“ La guerre et la réflexion sur l’événement dans U.S.A., Les Somnambules et A la Recherche du temps perdu ”

Vincent Ferré

▶ **To cite this version:**

Vincent Ferré. “ La guerre et la réflexion sur l’événement dans U.S.A., Les Somnambules et A la Recherche du temps perdu ”. 2004. halshs-01078780

HAL Id: halshs-01078780
https://shs.hal.science/halshs-01078780

Preprint submitted on 30 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La guerre et la réflexion sur l'événement dans *U.S.A.*, *Les Somnambules* et *A la recherche du temps perdu* (J. Dos Passos, H. Broch, M. Proust) »

- Vincent Ferré (Paris 13, CENEL/PHI)

[article publié dans in E. Boisset, Ph. Corno (éd.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement [Actes du colloque de l'université Rennes II (mars 2004)]*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 63-78.]

La Première Guerre comme événement, dans ses rapports avec la littérature romanesque, a fait l'objet – nous en sommes conscient – de nombreuses études : selon la formule de Pierre Campion, les deux Guerres mondiales sont même des « lieu[x] commun[s] des écritures », au même titre que la guerre d'Espagne[1]. Cependant, les œuvres de Marcel Proust (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927), d'Hermann Broch (*Les Somnambules* [*Die Schlafwandler*], 1931-1932) et de John Dos Passos (*U.S.A.* [*U.S.A.*], 1930-1938, qui rassemble *Le 42e Parallèle*, *1919* et *La Grosse Galette*)[2], non seulement présentent l'évocation d'un événement historique majeur (la guerre), dont il conviendra d'étudier les modalités (paradoxales) de représentation, mais possèdent comme particularité d'interroger *l'événement* en général.

La guerre comme événement : césure et fin d'un monde

La Première Guerre mondiale s'impose comme l'événement historique essentiel de la *Recherche* (du *Temps Retrouvé*, en particulier), d'*U.S.A.* et des *Somnambules* (songeons à la troisième partie, *Huguenau*) ; essentiel par son intensité et son aspect dramatique, en ce qu'elle introduit une césure dans la temporalité des trois romans et produit une rupture radicale – elle précipite la fin d'un monde. La guerre est donc un événement au sens où quelque chose « se produit », qui se détache dans une chronologie ; qu'elle opère une césure n'est pas propre à ces trois œuvres, mais celles-ci le montrent d'une manière particulièrement nette. Dans la continuité des événements rapportés par la diégèse, sur cet axe temporel, la guerre est également un point conclusif, point d'aboutissement prévisible, et non inattendu ; il s'agit moins d'une ouverture vers le futur que d'une conclusion.

La fin du XIXe siècle et le début du XXe jusqu'aux années 1920-1930 composent en effet la toile de fond des textes : la première partie des *Somnambules*, *Pasenow*, s'ouvre sur la date de 1888 et les trois récits suivent une chronologie linéaire qui aboutit en 1918, puis dépasse cette date charnière, jusqu'en 1926 (repère chronologique le plus tardif : p. 697/708),

[1] Pierre CAMPION, « L'écriture de l'événement, autour de Malraux, la guerre d'Espagne et *L'Espoir* », texte en ligne consulté le 19 février 2004 http://www.uhb.fr/labos/celam/textespourlittevenement/S%E9minaire%20uhb%2003.06.doc.

[2] *Le Côté de Guermantes* (*CG*) et *Le Temps Retrouvé* (abrégé en *TR*) sont cités dans l'édition d'*A la recherche du temps perdu* publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 vol. (Bibliothèque de la Pléiade). Pour des raisons de place, nous ne pouvons donner les citations en version originale ; dans le corps du texte, les références renvoient d'abord au texte anglais (*U.S.A.*, éd. de Daniel Aaron et Townsend Ludington, New York, Literary Classics of the United States, 1996, 1288 p.) et allemand (*Die Schlafwandler : Eine Romantrilogie*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort, Suhrkamp, 1976 (1986), 760 p.), puis aux traductions françaises : *U.S.A.*, trad. de N. Guterman, Y. Malartic et Ch. de Richter, révisées par J. Case et S. Boulongne, Paris, Gallimard, 2002, 1342 p. (Quarto) et *Les Somnambules*, éd. revue et augmentée, trad. de Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1990, 727 p. (L'Imaginaire, 229).

en s'organisant autour des trois dates (1888, 1903, 1918) mentionnées dans les titres et qui bornent le règne de Guillaume II. L'inscription dans cette période est si nette que Broch a même songé à intituler *Les Somnambules* « "roman historique"[1] » et que Käte Hamburger cite l'incipit d'*Esch* lorsqu'elle s'intéresse au rôle des dates dans un récit fictionnel[2]. La diégèse de *U.S.A.* évoque elle aussi un axe temporel, à travers la mention d'événements du siècle précédent (guerre des Boers en 1899, guerre entre les Etats-Unis et l'Espagne), du début du siècle (tremblement de terre à San Francisco en 1906, mort de la reine Victoria, etc.) jusqu'à la fin des années 1920 – le krach de 1929 constitue le point de repère final. Comme le souligne la préface du *42e parallèle*, *U.S.A.* est donc « un long récit qui traite des vies plus ou moins entrelacées [*entangled*] d'Américains au cours des trois premières décennies du présent siècle[3]. » On note donc une convergence des trois textes, puisque près de cinquante ans s'écoulent entre l'action d'« Un Amour de Swann », qui commencerait à la fin des années 1870 et *Le Temps Retrouvé*, où le Narrateur vieillissant regagne une première fois Paris en 1914, puis en 1916, avant de participer à la matinée donnée par les Guermantes, après la guerre (*TR*, respectivement p. 315, p. 301 et 334, p. 433).

