façonnées par les pouvoirs établis, il plonge dans l'arène. Il entend bien réinvestir la force de scénarisation des histoires – non plus pour appuyer les pouvoirs en place, mais pour les contester. Dos Passos aurait pu faire sien le constat de son personnage Dick Savage : « “Que cela vous plaise ou non, façonner l'esprit du public est une des plus grandes choses que l'on ait fait dans le pays¹⁵.” » Il utilise d'ailleurs le même terme de « *mold* » pour décrire la mission qu'il assigne à « l'écrivain professionnel » : « Si le produit est assez convaincant et assez intéressant, il façonne et influence les façons de penser¹⁶. » L'entreprise narrative n'est donc absolument pas condamnée en tant que telle, tant il est vrai, comme le rappelle Yves Citton, qu'il n'est « nullement mauvais en soi de “se raconter des histoires” : tout dépend de ce à quoi tendent ces histoires¹⁷ ». Dès lors, la contestation des fictions forgées par les puissants, en théorie (dénonciation de leurs ambitions et de leurs effets) et en acte (élaboration d'un contre-modèle narratif) est indissociablement politique *et* littéraire.

La « contre-scénarisation » du roman engagé des années 1930

Par définition, le roman engagé doit rompre avec la visée de reconduction, à la fois narrative et politique, qui sous-tend les récits du camp adverse, fondés sur la répétition de schémas narratifs établis pour soutenir un ordre politique tout aussi établi ; la reconfiguration des représentations politiques dominantes est indissociable de la reconfiguration des pratiques narratives. Loin de le mener sur la voie de l'imitation, la similitude de l'objectif poursuivi avec le *storytelling* adverse encourage le roman engagé des années 1930 à s'en dégager pour élaborer une véritable contre-scénarisation.

Le plus manifeste des signes distinctifs que mettent en avant les « bons » récits pour se distinguer des « mauvais », c'est l'attachement aux faits que prétendent opposer les premiers au caractère fantaisiste inavoué des seconds. Quand les contes gouvernementaux reprennent

15 John Dos Passos, *La Grosse Galette* [1936], traduction de Charles de Richter, révisée par Sabine Bouloungne, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002, p. 1191. “*Whether you like it or not, the molding of the public mind is one of the most important things that goes on in this country*” (*The Big Money*, Londres, Penguin Classics, 2001, p. 1145).

16 « “*If the product is compelling, and important enough, it molds and influences ways of thinking*” » (Dos Passos, « The Writer As Technician », *The Major Non Fictional Prose*, Detroit, Wayne State University Press, 1988, p. 81). Je traduis.

17 Yves Citton, *Mythocratie... op. cit.*, p. 77.

les ficelles du roman à thèse sans avouer leur caractère fictionnel, Aragon et Dos Passos écrivent *comme* s'ils refusaient toute simplification et toute schématisation, pour se plonger dans un réel brut et brutalement rendu, foisonnant à s'y perdre. Bien sûr, ce « monde réel » est lui aussi une construction, dont la composition et l'exploration suivent des lignes de force forgées par les convictions politiques des romanciers — la division en deux camps antagonistes, en particulier, relevant bien d'une simplification, du moins d'une mise en forme, des réalités décrites. Il n'en reste pas moins que Dos Passos et Aragon définissent leurs récits par une fidélité affichée à ce qu'ils présentent comme des faits incontestables, se distinguant ainsi des affabulations adverses.

C'est dans l'écriture de la guerre que ce parti pris de s'en tenir à la réalité en la privant de tout enjolivement se fait le plus manifeste. Dans *Les Chiens de garde*, Nizan dénonçait le processus d'abstraction dissimulant sous de grandes notions la terrible réalité de ce qu'avait été le premier conflit mondial :

La guerre devenue Idée, l'objet guerre disparaît. La guerre ne fut point cette série de combats, d'incendies, cet entassement de morts répugnantes, de jours d'ennui et d'assassinats, ces vagues de gaz, ces couteaux des nettoyeurs de tranchées, cette vermine et cette crasse humaines que les combattants connurent, mais la lutte du droit contre la force, mais la bataille [...] de M. Bergson contre la machine allemande. Non point un jeu sanglant au profit des fabricants d'armes, mais une croisade philosophique, mais une bataille d'esprits¹⁸.

