



HAL
open science

”Les Cloches de Bâle” d’Aragon : le roman à thèse et la question de la polyphonie

Corinne Grenouillet

► **To cite this version:**

Corinne Grenouillet. ”Les Cloches de Bâle” d’Aragon : le roman à thèse et la question de la polyphonie. Gisèle Séginger. Écriture(s) de l’histoire, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.199-212, 2005, 978-2-86820-282-6. hal-03150661

HAL Id: hal-03150661

<https://hal.science/hal-03150661>

Submitted on 2 Mar 2021

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.

Paru dans :
*Écriture(s) de l'histoire, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses
Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 199-212.*

Les Cloches de Bâle d'Aragon

Le roman à thèse et la question de la *polyphonie*

CORINNE GRENOUILLET*

ARAGON DISAIT à propos de Victor Hugo que ce qu'il appréciait par dessus tout chez l'écrivain des *Misérables*, c'était sa façon de mettre les pieds dans le plat. Nul doute qu'Aragon, à travers l'écriture de ses romans de la série du *Monde réel*, n'ait pas hésité, comme l'écrit Claude Roy¹, à mettre les pieds dans les plats pas toujours délicats de la réalité, de la politique, de l'argent, du roman. On peut ajouter que tout cela est une manière pour lui de mettre les pieds dans le plat de l'Histoire.

À la parution de *La Semaine sainte* en 1958 (qui retraçait la fuite du roi Louis XVIII au moment du retour de Napoléon en France lors des cent jours), Aragon s'était offusqué de l'éloge unanime fait autour de cette œuvre (à droite comme à gauche), qui le félicitait d'avoir écrit un roman historique enfin dégagé de toute propagande communiste; il avait alors affirmé: « *Tous mes romans sont historiques, même s'ils ne sont pas en costume* ». Il s'agissait pour lui de restituer à son œuvre romanesque une cohérence que la critique lui déniait partiellement, en la tronçonnant en période; « il n'y a pas de solution de continuité dans mon œuvre² », martèle-t-il dans les années cinquante et soixante

* Université Marc Bloch - Strasbourg II.

1 Claude Roy, « Aragon romancier » in *Descriptions critiques*, I, Gallimard 1949. Première publication: *Europe* n° 27, 1948.

2 « Il n'y a pas de solution de continuité dans mon œuvre », entretien d'Aragon avec Jacqueline Piatier, *Le Monde* 13 septembre 1967.

contre cette implicite *doxa*. Ainsi, il fut longtemps de bon ton, dans certains milieux, de considérer qu'entre 1926 (*Le Paysan de Paris*) et 1958 (*La Semaine sainte*), Aragon n'avait rien écrit d'intéressant sur le plan romanesque. Les 4 000 pages du *Monde réel* (qui occuperont bientôt trois tomes et demi dans la collection de La Pléiade) était alors vues comme une sorte de trou noir dans l'œuvre, le produit des errements politiques d'un écrivain qui avait fait le mauvais choix : celui du communisme.

Les Cloches de Bâle, premier roman de la série³ – est sans doute, avec *Les Communistes*, le moins étudié des romans d'Aragon, sinon le plus mal-aimé. Mal construit, du propre aveu de l'écrivain⁴, il porte aussi, sans doute comme un fardeau, la bannière du « réalisme socialiste » qui lui fut accolée. Les éditions Denoël et Steele l'annoncèrent en effet comme : « le premier exemple dans le roman français de ce réalisme socialiste que l'on a défini au premier congrès des écrivains soviétiques ». Écrire un roman réaliste socialiste en 1934, c'est considérer que l'écrivain a un rôle militant à jouer et que ses écrits peuvent avoir une influence sur le lecteur, le conduire à une prise de conscience salutaire, et à avoir une action politique. Les rapports d'Aragon à l'Histoire en cette période sont donc déterminés par son engagement politique : si l'histoire, c'est de la politique refroidie, la politique, c'est tout naturellement l'Histoire en train de se faire... Dans ce cadre, écrire un roman historique – *Les Cloches de Bâle* appartient à ce genre –, même si le recul historique n'est que d'une vingtaine d'année (la diégèse du roman, paru en 1934, couvre les années 1911-1912), ne peut s'envisager en dehors d'un regard sur cette histoire, et par conséquent ne peut échapper à une thèse. Et cette thèse concerne aussi le temps présent des lecteurs, car il y a toujours superposition dans les romans d'Aragon entre la période de la diégèse et la période de l'écriture.

