



La guerre d'Espagne à travers L'Espoir de Malraux et Le Palace de Simon

Lison Brenu

► To cite this version:

Lison Brenu. La guerre d'Espagne à travers L'Espoir de Malraux et Le Palace de Simon. Littératures. 2010. dumas-00497456

HAL Id: dumas-00497456

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00497456>

Submitted on 5 Jul 2010

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 d'Espagne à travers *L'Espoir* de Malraux et *Le Palace* de Simon

**Nom : BRENU
Prénom : Lison**

UFR LETTRES & ARTS

Mémoire de master 2 Recherche - 30 crédits - Mention Lettres & Arts

Spécialité : Littératures

Sous la direction de : Brigitte FERRATO-COMBE

E.A. TRAVERSES 19-21

Année universitaire 2009-2010

Table des matières

Introduction	4
1. Quand l’histoire s’inscrit dans l’Histoire : l’ancrage des romans dans le contexte de la guerre d’Espagne.	9
1.1 Quand la fiction nous informe sur le réel	11
1.1.1 <i>Quelques repères historiques.</i>	11
1.1.2 <i>Des récits au cœur de la guerre</i>	15
1.1.3 <i>Ne pas se borner aux faits : l’intrusion de commentaires narratifs.</i>	18
1.2 La question de l’engagement	20
1.2.1 <i>D’une prise de position politique à un engagement physique : Malraux, Simon et la guerre d’Espagne.</i>	20
1.2.2 <i>Des romans à thèse ?</i>	22
1.2.3 <i>La représentation de différents points de vue</i>	26
1.3 Un semblant de réel	30
1.3.1 <i>La mise en place d’un décor</i>	30
1.3.2 <i>L’ « effet de réel »</i>	32
1.3.3 <i>Rendre palpable les faits ou la matérialisation de la guerre</i>	34
2. La mise en mots de la guerre.	38
2.1 Agir ou subir : deux conceptions de la guerre.	40
2.1.1 <i>Un idéal de l’action chez Malraux...</i>	40
2.1.2 <i>... qui s’oppose à l’image épidémique de la guerre chez Simon</i>	43
2.1.3 <i>Une dialectique : entre extériorité et intériorité.</i>	46
2.2 L’œil du narrateur ou les problèmes de mise au point	49
2.2.1 <i>Regard surplombant.</i>	49
2.2.2 <i>Myopie.</i>	52
2.2.3 <i>La position problématique de l’observateur : entre participation et voyeurisme.</i>	55
2.3 Entre mouvement et fixité ou comment rendre la guerre	59
2.3.1 <i>Le traitement du temps</i>	59
2.3.2 <i>Une esthétique cinématographique</i>	61
2.3.3 <i>Fixer l’image</i>	64

3. Roman et visions de l'Histoire	69
3.1 Ecrire pour reconstruire ?	71
3.1.1 <i>Reconstitution</i>	72
3.1.2 <i>Ordonner / Désordonner</i>	73
3.1.3 <i>Reconstruire l'Histoire par le texte : un dessein illusoire ?</i>	75
3.2 Le roman comme témoignage ?	79
3.2.1 <i>Le temps de la narration : d'où parle le témoin ?</i>	80
3.2.2 <i>Témoignage et discours historique</i>	82
3.2.3 <i>Le passage du témoin ou la transmission de la mémoire.</i>	85
3.3 Entre espoir et désillusion	87
3.3.1 <i>L'homme face à l'Histoire : entre héroïsation et désabusement</i>	87
3.3.2 <i>Le parcours du temps historique : entre progression linéaire et mouvement cyclique.</i>	90
3.3.3 <i>Quel sens donner à l'Histoire ?</i>	92
Conclusion	97
Annexe :	101
Bibliographie	102

Introduction

« Ce livre est une falsification de l'Histoire et de ses protagonistes »¹. C'est en ces termes que Claude Lanzmann amorce une virulente critique – parue en janvier 2010 dans la revue *Marianne* – sur le roman de Yannick Haenel, *Jan Karski*. Pour le réalisateur de *Shoah*, le fait de mettre en scène un personnage historique² dans une fiction est intolérable :

L'idée me sembla immédiatement saugrenue, un peu désagréable, et je la refoulai : je ne voyais pas comment on pouvait écrire un roman sur Karski, comment l'homme qu'il était, que j'avais bien connu, et la nature même de son témoignage, tels qu'ils apparaissent dans *Shoah*, pourraient donner matière à fiction³.

C'est bien l'idée de créer un roman à partir d'un personnage ayant réellement existé qui importune C. Lanzmann. C'est pourquoi il s'insurge contre la troisième partie du livre de Y. Haenel qui porte le nom de « fiction » en guise de sous-titre. Le protagoniste Jan Karski devient un personnage de papier dont « les scènes, les phrases et les pensées [...] relèvent de l'invention »⁴. Il s'agit d'une fiction où les faits et gestes de Jan Karski tiendraient de la création littéraire. Or, C. Lanzmann de poursuivre, dans son réquisitoire contre l'ouvrage de Y. Haenel : ce livre « était tout, à mes yeux, sauf un roman »⁵. Une double critique à l'égard du roman est ici mise en place. D'une part, C. Lanzmann juge choquant de puiser dans le réel pour construire un texte de fiction. Cette appropriation d'un personnage historique consisterait en un vol malhonnête perpétré par un écrivain en mal d'imagination. La malversation serait renforcée par le fait que le réel, tel qu'il est retransmis par le roman, se trouve malmené, « falsifié »⁶. D'autre part, évoquer une personne réelle sous le mode de la fiction tromperait le lectorat puisque les faits et les personnages présentés ne sont pas les fruits de l'invention de l'auteur. Celui-

¹ LANZMANN, Claude. « *Jan Karski* de Yannick Haenel : un faux roman ». Article paru in *Marianne*, le 23 janvier 2010. Disponible en ligne : http://www.marianne2.fr/Jan-Karski-de-Yannick-Haenel-un-faux-roman_a184324.html.

² Karski, qui témoigne dans *Shoah*, s'engage dans la résistance polonaise durant la seconde Guerre Mondiale après avoir été fait prisonnier. Dès 1942, il prend le rôle de messager auprès des Anglais et des Américains auxquels il évoque le sort réservé aux juifs et la situation de son pays.

³ LANZMANN, Claude. « *Jan Karski* de Yannick Haenel : un faux roman ». *op. cit.*

⁴ *Ibid.* Claude Lanzmann cite ici Yannick Haenel.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour reprendre les termes du réalisateur.

ci, en qualifiant son ouvrage de « roman », fait alors figure d'escroc qui usurpe et s'empare d'une histoire qu'il n'a pas inventée mais qu'il donne comme sa propre œuvre. De plus, la réalité se trouverait défigurée et corrompue lors de sa transfiguration en un récit fictionnel.

Ce qu'on retiendra de cette récente polémique, c'est la question du statut et des droits attribués au roman. Ce que C. Lanzmann déplore et condamne le plus, c'est la prétention d'un texte de fiction à parler d'événements ayant réellement eu lieu. Le roman ne forme pas, d'après lui, le lieu adéquat pour évoquer des faits ou des personnages historiques. Est-ce à dire que la fiction ne peut pas – ou plutôt ne doit pas – prendre le réel comme source d'inspiration ? Le roman n'est-il pas toujours attaché au monde dans lequel il est écrit ? De nombreuses œuvres de fiction montrent en effet que le réel peut servir de matière première, de stimulant pour l'imagination et la création artistique. S'il est des sujets sensibles – en l'occurrence la guerre – sur lesquels le témoignage et l'évocation des faits peuvent s'avérer délicates – voire impossibles – le recours à la fiction ne permet-il pas d'aller au-delà des barrières de l'indicible ?