La guerre elle-même a beau ne pas occuper une place centrale dans les cycles étudiés (le premier *Monde réel* ne franchit pas le seuil de 1914, ou à peine ; *USA* fait plus de place aux négociations qui lui succèdent qu'aux combats du front), elle surgit toujours, dans les intrigues romanesques, en contrepoint de la propagande officielle, de ses affiches et de ses déclinaisons médiatiques : dans toute son extraordinaire brutalité.

Épilogue de *1919*, le deuxième tome de la trilogie de Dos Passos, les pages consacrées au soldat inconnu américain et à son inhumation sous les drapeaux représentent un sommet de déconstruction des récits officiels, auxquels elles apportent un démenti cinglant. Le montage systématique opposant les fictions mensongères des discours politiques relayés par la presse, oubliées du sang et des larmes, et des éclats narratifs exprimant la brutalité de la guerre, dénuée de toute grandeur et de toute logique, révèle à la fois la fausseté du *storytelling* adverse et ce qu'il avait voulu dissimuler. Les premières désincarnent le soldat inconnu, qu'elles transforment en une figure rhétorique, en un symbole du sacrifice volontaire, « représentant typique des soldats de notre démocratie [qui] combattit et mourut en croyant que la cause de son pays était celle de la justice irréfutable¹⁹... » : sous couvert de rendre hommage à un combattant inconnu, les détenteurs du pouvoir se livrent à une auto-célébration. Ils font d'un soldat inconnu le héros d'une fiction nationale que d'autres ont forgée pour lui – mais dont il est le seul à avoir subi les effets réels.

Or le texte romanesque se distingue des discours tenus et des articles de presse qui les paraphrasent en y opposant l'épaisseur d'une vie vécue, ou plutôt celle d'un éventail de vies qui ont pu être celles de ce John Doe et qui, toutes, se terminent dans la forêt d'Argonne. Le mort n'est pas une abstraction, il fut un individu bien réel, de chair et de sang, un « je » qui surgit à la fin de la séquence. Loin d'être un symbole, loin d'incarner l'Amérique ou aucune des valeurs dont elle prétend être l'ultime défenseur, le soldat inconnu ne représente rien d'autre que les morts au champ de bataille ; loin d'être un sacrifice volontaire pour une cause transcendante, sa mort est tout simplement absurde : dégonflement en acte de toute la mythologie guerrière déployée lors de la cérémonie officielle. À l'hommage rendu à l'« âme

18 Paul Nizan, *Les Chiens de garde* [1932], Marseille, Agone, « Éléments », 2012, p. 75.

19 Dos Passos, *1919*, *op. cit.*, p. 757 (“as a typical soldier of this representative democracy he fought and died believing in the indisputable justice of his country's cause”, *1919*, *op. cit.*, p. 724)

impérissable » (« *imperishable soul* ») du soldat américain, et par extension à celle de l'Amérique, le texte oppose la matérialité du « corps d'un Américain » (« *The Body of an American* »), titre de la séquence, ou ce qu'il en reste après avoir été frappé par un obus :