La suspicion portée sur le genre du roman à thèse doit évidemment beaucoup au courant du nouveau roman et à la nouvelle critique, insistant sur la polysémie et l'autoréférentialité des textes littéraires : le message politique devient un crime lèse-littérature, puisqu'il transcende le « texte » en prétendant que celui-ci parle du monde et au monde. On citera la boutade de Claude Roy en 1947 (dans un bel article sur « Aragon romancier ») : « ce n'est pas tout à fait

3 L'édition de référence sera le tome II des *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Pléiade, 1997. Texte établi, présenté et annoté par Philipp Forest. Nous indiquerons les références paginales de nos citations entre parenthèses dans le corps de l'article.

4 Par exemple dans « Il faut appeler les choses par leur nom » [1959] dans *J'abats mon jeu*, Mercure de France/Lettres françaises, 1992, p. 146.

son genre à lui d'écrire des livres dont on dit qu'ils sont à thèse comme les corsets sont à baleines, c'est pour mieux t'étouffer mon enfant⁵ ».

Pour aborder cette problématique du roman à thèse, j'ai choisi une perspective stylistique: il s'agit d'examiner ses liens avec la question de la polyphonie linguistique, notion centrale dans les travaux de Bakhtine, puis largement reprise⁶. Bakhtine oppose en effet deux types de romans, le roman polyphonique et le roman monologique; ce sont chez lui, à la fois des notions littéraires et stylistiques. Le roman polyphonique, tel qu'il est défini dans *La Poétique de Dostoïevski*⁷ (désormais *PD*), se caractérise par l'individualisation des voix de chacun des personnages, indépendantes de celle de l'auteur. Le roman procède donc d'une « pluralité de mondes » et de « centres » liés à la conscience de chaque personnage (*PD*, 46). Toutes sont engagées dans une interaction, un dialogue avec autrui, et le discours de l'auteur lui-même n'a aucune supériorité sur celui du personnage. Au contraire, « le mot de l'auteur trouve en face de soi un mot à part entière, authentique et sans mélange, du personnage » (*PD*, 94)⁸.

L'ensemble du roman est alors « structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution » (*PD*, 48); pas plus que l'auteur, le personnage n'a le dernier mot sur lui-même, il reste dans un état d'inachèvement... par ailleurs, si Dostoïevski s'avère être un grand peintre de l'idée, si chacun de ses héros est un idéologue, un homme de l'idée, nulle idée ne triomphe comme étant la bonne idée, celle qui représenterait une position de l'auteur. On assiste au contraire à un dialogue d'idées, qui témoignent de la grande attention d'un auteur aux discours idéologiques de son époque ou du passé récent.

Le roman polyphonique appelle en creux son contraire, le roman monologique, qu'incarne le roman russe traditionnel, Gogol et surtout Tolstoï. Là, l'auteur possède un « champ de vision excédentaire » par rapport au personnage, qu'il juge « par contumace » (*PD*, 111) et dont il n'admet pas de réponse.

5 Claude Roy, *op. cit.*, p. 110.

6 Voir les travaux d'Oswald Ducrot, *Le Dire et de dit*, Les Éditions de Minuit, 1984, Chapitre VIII « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation ». Et l'article de Mirna Velcic-Canivez, « La polyphonie: Bakhtine et Ducrot », *Poétique* n° 131, septembre 2002.

7 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Seuil, collection « Pierres Vives », 1970, p. 347.

8 Comme l'a indiqué Peytard, il faut entendre le terme russe *slovo* plutôt par *discours* ou *énoncé* que par notre terme *mot* comme unité linguistique intuitivement et spontanément identifiée par tout locuteur (Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Bertrand Lacoste, 1995). Nous conserverons pourtant le terme « mot » généralement employé dans les traductions.

Ainsi repère-t-on aisément dans ce type de roman la position idéologique de l'auteur, à travers des idées qui sont explicitement affirmées. C'est clairement l'accent de l'auteur qui triomphe, son seul et unique point de vue. Les idées non partagées par l'auteur ne sont développées que comme caractérisation des personnages ou support d'une réfutation ; la vision monologique suppose en effet qu'on détienne une vérité sur le monde.

Le roman monologique peut apparaître sous deux versions : la version « noble » du roman réaliste (russe) « traditionnel » et son avatar, régulièrement brocardé, le roman à thèse. On considère souvent le premier roman de la série du Monde Réel, à l'instar du dernier (*Les Communistes*) comme un roman à thèse de la pire espèce : celle où l'auteur prend littéralement le lecteur par la main pour lui expliquer sa façon de concevoir le monde et lui faire admettre une vision politique particulière. Roman du passage, comme l'indique Philippe Forest dans l'édition de la Pléiade, c'est-à-dire du passage du surréalisme au communisme, il se distingue des livres antérieurs de l'écrivain, *Anicet* ou *Le Paysan de Paris* – avec lesquels on ne peut que constater une véritable rupture – par le choix de cette esthétique du réalisme socialiste, littérairement réactionnaire penseront certains, signalant le *reniement* d'un écrivain de ce qu'il était jusqu'alors : un véritable maître pour toute une génération ; Joë Bousquet comme Claude Roy ont déclaré avoir appris à lire dans *Le Paysan de Paris*.

