

CHAPITRE 5

Malraux reporter engagé dans *L'Espoir* : « bel article en perspective »

JONATHAN BARKATE
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Je pense qu'il est bien peu de romanciers de notre temps qui n'aient rôdé autour des reportages réunis en volumes, qui n'aient senti que se préparait là une forme nouvelle de roman, et qui n'aient assez vite abandonné leur espoir. Le reportage constitue pourtant une des lignes les plus fortes du roman français, de Balzac à Zola : l'intrusion d'un personnage dans un monde qu'il nous découvre en le découvrant lui-même¹.

Le rapport d'André Malraux au reportage est contradictoire et complexe. S'intéressant au genre bien qu'il regrette son essor manqué, il l'envisage en fonction du roman, mais il en exclut son œuvre propre alors que les procédés d'écriture journalistique émaillent aussi bien *Les Conquérants* et *La Condition humaine* que *L'Espoir*. Dans la préface qu'il rédige pour *Les chênes qu'on abat...* en 1971, Malraux écrit : « Ce livre est une interview comme *La Condition humaine* était un reportage²... » En 1974, reprenant la présentation de cet entretien avec le général de Gaulle qu'il a très abondamment travaillé, l'auteur lève l'équivoque contenue dans les points de suspension en les remplaçant par un ajout qui souligne la portée antiphrastique de la formule qui précède : « Ce livre est une interview comme *La Condition humaine* était un reportage, c'est-à-dire pas du tout³. » Lorsqu'on analyse le roman malrucien à l'aune du reportage, on relève généralement ce que le romancier doit aux reporters : outre quelques dépêches, il leur emprunte leur style parfois télégraphique, leur goût de la formule, leur sens du détail ou leur habitude de commencer un texte par la mention d'un lieu et d'une date. Mais on oublie que Malraux, conformément à sa définition du reportage, introduit quelquefois dans ses romans « un personnage dans un monde qu'il

1 André Malraux, préface à Andrée Viollis, *Indochine S.O.S.*, Paris, Gallimard, coll. « Les Documents bleus », 1935, p. VII.

2 André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1971, p. 7.

3 André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 9.

nous découvre en le découvrant lui-même » : c'est ce que font le narrateur des *Conquérants* et les personnages de reporters dans *L'Espoir*. L'écrivain lui-même joue ce rôle lorsqu'il entreprend de découvrir la guerre d'Espagne aux puissances étrangères qu'il espère rallier à la cause républicaine. Pendant la guerre civile en effet, Malraux s'engage par les armes et par le verbe, par la plume et par la pellicule en faveur de la République. Après avoir approvisionné le gouvernement légitime en avions et en pilotes, il crée et commande l'escadrille España en août 1936 ; elle devient « Escadrille André-Malraux » en décembre. En février 1937, Malraux se rend aux États-Unis pour y donner une série de conférences destinées à recueillir une aide humanitaire au bénéfice des républicains espagnols. À son retour d'Amérique, il s'installe en France pour écrire *L'Espoir*, adaptation romanesque des huit premiers mois de la guerre, d'avril à octobre 1937. Il ne retourne alors qu'épisodiquement en Espagne. Le roman paraît en feuilleton dans *Ce Soir* du 3 novembre au 7 décembre, avant sa sortie en librairie le 18 décembre. Entre Paris, Madrid, Valence et Barcelone, Malraux réfléchit à un film sur la guerre civile, qu'il tourne entre juillet 1938 et avril 1939. Ce sera *Sierra de Teruel*, qui reprend certaines scènes du livre.

Écrit quelques mois après les événements qu'il relate et alors que le conflit se poursuit, *L'Espoir* problématise la question de la contemporanéité de l'écriture avec son sujet et celle de la propagande, grâce notamment aux personnages de reporters, dont le métier consiste à rendre compte des faits au quotidien et selon le délai le plus court possible, sans céder – du moins en principe – à la tentation de déformer la réalité à des fins idéologiques ou commerciales. Alors que la « figure romanesque du reporter aventurier, limier et bourlingueur est en train de s'effacer⁴ » au moment où Malraux écrit et alors qu'il néglige les écrivains correspondants de guerre en Espagne⁵, le romancier oppose Nadal à Shade, le mauvais reporter et le bon⁶. Le troisième journaliste du roman – exception faite de leur collègue

4 Jeanyves Guérin, « Propagande et information dans *L'Espoir* », dans Jean-Claude Larrat (dir.), *André Malraux 13 : « Malraux et la question des genres littéraires »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 109-110.

5 Citons Saint-Exupéry pour *L'Intransigeant*, André Salmon pour *Le Petit Parisien*, Joseph Kessel pour *Paris-Soir*, Paul Nizan pour *Ce Soir*, Arthur Koestler pour le *News Chronicle*. Tous sont également écartés par le spécialiste du reportage au prétexte que le reportage de guerre « relève d'une problématique spécifique liée à la nature particulière de l'actualité aussi bien qu'à la censure » (Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 47).

6 L'onomastique entérine cette axiologie en suggérant que Nadal (dont le nom contient l'adverbe et substantif espagnol *nada* qui signifie « rien » ou « néant ») construit ses articles sur du néant et n'a donc rien à dire, alors que Shade (dont le nom reprend le substantif anglais signifiant « ombre » ou « nuance ») est un adepte de la nuance et cherche à lever la part d'ombre qui opacifie la réalité. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces analogies correspondent au caractère de chacun des deux personnages.

japonais mentionné une seule fois⁷ – n'est qu'une silhouette. Inspiré de Mikhaïl Koltzov, l'envoyé de *La Pravda*, et d'Ilya Ehrenbourg, le correspondant d'*Izvestia*, le Russe Golovkine n'a « pas l'occasion de préciser ses conceptions journalistiques [car Malraux] sait à quoi s'en tenir de la déontologie de *La Pravda* et sur l'endoctrinement totalitaire⁸ ». Il ne sera donc pas question de lui ici, mais de Nadal et de Shade, en dépit de la place singulièrement restreinte du premier en comparaison de celle qui est faite au second dans le roman⁹. Le rôle alloué aux reporters dans *L'Espoir* prouve que la « bataille de l'information y est essentielle¹⁰ », mais la part du journalisme ne se limite pas aux protagonistes. Si *L'Espoir* a été qualifié de roman-reportage, c'est également parce que plusieurs scènes de l'œuvre sont reprises, parfois exactement, d'articles publiés dans la presse de 1936-1937. Le reportage est en outre mis en abyme quand Malraux fait de Shade le foyer de perception des événements et qu'il lui attribue ce que ses contemporains ont écrit. De la sorte, l'auteur prend le relais de ses confrères comme il s'était mué en reporter lors de sa tournée américaine en rapportant au public d'outre-Atlantique des choses vues qui préparaient certaines scènes du roman.