Or celle-ci occupe une position centrale dans cette période : au sens propre dans *USA*, tout entier organisé autour du conflit, et pas seulement parce que *1919*, le volume pivot, s'attache aux années de guerre. C'est bien plutôt dans l'ensemble du roman que sont très fréquemment évoqués la neutralité puis l'entrée en guerre des Etats-Unis, les batailles (comme Verdun, en 1916, dont la mention ouvre le deuxième volume ; ou encore Liège, Louvains, Mons), jusqu'à la signature de l'Armistice (p. 449, 560, 562, 564, 601, 739, etc./ p. 459, 567, 569, 570, 606, 739, etc.) puis le règlement du conflit, avec la Conférence de paix en 1919 (p. 560 et 748/ p. 616 et 746). Position centrale dans la *Recherche* également, puisque la guerre est anticipée au moins depuis *Le Côté de Guermantes* et les prévisions d'un prochain conflit (*CG*, p. 408-416), avant que le *Temps Retrouvé* ne s'attache à représenter Paris pendant la guerre. La guerre mondiale se détache donc sur un axe temporel : elle constitue, avec la mort de Gambetta et l'affaire Dreyfus l'un des rares repères historiques précis dont dispose le lecteur. Enfin, même si Broch souligne que son roman n'est pas un texte historique centré sur la guerre (et les années qui la précèdent)[4], qu'il ait besoin de le préciser montre bien comment a été perçue la trilogie au moment de sa parution. La césure opérée par la guerre est manifeste : « L'Histoire de la jeune Salutiste de Berlin » évoque ainsi « l'époque d'avant guerre » (p. 416/410), faisant écho aux écrits théoriques contemporains, à l'instar du « Mal dans le système des valeurs de l'art » (1933) qui renvoie à « la période précédente, cette période d'avant guerre que nous appelons bourgeoise[5] ».

Soulignons les différences existant d'un texte à l'autre : *Les Somnambules* et la *Recherche* ne dépassent 1918 que de peu, et à la toute fin du texte (dans l'épilogue chez Broch, lors de la matinée Guermantes chez Proust), tandis que la guerre constitue un moment de bascule dans *USA*. La guerre occupe toutefois, dans les trois œuvres, une même position centrale, de césure, et marque la fin d'un monde.

---

[1] Hermann BROCH, *Lettres (1929-1951)*, éd. de Robert Pick, trad. d'A. Kohn, Paris, Gallimard, 1961, p. 14 (*Briefe 1 (1913-1938)*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort, Suhrkamp, 1981 (1986), p. 79) – désormais abrégés en *L* et *B*.

[2] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], Paris, Seuil, 1986, p. 108-109.

[3] « Introductory Note to *The 42nd Parallel* », in *The 42nd Parallel*, New York, Modern Library, 1937, texte repris dans *The Major Nonfictional Prose*, éd. de Donald Pizer, Detroit, Wayne State University Press, 1988, p. 179 pour la citation (volume désormais abrégé en *MNP* ; nous traduisons toutes les citations).

[4] *L*, p. 51 (*B*, p. 127).

[5] H. BROCH, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art », in *Création littéraire et connaissance*, éd. et introduction de H. Arendt, trad. d'A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966 (1985), p. 329 (TEL, 91) ; *Schriften zur Literatur. 2. Theorie*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort, Suhrkamp, 1975 (1986), p. 119 (abréviation : *KW 9/2*).

La guerre signe la victoire de la bourgeoisie et de l'argent, à travers l'ascension sociale de personnages bourgeois et l'élimination (parfois physique) des représentants de l'ancien ordre social. Ce sont certainement *Les Somnambules* qui le montrent le mieux, en mettant en scène, au fil des trois parties, la fin progressive d'un monde et l'avènement de la bourgeoisie[1]. Le triomphe du bourgeois prend une forme très violente, puisque Pasenow, qui représente l'ancien monde, est blessé au cours de l'émeute qui marque la fin du conflit dans la petite ville où se déroule *Huguenau*, et quitte le récit comme frappé de folie ; tandis qu'Esch est assassiné par le personnage éponyme : « [… Huguenau] abaisse son fusil, en quelques bonds félins, comme des pas de tango, il est près de Esch et lui plante sa baïonnette dans son dos osseux » (p. 687/ 677). Broch rejoint donc Proust lorsqu'il évoque l'hypothèse que la guerre ait été le « grand catalyseur », hâtant les transformations de l'époque : par elle, « tous les processus d'évolution sont parvenus à un stade d'accélération explosif[2] ». Car le dernier volume de la *Recherche* consacre, on le sait, l'ascension de Madame Verdurin, devenue princesse de Guermantes à la suite des conséquences économiques de la guerre – elle épouse le prince de Guermantes, ruiné par le conflit (*TR*, p. 533). Parallèlement, les salons (jadis réservés à des *happy few*) sont envahis par une foule de nouvelles venues, qui appartenaient autrefois au demi-monde (*ibid.*, p. 304 et 535) ; Charlus lui-même a perdu son statut privilégié – la guerre a servi de prétexte au patriotisme hystérique et hypocrite de ses ennemis –, tout comme Madame de Guermantes.