Ce qu'il s'agira de montrer ici, c'est comment la maîtrise et l'insertion du discours rapporté, en somme le travail du style d'Aragon qu'un critique a un jour qualifié de *pensé parlé*, fait des *Cloches de Bâle* un cas exemplaire de « roman à thèse » *réussi*, c'est-à-dire lisible aussi par ceux qui ne partagent pas les convictions politiques de l'auteur, et finalement un roman polyphonique... En somme, un véritable roman suscitant un réel bonheur de lecture, et non pas un simple manifeste révolutionnaire au service d'une cause. En étudiant la variété des procédés stylistiques d'insertion du discours d'autrui, on se trouvera confronté au paradoxe d'un roman monologique présentant des caractéristiques de la polyphonie. C'est là mon hypothèse principale.

La thèse développée dans le roman s'inscrit dans le cadre général d'une composition claire : trois parties et d'un épilogue. Chaque partie est dominée par un type de discours particulier, plus exactement par un rapport spécifique entre le « mot » de l'auteur et le « mot » des personnages. Ainsi, on passe du discours ironique de la condamnation (« Diane »), à un discours empathique et partiellement distancié d'avec le « mot » du personnage (« Catherine »), puis à un discours d'auteur s'appuyant sur la stylisation (« Victor »), avant de devenir monovocal, emphatique et lyrique dans la dernière partie (« Clara »). J'analyserai les différents types de relation au discours de l'autre, en commen-

çant par ceux qui témoignent le plus nettement d'une vision monologique, avant d'aller vers ce qui la brouille partiellement.

*

Le personnage de Catherine, jeune bourgeoise révoltée en rupture de ban, assume la mise en place de la thèse du roman. Personnage principal de celui-ci, elle est une héroïne engagée dans une structure d'apprentissage : sa fréquentation du monde ouvrier va en effet lui permettre de s'ouvrir à la conscience socialiste et donc de délaisser l'anarchisme, le féminisme et l'individualisme de sa classe d'origine. Pour elle, l'épreuve décisive sera la grève des horlogers de Cluses de juillet 1904, qui déclenche une brutale prise de conscience et l'amène à rompre avec son amant, lequel incarne un ordre bourgeois détestable. Celui-ci a en effet choisi le camp des patrons armés qui tirent sur leurs ouvriers (824). La perception de Catherine, qui oriente une partie du texte, est parfois désolidarisée du discours du narrateur, lequel commente le cheminement idéologique du personnage, ses erreurs et errements. Dans ces moments, le monologisme de la thèse apparaît dans tout son éclat, comme dans ce passage où le narrateur commente la difficulté de son personnage à communiquer avec les ouvriers⁹ :

Cela, se masquant derrière les difficultés de langage, de vocabulaire, en imposait à Catherine pour une infériorité de leur part. *Elle ne voyait pas que, bien souvent, tout était à l'inverse* : c'était elle qui avait encore à discuter *ce qui n'était en réalité que*¹⁰ vestiges d'un autre siècle, et c'est peu dire, d'un autre monde. Et ils n'avaient pas des heures non plus à donner aux arguties, ils avaient leurs problèmes à eux, autrement pressants et immédiats (902).

On peut observer ici l'excédent discursif du « mot » de l'auteur, lequel est nettement en position de supériorité idéologique active par rapport à son personnage. En effet, il voit ce que Catherine ne voit pas, soit la supériorité des ouvriers et il atteint une réalité insoupçonnée par elle, à savoir que son monde

9 On ne peut s'empêcher de lire derrière l'affirmation (soulignée dans la citation) les difficultés d'Aragon lui-même dans ces années trente où, intellectuel et écrivain, il aspirait à devenir un parfait militant communiste en se fondant dans le moule d'un milieu social, qui lui était profondément étranger, voire hostile (les tendances ouvriéristes dominaient le Parti où l'on se méfiait des intellectuels), et cherchant à se convaincre de la supériorité du monde ouvrier. La probable dimension autobiographique du personnage de Catherine le rend d'ailleurs d'autant plus attachant.

10 C'est moi qui souligne.

et ses préoccupations relèvent d'un « autre siècle », dépassé par la montée du prolétariat et la prise en main de leur histoire par les militants socialistes. Particulièrement visible dans la première partie du roman « Diane » (mais présente ailleurs aussi), l'ironie est un procédé qu'Aragon utilise en virtuose pour dénoncer la classe qu'il condamne. Il l'exerce plus spécifiquement aux dépens d'un *langage* auquel sa sensibilité d'écrivain l'a rendu plus qu'un autre attentif. Si l'ironie est généralement considérée comme un phénomène relevant de la « polyphonie » linguistique parce qu'elle fait s'affronter au sein d'un mot deux accents opposés¹¹, elle n'en est pas moins un procédé fondamental de la monologie (comme dans les *Contes* de Voltaire).