Le débat littéraire évoqué ci-dessus concerne la seconde Guerre Mondiale. Cependant, d'autres épisodes historiques ont engendré des créations romanesques. Nous avons choisi de parler, dans ce travail, de la manière dont la littérature de fiction s'est emparée d'un autre conflit : la guerre d'Espagne. Cette guerre nous intéresse dans la mesure où, aujourd'hui encore, elle est susceptible d'animer les passions. Conflit civil, la guerre d'Espagne est une lutte d'ordre idéologique : chaque individu se voit obligé de prendre part à la bataille et de choisir son camp en fonction de ses sensibilités politiques. Nous observerons ce conflit à travers deux romans français : *L'Espoir* d'André Malraux et *Le Palace* de Claude Simon. Ces livres implantent tous deux leur récit au cœur de la guerre civile où les deux auteurs ont pris part aux événements.

Le 18 juillet 1936, un coup d'Etat militaire s'attaque à la République espagnole, alors dirigée par la coalition des gauches du *Frente Popular*. L'Espagne entame une période de guerre civile qui durera jusqu'en 1939. Opposant les nationalistes aux républicains, la guerre d'Espagne divise la population. Les deux groupes combattent au nom d'idéaux antagoniques : pour les nationalistes, il s'agit de revenir aux valeurs traditionnelles d'une Espagne profondément catholique, tandis que les républicains luttent pour plus d'égalité et pour la laïcité du pays.

Parfois qualifiée de « romantique », la guerre d'Espagne exalte les passions. La mobilisation des populations dans un combat opposant deux visions du monde trouve un large écho au-delà des frontières, notamment celle des Pyrénées. Si l'exportation des ferveurs est réelle, le gouvernement des gauches unies français – ou Front Populaire – reste paralysé face à l'enjeu ibérique, craignant l'extension du conflit à l'échelle internationale. Certains français s'engagent néanmoins dans le conflit afin de se battre pour leurs idées. C'est le cas de Malraux et de Simon qui se rendent en Espagne pour combattre aux côtés des républicains. Notre présent travail se propose d'étudier la façon dont le conflit ibérique est transmis au prisme des romans français que sont *L'Espoir* et *Le Palace*. Si nous choisissons de nous intéresser à des romans, c'est afin d'étudier les rapports que peut entretenir la fiction avec une réalité factuelle. Il s'agira de mettre en perspective la notion d' « histoire » et de l'envisager dans sa double acception, c'est-à-dire tant dans sa dimension fictive qu'historique.

Notre propos n'est pas de faire un travail d'historien sur la guerre d'Espagne, ni de vérifier si les faits racontés dans les deux romans du corpus se sont réellement produits ou non. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont est perçu le conflit civil espagnol et le traitement qui en est fait dans *L'Espoir* de Malraux et *Le Palace* de Simon. Notre travail de recherche s'inscrit dans une perspective résolument littéraire : il s'agira d'étudier et de comparer deux romans français pour en recueillir des images sur la guerre d'Espagne.

Avec *L'Espoir* paru en 1937 alors que le conflit n'est pas terminé, Malraux met en scène une série de moments marquants de la guerre. A travers une multitude de personnages, le roman nous entraîne tour à tour dans des combats aériens ou à terre menés par les républicains contre les nationalistes. Il existe, tout au long du roman, une tension entre espoir et abattement des personnages : succès, échecs, débats sur les raisons de l'engagement de chacun, crainte de la défaite face à des ennemis mieux préparés et équipés militairement... Malgré toutes les épreuves traversées, une discipline révolutionnaire parvient à se mettre en place. A force de fraternité et de persévérance, les personnages républicains parviennent à sortir victorieux de la guerre.

Le Palace de Simon – roman paru en 1962 – offre une structure et un mode de narration complexes. Le protagoniste – ancien étudiant, républicain – retourne dans la ville où il a participé à la guerre civile des années auparavant. Les souvenirs de son expérience espagnole se surimpriment sur l'image de la cité qu'il retrouve. Les récits

des différentes époques s'entrelacent jusqu'à perdre le lecteur. L'étudiant se rappelle des hommes aux côtés desquels il a vécu le conflit : un Italien, un Allemand et un professeur d'école.

La confrontation de ces ouvrages nous paraît pertinente dans la mesure où Malraux et Simon choisissent tous deux de créer un roman qui prend sa source d'un même contexte : la guerre civile espagnole. Pourtant, le résultat littéraire diffère radicalement d'un livre à l'autre. Simon, dont l'ouvrage que nous étudions paraît 25 ans après *L'Espoir*, se refuse à envisager le conflit ibérique et à le mettre en mots de la même manière que son prédécesseur :

L'Espoir ? Pour moi c'est un peu Tintin faisant la révolution. C'est une sorte de roman-feuilleton, de roman d'aventures, écrit par quelqu'un qui est lui-même un aventurier, dans le cadre de la révolution. En plus, il raconte des choses qu'il n'a pas perçues lui-même, c'est le romancier-Dieu, il est partout : au sol, dans les avions, chez les uns, chez les autres...¹

L'ironie mordante d'un tel propos témoigne de la volonté, pour l'auteur du *Palace*, de se démarquer de l'œuvre malrucienne. La critique est violente : Simon, sur le ton de la moquerie, s'applique à démystifier l'Auteur dont le roman *L'Espoir* fait figure de référence sur la guerre d'Espagne. Si nous souhaitons, malgré le rejet apparent par Simon de l'œuvre de Malraux, apprécier ensemble *L'Espoir* et *Le Palace*, c'est pour comprendre comment deux ouvrages qui évoquent un même contexte peuvent varier considérablement. La comparaison des deux romans nous permettra de mesurer l'originalité de chacun. Il s'agira d'observer en quoi *L'Espoir* et *Le Palace*, en partant d'une même matière première, diffèrent et dans quelle mesure cette opposition peut se révéler riche de sens. Le rapprochement entre les deux romans nous conduira à réfléchir sur les différentes manières dont des fictions s'emparent d'événements réels et de faits historiques.

Comment le roman peut-il, tout en conservant son caractère fictionnel, parler du monde réel ? En quoi *L'Espoir* et *Le Palace*, tout étant des fictions, des œuvres littéraires à part entières, nous disent-ils quelque chose de la guerre d'Espagne et proposent-ils des visions du monde et de l'Histoire ?

¹ CHAPSAL, Madeleine. *Les écrivains en personne*. « Entretien avec Claude Simon ». Paris : UGE, 1973. « 10/18 ». pp. 284-291. Cité in SYKES, Stuart. *Les romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. p. 87.

Pour répondre à cette problématique, nous verrons dans un premier temps que *L'Espoir* et *Le Palace* s'ancrent dans le contexte de la guerre d'Espagne et y puisent la matière du récit. Dans un deuxième temps, nous nous demanderons comment procèdent les deux auteurs de notre corpus afin de mettre en mots la guerre. Nous nous intéresserons tout particulièrement au traitement littéraire d'un épisode de conflit civil. Pour ce faire, nous nous appliquerons à confronter les romans de Malraux et Simon, ce qui nous permettra de saisir l'originalité de chacun. Enfin, nous appréhenderons *L'Espoir* et *Le Palace* comme révélateurs de visions de l'Histoire. Dans cette dernière partie, il sera question du rapport qu'entretient le roman avec l'Histoire : non seulement le récit participe de la mémoire historique, mais il apporte aussi une réflexion sur le sens de l'Histoire qu'il tente de découvrir.