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 kaki²⁰

Telle que l'évoque le roman engagé, et non telle qu'elle a été narrée par les dominants, la guerre n'est qu'un terrible champ de bataille, non un combat de valeurs. L'amour de la patrie, la valeur militaire, l'héroïsme, se perdent dans le vacarme des bombardements (« le sifflement des shrapnels et le cri aigu des obus déchirant l'air et le staccato affolant des mitrailleuses boue gamelles masques à gaz et la gale²¹ ») et dans la peur : « Peux pas m'empêcher de sursauter quand leurs trucs éclatent, leurs trucs me donnent la tremblote²². » La guerre est décrite à vue de soldat, vision où n'intervient aucune transcendance pour surmonter la perte absolue des repères que marque la répétition, à trois reprises, du « *Hé les gars dites-moi comment je peux retrouver mon unité*²³ ». Seul le *storytelling* adverse a pu transformer un individu inconnu, perdu dans une lointaine forêt, coupé des siens à tant de titres, en un symbole de la nation, unie dans son deuil (« *one nation under God* »). Le texte romanesque choisit, lui, de le rendre à sa réalité, et ainsi de lui rendre sa dignité humaine, et non plus symbolique.

De même, tous les moyens déployés par le gouvernement français et ses appuis industriels pour exalter le patriotisme chauvin et appeler à la guerre – parades militaires, revue de Longchamp, pièces de théâtre à thèse, articles décrivant la barbarie allemande... –, toutes ces mises en scène sont balayées, de façon lapidaire et définitive, par deux parenthèses proleptiques à la fin des *Cloches de Bâle* et des *Voyageurs de l'impériale* : la première est pleine du souvenir de l'épouvante ressentie devant un jeune Allemand victime des gaz asphyxiants :

C'était un Badois, ce gosse de la classe 19. [...] quand ce garçon de dix-neuf ans, perdu, aveuglé, arriva sur nous qui étions à l'abri du talus de la route, les mains lancées en avant, je vis qu'il avait quelque chose d'anormal au visage. Un instant il hésita, puis comme quelqu'un qui a très mal à la tête, il porta sa paume gauche à son visage et le serra un peu dans ses doigts. Quand sa main redescendit, elle tenait une chose sanglante, innommable : son nez. Ce qu'il était advenu de sa figure, pensez-y un peu longuement...

Je n'ai jamais depuis ce temps tout à fait perdu l'odeur de la gangrène²⁴.

La seconde réduit à néant les illusions de la génération des Pierre Mercadier :

20 *Idem*, p. 759. "The blood ran into the ground. [...] The blood ran into the ground, the brain 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 khaki", 1919, *op. cit.*, p. 726.

21 *Idem*, p. 757 ("the ping of shrapnel and the shrill bullets combing the air and the sorehead woodpeckers the machineguns mud cooties gasmasks and the itch", 1919, *op. cit.*, p. 725).

22 *Idem*, p. 758. "Cant help jumpin' when them things go off, give me the trots them things do" (1919, *op. cit.*, p. 725).

23 *Idem*, p. 757. "Say feller tell me how I can get back to my outfit", 1919, *op. cit.*, p. 725.

24 Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 998.

À quoi Pascal se serait-il raccroché ? C'était fini. Il était jeté de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur, et la boue. Pendant quatre ans et trois mois, il n'eut plus une pensée à lui, il était un morceau d'un énorme corps, d'un immense animal blessé et rugissant. Il faisait la guerre²⁵.

Quand les adversaires voulaient en faire une idée, et même une idéologie, le roman engagé rend la guerre à sa réalité brutale et absurde. Ce faisant, le récit de la guerre y reste bien récit en guerre, récit guerrier et engagé, mais cette fois, il a pour cible les responsables du conflit et leurs mystifications. Refuser de s'abstraire de la réalité – ou de ce que les romanciers considèrent telle –, c'est refuser son embellissement et sa transfiguration en valeur. Mais ce refus vise précisément à transfigurer la fiction romanesque engagée elle-même en valeur : se posant en récit rectificateur qui corrige les déformations adverses, elle s'assimile à l'énonciation de la vérité, opposée aux mensonges coupables. La fiction romanesque engagée, en se définissant à l'encontre du *storytelling* dominant, se veut factuelle, et donc crédible : authentique reflet de l'expérience, et non coupable déformation. Cette prétention affichée constitue l'écriture engagée en fidèle – et unique – relais de la réalité, assimilée ici à la vérité. Beaux atours pour une stratégie qui se fonde sur l'assimilation de l'écriture de la réalité et de l'écriture engagée.