En fait, on se trouve confronté à deux acceptions contradictoires du terme *polyphonie* : chez Bakhtine (*PD*), la polyphonie a un caractère général, relève de et traduit une « vision », liée au fait que l'auteur n'impose pas sa conception du monde, mais qu'il propose – dialogiquement, car il dialogue avec eux – les points de vue contradictoires, parcellaires, inachevés, des personnages.

L'ironie ou la *mimèse ironique*¹² relève certes d'une discordance énonciative (et donc d'une certaine forme de polyphonie), mais *mise au service d'un point de vue*, souvent explicite ; dans ce cas, il n'y a pas d'ambiguïté sur le message que l'auteur souhaite faire passer. L'exemple que j'analyserai se situe dans la troisième partie du roman. La scène se déroule lors d'une de ces retraites militaires dans Paris dont Aragon fait ressortir toute la dimension propagandiste : il s'agissait de galvaniser le patriotisme des foules tout en faisant pièce à la contestation sociale. La narration de cette première retraite (début février 1912) utilise le procédé de la focalisation interne avec un personnage secondaire, Mme Lopez, maîtresse du Comte d'Évreux :

Mme Lopez avait toujours aimé les militaires. La musique lui parut bien enivrante. Elle emboîta le pas des petits soldats. Ils l'entraînèrent avec d'autres comme le joueur de flûte qui se fait suivre par les souris. Du parc Monceau, on remontait vers Montmartre, et Mme Lopez fut toute surprise de se trouver boulevard Barbès, quand un olibrius, un ouvrier, probablement un étranger, excita la fureur des manifestants en ne se découvrant pas devant le drapeau. Il restait là comme un abruti, sur le bord du trottoir, avec sa casquette carrée sur sa tête. On la lui arracha, et la foule lyncha l'impudent. Un anarchiste peut-être. Ou un socialiste (950).

11 Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 210 et suivantes.

12 Philippe Hamon, *L'Ironie Littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieure, 1996.

Le samedi 17 février, Paris vit encore une retraite militaire, plus éclatante que la première, mieux organisée. Il y avait, Dieu merci!, pas seulement des antimilitaristes à Paris. (951).

Deux modèles littéraires ironiques me semblent apparaître en surimpression à ce passage, le célèbre début du chapitre III de *Candide*, où les qualifications élogieuses tendent à présenter la guerre comme un spectacle (« Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer ») et le chapitre inaugural du *Voyage au bout de la nuit* (paru deux ans auparavant, très apprécié par Aragon et qu'Elsa Triolet traduisait en russe), où Bardamu se met à suivre un régiment qui passait en grande fanfare sous les encouragements de la foule des civils et se retrouve engagé: « on était fait, comme des rats », lit-on à la fin du chapitre.

Comme chez Céline (chez qui elle était toutefois implicite), le choix de l'image très railleuse du joueur de flûte insiste sur l'embrigadement d'une collectivité, sur l'anesthésie de la pensée, sur l'hypnose suscitée par la pompe militaire. Chez Aragon, elle se double de l'image, tout aussi dépréciative, des « petits soldats » qu'on suppose être de plomb... et comme les figurines d'un jeu d'enfant, facilement manipulables.

Le point de vue d'Aragon est clair (et redondant dans le roman): dénoncer la montée du militarisme et du patriotisme, tout en mettant en évidence les rouages économiques qui allaient déclencher la première guerre mondiale. Le roman ne cesse de mettre en évidence l'intérêt qu'avaient les financiers et les industriels (la classe bourgeoise) au déclenchement de la guerre (notamment au moment de la crise d'Agadir de septembre 1911 donnée comme le prélude à la grande guerre)¹³. C'est ce point de vue global, défendu dans l'ensemble du roman, qui permet en réalité une juste interprétation du passage et l'identification des termes (ci-dessus) soulignés comme *mention* du discours d'une sottise représentante de la bourgeoisie: on y repérera un lexique dévalorisant (*olibrius, comme un abruti*), des associations idéologiques d'extrême droite (l'équivalence est faite entre un ouvrier, un étranger, un anarchiste: trois représentants de l'anti-France), des jugements qui ne peuvent qu'être ceux d'une foule justifiant sa propre violence ou d'un témoin partial le faisant après-coup (*l'impudent, excita*), des modalisateurs (*peut-être*)... La narration est de toute évidence investie par le mot du personnage, dont se désolidarise un narrateur qui ne peut

13 Voir les liens du grand bourgeois Wisner avec l'aéronautique et l'armement. Sur Agadir, voir aussi *Les Voyageurs de l'Impériale*, « Vingtième siècle », chapitre V et suivants.

pas y adhérer, et qui, par la mimèse (c'est-à-dire la reprise des mots de l'autre) accomplit un acte d'évaluation négative¹⁴. Le style ridiculise le personnage et surtout son discours, grâce à cette bivocalité au service d'une démonstration... on reste pourtant dans le monologisme car une voix condamne, l'autre est condamnée (tandis que chez Dostoïevski il y a «équipollence» des voix).