**1. Quand l'histoire s'inscrit dans l'Histoire : l'ancrage des romans
dans le contexte de la guerre d'Espagne**

Le roman est, dans sa définition même, un genre littéraire du côté de la fiction. A l'origine, il constitue un récit « contant des aventures fabuleuses ou merveilleuses, les amours de héros imaginaires ou idéalisés »¹. Bien que le sens du terme évolue au fil du temps, la notion continue de qualifier un récit au caractère fictionnel puisqu'il est question d'une « œuvre d'imagination en prose »². Le roman se rapporte au domaine de l'invention et de la création dans la mesure où il raconte une histoire fictive. Produit de l'imagination, le roman se distingue du réel. D'après cette définition, une rupture existerait entre le monde de la création romanesque et le monde réel. L'invention, à l'œuvre dans le roman, serait à considérer en marge des faits réels.

C'est ce partage originel entre fiction et réel que nous nous proposons de discuter ici. Parler du roman comme séparé du monde factuel signifie-t-il que la littérature est définitivement coupée de la réalité ? L'œuvre de fiction, bien qu'elle soit régie par ses propres codes, est-elle vouée à ne jamais parler du réel ? Faire le choix de s'exprimer à travers le genre du roman, est-ce s'interdire toute référence au monde dans lequel on vit ? *L'Espoir* de Malraux et *Le Palace* de Simon nous invitent plutôt à penser le réel et la fiction ensemble. Les deux romans implantent, en effet, leur récit dans le décor historique de la guerre d'Espagne. Si les romans de notre corpus correspondent bien à des œuvres fictionnelles, le monde extérieur n'est pas pour autant exclu.

Nous nous intéresserons dans cette partie aux rapports que peut entretenir la fiction avec le réel, aux passerelles entre le champ de l'imaginaire et le champ de la réalité. En quoi *L'Espoir* et *Le Palace*, tout en conservant des caractéristiques propres au genre du roman, parviennent-ils à s'enraciner dans le terreau historique du conflit civil ibérique ? Comment l'histoire – au sens de récit imaginaire – peut-elle s'inscrire dans un contexte clairement référencé – qu'est l'Histoire³ d'un pays ? Pour répondre à ces questions, nous commencerons par observer dans quelle mesure *L'Espoir* et *Le Palace* informent leurs lecteurs sur des épisodes tangibles. Dans un deuxième temps, nous confronterons les choix politiques des auteurs de notre corpus à leurs choix littéraires en analysant la nature de leur engagement dans la guerre d'Espagne. Pour terminer cette partie, nous verrons comment les deux romans s'inscrivent dans une réalité historique dans la mesure où la fiction instaure un « semblant de réel ».

¹ Cette acception du terme vaut pour le XII^e siècle. Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*. Edition 2004.

² Définition en vigueur à partir du XVI^e siècle. *Ibid.*

³ Tout au long de notre travail le terme « histoire » rendra compte d'une fiction écrite et le mot « Histoire » désignera des faits et événements établis.

1.1 Quand la fiction nous informe sur le réel

Dans *Figures du récit fictionnel et du récit factuel*, H. Kohler insiste sur le fait que « la fiction peut renvoyer métaphoriquement aux mondes réels »¹. Le roman, bien qu'il participe à un genre fictionnel, peut s'inscrire dans une Histoire plus large, peut s'implanter dans un cadre historique. Le récit romanesque peut s'établir en écho avec des événements factuels. Or, afin de reconnaître de quoi il s'agit, de quoi il est question dans le roman, encore faut-il être quelque peu guidé par des indications destinées à rendre palpable le rapport du texte avec les faits réels.

C'est ce que semblent faire les deux textes que nous nous proposons d'étudier, à savoir *L'Espoir* de Malraux et *Le Palace* de Simon. Ces romans, tout en étant sous le signe de la fiction, se rapportent à un référent historique : la guerre civile espagnole. L'ancrage dans cette période est rendu sensible par les informations convoquées par les auteurs, lesquelles permettent au lecteur d'appréhender le texte comme une fiction qui emprunte son matériau au réel. Pour cela, les romans de Malraux et de Simon sont parsemés de références au contexte de la guerre civile et informent leur lecteur de la situation conflictuelle.

En guise de préalable, nous aborderons la guerre d'Espagne d'un point de vue historique en tentant de mettre en évidence quelques axes fondamentaux pour la comprendre. A partir de là, nous verrons en quoi *L'Espoir* et *Le Palace* placent leur récit en plein cœur de cette guerre. Enfin, il sera question des commentaires à visée informative qui peuplent les textes.

1.1.1 Quelques repères historiques

A la suite du coup d'Etat du 18 juillet 1936 orchestré par une partie du corps militaire, l'Espagne subit une période de guerre civile qui s'étendra jusqu'en 1939. S'attaquant à la coalition des gauches unies en un *Frente Popular*, sortie vainqueur des élections de février 1936, le *pronunciamiento*² fonctionne comme un élément

¹ KOHLER, Héliane (éd.). *Figures du récit fictionnel et du récit factuel 1*. Besançon : Presses Universitaires Franc-comtoises, 2003. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté ». p. 9.

² Le terme espagnol « *pronunciamiento* » signifie « déclaration ». Il correspond ici à une violente action militaire dont le but est de renverser le gouvernement en place. Le terme est donc synonyme de « coup d'Etat ».

déclencheur du conflit hispanique. L'état de guerre proclamé, l'Espagne devient alors le théâtre où se révèle un antagonisme profond au sein de la population. Comme l'affirme B. Bennassar dans son ouvrage sur *La guerre d'Espagne*, « le soulèvement militaire eut pour effet quasi immédiat de provoquer la ruine de l'Etat et de déchaîner la révolution »¹. Fractionnée en deux camps radicalement opposés – tant par les valeurs qu'ils défendent que par les idéaux qu'ils prônent – la population espagnole se trouve engluée dans une inextricable situation de guerre, qualifiée de « plus effroyable tragédie de l'histoire d'Espagne »². L'Espagne se divise en « deux Espagnes inconciliables »³, « toutes les deux [...] empressées de détruire l'autre »⁴.

D'un côté on trouve les nationalistes, issus du coup d'Etat militaire du 18 juillet. Ils sont soutenus par la haute hiérarchie ecclésiastique et s'unissent derrière le Général Franco, officier supérieur ambitieux. Le Caudillo⁵ s'appuie sur différents composants du camp nationaliste : les phalangistes, les nationalistes catholiques et les carlistes notamment. Les premiers, poussés par le désir de créer un nouvel Etat moderne antidémocratique fondé sur le culte de la force, sont très influencés par les modèles du fascisme italien et du national-socialisme allemand. Les deuxièmes souhaitent renouer avec la grandeur de l'Eglise catholique mise à mal par la jeune république espagnole. Ils espèrent le retour d'un cléricalisme triomphant. Les troisièmes se rattachent à la tradition monarchiste légitimiste née en 1830 d'une remise en cause centralisatrice et libérale de la dynastie de Charles V de Bourbon. Ils escomptent rétablir une royauté traditionnelle, catholique. Militairement, le camp nationaliste – ou franquiste – peut surtout compter sur les troupes marocaines dirigées par les officiers rebelles. Politiquement, au-delà des nuances distinguant les courants opposés au pouvoir issu des urnes, les nationalistes désirent supprimer la conception démocratique, libérale ou sociale de la république au profit d'une Espagne forte, autoritaire, au curseur idéologique oscillant entre ce qui peut alors être perçu comme une aventure futuriste, le fascisme, et le conservatisme religieux.

¹ BENNASSAR, Bartolomé. *La guerre d'Espagne et ses lendemains*. Paris : Perrin, 2004. « Pour l'histoire », p. 92.

² MOUSSET, Albert. *Histoire de l'Espagne*. Paris : Société d'Editions Françaises et Internationales, 1947. p. 592.

³ BENNASSAR, Bartolomé. *La guerre d'Espagne et ses lendemains*. *op. cit.* p. 165.