La victoire de l'argent, dans *U.S.A.*, est celle du capitalisme : des transformations analogues sont manifestes, jusque dans certains détails – ainsi, dans la trilogie américaine également, une bourgeoise (Eleanor Stoddard) peut épouser un prince (p. 1176/ 1168) –, mais l'ampleur géographique et sociale y est tout autre, puisque c'est la société dans son ensemble qui est concernée. La guerre provoque des changements socio-économiques profonds, qui vont de la réduction du temps de travail à l'attribution du droit de vote aux femmes, en passant par la limitation du droit de grève et la hausse des salaires (p. 568/574). Mais, alors que certains – à l'instar de Jerry Burnham ou des révolutionnaires mexicains rêvant d'une « nouvelle ère » (p. 281/303) – espéraient qu'il marquerait « la fin de la civilisation et le signal d'une révolution ouvrière générale » (p. 142/ 169), le conflit mondial met fin aux illusions et assure le triomphe du capitalisme et de l'argent : « […] Veblen gardait encore l'espoir que la classe ouvrière prendrait un jour en main l'appareil de la production avant que les monopoles n'aient plongé à nouveau dans les ténèbres les nations occidentales. / La guerre trancha : sous couvert de la phraséologie de Woodrow Wilson, les monopoles s'effondrèrent. La démocratie américaine fut anéantie » (p. 852/844). La conférence de paix, en 1919, marque le moment du partage des richesses par les vainqueurs.

On voit la place qu'occupe la guerre comme événement au sein d'un continuum historique, comme césure qui marque la fin d'un monde. Nous ne négligeons pas les différences entre les trois romans, ni la complexité du texte proustien, qui remet en question les appellations employées par les personnages eux-mêmes : « c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique […] » (*TR*, p. 306). Un tel bouleversement n'est certes pas propre à l'époque couverte par la *Recherche* ; mais à l'intérieur de cette période, c'est bien la guerre qui provoque de telles transformations. Il semble possible de distinguer un premier niveau (de rupture, soulignée par la *doxa*), la remise

[1] Sur la guerre et la disparition d'un monde, voir par exemple M. DURZAK, *Hermann Broch, Dichtung und Erkenntnis*, Stuttgart-Berlin-Cologne, W. Kohlhammer, 1978, p. 61 ou Ernestine SCHLANT, *Hermann Broch*, Boston, Twayne, 1978, p. 30.

[2] « Le Mal… », *art. cit*, p. 330 (*KW 9/2*, p. 120).

en question de cette césure par le « demi-habile » Charlus, et la présence d'éléments allant, à un troisième niveau (celui du Narrateur), dans le sens d'une rupture effective.

Une représentation paradoxale : point de vue et polyphonie

Cette importance manifeste de la guerre ne doit pas masquer des convergences plus profondes entre les trois œuvres, dans la manière même dont l'événement est constitué par le discours romanesque, par la sélection de faits présentant une image paradoxale, par une représentation oblique ou indirecte. Comme le rappelle Todorov, « les événements rapportés par un texte littéraire sont des "événements" littéraires et, de même que les personnages, sont intérieurs au texte »[1]. La guerre n'est bien sûr pas un *donné*, mais une construction du texte, qui mérite notre attention. « Pour que l'événement le plus banal deviennent une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter*[2] » note le Roquentin de Sartre dans *La Nausée*. La Première Guerre mondiale pourrait donner lieu au récit de péripéties, d'« aventures » au sens héroïque du terme ; mais celles des personnages de Broch, Proust et Dos Passos ne relèvent pas de ce domaine. De déserteur Huguenau devient un escroc ; la vie ratée des protagonistes de *USA* est pleine de tentatives avortées (Charley Anderson), de fins prématurées (Joe Williams) et d'aventures amoureuses médiocres (Richard Savage, Eleonore Stoddard).

Une comparaison de la *Recherche* avec *Le Feu* de Barbusse (1916) ou *Les Croix de bois* de Dorgelès (1919), des *Somnambules* avec l'œuvre d'Ernst Jünger suffit à montrer que le point de vue sur le conflit choisi par Proust, Broch et Dos Passos est un point de vue de *l'arrière*.

Huguenau mêle les histoires de plusieurs personnages résidant à Berlin ou dans « la petite ville entourée de vignobles […] située dans une vallée latérale de la Moselle » (p. 391/385), d'où la guerre semble relever des « événements extérieurs » [*die aüßeren Ereignisse*] (p. 658/667) : l'histoire du protagoniste qui, dans un geste emblématique, a fui les tranchées ; celle des blessés, tels Jaretzki et Gödicke, soignés à l'hôpital, un lieu à la fois proche et éloigné du front – comme le montre une réflexion du docteur Flurschütz[3]. N'oublions pas les chapitres consacrés à Hanna Wendling, qui attend le retour de son mari permissionnaire ; ni, enfin, « L'Histoire de la jeune Salutiste de Berlin », dont le narrateur décrit un Berlin qui rappelle le Paris en guerre du *Temps Retrouvé* : « on ne réparait rien, les femmes tenaient le haut du pavé, elles exerçaient des fonctions d'autorité telles que receveuses des tramways, ou d'autres du même genre » (p. 433/428).

La description de Paris dans la *Recherche* est en effet célèbre, marquée par sa transfiguration fantasmagorique en Orient des *Mille et une nuits* et par l'importance de la mode (*TR*, p. 341 et 302) ; la guerre se reflète dans l'absence des hommes, l'allusion aux restrictions (fermeture des cafés, lumière tamisée) ou encore les attaques aériennes (p. 324, 313-314 et 337-338). La coupure avec le front revient comme un leitmotiv, à travers la surprise exprimée par un permissionnaire (« On ne dirait pas que c'est la guerre ici », p. 313) qui fait écho à la gêne du Narrateur (« Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la

[1] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 (1976), p. 64 (Essais).