Lorsque le texte se consacre au personnage de Victor, il est en grande partie dépourvu de cette énonciation ironique perceptible ailleurs, ce qui s'explique par l'adhésion partielle, mais fréquente du «mot» de l'auteur et de celui du personnage. Pourtant linguistiquement, les procédés d'écriture ne sont pas fondamentalement différents de l'ironie et on peut là aussi utiliser le terme de *mimèse*. Gréviste actif dans la grève des chauffeurs de taxi de 1911-1912, Victor est une figure de militant, exemplaire à bien des égards¹⁵, assez proche du Raoul Blanchard des *Communistes*, entré au parti socialiste en 1909, «*un véritable militant de sa classe*» (898). Il est un personnage positif, un lutteur, dont la première action, hautement significative, est de sauver Catherine du suicide, épisode tout romanesque qui permet la rencontre entre la jeune géorgienne et l'enfant de Vallois (fin de la partie «Catherine»).

Dès le chapitre IV de la partie «Victor», un changement de ton marque une rupture narrative: le récit principal suspendu, le roman propose un retour en arrière éclairant l'état civil et la biographie du nouveau venu. Ce changement affecte principalement le discours du narrateur, qui va abondamment se teinter du discours du personnage, qu'il s'agisse du lexique ou des appréciations modales. Aucun verbe introducteur n'indique qu'il s'agit de discours rapporté, le texte se contentant d'un sobre: «Et c'est ainsi que Catherine connut Victor» (896). Ainsi, si l'on reprend la classification que Bakhtine donne dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, on doit parler de discours direct (dit parfois «libre») dans une variante particulière: le «discours rapporté *anticipé* et *dispersé, caché* dans le contexte narratif¹⁶».

14 «L'évaluation constitue donc le cœur même de l'acte d'énonciation ironique» (Hamon, *op. cit.*, p. 30).

15 Même s'il ne l'était pas suffisamment aux yeux des lecteurs communistes du temps, comme le montre l'article de René Garmy dans *L'Humanité* du 30 décembre 1934, cité et analysé par Suzanne Ravis, «A comme anarchie: d'Anicet aux Cloches de Bâle», *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 7, Presses universitaires franc-comtoises, 2001.

16 Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Les Éditions de Minuit, 1977, 186. Bakhtine souligne la difficulté de distinguer parfois auteur et héros: «leurs voix, alors, se fondent et il se crée de longues périodes qui relèvent en même temps du récit de l'auteur et du discours intérieur (parfois même extérieur) du héros. Il en résulte un phénomène qu'on ne peut plus distinguer du discours indirect libre.» (*ibid.*, p. 191).

Des expressions et une syntaxe empruntées au registre familier donnent le ton du « mot » représenté du personnage, qui, dans son enfance, se trouva parisien « par raccroc », « poussa » dans le bas de la rue de la Roquette, élevé par son beau-père : « Joseph l'aimait bien, Victor ». La narration de l'itinéraire du jeune chauffeur permet d'observer la contamination du discours du narrateur par celui du personnage. Léo Spitzer, cité par Dorrit Cohn¹⁷, parle dans ce cas de « contagion stylistique », phénomène absolument caractéristique du style d'Aragon dans ses romans du *Monde réel* (qui mêle constamment le direct libre, l'indirect libre à la narration) :

En 1901, on lui confia une *bagnole*. Il allait dans la nuit chercher des légumes dans les épandages d'Argenteuil ou dans la banlieue sud, et il revenait, au petit pas exténué des deux bêtes, ramenant son butin aux Halles, où il le déchargeait sur le carreau. Il dormait ensuite jusqu'à midi, mais l'après-midi il devait être à la boutique ; il travaillait quinze à seize heures. *À son âge, ça ne lui faisait pas de mal, pas vrai ? N'empêche qu'à dix-huit ans on le flanqua sur le pavé*, parce qu'il s'était battu avec le fils du patron, un *baveux*, qui voulait le faire *trimmer* des heures de supplément *à l'œil* (898).