Le mauvais reporter : « Allons maintenant de l'autre côté, écouter encore des blagues »

Nadal est employé par « un hebdomadaire bourgeois » qui s'adresse à « plus d'un million de prolétaires » (244) dont le modèle ne peut être que *Gringoire* ou *Candide*. À travers lui, Malraux condamne discrètement la non-intervention prônée par ces journaux. La critique a estimé que le personnage était représentatif de la presse française de droite mais Nadal a été analysé pour lui-même, indépendamment de l'unique chapitre dans lequel il apparaît et que sa présence structure. En s'arrêtant au fait qu'il incarne les travers d'une certaine presse, on a négligé la façon dont il attise la tension dramatique du chapitre.

Son portrait physique est dépréciatif : « Nadal [...] eût fait un gigolo possible si tout, en lui, n'eût été trop rond : visage, nez, même ses gestes

7 André Malraux, *L'Espoir*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 162.

8 Jeanyves Guérin, article cité, p. 111.

9 Nadal n'est présent que dans un seul chapitre – II, I, I, IV, p. 241-257 –, alors que Shade apparaît dans sept chapitres – I, I, IV, p. 36-43 ; I, II, II, II, p. 156-162 ; I, II, II, III, p. 162-169 ; I, II, II, IV, p. 169-181 ; II, II, IV, p. 298-301 ; II, II, VIII, p. 319-323 ; II, II, X, p. 327-331.

10 Jeanyves Guérin, article cité, p. 104.

trop courbes s'accordaient presque enfantinement à ses cheveux trop bouclés. » (244) La rondeur systématique connote l'excès, exprimé par les adverbes *tout* et *trop*. Surtout, le substantif *gigolo* oriente le portrait vers la charge car, en dépit de la tournure hypothétique, c'est bien à un travail de souteneur que se livre Nadal en soutirant les informations les plus racoleuses à ses interlocuteurs avant de les mettre sur le trottoir :

[...] il lui fallait donc, pour son patron, du libéralisme, l'éloge de ces sympathiques aviateurs (les Français surtout), du pittoresque sur les mercenaires, du sentiment sur les autres, un pleur ému sur les morts et les grands blessés (dommage que Jaime... Enfin ! Après tout, il n'était qu'Espagnol) – pas de communisme, et le moins possible de convictions politiques. (244-245)

Parce qu'il cherche à combler les attentes de son patron et les désirs de son million de lecteurs, qui comprend un « gros public féminin » (245), sa quête de sujets est sensationnaliste, tournée vers l'émotion, le folklore ou l'exaltation cocardière de l'héroïsme. La pratique déviante de son métier se remarque également dans le voyeurisme de Nadal qui entreprend de « glaner en douce quelques histoires, sexuelles de préférence », et qui convainc les aviateurs mariés à des Espagnoles de lui montrer « les photos de leurs femmes » (245). L'incompétence du journaliste s'ajoute à ses méthodes de travail contestables puisque, insuffisamment documenté, il confond les différents modèles de mitrailleuses sans comprendre que les aviateurs raillent son ignorance. Il manque encore de la déontologie la plus élémentaire en se montrant rancunier et mesquin face aux provocations de Leclerc dont il est « résolu à se venger dans l'interview » (247). Le mauvais reporter est même trahi par l'accessoire dont il se pare pour paraître renseigné. Alors que l'atmosphère devient délétère, Nadal s'éclipse avec « sa pipe martiale dans son sourire rusé » (249). L'adjectif *martial* est à entendre par antiphrase car la synecdoque censée opérer la translation de qualité de la pipe à son fumeur est incomplète. Puisque la scène dément son courage et ses aptitudes guerrières, le narrateur invalide implicitement la posture du personnage, réduisant son attitude martiale à sa seule pipe et annulant ainsi l'effet de synecdoque : la pipe ne renvoie qu'à elle-même et non à celui qui la fume. C'est la touche finale du portrait-charge.

Comme Nadal ne donne la parole qu'à ceux qui romancent la guerre, il néglige la déclaration politique rédigée par les volontaires et s'attache à faire parler les mercenaires, plus susceptibles de l'abreuer de mensonges. Son entretien avec Leclerc, coupable d'avoir fui devant la défense antiaérienne sans avoir lâché ses bombes, fait naître la tension qui croît tout au long de la scène car le mercenaire se montre fanfaron et agressif. Après l'annonce par la radio nationaliste de la mort du chef de l'escadrille, le « *soviétique*

*Magnin, le déserteur bien connu, agent de Staline*¹¹ » (247), Leclerc s'abandonne au défaitisme et provoque une dispute entre volontaires et mercenaires qui entraîne le départ de Nadal armé de sa pipe. Le retour inattendu de Magnin met un terme à la querelle : Leclerc et son équipage sont renvoyés, les contrats de mercenaires sont supprimés et l'escadrille est dissoute dans l'aviation espagnole. En quelques pages, le « mercenaire de l'information¹² » et les mercenaires de l'aviation sortent du roman, abandonnant le terrain aux volontaires : Shade dans le journalisme et les politiques dans l'aviation. Cette coïncidence de destins est encore plus nette dans le manuscrit, où l'entrée de Nadal ouvre un nouveau chapitre « dont la première page comporte les annotations suivantes : "Il faut que ce que Leclerc a fait depuis le dégonflage soit + grave – Il faut que Magnin ait des raisons de revenir avec des décisions bien prises"¹³. » L'association des trois noms indique que l'apparition de Nadal est liée au retour de Magnin et à la fin de l'escadrille. C'est que le journaliste adepte du clinquant agit comme le révélateur du faux brillant de Leclerc, mercenaire dégonflé mais fort en gueule et haut en couleur. Le goût du mensonge de Nadal prépare en outre l'annonce trompeuse de la mort de Magnin et suggère que la désinformation pratiquée par le reporter français est cousine de la propagande franquiste. En encourageant le mensonge, le personnage révèle sa bassesse morale, son détachement affectif et son cynisme, dont témoigne sa devise : « Allons maintenant de l'autre côté, écouter encore des blagues. » (245)