Aussi, face aux invraisemblables enjolivements ou aux fantaisistes exagérations égrenées par les fictions majoritaires telles qu'ils les mettent eux-mêmes en scène, *USA* et le premier *Monde réel* se veulent-ils confrontation, non évasion. Ainsi, point de romance. Les histoires d'amour finissent toujours mal dans la trilogie américaine, mais elles commencent de même : au mieux, une attirance physique (« Elle avait de petites dents régulières comme des perles et portait de jolies robes²⁶ », peut-on lire quand Mac rencontre sa future femme), au pis une résignation d'ordre social. Pris dans les mêmes pièges sociaux et les mêmes dissimulations, l'amour véritable semble avoir déserté le premier *Monde réel* : surprenante absence dans l'œuvre d'un romancier et d'un poète qui l'a si souvent chanté. Refus de l'aventure aussi, dans des fresques bien peu épiques, qui refusent tout divertissement géographique. Le Paris de *USA*, que Dos Passos connaissait pourtant si bien, est un lieu désincarné où se succèdent les sommets internationaux dans des palais mondialisés. Les splendides villes italiennes sont évoquées au galop par Aragon : Padoue, Vicence, Vérone, puis Monte-Carlo, « [Pierre Mercadier] commençait à trouver absurde ce défilé de cités, si belles qu'elles fussent²⁷ ». À la fiction définie comme échappatoire hors de la réalité est ainsi opposé le roman conçu comme instrument de connaissance, mettant à nu les mensonges tant politiques que littéraires : la vocation de la littérature n'est pas de divertir, mais, à l'inverse, d'informer. Face aux « craquements sourds dans la vieille demeure²⁸ », la fuite n'est plus possible.

Le refus affiché par les romans engagés de s'abstraire de la réalité se prolonge par une sorte de myopie face au réel, qui s'apparente à un refus de choisir. Leur prétention à rendre compte de la densité et de la complexité de la réalité les conduit à multiplier les intrigues et les terrains d'investigation, à explorer divers milieux sociaux, divers espaces. On se souvient à quel point les scénarios dominants, d'un pays à l'autre, étaient en nombre restreint : glorification d'un camp *versus* dénigrement de l'autre. Sans renoncer à la structure antagonique, le premier *Monde réel* et *USA* y opposent une multitude d'histoires, de personnages, de détours. À l'« [hyper]-synthèse de l'hétérogène²⁹ » par laquelle Paul Ricœur définit l'intrigue, nos romans paraissent ainsi substituer le reflet de « l'hyper-complexité du

25 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale* [1942], Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 1116.

26 John Dos Passos, *Le 42^e Parallèle*, *op. cit.*, p. 110. “She had tiny regular pearly teeth and dressed prettily” (*The 42nd Parallel*, *op. cit.*, p. 85).

27 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 828.

28 Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers* [1936], *op. cit.*, p. 479.

réel³⁰ », à travers une kyrielle narrative qui semble défier tout schématisme. Lancées dans l'exploration minutieuse de nations en plein bouleversement, ces fresques, de plus de mille pages chacune, semblent vouloir embrasser tout « le monde réel », comme si aucun détail ne devait leur échapper : « *Everything must go in*³¹ », enjoint Dos Passos.