⁴ MARRA-LÓPEZ, José R. *Narrativa Española fuera de España, 1936-1961*. Madrid : Guadarrama, 1963. p. 47. Cité et traduit par Maryse BERTAND DE MUÑOZ, *La guerre civile espagnole et la littérature française*. Ottawa : Didier, 1971. « Etudes de littérature étrangère et comparée ».

⁵ Surnom du Généralissime posant le caractère autoritaire du régime franquiste.

Face au camp fédéré par Franco, les républicains entendent défendre des valeurs différentes. On compte parmi eux des socialistes, rassemblés dans le PSOE¹ auquel est affiliée la confédération syndicale UGT². Attachés à l'idée républicaine, ils prônent une république sociale fondée sur l'égalité des droits, la démocratie, la liberté de conscience. Au centre-gauche, les radicaux – parmi lesquels on trouvera Manuel Azaña, le dernier chef du gouvernement du *Frente Popular* – s'identifient surtout par leur attachement aux libertés individuelles et à un anticléricalisme virulent. Les anarchistes – très représentés au sein des populations rurales de gauche, notamment en Aragon – sont regroupés dans l'organisation syndicaliste CNT³ et souhaitent mettre en place une gestion collective des biens agricoles. De même, les militants du POUM⁴ valorisent le principe de collectivisation et sont influencés par l'idée de « révolution permanente » exprimée par Trotski. Enfin, Les communistes (PCE⁵), peu présents avant 1936 en Espagne, vont prendre de l'ampleur pendant la guerre civile, suite au soutien actif de l'URSS de Staline. Ils insisteront plus particulièrement sur la nécessité d'une discipline rigoureuse et organisée afin de gagner en efficacité pour vaincre les franquistes et ils bénéficieront en priorité de l'aide militaire envoyée par Moscou.

Suite à l'échec d'un coup d'état militaire éclair, la guerre civile dure trois ans. Le putsch a réussi dans les colonies marocaines, aux Canaries, en Andalousie, en Extremadura, aux Baléares, en Galice, en Navarre, en Aragon et en Vieille-Castille (sauf à Madrid, la capitale). Dans ces têtes de pont franquistes, les républicains sont éliminés. Dans l'autre Espagne, les nationalistes subissent le même sort. Malgré la résistance madrilène et quelques contre-offensives remarquables – batailles d'Aragon à Belchite (été 1937), Teruel (hiver 1938) ; bataille de l'Ebre au Sud-est de la Catalogne (été 1938) – les Républicains passablement divisés reculent. La perte de Barcelone et de Madrid précipite « l'effondrement de la République »⁶ et conduit à l'établissement d'une dictature franquiste sur toute l'Espagne. Elle ne s'éteindra qu'à la mort du Caudillo fin 1975.

Face à cette guerre fratricide qui met l'Espagne à feu et à sang, l'attitude des pays étrangers diffère. Dès les premiers mois du conflit, l'Italie mussolinienne ainsi que

¹ *Partido Socialista Obrero Español*, Parti Socialiste Ouvrier Espagnol.

² *Unión General de Trabajadores*, Union Générale des Travailleurs.

³ *Confederación Nacional del Trabajo*, Confédération Nationale du Travail.

⁴ *Partido Obrero de Unificación Marxista*, Parti Ouvrier d'Unification Marxiste.

⁵ *Partido Comunista de España*, Parti Communiste d'Espagne.

⁶ BENNASSAR, Bartolomé. *La guerre d'Espagne et ses lendemains. op. cit.* p. 241.

l'Allemagne hitlérienne envoient armes et troupes au profit des nationalistes. Quant aux démocraties libérales, comme la France et le Royaume-Uni du très conservateur Neville Chamberlain, elles font le choix de la non-intervention. La position française est particulièrement cornélienne : bien que sensible aux valeurs défendues par les Républicains, Léon Blum – Président du Conseil du Front Populaire sorti victorieux des élections de mai 36 – opte pour une neutralité affichée, par crainte de l'extension de la guerre civile dans l'hexagone. Cependant, depuis ces démocraties libérales, des brigades internationales s'organisent pour venir en aide aux Républicains espagnols. Seul l'Etat soviétique soutient ouvertement – mais pas sans contrepartie – le gouvernement légal espagnol. Par l'engagement des fascistes, nazis et staliniens, la guerre civile espagnole préfigure la seconde Guerre Mondiale, à l'image du bombardement de Guernica orchestré par l'aviation allemande, «une répétition générale» en somme, avant le déferlement nazi sur l'Europe.

La guerre d'Espagne déchaîne les passions et fait figure d'effroyable « charnier »¹, pour reprendre le mot de Bernanos. Les nombreux crimes sont dénoncés par quelques journalistes envoyés sur les lieux. Ainsi, Saint-Exupéry déclare : « on fusille, ici, comme on déboise »². Ce qui ressort du conflit ibérique, ce sont les atrocités commises, les tueries de grande ampleur. La situation est de l'ordre du drame et de la tragédie – individuelle et collective. Face à cela, l'engagement de brigadistes venus défendre la jeune république espagnole contre le «fascisme» dénote aussi d'un certain romantisme militant, conçu par les combattants qui arrivent comme un acte généreux qui sauvera le monde d'une «peste brune» en propagation.

Bien que l'on ne prétende pas faire un travail d'historien, on ne pouvait faire l'impasse sur quelques repères historiques concernant la guerre d'Espagne. Etudier des ouvrages comme *L'Espoir* de Malraux ou *Le Palace* de Simon, même d'après un point de vue littéraire, impose de les replacer dans le contexte de la guerre civile espagnole. Puisque c'est bien de cela qu'il s'agit : les deux romans que nous nous proposons d'étudier prennent racine dans le terreau de l'Espagne des années 1930.

¹ BERNANOS, Georges. *Les grands cimetières sous la lune*. (1938). Paris : Librairie Plon, 1995. « Points ». p. 135 : « La Tragédie espagnole est un charnier ».

² Antoine de Saint-Exupéry était envoyé spécial du journal *L'Intransigeant* en août 1936. Cité par LEROY, Géraldi. *Les écrivains et l'Histoire. 1919-1956*. Paris : Nathan Université, 1998. « Lettres 128 ». p. 52.

1.1.2 Des récits au cœur de la guerre d'Espagne

« Un chahut de camions chargés de fusils couvrait Madrid tendue dans la nuit d'été »¹. Dès les premières lignes, *L'Espoir* de Malraux nous emmène du côté de la capitale espagnole où une insurrection se prépare. *In medias res*, nous voici plongés dans une atmosphère de guerre : le climat est à l'inquiétude et à la crispation, les armes préfigurent la lutte. Et Malraux de poursuivre : « Depuis plusieurs jours les organisations ouvrières annonçaient l'imminence du soulèvement fasciste »². Bien qu'il n'y ait pas de dates indiquées, la période présentée correspond à un temps de transition qui trouvera son aboutissement dans un affrontement entre les fascistes, clairement nommés, et les membres des différentes « organisations ouvrières ». S'il faut plus de temps au lecteur du *Palace* de Simon pour saisir où et quand le récit se situe, on s'aperçoit, notamment à travers des phrases en « version originale », que la scène se déroule en Espagne : « El comandante Santiago gigante de la lucha »³, « La Quinta Columna a la obra : Santiago asesinado »⁴. Ces titres de journaux dévoilent le contexte de la guerre civile : il y est question de lutte, d'assassinats mystérieux attribués aux fascistes. La présence d'une « Cinquième Colonne »⁵ – laquelle se réfère aux troupes nationalistes – ne laisse pas de place au doute : c'est bien de la guerre d'Espagne dont il est question. Le roman de Simon, à travers les propos de ses personnages, traduit les hésitations d'alors sur l'existence ou non de ce groupe armé censé soutenir les franquistes : « La Cinquième Colonne ! une fameuse trouvaille, hein ? [...] Tu ne crois pas à la Cinquième Colonne ? »⁶.