L'outrance du journaliste dans sa quête de discours exaltant exagérément la bravoure vise à compenser ses défauts, sans y parvenir pour autant car son manque de profondeur et sa petitesse morale ne sont pas moins flagrants. Jusqu'à sa pipe, tout en lui est porté à l'excès, mais un excès qui masque mal le vide caractéristique du personnage et de ses articles, assurément dépourvus du moindre contenu informatif. Toutefois certains des mauvais penchants de Nadal menacent tous ses confrères, même ceux qui sont animés des meilleures intentions, comme l'admet Joseph Kessel :

Qui, du lecteur ou de la grande presse, a commencé ? D'où est venu le besoin de sensation violente, et de rapidité et de changement dans les émotions, dont on voit les reflets dans les « manchettes » brutales chaque matin et chaque soir ? Le procès serait long et délicat à instruire. De toute manière, le public aujourd'hui exige sans cesse d'être l'étonné. Les rabatteurs des informations et les chasseurs d'inédits répandus à travers le monde doivent renouveler infatigablement la nourriture de son imagination blasée. Les thèmes les plus aigus, les dévelop-

11 Les italiques sont de Malraux.

12 Jeanyves Guérin, article cité, p. 112.

13 Note 1, p. 244 de *L'Espoir, op. cit.*, p. 1488.

pements les plus douloureux et les plus importants, la presse ne peut les suivre avec quelque constance. À insister, on risque de fatiguer le lecteur. Il n'est point, pour un journal, de pire épouvantail¹⁴.

Ce texte, intitulé « Réflexion sur la guerre civile », a été écrit en 1938, en même temps que le reportage espagnol de Kessel, mais il est resté inédit du vivant de l'auteur pour des raisons évidentes. Un reporter ne peut partager un tel doute avec son public dans *Paris-Soir*. Mais ces propos soulignent que la frontière est mince entre le journaliste qui se plie aveuglément aux diktats professionnels au point de se dévoyer et celui qui les dépasse pour mieux suivre sa voie. Comme le dit Shade, il faut parfois savoir prendre congé – de soi et de son métier – pour bien travailler, c'est-à-dire prendre de la distance dans le choix de ses sujets et dans leur traitement.

Le bon reporter : « Mon article d'aujourd'hui s'appelle "Congé" »

À l'inverse de Nadal qui veut éblouir en s'attachant aux héros réels ou supposés, Shade témoigne de ce qu'il voit avec impartialité et compassion, recherchant l'équilibre du juste milieu. Bartolomé Bennassar a souligné que cette caractéristique était propre à la presse anglo-saxonne, qui « fit des efforts méritoires pour approcher la vérité [alors que la majeure partie de] la presse française fit preuve de mauvaise foi ou de manque de professionnalisme¹⁵ ». Le fait que Shade soit Américain peut être un hommage anticipé au peuple que Malraux souhaite voir intervenir dans la guerre, mais c'est aussi un moyen de soutenir le point de vue du narrateur en justifiant la sympathie qu'il montre aux républicains. À cet égard, faire intervenir Shade et Golovkine dans le même roman, le correspondant de la presse capitaliste et celui de la presse communiste, présente l'avantage de laisser croire à « l'unanimité idéologique des observateurs non engagés¹⁶ ». Pour cette raison, Malraux prétend « écrire une œuvre orientée mais non de propagande¹⁷ ». Shade a ainsi été jugé représentatif des journalistes américains qui se trou-

14 Joseph Kessel, « Réflexion sur la guerre civile », dans Michel Lefebvre, *Kessel, Moral : deux reporters dans la guerre d'Espagne*, Paris, Tallandier, 2006, p. 142.

15 Bartolomé Bennassar, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 325.

16 Albert W. Halsall, « Le reportage "factuel", le paradoxe spéculaire et l'allégorie dans le roman historico-didactique. Jean Barois, *L'Espoir, Vérité* », dans *L'art de convaincre : le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 339.

17 Christiane Moatti, *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux* [1987], Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 345.

vaient en Espagne. Si le quotidien qui l'emploie n'est jamais nommé, on peut supposer que le personnage écrit dans un journal d'opinion, c'est-à-dire un journal dont les « rédacteurs et les lecteurs partagent une représentation orientée du monde¹⁸ ». Mais Shade s'intéresse surtout à l'homme – aussi bien au combattant qu'au civil, à l'idéologue qu'à la victime –, sans verser dans le pathétique ni le grandiloquent car il abhorre le sensationnalisme que son travail exige :

Shade était [devant les maisons éventrées par les bombardements franquistes] pour chercher du pittoresque ou du tragique, mais son métier lui répugnait : le pittoresque était dérisoire, et rien n'était plus tragique que le banal, que ces milliers d'existences humaines semblables à toutes les autres, que ces faces couvertes de douleur comme toutes l'étaient d'insomnie. (298)

La pratique de Nadal et celle de Shade sont donc porteuses de deux conceptions contradictoires de l'information et de deux représentations antagonistes de la guerre d'Espagne. Cette divergence de vue et de pratique est accentuée par une opposition radicale dans le portrait des deux protagonistes. Lorsqu'il apparaît dans le roman, le reporter américain salue un chat, signant ainsi son ascendance malrucienne car, outre l'affection qu'il portait à l'animal, l'auteur est entré en littérature avec ses écrits farfelus. L'esprit farfelu comporte ici une part humoristique qui n'efface pas totalement la manière dont Shade se définit face à l'indifférent félin : « Les chats aussi sont libres, depuis la révolution, mais je continue à les dégoûter : moi, je suis toujours un opprimé¹⁹. » (36) La chute est une clé de lecture du personnage qui révèle la raison de l'intérêt que Shade porte à ses semblables, en particulier à ceux qui, comme lui, n'ont pas été épargnés par la vie : touché par la misère et par la mort de la femme qu'il aimait, le journaliste américain a développé