[2] Jean-Paul SARTRE, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1972 (1997), p. 64 (Folio). Rappelons que *La Nausée* a paru en 1938, l'année où les trois parties de *USA* ont été réunis en un volume, et que Sartre a été l'un des premiers commentateurs importants de Dos Passos.

[3] « Dites-moi, Jaretzki, comprenez-vous qu'on se promène ici si tranquillement, et que, après tout, la vie poursuive son cours si tranquillement alors qu'à quelques kilomètres d'ici on se canarde tant qu'on peut ? » (p. 443/438). Sigrid Schmid oppose également les tranchées, où règne la mort, et l'hôpital (*Hermann Broch, éthique et esthétique*, Paris, P.U.F., 2001, p. 133).

guerre à Paris », p. 337) ; ainsi qu'à travers le décalage entre les rumeurs et la réalité : les nouvelles inédites données par Mme Verdurin sont « toujours démenties par l'événement » (p. 313). Ce point de vue est d'ailleurs noté par les contemporains de Proust, tel Benjamin Crémieux qui souligne la qualité des « admirables pages [que *Le Temps Retrouvé*] contient sur la guerre à l'arrière, les premières où un auteur ait réussi à dominer le monstrueux sujet et à garder ses distances en le décrivant[1]. »

Cette perspective rejoint celle de *U.S.A*, où les personnages perçoivent la guerre depuis Paris (attaques aériennes et lumière tamisée ; p. 548, 398, 413 et 549/ p. 556, 410, 425 et 556) ou New York – pour Eveline Hutchins et Janey Williams –, l'observent de leur navire (à l'instar de Joe Williams à Gênes). Il est significatif que trois des disparitions les plus frappantes se produisent *en marge* de la guerre : Joe, tué dans une rixe le soir de l'Armistice ; le frère d'Anne E. Trent, qui disparaît dans un accident d'avion (et non au combat), préfigurant le sort de cette dernière – la répétition retient bien sûr l'attention du lecteur (p. 561, 597 et 713/ p. 270, 602 et 713). Même lorsque les personnages se trouvent à proximité du front, c'est en tant qu'ambulancier, non comme soldat[2] ; les combattants que croise le lecteur sont des blessés évacués, ou le soldat inconnu, rapatrié aux Etats-Unis (p. 75/75). L'horreur de la guerre est plutôt dite par bribes, comme dans « L'Œil-caméra » : « je me rappelle les doigts gris et tordus les gouttes de sang épais suintant à travers les civières le gargouillement des cages thoraciques qui peinent à respirer les lambeaux de chair pleins de boue qu'on met vivants dans les ambulances et qu'on en retire morts » (p. 446/456). Une telle représentation indirecte de la guerre est *oblique*, pour reprendre le terme de Dos Passos, qui oppose ce mode au style « classique » du XIX^{e} siècle : le style *oblique* cherche à dépasser les procédés descriptifs figés pour « *recréer l'événement de manière plus immédiate*. Tout événement mis en relation avec la conscience, devient un oignon dont on peut peler couche après couche[3]. » Ce style relève d'une esthétique de la suggestion, qui tente de susciter émotions et idées plutôt que de les exprimer brutalement.

La représentation indirecte de la guerre accorde en particulier un rôle essentiel aux propos des personnages et à la presse, dont le discours constitue l'événement.

Dans la polyphonie des discours, dans la confrontation des propos de Charlus, de Françoise, de Saint-Loup chez Proust ; de Jaretzki et d'Esch chez Broch ; de Savage et Moorehouse, entre autres, chez Dos Passos, se dessine l'image d'un événement auquel de nombreux personnages n'ont pas accès directement, puisque les combattants en permission ou de retour après la fin du conflit restent muets : cette attitude est une constante chez Heinrich Wendling ou les pensionnaires de l'hôpital dans *Les Somnambules*[4], chez Charley Anderson dans *La Grosse Galette*[5] et Saint-Loup dans la *Recherche* (*TR*, p. 337). Cette multiplicité d'approches produit une image composite, parfois difficilement conciliable et intelligible pour le lecteur : sont juxtaposés l'amertume d'Esch, dont le journal est censuré[6], le patriotisme affecté de Huguenau, la lucidité de Jaretzki, qui ne voit pas de fin au conflit, l'espoir qu'entretient l'horloger Samwald de gagner le salut à travers l'épreuve de la guerre (p.

[1] Benjamin Crémieux, *NRF*, 1er janvier 1928, t. XXX, p. 118 (section « notes »).
[2] Tel Richard Savage, ambulancier en France puis en Italie (p. 517 et 521/ p. 525 et 529).
[3] « Mr. Dos Passos on *Him* », *The New York Times*, 22 avril 1928, p. 2, repris dans *MNP*, p. 110-111 ; la citation se trouve p. 110 (nous traduisons et soulignons).
[4] Voir le chapitre LI, où toute nouvelle du conflit est omise (p. 517-522/517-521) ; au chapitre LXIV, Wendling en reste aux généralités : « Quand la guerre sera finie […] tout reprendra une autre figure » (p. 593/598). Quant aux pensionnaires de l'hôpital, un médecin remarque : « vous savez bien que tous les gens se taisent, même quand il sont blessés… ils se taisent et oublient… » (p. 648/656).
[5] P. 779, 780, 764/ p. 773, 774, 788. Ce n'est que bien plus tard que Charley se met, « pour la première fois », à évoquer la guerre (p. 1015/1006).
[6] Esch évoque également plusieurs « confiscations » du journal au cours de la guerre (p. 528/528).