Le roman de Malraux consiste ensuite en un survol de différents lieux espagnols qui correspondent à autant de missions contre les nationalistes. Celles-ci, si l'on se réfère aux travaux de R. S. Thornberry sur *André Malraux et l'Espagne*, sont au nombre de neuf⁷. D'un côté, Medellin et Tolède aboutissent à des succès, de l'autre, Talavera, la Sierra, Málaga, Teruel et Guadalajara se terminent sur des échecs. Les lieux

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir*. Paris : Gallimard, 1937. « Folio ». p. 11.

² *Ibid.*

³ SIMON, Claude. *Le Palace*. (1962). Paris : Minuit, 2006. p. 29.

⁴ *Ibid.* p. 30.

⁵ Alors qu'ils ne parvenaient pas à gagner Madrid, les nationalistes – dont les troupes étaient au nombre de quatre dans la capitale –, déclarèrent via une émission de radio fasciste qu'une cinquième colonne nationaliste allait intervenir promptement. Cette rumeur, qui avait pour dessein de démoraliser les combattants républicains, annonçait le début d'une guerre psychologique.

⁶ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* pp. 30-31.

⁷ THORNEBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne*. Genève : Librairie Droz, 1977.

que traversent les personnages peuplant *L'Espoir* sont autant de références qui déterminent l'espace du roman. Ils révèlent des actions qui se passent au cœur du territoire espagnol. A l'inverse, le récit du *Palace* prend place dans un paysage étroit voire étouffant. Il s'agit d'une ville ibérique dont le nom n'est jamais dévoilé. De nombreux critiques ont cru y reconnaître Barcelone¹, capitale de la Catalogne. Dans un article consacré à « Claude Simon et Barcelone » qui s'applique à confronter des images de ce lieu aux textes simoniens, J.-Y. Laurichesse affirme que la ville catalane « y est littéralement présente et identifiable »². Ainsi, le palace de Simon pourrait être assimilé à l'hôtel Colón³, lequel est aussi décrit dans *L'Espoir*. Le personnage de l'étudiant dans *Le Palace*, revenu des années après la guerre sur les lieux, observe l'ancien monument qui est devenu une banque :

les mêmes pigeons ventrus [...] s'ébattant autour des passants, et par delà encore, derrière, ou à travers, ou en dépit de la façade de la banque que l'on avait édifiée à la place (il avait finalement brûlé, était resté là, debout, terrifiant, avec son intérieur à l'anatomie compliquée (non plus les viscères feutrés et capitonnés où avaient déambulé, mangé, évacué, dormi, crû et multiplié les milliardaires fainéants : mais un entrecroisement de poutres aux écailles charbonneuses) et sa façade trouée par les quatre-vingt fenêtres ouvertes de part et d'autre sur le ciel mais d'où semblait toujours s'échapper, dans une ruée immobile, furieuse et verticale, les fantômes pétrifiés de flammes géantes⁴.

L'image qui résulte de cette observation se fragmente en trois : la figure du nouveau bâtiment se superpose sur le palace de la guerre et l'hôtel de luxe du début du siècle. Pour le personnage, l'image de l'édifice qu'il a connu reste présente et vient en surimpression sur la banque. Ce qui semble rester figé, c'est la multitude de percées sur la façade, grâce auxquelles l'incendie de l'immeuble est comme saisi. On trouve également chez Malraux un regard sur les ouvertures de l'hôtel Colón :

¹ Simon lui-même, dans divers entretiens, ne fait pas un mystère sur la ville décrite dans son roman. L'écrivain, dont l'expérience espagnole fut centrée sur Barcelone, retrace dans son livre des parcours connus.

² LAURICHESSE, Jean-Yves. « Claude Simon et Barcelone ». *Cahiers Claude Simon*. n° 5. 14 janvier 2010.

³ De nombreux critiques certifient cette hypothèse. Pour exemple, Jean-Pierre VIDAL, dans un article intitulé « Le Palace, palais des mirages intestins ou l'auberge espagnole », affirme que « l'historique hôtel Colón a produit le palace de la fiction ». Article de la revue *Erudit*, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/500387ar>.

⁴ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* pp. 22-23.

Sur l'asphalte du très large boulevard qui entoure le square, les balles sautaient comme des insectes. Que de fenêtres ! Puig compta celles de l'hôtel : plus de cent, et il lui sembla qu'il y avait des mitrailleuses dans les O de l'énorme enseigne du toit : cOIon¹.

Le palace et l'hôtel Colón sont donc un même lieu. La ressemblance est accrue grâce au point de vue des personnages : chez Malraux comme chez Simon, les observateurs se trouvent face au bâtiment, de manière à le percevoir en contre-plongée, d'où la perception d'un édifice grandiose.

Toutefois, si le roman de Simon n'est pas fermé à diverses possibilités d'interprétation, le contexte de la guerre d'Espagne est présent et imprègne les deux textes de notre corpus. Les fictions que constituent *L'Espoir* et *Le Palace* empruntent, en effet, une grande partie de leur matériau à la réalité historique. Dans son étude sur *Malraux et l'Espagne*, R. S. Thornberry s'est attaché à lire *L'Espoir* uniquement comme une transfiguration sur le mode fictionnel du vécu de l'auteur. Le critique conclut sur l'emprunt indéniable de la fiction malrucienne à la réalité historique et affirme que « le monde de Malraux s'inscrit entre deux pôles, le besoin du réel et la transfiguration du réel »². En d'autres termes, le récit fictionnel s'inscrit pleinement dans l'Histoire puisque celle-ci constitue son fondement même. R. S. Thornberry va jusqu'à établir un système de correspondances entre les personnages de *L'Espoir* et les personnes impliquées auprès de Malraux lors du conflit espagnol. Si l'auteur n'a pas pris la peine de changer certains noms – comme Taillefer – il en a remplacé d'autres comme, pour n'en citer qu'un, Raymond Gardet – lequel correspondrait à Raymond Maréchal, combattant ayant, à l'instar du personnage, été blessé au visage. Bien que cette approche de l'œuvre de Malraux ne soit pas la nôtre – puisque nous avons décidé de nous centrer principalement sur le roman lui-même – elle nous intéresse dans la mesure où elle valide l'hypothèse selon laquelle la fiction peut prendre appui sur le réel et l'Histoire pour la recréer dans un nouveau format. Digéré par la fiction, des éléments du réel sont repris dans le roman. Des personnages historiques peuvent ainsi côtoyer des personnages de papier : « Scali se retourna : derrière lui, sous le portrait d'Azaña, un amoncellement d'argenterie »³. La figure du président de la République espagnole d'alors trône dans le décor fictif et donne une profondeur historique au roman. De même, dans *Le Palace* Simon s'applique non pas à un travail d'archiviste qui

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* pp. 32-33.

² THORNBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne. op. cit.* p. 81.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 164.

dévoilerait des faits, mais à un travail d'écrivain qui crée un livre tout en empruntant sa matière première au réel et tout en façonnant ce matériau brut de manière à faire un roman.