18 Jeanyves Guérin, article cité, p. 112.

19 Les quatre premiers chapitres dans lesquels Shade apparaît renforcent son lien avec l'animal de prédilection de Malraux. Outre le passage cité, on relève : « Le dessin du chat [i.e. l'enseigne de la taverne *El Gato*] séduisit Shade » (156) ; « Ils sont les uns et les autres plus résolus pour l'assaut », pensait Shade [à propos des miliciens républicains et des officiers franquistes se faisant face lors de la trêve tolédane] « On dirait des chats. » » (163) ; « Entendait-il mal, et s'aidait-il de la main ? [Pradas] ne la maintenait pas contre l'oreille, il la passait derrière, comme un chat qui fait sa toilette » (170 – ces précisions émanent du narrateur et non de Shade, mais celui-ci intervient dans le dialogue qui suit quelques lignes plus loin). À ces remarques, il faut ajouter une autre formule montrant que le reporter a hérité du caractère farfelu de Malraux : « Un mulet déboucha dans la grand-rue. « À minuit, pour l'unité des rayures, les mulets seront remplacés par des zèbres », dit Shade. » (p. 162). Ces deux séries d'indices rapprochent Shade de Clappique, personnage farfelu s'il en est, qui a ses habitudes au *Black Cat* de Shanghai dont l'enseigne est un « grand chat lumineux » (André Malraux, *La Condition humaine*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 531).

une sensibilité à ce qu'il appelle « la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence » (43). Cette sensibilité lui rend évidentes la beauté et l'humanité émanant de certaines scènes de guerre : considérant la révolution comme « les vacances de la vie », il rend compte du siège de l'Alcazar sous le titre « Congé » (172) et, imaginant l'entrevue du colonel Moscardó avec le prêtre amené à Tolède pour négocier le sort des otages, il se délecte du « bel article en perspective » (156). Mais si Shade se distingue de Nadal, c'est essentiellement dans sa pratique professionnelle, marquée par sa volonté de comprendre. Lorsqu'il est montré au travail, le narrateur insiste sur l'acuité de son regard et la disponibilité de ses sens avec deux gérondifs marquant la simultanéité de trois actions : « En observant l'Alcala et en prenant des notes pour son article du lendemain, Shade remarquait que le sculpteur [...] ressemblait à Washington. » (36) Il n'a donc pas l'observation sélective de Nadal qui ne retient que ce qu'il est venu chercher.

Contrairement au reporter français dont le lecteur sait qu'il est dépourvu de courage physique, Shade est exposé aux ravages qu'il décrit lorsqu'il dicte un article évoquant les bombardements essuyés par Madrid depuis le central bombardé. Même leur attribut commun éloigne Shade et Nadal plus qu'il ne les rapproche : « Shade, fumant sa pipe de terre avec un geste de sachem, écoutait avec soin : il savait que, maintenant, Lopez parlait sérieusement. » (38) Ici la synecdoque fonctionne pleinement et sans ironie parce que la qualité de sachem est justifiée : le narrateur montre que le fumeur se donne les moyens de comprendre son interlocuteur et qu'il y parvient avec une sorte de préscience. Aussi la pipe n'est-elle pas un simple objet autoréférentiel et si le reporter joue au sachem, le narrateur approuve la posture, renforcée dans le manuscrit par une comparaison « à des peaux-rouges²⁰ ». À l'inverse de Nadal dont l'opinion politique est incertaine voire inexistante, Shade est un homme d'idées qui n'hésite pas à exprimer sa révolte en pensant aux « paysans monarchistes » qui trinquent avec des « comtesses en peau » (41) et dénigrent la République et les syndicats. L'apparition du personnage de la sincérité coïncide enfin avec un message radio empreint d'élégance, bien qu'il émane de l'ennemi :

Ici, dit une voix fatiguée, indifférente et non sans dignité, le général Goded. Je m'adresse au peuple espagnol pour déclarer que le sort a été contre moi et que je suis prisonnier. Je le dis afin que tous ceux qui ne veulent pas continuer la lutte se sentent déliés de tout engagement envers moi²¹. (42)

20 Variante de *L'Espoir*, op. cit., p. 1367 : « Shade était de ces Américains qui ressemblent à des peaux-rouges ; mais, comme il était replet, il ressemblait aussi à un [curé]. » La suppression de ce passage a peut-être été motivée par le souci de ne pas donner à Shade la même silhouette ronde qu'à Nadal.

21 Les italiques sont de Malraux.

Cette annonce effectivement prononcée²² est authentique parce qu'elle ne relève pas de la propagande et qu'une certaine noblesse est reconnue au prisonnier, dans sa voix, dans son propos et dans sa démarche. L'incise présentant sa déclaration peut tout aussi bien être l'opinion du narrateur omniscient que la retranscription du jugement de Shade sur ce qu'il entend. C'est donc tout le contraire de l'annonce mensongère de la mort de Magnin. L'apparition des deux journalistes est ainsi construite en miroir inversé et aucun élément de ces deux scènes n'est anodin, de la pipe au message radio-diffusé.

Le roman-reportage : « Ça ne passera pas »

L'Espoir a souvent été considéré comme un roman-reportage, en dépit de la dénégation de son auteur selon qui ce livre est « un roman-reportage comme les *Frères Karamazov* est un roman policier²³ ». Pour Malraux, le romancier s'efforce toujours de dépasser la matière première – le compte rendu de la guerre civile dans *L'Espoir*, le parricide et la quête du meurtrier chez Dostoïevski – pour créer une œuvre d'art. La réception témoigne toutefois que lecteurs et critiques ont été troublés par la proximité de certains passages du roman espagnol avec les dépêches qu'ils lisaient dans la presse, d'autant plus que la parution en feuilleton dans *Ce Soir* les faisait se rencontrer sur des pages voisines. Malraux prétend ne pas s'être inspiré des journaux²⁴ mais d'innombrables emprunts – à *Paris-Soir*, au *Petit Parisien*, à *L'Intransigeant* ou encore au *Temps* – infirment son propos. Le romancier a procédé en reprenant des détails et des scènes entières, recopiant parfois les formules employées par Louis Delaprée et Andrée Viollis – les reporters qu'il cite le plus –, sans jamais le signaler. La plupart des emprunts concernent le bombardement de Madrid et le siège de l'Alcazar mais *L'Espoir* ne se réduit pas à une compilation d'entrefilets. Aussi le qualifier de roman-reportage n'est-ce pas seulement constater que de nombreuses observations d'envoyés parisiens y sont reproduites. C'est montrer comment le romanesque s'approprie le reportage car, si Malraux s'inspire de choses vues rapportées par Delaprée, Viollis et d'autres, il se sert de Shade,

22 Le général Goded fut arrêté le 19 juillet 1936 à Barcelone après y avoir pris le commandement des troupes insurgées. Le chapitre de *L'Espoir* dans lequel sa déclaration de reddition est citée est daté du 21 juillet.