541/542), les estimations de Flurschütz quant au nombre de morts (« cinq millions, dix millions, peut-être vingt », p. 442/438), les réflexions désabusées du docteur Kuhlenbeck qui renvoie au front les soldats une fois soignés (p. 452/448), les commentaires sur les communiqués de guerre, ou encore les rumeurs accompagnant la fin du conflit. Moorehouse prédit la ruine de l'Europe (p. 237/261), Janey Williams est persuadée que l'entrée en guerre des Etats-Unis « sauver[a] la civilisation et la petite Belgique sans défense » (p. 298/319) tandis que son frère, marin, dénonce les intérêts économiques en jeu, et que la cuisinière française d'Eleanor s'emporte contre les « embusqués » qui mangent des « brioches » (p. 543/551). Ce personnage n'est pas sans rappeler, bien sûr, la Françoise du *Temps Retrouvé*, selon qui « on ne devait pas abandonner les "pauvres Russes", puisqu'on était "alliancé" » (*TR*, p. 327) ; mais le Narrateur recueille également les paroles de Saint-Loup (sa prévision d'une guerre brève, ses analyses, parfois incompréhensibles en raison de ses tics rhétoriques), les rumeurs faisant état de la mort de l'Empereur, le lexique anglais d'Odette, les positions de Charlus, pour qui la guerre s'explique par l'inversion, mais aussi l'opinion du maître d'hôtel, mis en scène dans de véritables représentations[1].

On comprend alors pourquoi Julia Kristeva compte la guerre parmi les événements romanesques qui sont représentés selon un mode fragmentaire et qui révèlent la facticité des représentations[2]. On pourrait montrer l'intrication entre événement historique, public, et événement privé : la guerre entraîne des événements privés, tels le départ du mari puis son retour en permission, qui est présenté comme un « événement [*Ereignis*] exclusivement physique » (p. 613/613) ; Esch, en tant que directeur d'un journal, est soumis aux événements du monde, « particulièrement en temps de guerre » (p. 413-414/408). Mais l'essentiel est de saisir la place occupée dans ce dispositif par la presse, qui cherche à imposer un sens à la guerre.

La presse diffuse de la propagande dans *Les Somnambules* (« partout les gazettes travaillaient au service des œuvres de bienfaisance patriotiques » ; p. 514/513), ce qui explique les déboires d'Esch avec la censure lorsqu'il veut rendre compte des événements sans les travestir. Moorehouse, chez Dos Passos, le déclare sans ambages : « Si on mettait des ressources suffisantes à ma disposition, j'aurais la presse française dans ma poche en moins d'une semaine » (p. 624/629) ; mais le dévoiement du rôle des journaux est déjà tel que Jerry Burnham, qui travaille pour United Press, est rempli de dégoût par son métier (p. 544/552). Dans leurs articles jusqu'au-boutiste, Brichot, Norpois, Morel et Legrandin emploient le même style creux et figé (*TR*, p. 369 et 355). Charlus est le seul à dénoncer le fait que les « gens » s'en remettent, pour juger des événements, à des journaux (p. 364-365) parfois inintelligibles (songeons à la réaction de François et du maître d'hôtel (*TR*, p. 329) ; ou à l'article, emblématique, du Commandant Pasenow – p. 466/463[3]), et toujours en décalage avec la réalité : l'annonce de lourdes pertes alliées à Amiens, au cours de la fête patriotique dans *Huguenau*, précède de peu la défaite allemande ; les nouvelles rassurantes données aux parisiens, dans *Le Temps Retrouvé*, n'empêchent pas l'armée allemande de se trouver à moins d'une heure de la capitale (p. 351).

Or le discours de la presse et ceux des personnages sont liés, dans la mesure où ces mensonges et ces formules figées passent dans les propos des seconds, comme le montre bien *USA*, celui des trois romans qui accorde la place la plus importante à la presse, dans la section

[1] *TR*, respectivement p. 322, 340-341 et 339 (« Il aurait fallu […] européaniser la Turquie au lieu de montégréniser la France »), 319, 367 ; 366-367 et 329.

[2] Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 326 (Folio essais).

[3] L'inintelligibilité est cependant liée, dans ce cas, au vocabulaire religieux plus qu'à la langue de bois militariste.

« Newsreels » (« Actualités »), qui forme la toile de fond de la diégèse. Les extraits de journaux glorifient la guerre, présentant ainsi l'envoi de troupes en Europe comme « le jour […] où l'Amérique a le privilège de verser son sang et de mettre sa puissance au service des principes qui lui ont donné naissance » (p. 303/324). Les exemples se rencontrent à chacune des soixante-huit sections des « Actualités », et les personnages se nourrissent de ces formules belliqueuses : « Janey lisait avidement les journaux au petit déjeuner et au bureau il n'était question que d'espions allemands, de sous-marins, d'atrocités et de propagande » (p. 299/320). Ce façonnement du discours et de la pensée des personnages par les médias, évoqué par John Chamberlain dans un article contemporain de la parution de *1919*, est particulièrement net dans le cas de la guerre[1].

Les journaux miment en abyme le travail du romancier, ou plutôt le travestissent, dans leur sélection des faits opérée à des fins de propagande. C'est à cet éparpillement de l'image de la guerre, à cette lecture erronée qu'en font les personnages et la presse que s'oppose un discours démystificateur, porté par le narrateur et les parties théoriques des trois romans.

Lecture de la guerre et réflexions sur l'événement

Une autre convergence importante des trois œuvres est en effet de proposer une contre-lecture de la guerre, en particulier par la combinaison de parties fictionnelles et théoriques afin de cerner cet événement spécifique et, plus largement la notion même d'événement.