1.1.3 *Ne pas se borner aux faits : l'intrusion de commentaires narratifs*

Dans le deuxième tome de *Temps et Récit*, P. Ricoeur insiste sur l'idée selon laquelle « raconter, c'est déjà "réfléchir sur" les événements racontés »¹. Autrement dit, mettre en mots des faits induit des discussions, nourrit les événements de remarques. Le temps de la narration permet l'intégration de commentaires ou le dévoilement de pensées de l'auteur sur les événements qu'il évoque. Cela fonctionne même lorsqu'il ne s'agit pas du genre romanesque : écrire, c'est s'octroyer un temps pour la réflexion, c'est questionner les faits. Dans son témoignage *Hommage à la Catalogne*, Orwell n'hésite pas à intercaler ses propres jugements sur les événements. Pour exemple, il propose son point de vue concernant le fonctionnement des troupes armées du POUM :

Dans la pratique la discipline de type démocratico-révolutionnaire est plus sûre qu'on ne pourrait croire. Dans une armée prolétarienne, la discipline est, par principe, obtenue par le consentement volontaire. Elle est fondée sur le loyalisme de classe, tandis que la discipline d'une armée bourgeoise de conscrits est fondée, en dernière analyse, sur la crainte².

En insérant son analyse de la discipline, Orwell va à l'encontre de l'idée convenue qui stipule l'impossibilité de bon fonctionnement des troupes révolutionnaires. Les propos d'Orwell prennent alors les traits d'un commentaire argumenté qui tend à prouver une idée, à démontrer une thèse.

Ces méditations sont relayées par des informations que l'auteur révèle au lecteur afin que celui-ci comprenne au mieux l'atmosphère et les événements évoqués. Dans *Le Palace*, l'auteur insiste sur la façon dont les anciens hôtels ont été utilisés par les combattants de la guerre civile :

¹ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984. p. 92.

² ORWELL, George. *Hommage à la Catalogne. (Homage to Catalonia, 1938)*. Paris : Editions Ivrea, 2000. « 10/18 ». p. 42.

(comme si, en dehors du repos des milliardaires fatigués, les grands hôtels n'avaient été conçus que pour être périodiquement réquisitionnés par des gouvernements plus ou moins provisoires, et leurs baignoires occupées alternativement par les corps épilés des riches Argentines et les dossiers de police)¹.

La mise entre parenthèses du propos permet de donner un cadre à la pensée du narrateur et fonctionne comme un ajout de commentaire sur le texte. La remarque de l'auteur est d'autant plus pertinente qu'elle constitue non seulement une indication sur les usages de tels lieux pendant la guerre, mais aussi une image qui semble se révéler – au sens photographique du terme – par la simple observation du narrateur sur une situation et un décor insolites. En d'autres termes, Simon informe son lecteur tout en proposant une illustration probante de la situation. De la même manière, Malraux travaille à la mise en scène des informations qu'il donne :

A l'exception de ceux qui portaient les combinaisons de mécanicien à fermeture éclair, devenues l'uniforme des milices, les volontaires de l'aviation internationale, jubilants, chemises ouvertes par cette chaleur d'août espagnol, semblaient revenir de bastides et de baignades².

Tout en écrivant un roman, Malraux fournit des informations factuelles sur la guerre d'Espagne. Il apporte ici des précisions quant à la tenue des miliciens républicains. Dans *L'Espoir* comme dans *Le Palace*, les auteurs donnent des précisions historiques à leur récit et lui permettent dès lors de gagner en intelligibilité. Informations et fictions se fondent l'une et l'autre.

Les romans de Malraux et de Simon puisent leur matière première dans le réel afin de s'ancrer dans le contexte historique de la guerre d'Espagne. Le conflit civil fonctionne comme un cadre dans lequel la fiction peut évoluer. Il permet de baliser le roman. Les récits de Malraux et Simon empruntent des faits, des événements voire des personnages à l'Histoire. Leur fiction est loin de consister en un détachement radical du réel. Au contraire, elle s'y rattache, elle s'en nourrit et le digère de façon à travailler à sa transfiguration en œuvre littéraire.

¹ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* p. 11.

² MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 65.

1.2 La question de l'engagement

Comme nous l'avons dit précédemment, les deux romans de Malraux et de Simon nous conduisent au cœur même de la guerre d'Espagne. Le conflit ibérique ne fonctionne pas comme un simple décor rejeté à l'arrière-plan ; il est intégré aux récits. En choisissant d'évoquer cette période historique, les auteurs s'engagent à parler d'une guerre qui a divisé l'opinion. Ecrire sur la guerre civile espagnole, c'est déjà une forme d'engagement politique. Par engagement, nous entendons une préférence idéologique assumée.

L'Espoir comme *Le Palace* évoquent des prises de position – qu'elles soient du fait des auteurs ou bien exprimées à l'intérieur même des œuvres. Pour tenter de comprendre cela, nous commencerons par donner quelques informations préalables concernant les engagements de Malraux et de Simon en Espagne. Puis, nous nous demanderons si les ouvrages que nous étudions sont des romans à thèse. Enfin, nous verrons que, s'ils ne présentent qu'une vue partielle de la guerre, ils ne soumettent néanmoins pas le lecteur à une vision close et bornée du monde.

1.2.1 *D'une prise de position politique à un engagement physique : Malraux, Simon et la guerre d'Espagne*

Si l'engagement de Malraux et Simon peut être compris au sens littéraire du terme – à savoir le fait de considérer la littérature comme médium pour faire passer une éthique¹ –, on peut aussi le comprendre dans le sens de prendre directement part à un combat politique. Si nous souhaitons aborder brièvement ici², une partie de la bibliographie de Malraux et de Simon – celle qui concerne leur participation à la guerre civile – c'est parce que leurs romans semblent y prendre leur source. C'est l'expérience des deux auteurs qui a permis d'alimenter des textes de fiction tout en leur donnant une profondeur historique.

¹ Nous verrons plus tard (1.2.2) en quoi cette affirmation peut être contestée et en quoi parler d'engagement littéraire peut poser problème, notamment en ce qui concerne l'écriture simonienne.

² Notre propos, qui est ici de donner quelques indications préliminaires à l'étude sur la question de l'engagement, n'entend pas être exhaustif.

« Sympathisant communiste »¹, Malraux part pour l'Espagne en 1936 en tant qu'envoyé spécial pour le journal *L'Humanité* le 20 juillet². De retour à Paris quelques jours plus tard, Malraux se fait le porte-parole de la cause républicaine espagnole en sollicitant une aide du gouvernement français. Bien que l'auteur français soit inexpérimenté en matière d'aviation, son intervention en Espagne s'illustre à travers la mise en place d'une escadrille internationale – connue d'abord sous le nom d' « escadrille España », et qui deviendra vite l' « escadrille André Malraux » - destinée à être entièrement au service du *Frente popular*. Cette expérience dans l'aviation est mise en évidence dans *L'Espoir*. Malraux informe son lecteur quant aux fonctionnements des escadrilles et donne des renseignements techniques. Les types d'avions utilisés témoignent des difficultés que connaissaient les républicains en matière d'équipement :

Aidés par les vieux avions militaires des champs de Madrid, les Douglas neufs des lignes espagnoles, achetés par le Gouvernement, pouvaient à la rigueur accepter le combat contre les avions de guerre italiens. Provisoirement...³

Le dénuement d'un tel attirail et son impuissance à long terme face aux appareils des fascistes sont mis en valeur. Les propos du roman de Malraux sont donc liés à sa propre expérience de la guerre d'Espagne – à savoir l'aviation.

A l'instar de Malraux, Simon révèle des « sympathies » à l'égard des républicains espagnols⁴. En septembre 1936, il passe quinze jours à Barcelone où il peut observer une ville qui n'a pas encore été prise par les nationalistes. Rentré en France, il se rend à Sète. Dans cette ville, il contribue à une livraison d'armes pour les combattants républicains espagnols. Pour ce faire, il participe au déblocage du chargement d'un bateau norvégien « que le capitaine refusait d'amener dans un port

¹ C'est ainsi que son comportement politique des années 1930 est défini par THORNEBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne. op. cit.* p. 21.