Ambition évidemment monumentale, démesurée, qui veut faire du roman le réceptacle de toute une nation et de toute une époque. Le titre de *USA* reflète assez l'intention totalisante de cet « effort de saisir le plus possible du vaste champ des vies de cette époque³² » et de se mesurer à ce que Barthes nomme « l'ubiquité du réel³³ ». Il s'agit désormais de représenter le collectif non par le symbole ou le sort d'un personnage type, mais de manière littérairement tangible. Le nombre pléthorique des personnages mis en scène est un défi lancé à l'attention du lecteur. À la douzaine des protagonistes dont les noms rythment les séquences romanesques de la trilogie, se mêlent non seulement les grandes figures de l'époque, mais aussi nombre d'individus gravitant autour d'eux, famille, connaissances d'une vie ou d'un jour. « Raconter, pour Dos Passos, c'est faire une addition³⁴ », écrivait Sartre de celui qu'il considérait comme « le plus grand écrivain de [son] temps³⁵ ». Or, cette addition ne concerne pas seulement les composantes romanesques traditionnelles (l'espace et les personnages) : elle s'applique aussi aux modes narratifs. La trilogie « n'entrelace pas seulement plusieurs histoires, [...] mais plusieurs *sortes* d'histoires³⁶ », rappelle Jean-Pierre Morel. Sont en effet juxtaposées aux intrigues romanesques trois autres sections narratives – les *Newsreels*, *l'Eye Camera* et les séquences biographiques – marquées chacune par un thème, une focalisation, une temporalité, un style, une typographie même. La profusion n'est pas rendue par la seule multiplication des intrigues : elle s'applique à l'entreprise narrative elle-même.

La fresque aragonienne se contente, plus classiquement, de multiplier jusqu'au vertige les fils narratifs, les acteurs et les détours. *Les Beaux Quartiers* voient ainsi les intrigues foisonner au fur et à mesure que le récit progresse, comme si ce dernier oubliait progressivement la structure binaire et la progression linéaire de l'affrontement entre les deux frères Barbentane qui en était l'origine, dépassée de tous côtés par le fourmillement croissant des autres personnages qui dessinent un réseau dont l'intérêt réside moins dans sa cohérence que dans le nombre vertigineux d'existences évoquées. De nouveaux personnages, que rien n'annonce, font sans cesse sortir le roman du schéma du double apprentissage, au point que la narration bifurque souvent, comme suivant au hasard des personnages croisés par mégarde : « La vie est absurdement riche de gens, de possibilités³⁷ », constate le narrateur. Une conversation téléphonique surprise par un personnage secondaire tout juste introduit dans l'intrigue, et voici que surgit Jeanne Cartuywels dans le récit, et avec elle tout l'univers glauque du Passage-Club.

Or cette profusion romanesque contribue à distinguer le « bon » du « mauvais » récit : à la simplification extrême des fictions adverses, aussi brèves que saisissantes, qui réduisent le

29 Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1991, p. 10.

30 Yves Citton, *Mythocratie...*, *op. cit.*, p. 72.

31 Dos Passos résume ainsi dans son article « What makes a novelist » la « très lourde charge » (“*a very large load*”) que doit porter le récit romanesque (*The Major Non Fictional Prose*, *op. cit.*, p. 72).

32 John Dos Passos, « Introductory Note to *The 42nd Parallel* », *MNP*, *op. cit.*, p. 179 : “*an effort to take in as much as possible of the broad field of the lives of these times*”. Je traduis.

33 Roland Barthes, « L'utopie du langage », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 66. L'expression caractérise l'ambition du roman sartrien *Le Sursis*.

34 Jean-Paul Sartre, « À propos de John Dos Passos et de *1919* », *Critiques littéraires (Situations I)* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p.17.

35 *Idem*, p. 24.

36 Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos : multiplicité et solitude*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1998, p. 36.