La lecture proposée par *Les Somnambules* s'articule ainsi autour des valeurs : l'avènement du bourgeois signifie le remplacement des valeurs anciennes par l'absence de valeurs, au terme d'un processus de désintégration. Le monde qui s'achève est celui de l'aristocratie, dont les valeurs sont vides (*Pasenow* l'a montré en 1888), la société en gestation (ainsi que le révèle *Esch*, situé en 1903) n'en proposant pas de nouvelles. Si la guerre fonctionne comme césure (comme nous l'avons vu), c'est qu'elle porte le coup de grâce à l'ancien système de valeurs, objet d'un processus de « dégradation » [Zerfall der Werte] s'étendant sur plusieurs siècles ; Huguenau le pragmatique, libéré des valeurs et fort de son « réalisme » [*Sachlichkeit*], supplante Pasenow le romantique ainsi qu'Esch le religieux. La correspondance de l'auteur corrobore cette lecture : la liquidation du passé est signifiée par le suicide de von Bertrand, l'insurrection dans la petite ville et le meurtre d'Esch[2], qui se déroulent au moment de la défaite[3]. Explicite chez Broch, le lien entre guerre et disparition des valeurs se retrouve dans *U.S.A.*, où la victoire du capitalisme se traduit par l'avènement de nouvelles valeurs, entraînant la disparition des anciennes et, en particulier, le sens des mots.

Les valeurs héritées de l'Age d'Or (selon Dos Passos) de la démocratie américaine sont remplacées par des simulacres, auxquels les personnages sacrifient leur vie et leurs idéaux. Les nouvelles valeurs sont essentiellement économiques, liées à la réussite et à la « grosse galette ». Bien que cette évolution ne date pas de la Première Guerre, le processus s'est fortement accéléré depuis 1917, à en croire l'auteur qui note dix ans plus tard que l'échelle de valeurs [*scale of values*] héritée des générations précédentes a disparu depuis la fin du siècle, le conflit mondial constituant le *terminus a quo* des mutations profondes qui ont

[1] John Chamberlain, *New York Times Book Review*, 13 mars 1932 p. 102.

[2] La note que Broch envoya à ses éditeurs en 1930 est reproduite dans l'édition des *Schlafwandler* (« Methodologische Prospekt », p. 719-720).

[3] Voir également « Le Mal … » : c'est au cours de la guerre de 1914 que « l'effondrement de toutes les valeurs devint manifeste » (*art. cit.*, p. 334 ; *KW 9/2*, p. 124).

touché les valeurs américaines, y compris puritaines[1]. Une conférence postérieure de trente ans confirme cette vision historique : deux générations ont suffi, depuis 1910, pour que disparaissent les repères traditionnels[2]. Qu'*U.S.A.* présente la guerre comme le point d'orgue de cette évolution, la réaction d'un critique en témoigne, qui décrit ces mutations en des termes rappelant la *Dégradation des valeurs* (la série des dix chapitres théoriques de *Huguenau*) : aux yeux de Georges-Albert Astre, la trilogie montre qu'il s'est produit une « destruction sans précédent, par sa hâte, des structures d'un humanisme foncièrement biblique », un « processus de rupture, de désagrégation », de disparition de la « charpente morale aux éléments solides, [du] système de valeurs et de références garantissant l'esprit contre l'affolement que donne le sentiment d'être seul sur la terre[3]. » Parmi ces valeurs, la perte du sens des mots apparaît essentielle dans *USA*. Si Dos Passos note qu'il écrit « pour la première génération d'Américains qui n'ont pas été élevés selon la Bible », c'est moins pour déplorer le déclin de la religion que la fin d'un rapport direct à un texte littéraire majeur de la culture anglo-saxonne[4]. La « confusion » qui caractérise l'après-guerre et les années 1930 se définit par l'altération du sens des mots, qui se modifient continuellement – et de donner l'exemple, dans « The Writer As Technician », du terme *liberté*, qui signifie désormais que « l'exploiteur peut baisser les salaires et jeter ses employés à la rue s'ils ne sont pas contents[5] ». Le discours capitaliste est creux et ne renvoie à aucune réalité, comme le montrent, dans la diégèse de *USA*, les envolées de J. W. Moorehouse sur le progrès social apporté par l'économie libérale ou sur l'harmonie entre « le capital et le travail » (p. 234 et 225/258 et 250), qui illustrent le propos de « The Writer As Technician » lorsque Moorehouse invoque la liberté pour critiquer une loi qui limiterait la vente des médicaments : « Que le gouvernement intervienne une seule fois dans les affaires et cela crée un précédent. C'est la fin de la liberté et des initiatives privées dans ce pays » (p. 1193/1185).

Plus précisément, ces mensonges sont dénoncés, dans les trois romans, par la combinaison entre la diégèse, qui expose les erreurs d'interprétation des personnages, et les passages théoriques, en particulier essayistiques (ceux qui présentent un certain nombre de traits rappelant l'essai, au point d'avoir souvent été considérés par les critiques comme relevant de cette forme et comme non-fictionnels[6]) – proposant ainsi une autre lecture, démystificatrice.