² Si les critiques ne mettent pas en doute la date d'arrivée de Malraux en Espagne, ils sont néanmoins en désaccord sur le lieu où l'auteur est arrivé. Ainsi, Denis MARION affirme qu'il s'agit de la capitale espagnole : « Le 20 juillet, André Malraux prend le dernier avion régulier Paris-Madrid et débarque dans cette dernière ville dont personne, en France, ne sait au juste si elle entre les mains des républicains ou des rebelles ». In *André Malraux*. Paris : Seghers, 1970. p. 7. Cependant, Robert S. THORNEBERRY dément MARION en parlant d'un bref séjour à Barcelone avant l'arrivée à Madrid. In *André Malraux et l'Espagne. op. cit.* p. 29.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 67.

⁴ « J'étais là-bas [en Espagne] parce que j'avais des sympathies pour ce côté-là [Républicain] ». Claude SIMON, in « La route du Nobel », propos recueillis par Marianne ALPHANT, *Libération*. 10 décembre 1985.

espagnol en raison des accords de "non-intervention" »¹. Ainsi, l'expérience espagnole de Simon se focalise sur la capitale catalane. Se condense alors dans cette ville toute l'expérience de la guerre de Simon. Dans *Histoire*, c'est encore de la cité catalane qu'il est question. Alors que le narrateur observe une carte postale de Barcelone, il évoque « une ville vouée, consacrée à l'avance [...] à la violence »². Il s'agit pour lui de comprendre : « comment était-ce ? »³, demande-t-il à son interlocuteur, espérant que ce dernier lui fera le récit de ce qu'il a vécu lors de sa participation à la guerre civile.

En d'autres termes, les expériences espagnoles de Malraux et de Simon incitent à dire, à raconter ce qu'il s'est passé. Il s'agit, dans les deux cas, d'une épreuve tangible et sensible de la guerre civile qui, non seulement, leur fournit des éléments pour écrire, mais qui incitent et déterminent cette écriture.

1.2.2 *Des romans à thèse ?*

Si l'engagement de Malraux et de Simon s'est fait aux côtés des républicains, leurs romans semblent refléter cette prise de position. Au cœur de la guerre, comme nous l'avons vu précédemment, les deux ouvrages ont pour point commun d'évoquer non pas le conflit dans son ensemble mais un camp bien déterminé : les républicains. L'ennemi, identifié à un « démon – qui d'ailleurs a la gueule de Franco »⁴, n'a pas de place dans *L'Espoir* ou dans *Le Palace*. Chez Simon, les quatre personnages qui composent principalement le roman – l'étudiant, l'Américain, l'Italien et le maître d'école – symbolisent un groupe républicain qui, malgré quelques divergences, se battent aux côtés des « *trabajadores* »⁵ - travailleurs – afin de protéger la ville contre les franquistes.

Dans le roman de Malraux, les franquistes correspondent souvent à une entité abstraite qu'on a du mal à discerner de près. Les aviateurs voient leurs ennemis de haut, telle une masse uniforme contre laquelle on se bat : « Le fascisme, pour Darras, c'était cette route qui tremblait »⁶. Pour les combattants à terre, il convient de se battre contre

¹ *Ibid.*

² SIMON, Claude. *Histoire*. (1967). Paris : Minuit, 2006. p. 161.

³ *Ibid.* p. 174.

⁴ MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 57.

⁵ C'est le terme qui apparaît sur la banderole du palace à l'intérieur duquel ils se trouvent. In SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* p. 30.

⁶ MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 120.

le « canons fascistes »¹. En somme, les ennemis ne sont caractérisés qu'en tant que forces armées, qu'à travers leurs actions guerrières. Les troupes franquistes trouvent leur unité dans la vision qu'en ont les combattants républicains : un ennemi. Les seuls moments dans *L'Espoir* où des nationalistes apparaissent, c'est toujours en présence des républicains. Dans un passage du roman, le personnage de Scali – intellectuel italien et ancien professeur d'histoire de l'art – se trouve face à un fasciste, un étudiant florentin, qui a été fait prisonnier. Peu de paroles sont attribuées à ce dernier. La rencontre entre le prisonnier et Scali offre une nouvelle perspective des rapports entre fascistes et républicains puisqu'ici, la confrontation de deux entités abstraites cède la place à un face à face à dimension humaine, où la haine fait place à une réflexion sur les rapports entre les deux hommes. Dans un tel contexte, c'est l'antagonisme entre les deux personnages qui rejaillit. Si, « sans le fascisme, cet homme eût peut-être été son élève [à Scali] »², la guerre civile a réparti les rôles : « cet homme et lui avaient choisi »³. En d'autres termes, chacun, en épousant les idéaux fascistes ou républicains, a choisi son camp ; les deux partis étant inconciliables, les deux hommes ne peuvent pas être côte à côte mais seulement l'un contre l'autre. Cette confrontation est mise en évidence dans un second passage – où les fascistes sont retenus prisonniers dans l'Alcazar – qui rapproche et oppose les « deux Espagnes » :

Les deux groupes étaient en train de s'engueuler.

Séparés par dix mètres comme par un lieu sacré, gesticulant d'une gesticulation d'autant plus singulière qu'ils n'avançaient pas, ils se lançaient des arguments avec les bras.

- ... parce que nous au moins, nous combattons pour un idéal, bougres de cocus ! disaient les fascistes au moment où [Shade] arrivait.
- Et nous ? Nous combattons pour les coffres-forts, peut-être, enfant de putain ! Et la preuve que notre idéal est le plus grand, c'est qu'il est pour tout le monde !
- On s'en fout de l'idéal de tout le monde ! Ce qui compte dans un idéal, c'est qu'il soit le meilleur, illettré ! Ils s'étaient visés pendant deux mois ; aussi maintenant-ils leur rapport de guerre, puisqu'ils n'en trouvaient pas d'autre⁴.

¹ *Ibid.* p. 81.

² *Ibid.* p. 166.

³ *Ibid.* p. 169.

⁴ *Ibid.* p. 225.

La division des deux groupes – matérialisée par une séparation spatiale, sorte de zone tampon – est ici exprimée à vive voix. Le conflit ibérique est comme « réduit » à quelques hommes qui symbolisent l’animosité et la lutte des uns avec les autres. Ces deux exemples sont les seuls où la parole est accordée aux franquistes. La quasi absence des nationalistes en tant qu’individus peut être interprétée comme un renoncement de la part de Malraux « à mettre en scène des personnages qu’il se sent incapable d’imaginer »¹, ou encore, comme l’affirme J.-P. A. Bernard dans une étude sur *Le parti communiste français et la question littéraire*, « de peur de céder au manichéisme, Malraux [...] se refuse à peindre l’ennemi »². De ce fait, l’auteur de *L’Espoir* évite de tomber dans la caricature. On pourrait ajouter qu’en ne cédant qu’une infime place à des personnages franquistes, Malraux fait un choix politique : non seulement il évince le risque de faire parler ceux qu’il ne peut comprendre, mais il nie aussi toute possibilité d’illustration individuelle aux fascistes. Ces derniers sont relégués au rang d’ennemis auxquels il n’est pas question de donner une identité à part entière ou une quelconque épaisseur littéraire.

La présence exclusive du camp républicain conduit à s’interroger sur la partialité des deux romans. Etant donné qu’il s’agit d’une vision partielle de la guerre d’Espagne, peut-on parler de romans à thèse ? Dans *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, S. R. Suleiman parle en ces termes de ce genre :

Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse³.