La présence dialogique de Catherine, interlocutrice avec laquelle Victor est « attablé » (899), est sensible dans la recherche d'approbation que manifeste l'interrogative. Cette interrogative laisse entendre l'opinion de la mère ou de l'entourage du jeune Victor, justifiant l'exploitation intensive de la force de travail. On ne commentera pas les autres manifestations du « mot » du personnage, assez évidentes dans ce passage, mais on soulignera une nouvelle fois que l'art d'Aragon dans *Le Monde Réel* se fonde sur une représentation sociolinguistique à la fois précise et juste des discours de son temps.

Contrairement à ce que nous avons pu observer dans les passages mettant en scène Diane ou d'autres personnages liés à la bourgeoisie, le mot du personnage n'a aucun caractère de « bivocalité divergente » ; on n'y entend pas la voix critique ou l'ironie de l'auteur. La « stylisation » à l'œuvre ici relève bien d'une « bivocalité », mais celle-ci, « convergente » (*PD*, ch. V).

Cette absence d'ironie, cet accord entre la voix du personnage et celle de l'auteur, ne peut être déduite, là encore, que du contexte général, de la représentation et du statut du personnage dans l'ensemble du roman. Par bien des traits, Victor se rapproche du héros positif que le réalisme socialiste appelait de ses vœux, notamment par sa connaissance immédiate et comme infuse du

17 Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Seuil, 1981, p. 50.

monde, en somme par ce que les communistes nommaient le «sens de classe»... Le point de vue de Catherine exprime ce mythe de l'ouvrier clairvoyant :

Un regard peut-être, l'espèce de robustesse de Victor, plus que tout sans doute les brèves réflexions qui coupaient le récit de Catherine, et lui faisaient sentir à quel point cet homme, cet inconnu si totalement étranger à tout ce qu'elle avait voulu fuir, comprenait d'une façon directe, immédiate tout ce dont elle n'aurait jamais pu souffler mot à Martha par exemple (899).

La positivité du personnage, «habitué à regarder la vie en face» (899), s'inscrit par ailleurs de manière redondante dans l'ensemble de son portrait physique et dans les traits qui l'opposent au financier Blaise Jonghens, flamand comme lui : «Il y avait dans le fond du teint ce coup de feu du grand air qui vient du travail et qui ne se confond pas avec le halage raisonné des sports» (899). La voix idéologique du narrateur est particulièrement audible dans l'acte de présupposition affirmant l'existence bien réelle d'une «avant-garde de la classe ouvrière», postulat central du communisme et cliché du discours militant : «Victor était pour elle un type humain absolument nouveau. Sa façon de parler, si choquantes que fussent ses idées, elle y voyait quelque chose d'exceptionnel, n'ayant jamais rencontré ces militants qui sont l'avant-garde de la classe ouvrière, rompus dès la jeunesse à la parole et à l'action» (903). S'il y a bien *mimèse du discours de l'autre*, celle-ci est dégagée de toute appréciation négative, toute contestation de la part de l'auteur, qui au contraire «s'install[e] dans le mot d'autrui» (*PD*, 252) en le phagocytant.

«Clara» montre les ambiguïtés du discours de l'auteur et les failles du roman à thèse. Les interventions directes de «l'auteur de ce livre» adressées à son lecteur se font de plus en plus fréquentes au chapitre III de «Clara» (L'épilogue). Il se présente tout d'abord comme témoin de la grande militante Clara Zetkin rencontrée «vingt ans plus tard [...] presque mourante» (990) et substitue à l'illusion réaliste romanesque le gage de la véracité biographique. Première rupture. L'inscription du discours d'auteur prend ensuite la forme suivante lorsqu'il évoque Catherine :

Entre toutes les images du monde et ses yeux s'interposent de récentes images, celles que sa mémoire a gardées de la prison. Toute la déchéance et toute la grandeur humaines. Elle a vu à Saint-Lazare des prostituées et des ouvrières. *Tout est un peu plus affreux qu'on ne l'imagine* : mais il en est resté dans son cœur une certitude. *Elle sait maintenant ce qu'est le sort des femmes. Elle sait qu'à tout prendre, il y a deux sortes de femme. Elle est sortie du parasitisme et de la prostitution. Le monde du travail s'ouvre à elle. Il avait raison, Victor.*

Il avait raison, Victor, mais je ne puis plus parler de Catherine. Hésitante, vacillante Catherine, comme elle s'approche lentement de la lumière.

[...] Je prends Clara Zetkin comme un exemple, mais tout me ramènerait invinciblement à elle (992).

Au mépris des conventions romanesques tacites qu'il a adoptées précédemment, l'auteur a donc pris la parole en son nom propre pour dégager le sens de son roman, et, selon le mot d'Henri Mitterand, il ne va plus lâcher la main de son lecteur¹⁸. Le passage souligné fonctionne bien comme épilogue idéologique, marquant le terme de l'apprentissage politique de l'héroïne principale. Le choix du verbe *savoir* permet d'entendre le présupposé d'auteur derrière la prise de conscience du personnage. Le jugement de valeur est clair qui donne *raison* à l'ouvrier militant contre le féminisme anarchiste de Catherine.