23 Lettre de Malraux à Robert S. Thornberry datée du 17 juillet 1970 et citée dans *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, p. 81.

24 « Non : ma source était toujours les camarades de combat. Les champs d'aviation étaient éloignés des villes, et nous ne recevions guère les journaux. » (*Ibid.*, p. 102).

« personnage réflecteur²⁵ », pour mettre en abyme le métier de reporter et l'écriture journalistique. Bien loin de n'être qu'une chronique de petits faits vrais, *L'Espoir* est un laboratoire de création littéraire, montrant à la fois comment le correspondant travaille à ses articles et comment, à travers lui, l'écrivain construit son roman.

La mise en abyme joue un grand rôle dans *L'Espoir* car Malraux attribue à Shade les détails d'articles réels pour lui faire écrire un reportage dans le roman-reportage. Notons que lors de la publication dans *Ce Soir*, la mise en abyme est redoublée puisque les dépêches insérées dans le roman paraissent à nouveau dans la presse. La circulation se fait sous forme de boucle : du journal au roman, puis du roman au journal. La mise en abyme du reportage au sein du roman est décelable dans l'épisode – emprunté à Ehrenbourg²⁶ – qui voit insurgés et miliciens comparer leurs idéaux en échangeant insultes et cigarettes pendant la trêve décidée pour permettre la visite du prêtre car la scène est découverte au lecteur par le truchement de Shade en même temps qu'il la découvre :

Miliciens et fascistes, arrêtés, se regardaient ; quelques nouveaux miliciens passèrent la barricade. Shade prit ses jumelles. [...] Mais la conversation, là-bas, s'était engagée – bien que les deux groupes fussent séparés par dix mètres au moins. Shade alluma sa pipe entre deux sacs, et marcha vers le conciliabule, suivi de Golovkine et de Pradas. [...]

« ... parce que nous au moins, nous combattons pour un idéal, bougres de cocus ! » disaient les fascistes au moment où il arrivait.

[...] Ils s'étaient visés pendant deux mois ; aussi maintenant-ils leur rapport de guerre, puisqu'ils n'en trouvaient pas d'autre. Et pourtant... [...] Shade savait qu'en Espagne on ne tend jamais un paquet de cigarettes, et il attendait le geste de l'anarchiste. Celui-ci prit les cigarettes une à une et les distribua sans quitter l'expression de la colère ; il les tendait aux fascistes comme des preuves, comme s'il eût dit : « C'est-il permis de nous reprocher ces cigarettes ! Si vous n'en avez pas, c'est à cause des complications de la guerre, salauds, mais on n'a rien contre les cigarettes, bandes de vaches ! » [...]

« Je veux voir le commandant, de la part du colonel Moscardo.

– Amenez-vous », dit un des miliciens.

L'officier le suivit. Shade et Pradas suivirent [...]. (163-168)

Le procédé repose sur la prise en charge de l'épisode par un personnage de reporter en train de couvrir l'événement. Celui-ci est d'abord vu de

25 Jeanyves Guérin, article cité, p. 113.

26 Ilya Ehrenbourg, « Visages d'Espagne », *Regards*, 1^{er} octobre 1936, p. 4. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 103.

loin par les yeux de l'Américain équipé de jumelles. Puis les paroles des antagonistes sont retranscrites lorsque le groupe conduit par Shade s'est approché pour les entendre. Ce dialogue n'a sa place dans le texte que parce que le personnage qui perçoit la scène s'est déplacé pour l'écouter. Ainsi la première phrase est-elle tronquée pour indiquer que Shade arrive en pleine dispute. De même, l'anecdote de la lettre que le colonel Moscardó fait envoyer à sa femme ne peut-elle être rapportée que parce que le foyer de perception suit les protagonistes. À cet égard, la répétition du verbe *suivre* est significative car elle joue de la polysémie, suggérant à la fois le déplacement spatial et l'observation. Le journaliste est ainsi le relais du narrateur dans la diégèse : sans lui, pas de scène. Bien que l'épisode ne soit pas écrit par Shade, la focalisation interne révèle les propos qu'il prête à l'anarchiste comme il les inventerait dans un article. Mais le dispositif narratif fait parfois se confondre la voix du narrateur et celle du personnage. À qui attribuer en effet : « Ils s'étaient visés pendant deux mois ; aussi maintenaient-ils leur rapport de guerre, puisqu'ils n'en trouvaient pas d'autre. Et pourtant... » (164) ? Est-ce l'analyse de Shade donnée en focalisation interne ou est-ce une intervention du narrateur omniscient ? Là encore l'hésitation prévaut.

Cette indécision n'est pas de mise dans le seul article signé par Shade. Décrivant les ravages du bombardement de Madrid, il fait écho à un chapitre antérieur dans lequel le reporter découvrait la capitale dévastée en empruntant certains détails aux articles des envoyés parisiens (voir l'annexe I, 1). Lorsque Shade dicte son texte à sa rédaction, la mise en abyme est poussée à son point le plus extrême, dans la mesure où deux enchâssements se combinent : d'une part l'article retranscrit deux passages de la scène observée précédemment (voir l'annexe I, 2) ; d'autre part cet article est dicté dans les mêmes conditions que celles que Delaprée affronta pendant le bombardement (voir l'annexe I, 3). Il s'agit de montrer comment le personnage construit son reportage en mettant en mots ce qu'il a vu et non plus seulement de lui attribuer des textes qui ne sont pas les siens. La mise en abyme révèle finalement que Malraux est le véritable reporter de *L'Espoir* : Shade n'est en effet qu'un prête-nom, un prétexte lui permettant de peindre des tableaux réalistes par ses yeux, comme s'il les écrivait sur le vif, alors qu'ils sont construits à partir de textes journalistiques. Mais le romancier ne se contente pas de les compiler – au sens courant comme au sens étymologique de « piller » – ; il ajoute un travail de création littéraire en jouant de la focalisation. Feignant de placer Shade dans une situation d'observateur et de porte-plume, il se sert de son personnage pour enrichir son roman d'un contenu informatif qu'il a partiellement recueilli dans la presse, mais il le fait de manière à donner l'impression que tout est vécu puis écrit par Shade alors même que l'ellipse voue presque tous ses articles au hors-texte. Quoi

de plus romanesque que ces jeux sur les dispositifs narratifs, qui étouffent le travail de composition mené par l'auteur aussi bien sur le montage que sur le rythme, sur les répétitions que sur les variations²⁷ ?