Il serait possible de montrer comment la première séquence de *La Dégradation des valeurs* s'ouvre sur l'analyse de l'« idéologie de la guerre » (qui pousse les hommes à s'entretuer ; p. 418-419/413), que la deuxième met en relation les caractéristiques de l'architecture moderne avec l'événement historique que constitue le conflit mondial, les deux faits renvoyant à la présence de la mort (p. 436/432). Le chapitre central, le sixième, réfléchit très directement au système de valeurs propre au soldat, qui l'amène à tuer : « Il appartient à la logique du soldat de flanquer une grenade entre les jambes de l'ennemi » (p. 495/493). La

[1] « A Great American », *New Masses*, déc. 1927, n°3, p. 26 (repris dans *MNP*, p. 104-105). Dans cet article, Dos Passos prend Lyman Beecher et son fils Henry W. Beecher comme exemples de la « *désintégration* de l'esprit américain » (nous soulignons).
[2] « Contemporary Chronicles », *Carleton Miscellany*, 2 (printemps 1961), p. 25-29 (repris dans *MNP*, p. 240).
[3] G.-A. ASTRE, *Thèmes et structures dans l'œuvre de John Dos Passos. De* L'Initiation d'un homme *à* U.S.A. [1955-1961], Paris, Minard, 1974, p. 6-8.
[4] « Introduction to *Three Soldiers* », reproduite dans *MNP*, p. 148 pour la citation.
[5] Sur la « confusion » généralisée, voir cette même introduction (*ibid.*), ou encore « The Writer As Technician » (texte repris dans *MNP*, p. 169). Sur le terme de *liberté*, voir ce même article, p. 170.
[6] Sur ce sujet précis, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, « L'essai fictionnel chez M. Proust, H. Broch et J. Dos Passos (*A la recherche du temps perdu*, *Les Somnambules* et *U.S.A.*) » (Rennes 2, 2003).

guerre sert de modèle des relations entre les divers systèmes de valeurs (celui du dirigeant, du commerçant, de l'artiste), qui cherchent chacun à supplanter les systèmes concurrents. De manière comparable, les passages théoriques du *Temps Retrouvé* dénoncent le caractère conventionnel de l'idéal de virilité auquel se conforment certains soldats, et qui se retrouve dans la littérature militaire (p. 323), ou comparent la guerre entre la France et l'Allemagne à une lutte entre deux organismes, suivant en cela les conceptions de Tarde : selon le Narrateur en effet, « il existe d'énormes entassements organisés d'individus qu'on appelle nations ; leur vie ne fait que répéter en les amplifiant la vie des cellules composantes […]. Ainsi, […] le corps Allemagne et le corps France, et les corps alliés et ennemis se comportaient-ils dans une certaine mesure, comme des individus » (p. 350).

Intéressons-nous surtout aux biographies de *USA*, moins étudiées, où la guerre occupe une place considérable – en raison du sujet des biographies (elles proposent le portrait de présidents, comme Wilson et Roosevelt, ou d'opposants à la guerre) – et qui rejoignent les observations que l'on peut tirer de la diégèse, par la dénonciation du discours médiatique, tout d'abord, mais surtout par la mise en évidence des intérêts économiques en jeu dans le conflit mondial. La biographie de R. Hearst met ainsi à nu les intentions d'un magnat de la presse, qui joue sur les émotions populaires, et révèle le caractère nocif de cet usage des mots (p. 1164/1155). Par la violence des attaques contre les Républicains provenant des journaux qu'il possède, celui qui servira à Orson Welles de modèle pour *Citizen Kane* est en effet présenté comme le responsable de l'assassinat de McKinley, et son pouvoir comparé à une maladie mortelle, « empoisonn[ant] comme un cancer » (p. 1165 et 1169/ p. 1157 et 1161). Plus directement, la biographie qui lui est consacrée rapporte la lecture que fait Randolph Bourne de discours de propagande : « sous *Nouvelle Liberté*, lisez *Conscription*, sous *Démocratie*, *Gagner la Guerre*, sous *Réforme*, *Sauvegarde des Emprunts Morgan* » (p. 449/458). Cette dénonciation est systématique et répétitive : la séquence consacrée au syndicaliste Bill Haywood présente ainsi la guerre comme le moyen de « sauver les emprunts Morgan » (p. 89/116) ; la biographie de Wilson désigne la guerre comme l'événement majeur de la vie de celui-ci, élu sur sa promesse de tenir son pays hors du conflit (p. 567/575), mais qui revient sur cet engagement, au nom d'intérêts économiques. Une notation, dans la biographie de Paxton Hibben, propose une synthèse frappante de la position du narrateur : « En Europe la guerre languissait dans la boue et le sang, mais 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 […] » (p. 514/522). La biographie du soldat inconnu (« Le corps d'un Américain »), qui clôt *1919*, achève de tourner en dérision les discours officiels, en montrant le décalage entre les idéaux invoqués et la réalité du conflit (p. 756/755).

Ce dialogue entre les parties diégétiques et les parties essayistiques prend donc la forme d'un démenti infligé aux interprétations avancées sur la guerre par les discours des divers personnages. Ce qui mérite de retenir notre attention, dans le cadre de ce colloque, est que la notion de *dialogisme* est justement pensée par Bakhtine comme ce qui permet à l'idée de surgir, de se développer, d'apparaître comme « *événement vivant*[1] » : l'interaction entre parties diégétiques et parties essayistiques est ce qui fait *advenir* une représentation de la guerre, née du contact entre les idées opposées proposées par les personnages, le narrateur et les parties essayistiques. Ces dernières se révéleraient donc proches, sur ce point, de l'essai au sens strict, qui est parfois pensé comme un événement : renvoyons ici aux analyses d'Irène Langlet, qui s'est intéressée à l'essai comme « événement esthétique et artistique[2] » ; pour

[1] Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], Paris, Seuil, 1970, p. 137 (Points).