Dans un premier temps, l'épilogue fonctionne donc comme affirmation ostentatoire, voire naïve de la thèse idéologique du roman. Mais, comme toujours avec Aragon, les choses ne sont pas aussi simples. Les commentaires qui vont suivre, iront en effet bien au-delà du sens idéologique du roman en prenant la forme d'une auto-critique assez ambiguë, du moins très inattendue dans ce contexte :

On dira que l'auteur s'égare, et qu'il est grand temps qu'il achève par un roulement de tambour un livre où c'est à désespérer de voir surgir, si tardivement cette image de femme qui aurait pu en être le centre, mais qui ne saurait venir y jouer un rôle de comparse. On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre. Oui, il faut refaire l'un et l'autre, avec pour héroïne une Clara, et non point Diane, et non point Catherine. Si je t'en donne un peu le goût, la simple velléité, tu peux déchirer ce bouquin avec mépris, que m'importe! (992)

Prévenant de manière solennelle et quasi-prophétique toute contestation critique (notamment à sa « gauche », c'est-à-dire du côté des camarades du Parti), Aragon manifeste ici la conscience de l'inaboutissement formel de son roman, de son incapacité à faire d'une héroïne entièrement positive un personnage véritablement incarné, aporie d'ailleurs propre au genre réaliste socialiste¹⁹. Le livre

18 Henri Mitterand, « Les trois lecteurs des *Cloches de Bâle* », *Europe* n° 717-718 : *Aragon romancier*, janvier-février 1989, p. 118.

19 « Le héros positif ne peut être qu'un HORIZON, une limite à atteindre dans l'indétermination, une visée. Dans l'écriture de la représentation, il n'est pas figurable en tant que tel, son sociogramme peut alors travailler, demeure actif, jouer sur une frontière, une bordure, un horizon. Le sociogramme du héros positif devient la trace même de cette visée » (Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, préface de Léon Robel, Payot, 1986, p. 316).

est donné comme dépourvu de valeur propre, plus exactement cette valeur est mesurée à l'aune de l'action militante et par conséquent se résout toute entière dans le projet politique. Or, à l'endroit de la plus grande « monologie », Aragon ne réinstalle-t-il pas un dialogue ouvert avec le lecteur, adouci (ou irrité!) par la rhétorique d'une tardive *captatio benevolentiae*, en anticipant sur ses réactions et en lui laissant finalement la liberté de ses choix?

Ce « véritable dialogisme » qui intervient dans les parties 3 et 4, « celles de la fraternité » avait été analysé par Henri Mitterand : « Tout se passe comme si le romancier venait de découvrir un nouveau rapport aux autres et prenait en compte, dans l'exercice même de la parole romanesque, l'exigence d'une réflexion à plusieurs voix, au moins duelle, sinon plurielle, sur la vie sociale et les conflits politiques²⁰. » C'est peut-être aller un peu loin et tirer trop violemment le roman du côté d'un dialogue et d'une pluralité... Toutefois, l'intérêt du roman réside aussi (et surtout) dans tout ce qui affecte la représentation monologique et que S. Suleiman nomme la « revanche de l'écriture²¹ ».

Les failles de ce roman à thèse sont nombreuses et ne peuvent se résumer à des questions de style. Ainsi l'invention de certains personnages, comme Mme de Lérins, ne peut être rattachée à l'énonciation d'une quelconque idée politique ou historique : relevant d'une gratuité jubilatoire, voire comique, elle procède plutôt d'une écriture autobiographique indirecte ; à travers cette perceptrice farfelue, Aragon rend hommage à la femme qui lui a appris à lire.

On retiendra ici, à la suite de Suzanne Ravis, l'ambiguïté du traitement de l'anarchisme et les effets de débordement idéologique qu'elle implique. L'analyse de la question politique concrète posée par la question du légalisme ou de l'illégalisme dans le mouvement de grève (faut-il suivre ou non des méthodes « dures », saboter ou non l'outil de travail, c'est-à-dire les taxis...) montre qu'Aragon n'a pas choisi, contrairement à ce que le Parti communiste pouvait attendre, de discréditer totalement les positions anarcho-syndicalistes défendues par le personnage de Bachereau²².

Dans le chapitre IX (« Victor »), ce sont de long passages en discours direct qui donnent voix à l'anarcho-syndicalisme : « C'est pourri, disait [Bachereau], leur politique. N'en faut pas ! ». Bachereau aspire à la grève générale, il est partisan des manières fortes : « qu'on leur brûle leurs voitures, qu'on leur casse la gueule ! » (922). En revanche, les répliques de Victor, qui est légaliste (et donc

20 Henri Mitterand, article cité, p. 119.

21 Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.