Ce jeu spéculaire contribue en outre à contourner la censure sur le modèle de la prétérition. En ponctuant sa lecture d'un « Ça ne passera pas » (320), Garcia comprend que la dépêche anonyme destinée à *Paris-Soir* qui raconte comment une mère ayant perdu son jeune fils croit le retrouver en un orphelin du même âge ne sera pas publiée. Or, c'est précisément ce qui est arrivé à la conclusion de l'article de Delaprée que la dépêche reprend mot pour mot²⁸. Appliquée ainsi, la censure est frappée d'inanité sur le plan métadiégétique, puisque l'article interdit dans la réalité comme dans la diégèse est finalement lisible dans *L'Espoir*. Grâce à ce dédoublement, Malraux relaie le travail de journalistes réduits au silence et il confirme sa mue en reporter entamée en Amérique du Nord avant l'écriture du roman²⁹.

Malraux reporter : « *This is War* »

Le séjour américain de Malraux a été étudié par Robert Thornberry et par Walter Langlois³⁰. Après avoir été retardé d'un mois parce que le consul des États-Unis refusait de délivrer un visa à l'écrivain, il dura environ cinq semaines. Le Congrès américain avait voté une loi de neutralité en octobre 1935 et il approuvait la politique de non-intervention de la France et de l'Angleterre. Par conséquent, le romancier devait se limiter à solliciter une aide médicale et humanitaire mais dans « un pays aussi conservateur que les États-Unis de l'époque, de tels appels à une "intervention" à l'étranger n'étaient pas très bien vus³¹ ». Toutefois, les dons affluèrent car les discours de Malraux rencontrèrent un vif succès auprès de la gauche américaine, en dépit du fait qu'ils étaient prononcés en français et qu'ils devaient être traduits paragraphe par paragraphe. Dans chaque ville où il parla, Malraux

27 Voir Joël Loehr, *Répétitions et variations chez André Malraux : La Condition humaine, L'Espoir*, Paris, Champion, 2004.

28 L'article, amputé de sa conclusion dans *Paris-Soir*, n'a été publié intégralement qu'après la mort de Delaprée dans *Le Martyre de Madrid*, Madrid, 1937, p. 18-20, et dans *Mort en Espagne*, Paris, Tisné, 1937, p. 164-166.

29 La publication dans *Ce Soir* aurait parachevé ironiquement l'histoire de cet article en le faisant paraître dans la presse, mais le chapitre de *L'Espoir* dans lequel il est inclus ne figure pas dans le feuilleton.

30 Voir Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 54-68 et p. 106-126 et Walter Langlois, « Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février-mars 1937) », dans Walter Langlois (dir.), *André Malraux 5 : « Malraux et l'histoire »*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 93-114.

31 Walter Langlois, article cité, p. 94.

répéta peu ou prou la même allocution. En révélant la situation espagnole à un public qui en ignorait tout, en la lui *rapportant*, le conférencier agissait en reporter – bien qu'il n'ait pas été envoyé pour le compte d'un journal et qu'il n'ait rien écrit d'autre qu'un canevas. Malraux reporter ne pouvait être qu'engagé puisqu'il cherchait à convaincre son auditoire de venir en aide aux républicains espagnols. Cet objectif politique exigeait qu'il adopte une démarche informative et didactique. Aussi Malraux s'attachait-il à « exposer l'étendue de l'aide militaire fournie aux insurg[és] par Hitler et Mussolini, [à] stigmatiser la passivité des démocraties et la non-intervention. Mais aussi et surtout [à raconter] bien des épisodes qui seraient repris textuellement dans *L'Espoir*³² ». Les allocutions de Malraux constituent donc les premières ébauches du roman en gestation et certains extraits connurent plusieurs versions en paraissant dans les journaux américains et canadiens³³, notamment sous le titre « *This is War* » dans *Collier's*³⁴.

Parmi les esquisses du futur roman, on distingue des détails peu développés, sortes d'instantanés – une voiture bélier lancée contre des canons³⁵, un enfant mort retrouvé dans les décombres d'une maison bombardée³⁶, des femmes glanant des douilles³⁷ –, et des scènes entières, qui sont parfois essentielles. Dans l'article que Shade dicte à sa rédaction, il reproche vivement leur inertie aux démocraties en rejetant dos à dos fascisme et communisme³⁸. Cette condamnation de la non-intervention reprend des propos que le romancier lui-même avait tenus au cours de son séjour américain. La translation est intéressante car elle accrédite l'idée selon laquelle Malraux s'est mué en journaliste d'opinion pour ajouter à la part informative de son reportage une portée éditorialiste. Le transfert de Malraux à Shade ne fonctionne pas rétrospectivement – en ce que le personnage aurait été constitué avant que d'emprunter des mots à son créateur –, mais prospectivement au sens où

32 Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 59-60.

33 Ces textes sont répertoriés par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 114 : « *Forging Man's Fate in Spain* », extraits du discours du 26 février à New York publiés dans *The Nation*, 20 mars 1937, p. 315-316 ; « *The Fascist Threat to Culture* », extraits de l'allocution du 8 mars à l'Université de Harvard qui les publie sans date en brochure ; « M. André Malraux raconte ses expériences d'Espagne », extraits du discours du 4 avril à Montréal publiés le 5 dans *Le Canada*, p. 16, 3.

34 Paru le 29 mai 1937 dans *Collier's*, p. 9-10 et 36-38, réimprimé dans l'anthologie *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 257-268, ce texte est reproduit en appendice de *L'Espoir* dans une traduction française non signée (« C'est la guerre », appendice de *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 442-452). L'original français est à ce jour inédit (Notice de « C'est la guerre », dans *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 1583).

35 André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 21. Voir la note 4, p. 1357.

36 *Ibid.*, p. 298. Voir la note 2, p. 1516-1517.

37 *Ibid.*, p. 198. Voir la note 1, p. 1469. L'anecdote est reprise dans « C'est la guerre », p. 445.