37 Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 304.

monde réel à un simple étendard de valeurs brandies à mauvais escient, le roman engagé affiche au contraire une attention soutenue à la diversité du réel, à son foisonnement de possibles et d'interprétations. La représentation romanesque de la réalité ne *semble* ainsi guidée par aucun filtre idéologique : excédant sans cesse le « nécessaire » — mais qu'est-ce à dire lorsqu'il s'agit de romans ? —, multipliant continuellement les fils et les personnages, ces romans affichent de nombreuses « failles », éparpillant la progression linéaire dans un foisonnement simultanée, mais aussi compliquant leurs narrations, semées de blancs, de détours et d'impasses. S'opposant au simplisme formel des récits adverses, les cycles romanesques se construisent contre le monologisme didactique et le schématisme narratif qui caractérisent les « mauvaises » histoires.

La récurrence même de ces « failles » empêche de les réduire à des expressions de « la revanche de l'écriture romanesque³⁸ » sur l'intention idéologique, comme l'interprète l'auteur du *Roman à thèse ou l'autorité fictive* : volontaires, elles manifestent la volonté des romanciers de forger une nouvelle méthode de conviction, loin de « l'hygiène narrative³⁹ » adverse. Le « débordement » dont serait victime tout roman idéologique n'est donc pas nécessairement « subversion » du récit « brouillant la limpidité de sa propre démonstration⁴⁰ » : il est aussi stratégie, visant à s'opposer, littérairement et politiquement, aux *stories* des adversaires.

Les « failles » seraient donc essentielles, fissurant des édifices narratifs *qui se veulent fissurés*, par opposition aux récits monolithiques qu'il s'agit de critiquer et de déconstruire, appels d'air exigeant la collaboration du lecteur, et non son adhésion émotive. Si le foisonnement des intrigues et l'éclatement des catégories narratives paraissent obscurcir le propos des romanciers, noyant l'attention du lecteur au lieu de faire ressortir l'évidence d'une ligne idéologique, ils participent bien d'une intention politique : en parsemant leurs immenses récits de failles, Aragon et Dos Passos engagent leur lecteur.

Leurs fresques livrent pourtant les éléments de nouveaux mythes, d'un récit commun et collectif, fondé sur et porteur de valeurs alternatives. Mais c'est sous la forme de filaments épars que le roman engagé esquisse un « roman de l'énergie nationale », puisant dans le passé états-unien et français les éléments fondateurs d'un récit ouvert sur l'avenir. Au lecteur-enquêteur non plus simplement de les recevoir, mais de les assembler, de les écrire. Refusant de faire appel au réflexe immédiat de l'identification, et affichant ce refus par sa taille et sa structure même, le roman engagé des années 1930 prétend substituer une écriture émaillée de failles appelant le déploiement d'un effort interprétatif. Il rêve de faire de sa lecture même une expérience politique.

Il me semble donc que la question à laquelle se confronte le roman engagé, celle qu'il saisit à bras le corps, n'est pas celle de la spécificité irréductible de la littérature : il entend en faire un instrument politique, et non la maintenir dans une altérité essentielle. C'est l'opposition à un ordre dominant qui lance l'entreprise de refondation narrative et l'élaboration d'un modèle narratif affranchi des normes hégémoniques. C'est la lutte politique elle-même qui trouve dans l'écriture romanesque non seulement un terrain, mais aussi un enjeu, de première importance. Ainsi, le roman engagé participe lui-même à une bataille dont il ne cesse de souligner l'importance politique : bataille des mots, bataille des histoires. Et il est incontestable que ses ressources, en particulier quand il prend le temps de multiplier les obstacles, en font un instrument politique particulièrement acéré. Peut-être n'est-ce pas tout à fait inutile de rappeler de temps à autres ce pouvoir. La pertinence de l'anachronisme serait dès lors réciproque : il est aussi important de déplacer des notions critiques contemporaines

38 Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse...*, *op. cit.*, p. 235.

39 Yves Citton, *Mythocratie...*, *op. cit.*, p. 119.

40 Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse...*, *op. cit.*, p. 247.

dans l'étude de textes qui ont précédé leur apparition, que de ne pas oublier les conceptions — et les engagements — d'une littérature qui peut parfois paraître datée.

Aurore PEYROLES

CRLC-EA4510