22 Suzanne Ravis, « A comme Anarchie, d'Anicet aux Cloches de Bâle », art. cité.

plus proche des méthodes d'action défendues ultérieurement par le Parti Communiste), sont en discours indirect. Ces deux procédés ne s'opposent pas dans le sens où l'auteur favoriserait par l'utilisation de tel type de discours telle opinion politique : Au terme de ce chapitre, il est en effet difficile d'identifier à coup sûr la « bonne » attitude que les grévistes auraient dû adopter face aux « renards » ou face au sabotage des taxis, même si l'emploi d'un verbe comme « hurlait » (923) tend à souligner le caractère excessif – et donc politiquement peu efficace – de la révolte de Bachereau.

Le narrateur refuse ainsi de prendre explicitement position entre les deux voies possibles de la révolte ouvrière et de transformer son roman en bannière politique, ce qui lui sera d'ailleurs reproché par le critique littéraire de *L'Humanité*. La critique des méthodes de l'illégalisme se réalisera de manière peut-être plus subtile, en tous cas plus indirecte, comme l'a montré Suzanne Ravis, par l'accent mis sur leur manque d'efficacité politique.

L'ambiguïté du texte par rapport à l'histoire de la Bande à Bonnot qui a défrayé la chronique et les passions en 1912 est, elle aussi, tout à fait notable. Outre une fonction évidente d'illusion référentielle, de recreation réaliste du contexte historique des années 1911-1912 (au même titre par exemple que la référence ironique au naufrage du *Titanic*, 975), la présence de l'« Odysée sanglante » des « bandits tragiques » dans le roman revêt une signification symbolique et complexe. Le texte contribue en effet à faire de la mort de Bonnot une apothéose lyrique et dénonciatrice en dressant « en figure sacrificielle le personnage de Bonnot, comme un héros accusateur face à un « ordre » social criminel²³ » : « un seul homme, écrit Aragon suffit à éclabousser, de son sang et de sa cervelle, les défenseurs d'un ordre, qui deux ans plus tard allait s'aurooler de millions de cadavres » (979). Cette « héroïsation » du « révolté abattu »²⁴ pose la question de la clarté du message politique et constitue une des failles les plus visibles dans l'édifice du roman à thèse.

On a bien là cette « revanche de l'écriture » que Susan Rubin Suleiman identifiait dans le personnage de Carlotta des *Beaux Quartiers* : « La manifestation la plus claire du débordement, c'est lorsqu'un personnage dont la valeur dans le super système idéologique de l'œuvre est fortement négative réussit à devenir charmant, c'est-à-dire à exercer une certaine séduction sur le lecteur²⁵. »

23 Suzanne Ravis, *art. cit.*, p. 287.

24 *Ibid.*

25 Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 247.

La séduction exercée par la Bande à Bonnot s'appuie sur la concordance entre deux appréciations, celle du personnage de Catherine qui les « trouvait admirables. Seuls contre tous! Le browning en main, ils défiaient la société. » (926), auquel répond le propos de l'auteur, lorsqu'il s'élève contre « l'hallali » de la mise à mort de Bonnot : « Plus de mille hommes suffisent à en abattre un seul » (978) ou lorsqu'il qualifie l'aventure de la Bande à Bonnot de « terrible et grande » (978). Les deux « mots » se renforcent l'un et l'autre par leur co-présence ; l'effet produit par cette redondance est de brouiller la clarté de la démonstration idéologique. La page de l'anarchie a beau être brusquement tournée dans le paragraphe suivant (« Mais avec Bonnot, en France, agonise l'anarchie [...] ») et le roman galoper vers sa fin, subsiste pour le lecteur une « impression de lecture », selon l'expression de Suzanne Ravis, favorable à l'anarchie et à la violence de sa révolte.

*

Le roman à thèse interprète l'Histoire puisqu'il évalue la démarche, les pensées et les discours de personnages impliqués dans des événements historiques précis : montée de la guerre dans les années 1911-1912 ou grève des taxis parisiens. Mais il apparaît aussi nourri de tensions : même si le « message » du roman apparaît clairement dans les commentaires sur l'évolution de Catherine, dans la stylisation de la narration, ou dans les appels au lecteur, le monologisme de la thèse présente des failles, soit que des positions contradictoires soient par moment défendues de manière égalitaire (illégalisme et légalisme au moment de la grève des taxis), soit qu'une position contestée soit en fait nimbée d'attrait (la révolte anarchiste de Bonnot), soit que l'écriture déborde l'étroitesse du cadre idéologique par la création de personnages fantaisiste, par le lyrisme ou la démesure.