[2] Irène LANGLET, *Les Théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX^e^ siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux*, thèse de doctorat sous la direction de J. Dugast, Université Rennes 2, 1995, Partie III (« L'essai littéraire ou la littérature comme événement »), p. 398 *sq.*

reprendre la formule d'un autre théoricien de l'essai, Jean-Marcel Paquette, ce dernier « est la forme privilégiée de la réalisation du *moi* dans l'instabilité de ses relations avec un objet de nature culturelle », et « [érige] comme événement capital la rencontre » entre l'objet et le sujet[1]. Suivant ces indications, Marielle Macé peut ainsi écrire que « Le modèle de l'incident, de l'événement comme forme générale de l'application de la pensée à un objet se retrouve dans bien des essais[2]. » Si selon Jean Marie Schaeffer, tout discours constitue un événement[3], il faut noter la relation particulièrement forte existant entre discours essayistique et événement ; la volonté de Broch dans *Les Somnambules* est bien de « faire retentir la *connaissance sentie*, c'est-à-dire […] constituer un *événement* »[4] dans son roman en jouant de la complémentarité entre parties diégétiques et essayistiques.

En réfléchissant aux différentes approches d'un même fait par des romanciers américain, autrichien, français contemporains, on constate les similitudes d'une démarche visant à dire et penser l'événement en utilisant toutes les ressources d'un certain roman, celui du début du XX^e^ siècle, pour présenter le premier conflit mondial comme un événement historique, le représenter de manière paradoxale et le cerner par l'alliance entre diégèse et passages essayistiques. Au final, la guerre apparaît comme un paradigme de tous les événements contenus dans la *Recherche*, *U.S.A.* et *Les Somnambules*. La spéculation sur la guerre, que prennent en particulier en charge les passages essayistiques, sert de point de départ à une réflexion sur l'événement en général et sur la relation entre les événements de la diégèse et l'interprétation que l'on peut en faire. De manière implicite, les biographies comportent une interrogation sur ce qui « fait événement », dans une vie, sur les traits saillants d'une existence qu'il faut retenir pour en rendre compte.

Plus directement, la *Dégradation des valeurs* revient sur les événements de la narration : dans la conception de Broch, « *Huguenau* est construit » sur un « grand contrepoint » qui « [met] le flot des événements en liaison continue » avec les parties rationnelles ; dans un roman, « l'élément cognitif » [*das Kognitive*], la partie théorique, est ce qui permet « l'intensification de l'événement, sortant de l'inconscient pour arriver à la conscience[5] ». Mais ces passages essayistiques franchissent un degré supplémentaire, en remettant en question la possibilité même de l'existence d'un événement, à une époque marquée par la guerre, elle-même présentée comme une absence de réalité[6] : si « l'événement est le mode d'avènement de la réalité à notre expérience » (Pierre Campion[7]), quel événement demeure encore possible, lorsque la réalité elle-même est en crise ? *La Dégradation des valeurs* discute ainsi la théorie hégélienne de l'Histoire et la notion d'événement (« qu'est-ce qu'un événement en général ? », p. 619/626) telle qu'elle peut être pensée dans les

[1] Jean-Marcel PAQUETTE, « Formes et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », in *Etudes littéraires*, V, 1, avril 1972, p. 81 (texte repris dans *Pensées, passions et proses*, *Pensées, proses et passions*, Montréal, l'Hexagone, 1992, 399 p.).

[2] Marielle MACÉ, *L'Essai littéraire en France au XX^e^ siècle*, thèse de doctorat sous la direction de M. Murat, université de Paris IV, 2002, p. 503.

[3] Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 82.

[4] Lettre du 19 octobre 1934 à Daniel Brody (*L*, p. 119 ; *B*, p. 301).

[5] Lettre du 6 avril 1932 à Frank Thiess (*L*, p. 78 ; *B*, p. 187).

[6] « [...] on dirait que la monstrueuse réalité de la guerre a supprimé la réalité du monde. [...] l'homme [...] s'avance à tâtons dans un paysage de rêve qu'il nomme réalité et qui n'est pourtant que cauchemar pour lui » (p. 418-419/ 413).

[7] P. CAMPION, *art. cit.*

circonstances de la guerre (quelles sont les « “ conditions de l’expérience possible” » ? p. 618/625).

Dans le *Temps Retrouvé*, enfin, la guerre apparaît comme un événement pouvant servir de paradigme à tous les événements du récit, comme semble l’indiquer ce jugement du Narrateur, qui présente la guerre comme un sujet romanesque, valant pour tous les sujets romanesques : pour lui, la guerre « est humaine, [elle] se vit comme un amour ou comme une haine, pourrait être racontée comme un roman […] » (p. 560 ; voir également p. 330). En particulier en raison de l’ignorance que l’adversaire possède de notre stratégie, comme nous de la femme aimée, et le militaire de sa propre stratégie avant que « l’événement » lui-même ne révèle les intentions cachées (*ibid.*). Ce rapprochement est corroboré par Saint-Loup, invitant le Narrateur, s’il souhaite « interpréter les événements de cette guerre », à adopter la même attitude qu’un lecteur, en gardant à l’esprit qu’« un général est comme un écrivain » projetant d’écrire un ouvrage, mais que ce dernier surprend, en « [faisant] dévier extrêmement du plan préconçu » (p. 341). La conséquence esthétique s’impose, dans une formule célèbre : pour rendre compte de la guerre, « encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l’autre sens, et partir des illusions, des croyances qu’on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie » (p. 560). Cette esthétique, comparée à la peinture et à la littérature, c’est bien entendu celle qu’applique *Le Temps retrouvé* à la guerre, la *Recherche* (mais également *Les Somnambules* et *USA*) à tout événement, les erreurs, les illusions étant présentées les premières, avant d’être démenties.