38 *Ibid.*, p. 329. Voir les notes 2 et 3 p. 1532.

la création du personnage était nécessaire au reporter Malraux pour lui faire assumer ses propos. C'est pourquoi l'écrivain a fait de Shade le témoin du bombardement de Madrid, qu'il avait longuement évoqué en Amérique du Nord, afin que le journaliste américain le rapporte à son tour dans *L'Espoir*. Encore une fois, Shade n'est qu'un prête-nom dont Malraux s'est paré pour naturaliser l'insertion dans le roman de son reportage – et non plus ceux des Viollis, Delaprée ou Ehrenbourg. Si Malraux est le véritable reporter dans *L'Espoir*, ce n'est donc pas seulement à cause des emprunts sur lesquels il a partiellement bâti son roman-reportage, c'est également parce qu'il reprend le rôle qu'il avait déjà joué en Amérique, lorsqu'il ébauchait des scènes de son œuvre à venir.

L'une d'elles raconte comment les républicains découvrent que les bombes ennemies ont été sabotées par les ouvriers portugais (voir l'annexe II). Malraux fit ce récit à Columbia pour la première fois³⁹, puis à Montréal, dans « *This is War* » et dans une allocution prononcée au IIe Congrès des écrivains à Madrid en juillet 1937 avant de le transposer dans *L'Espoir*. La comparaison de ces versions révèle que l'épisode est attribué tantôt à des mécaniciens anonymes (« *This is War* », « C'est la guerre »), tantôt à des camarades de l'écrivain qui se pose ainsi en témoin (allocution de Montréal), tantôt à Malraux lui-même (allocutions de Columbia et de Madrid), avant d'être joué par deux personnages importants du roman. C'est finalement dans ce dernier texte que l'anecdote est contée le plus sobrement pour être rendue plus saisissante. Mais tout est affaire d'intention : le roman n'a pas le même public et ne vise donc pas à produire les mêmes effets que les discours. Le conférencier-reporter a besoin de pittoresque pour captiver et pour instruire son auditoire, c'est pourquoi il n'hésite ni à s'attribuer un rôle dans la scène ni à la peindre avec force détails. En se représentant en témoin ou en acteur, Malraux apporte aux Américains une caution de réalisme et une preuve de son engagement, comme il le fait à Madrid en exploitant son aura de *coronel*. Ce dispositif est une méthode de reporter propre à susciter l'identification du lecteur ou de l'auditeur, ce qui permet d'emporter sa conviction. Dans « *This is War* », le récit gagne en authenticité parce qu'il est raconté et vécu par des dynamiteurs asturiens. Tous ces artifices indispensables face à une foule qui doit imaginer un spectacle à partir de réalités qui lui sont étrangères sont superflus dans le roman, où le tableau illustrant la solidarité ouvrière face au fascisme se suffit à lui-même.

Comme en témoigne le titre de *Collier's* rapportant les paroles de Malraux aux États-Unis, l'écrivain français est en guerre dans les années 1936-1938.

39 Le texte intégral de cette allocution manque. Walter Langlois en a rapporté la fin : « Lorsque nous dévissions les percuteurs nous trouvions dans les bombes le message des ouvriers portugais : "Cette bombe n'éclatera pas". » (article cité, p. 104)

Après avoir lutté les armes à la main, il se bat sur le terrain médiatique et rend hommage aux combattants et aux victimes pour convaincre que l'intervention des démocraties est urgente. En mobilisant le public et les journaux américains, en citant les articles de correspondants parisiens dépêchés en Espagne, en inventant des personnages de reporters, Malraux constitue une véritable agence de presse au sein de laquelle il charge Shade de représenter les gens du métier parce qu'il est le trait d'union entre différents avatars du journalisme d'information, relayant aussi bien les écrits de Louis Delaprée que les allocutions de son créateur. Cette construction a pour but de ne pas laisser l'indifférence frapper l'Espagne comme elle le ferait si la presse était uniquement constituée d'épigones de Nadal. Paradoxalement, pour empêcher que le pays soit abandonné, Malraux imite celui qui déshonore la profession en brossant un tableau héroïque et pathétique de tous ceux qui vivent la guerre civile. Ce qui le distingue de son personnage cependant, c'est l'intention avec laquelle il œuvre : il n'est pas question de recueillir mensonges et rodomontades pour faire de la copie ; il s'agit d'exalter la fraternité qui unit les combattants, les ouvriers et les paysans tout en dénonçant les avanies que subissent les enfants, les mères et les vieillards. Mot d'ordre de *L'Espoir*, l'efficacité est également à la source de la démarche journalistique de Malraux car le plus sûr moyen de convaincre les auditeurs de ses conférences, les lecteurs de son roman et les spectateurs de son film, c'est de les informer de ce qui se produit en Espagne en jouant sur leurs émotions : il faut les indigner et les encourager à se sentir solidaires de ceux qui combattent et qui souffrent. De ce point de vue, la veine pittoresque et pathétique qui rebute tant Shade est le meilleur allié de Malraux pour composer le « bel article » qui, à défaut de parvenir à faire s'engager ses lecteurs à sa suite, aura tenté de le faire.

ANNEXE I

La mise en abyme autour de l'article de Shade

	Articles de Viollis et Delaprée	Scène observée par Shade	Article dicté par Shade	Contexte dans lequel Shade dicte
1	<p>Dans une maison de Barrio Madera, un chapeau de femme était resté accroché à une patère au deuxième étage [...] comme si la femme qui le posait sur ses cheveux était prête à sortir de la maison volatilisée [...].</p> <p>Louis Delaprée, <i>Mort en Espagne</i>, Paris, Tisné, 1937, p. 162.</p> <p>Devant la porte, il y avait un petit âne avec des paniers. On n'a plus retrouvé que ses sabots [...].</p> <p>Andrée Viollis, « La journée des morts dans la capitale espagnole », <i>Le Petit Parisien</i>, 3 novembre 1936, p. 3.</p>	<p>Shade pensait à ce qu'il avait entrevu ou noté, aux couverts dressés dans les maisons en coupe, à un portrait au verre étoilé au-dessus d'un petit jet de sang, à un costume de voyage pendu au-dessus d'une valise – préparatifs pour l'autre monde – à un âne dont on n'avait retrouvé que les sabots [...].</p> <p>André Malraux, <i>L'Espoir</i>, <i>op. cit.</i>, p. 301.</p>		
2		<p>« J'ai horreur de la guerre », dit Shade [...].</p> <p>– Vous êtes servi. [...] Moi aussi j'ai horreur de la guerre... Moins que de l'assassinat...</p> <p>– Tout vaut mieux que la guerre », dit Shade, entêté.</p> <p>– Même de donner le pouvoir à ceux qui exercent ainsi celui dont ils disposent ? »</p>	<p>« Ce matin, virgule, j'ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces...</p>	

2		<p>[...] Shade pensait [...] aux longues traces de sang d'animal poursuivi laissées sur des trottoirs et sur les murs par les blessés du Palace, aux civières vides, une tache à la place de chaque blessure.</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 299-301.</p>	<p>[...] Un vieillard m'a dit, sous les bombes : "J'ai toujours méprisé toute politique, mais comment admettre de donner le pouvoir à ceux qui usent ainsi de celui qu'ils n'ont pas encore ?" [...] »</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 327-328.</p>	
3	<p>Une pluie d'obus s'abat dans les quartiers du centre. Au Central téléphonique, les neuf dixièmes des derniers habitants de la ruche se précipitent vers les sous-sols. Mais les standardistes indispensables restent devant leurs fiches, le casque sur la tête. Les journalistes qui ont la chance d'être « en ligne » continuent à dicter imperturbablement leur papier.</p> <p style="text-align: right;">Louis Delaprée, <i>Mort en Espagne, op. cit.</i>, p. 158.</p>			<p>L'obus tomba à moins de vingt mètres. Cette fois, ce fut une ruée vers le sous-sol. Dans la salle presque vide ne restaient que les standardistes et les correspondants « en ligne ».</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 327-328.</p>

ANNEXE II

Différentes versions de l'anecdote des bombes ennemies sabotées par les ouvriers portugais

Les alentours de la route avaient été abondamment bombardés par les avions fascistes. À droite et à gauche étaient des bombes qui n'avaient pas éclaté. Manuel, à deux mains, en ramassa une, dévissa le percuteur, et trouva un papier dactylographié qu'il tendit à Ximénès qui lut, en portugais : « Camarades, cette bombe n'éclatera pas. C'est tout pour le moment. »

André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 148.

Un jour, passant avec un camarade sur la route de Talavera, j'aperçus des quantités de bombes lancées par les avions fascistes, et qui n'avaient pas éclaté. Des camarades enlevaient les détonateurs, mais ils avaient découvert que ces bombes étaient inoffensives. C'étaient des bombes expédiées du Portugal aux troupes de Franco. À l'intérieur des bombes, les camarades portugais travaillant aux munitions, au lieu de mettre des explosifs, avaient mis ce message : « Cette bombe n'éclatera pas. »

Allocution de Montréal (3 avril 1937) reproduite dans *Le Canada*, 5 avril 1937, p. 3. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

L'aide la plus forte qui ait été apportée au peuple espagnol, je ne l'ai pas directement connue. Elle était d'une autre nature. Nous nous trouvions avec quelques camarades sur la route, l'aviation ennemie venait de bombarder très longuement plusieurs centres : des bombes d'avions étaient de l'autre côté de la route, non éclatées.

Etonnés, mon camarade et moi, nous en ouvrîmes une et presque en même temps nous trouvâmes à l'intérieur de ces bombes, envoyées d'Allemagne à travers le Portugal, un papier sur lequel était écrit ceci : « Camarades, cette bombe n'éclatera pas ».

Allocution de Madrid (début juillet 1937) reproduite dans *Commune*, n° 49, septembre 1937, p. 43. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

"I was in Talavera", said another. We were being bombarded by their planes as we had never been before. Around Saragossa there are holes like those in the valley of the moon; here there were twenty-five-pound bombs all over the place – unexploded. During the bombardment only one out of ten went off. It was an amazing sight. The Fascists were bombarding almost entirely with light bombs. No doubt they had no heavy ones left. The bombs came out of their holes like handfuls of grain, fell right on us, and here and there one of them would burst, as if by accident. It was as if the Fascists were bombarding us with enormous darts. On the embankment of the road where our trucks passed they must have bombarded us fifteen times, in small squadrons of five to nine; on both sides the bombs were piled up as if they were there ready to be carted away. They had fallen on top of each other and had not exploded.

It was rather odd. When a few don't explode it's more or less natural; but with so many it was uncanny. Some of our men had been aviation mechanics; they had often helped with loading the bombs on their planes. They began to unscrew the percussion fuses to examine the bombs. The first one turned round, excited as a windmill, holding out a little slip of typewritten paper to show to the second one who, no less excited, was holding a similar slip. It was the message of the Portuguese workers: "This bomb will not explode."

"This is War" (29 mai 1937), dans *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 261-262. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

« J'étais à Talavera, dit un autre. Nous avons été bombardés par leurs avions comme jamais nous ne l'avions été. Autour de Saragosse, il y a des trous comme dans la vallée de la lune ; ici, il y avait des bombes de onze kilos dans tous les coins. Intactes. Pendant le bombardement, il en éclatait une sur dix. C'était étonnant à voir. Les fascistes ne bombardaient presque qu'avec des bombes légères. Sans doute n'en avaient-ils plus de lourdes. Les bombes sortaient de leurs trous comme des poignées de grains, nous arrivaient sur la gueule, et il en éclatait çà et là comme par accident. On aurait dit que les fascistes nous bombardaient avec d'énormes fléchettes. Sur le talus de la route où passaient nos camions, ils ont bien bombardé une quinzaine de fois, par petites escadrilles de cinq ou neuf ; des deux côtés, les bombes étaient amoncelées comme si elles devaient être bientôt emportées. Elles étaient tombées les unes sur les autres et n'avaient pas éclaté.

« C'était assez bizarre. Quelques-unes qui n'éclatent pas, ça va ; tant que ça, ça devenait troublant. Il y avait avec nous des anciens mécaniciens d'aviation ; ils avaient souvent aidé à mettre les bombes sur leurs avions. Ils commencent à dévisser les percuteurs pour visiter les bombes. Le premier se retourne, agité comme un moulin à vent, tenant un petit papier dactylographié sur le second non moins agité qui tient le même petit papier. C'est le message des ouvriers portugais : "Cette bombe n'éclatera pas." »

« C'est la guerre » (29 mai 1937), appendice de *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 446.