En ce qui concerne le roman de Malraux, il semble que cette définition pourrait valoir en partie. *L’Espoir* constitue bien une œuvre « réaliste » au sens où l’entend S. R. Suleiman – le roman s’appliquant à « faire voir »⁴ des actes de manière vraisemblable – et à enseigner la façon dont il convient de lutter contre le fascisme. Une

¹ THORNBERRY, Robert S. *André Malraux et l’Espagne*. *op. cit.* p. 148.

² BERNARD, Jean-Pierre Arthur. *Le parti communiste français et la question littéraire. 1921-1939*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1972. p. 179.

³ SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983. p. 14.

⁴ La volonté de « faire voir » est, selon S. R. SULEIMAN, « un des éléments de l’impulsion réaliste ». *op. cit.* p. 29.

logique antagonique est perceptible : le combat entre les républicains d'un côté et les nationalistes de l'autre. Cette séparation nette entre les « bons » et les « mauvais » est rendue explicite dans *L'Espoir* à travers les propos de Garcia : « les moyens de l'action sont manichéens parce que *toute action est manichéenne*. [...] Tout vrai révolutionnaire est un manichéen-né »¹. Le roman de Malraux insiste donc sur l'importance de distinguer clairement les ennemis des alliés. Le message est clair : ne voyant que les républicains, le lecteur est directement pris à parti et l'adversaire est incarné par les nationalistes. La prise de position de Malraux est d'autant plus manifeste que les combats évoqués dans *L'Espoir* se rapportent à « un conflit réel et [...] pas encore terminé lorsque le livre a paru »². Dès lors, il y a concomitance et amalgame entre les idées de Malraux l'homme et les propos de Malraux romancier.

A l'inverse, l'idée selon laquelle l'auteur délivrerait un enseignement à travers ses romans est très contestée par Simon. Comme l'indique J.-Y. Laurichesse dans « "Quelque chose à dire". Ethique et poétique chez Claude Simon », « une constante du discours de Claude Simon sur son œuvre est bien le refus de délivrer un quelconque message, qu'il soit politique ou moral »³. L'auteur se défend d'être « dépositaire ou détenteur privilégié par l'effet de cette grâce d'un savoir »⁴ et soutient : « je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression »⁵. Il poursuit :

D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie⁶.

Milieu de l'invention et de l'imaginaire, la fiction n'est pas, pour Simon, le lieu adéquat pour exposer une vérité. L'ironie de l'auteur à l'égard des « messagers » qui assènent des vérités est rendue plus acerbe grâce à l'utilisation du vocable religieux selon lequel les savoirs seraient « révélés », soit enseignés par une sorte de faveur

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir*. p. 462.

² SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. op. cit. p. 180.

³ LAURICHESSE, Jean-Yves. « "Quelque chose à dire". Ethique et poétique chez Claude Simon ». Paru dans *Cahiers de narratologie*, n°12. Mis en ligne le 20 avril 2005. URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=25>.

⁴ SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986. p. 14.

⁵ *Ibid.* p. 24. Simon s'oppose ici à l'interrogation de Sartre dans *Qu'est ce que la littérature*. Dans cet ouvrage, le philosophe se demande ce que l'écrivain a à dire – au sens de ce que l'écrivain possède comme savoir qu'il est apte à faire passer à son lecteur.

⁶ *Ibid.*

divine. Or, le fait de « n'avoir rien à dire », au sens de n'avoir pas de vérités à apporter dans tel ou tel domaine, remet en cause le principe même de roman à thèse : la fiction n'a pas pour finalité, selon Simon, d'exposer des idées – qu'elles soient politiques ou morales – et de tenter, au moyen d'histoires inventées, de démontrer, ou plutôt de prouver que ce point de vue est le seul pertinent. En ce sens, Simon illustre bien l'un des principes du nouveau roman théorisé par A. Robbe-Grillet selon lequel l'engagement idéologique de l'auteur serait une notion « périmée » :

L'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien*¹.

Contre toute visée didactique, la littérature est présentée ici comme une fin en soi. Selon Robbe-Grillet, l'écrivain n'est pas le pédagogue qui instruit son lecteur, mais l'artisan de la langue.

1.2.3 *La représentation de différents points de vue*

Bien que *Le Palace* et *L'Espoir* ne présentent qu'une parcelle de la guerre d'Espagne, donnent-ils pour autant une vision univoque des choses ? Si *L'Espoir* peut se lire selon le modèle antagonique propre aux romans à thèse défini par S. R. Suleiman² – à savoir que le groupe héroïque s'oppose aux franquistes – il conserve une originalité, à savoir l'absence d'uniformité du groupe valorisé. Le roman de Malraux suit alors un « modèle dialogisé »³ : le discours tenu par les partisans républicains, loin de se réduire à une quelconque homogénéité, est multiple. La pluralité de discours va de pair avec la diversité des groupes politiques au sein des républicains, comme on a pu le voir dans une première partie : socialistes, anarchistes, communistes, radicaux... Cependant, à en croire les analyses de L. Goldmann dans son « Introduction à une étude structurale des romans de Malraux », « dans *L'Espoir*, le parti [communiste] est *consciemment* valorisé »⁴. Selon cette hypothèse, bien que le roman de Malraux présente différents points de vue politiques, le meilleur rôle serait accordé aux thèses

¹ ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. (1961). Paris : Minuit, 1986. p. 35.

² SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. *op. cit.* Deuxième partie : « Histoires II : la structure antagonique ». pp. 125-185.

³ *Ibid.* p. 164.

⁴ GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1986. « Tel ». p. 195.

communistes. A contrario, *L'Espoir* n'est-il pas plutôt sous le signe d'une continuelle remise en question des idées, d'un débat perpétuel qui interdit toute sclérose dans une pensée univoque ? Les actions qui composent le roman sont toujours suivies de réflexions à plusieurs voix où les personnages ne cessent de dialoguer. « Roman simultanériste »¹, pour reprendre les termes de B. Denis, *L'Espoir* donne tour à tour la parole à chacun des personnages, dont les propos présentent et défendent diverses opinions. Si la parole est parfois attribuée à des personnages communistes, elle est aussitôt contrée par les propos d'autres personnages. Les différents points de vue politiques sont en constante confrontation, comme en témoigne ce dialogue entre le Négus, anarchiste, et Garcia, communiste :

- Mon vieux Négus, dit-il cordialement, quand on veut que la révolution soit une façon de vivre pour elle-même, elle devient presque toujours une façon de mourir. Dans ce cas-là, mon bon ami, on finit par s'arranger aussi bien du martyre que de la victoire.
Le Négus leva la main droite avec le geste du Christ enseignant :
- Celui qui a peur de mourir n'a pas la conscience tranquille.
- Et pendant ce temps-là, dit Manuel, sa fourchette en l'air, les fascistes sont à Talavera. Et si ça continue, vous perdrez Tolède.
- En dernière analyse, vous êtes des chrétiens, dit Pradas² professoral. [...]
- Nous ne sommes pas du tout des chrétiens ! Vous, vous êtes devenus des curés. Je ne dis pas que le communisme est devenu une religion ; mais je dis que les communistes sont en train de devenir des curés. [...] Vous êtes bouffés par le Parti. Bouffés par la discipline. Bouffés par la complicité : pour celui qui n'est pas des vôtres, vous n'avez plus ni honnêteté, ni devoirs, ni rien³.

Les discours des personnages de *L'Espoir* ne sont jamais de l'ordre du monologue mais ils prennent place au cœur d'un jeu d'échos, de questions-réponses, et de remises en cause. « Univers du débat »⁴, le roman de Malraux n'a de cesse de questionner les idées, de les mettre en mouvement, ce qui empêche tout figement de la pensée.

¹ DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000. « Points-Essais ». p. 86.

² Autre personnage communiste.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir*. op. cit. pp. 236-237.

⁴ PICON, Gaëtan. *Malraux*. (1953). Paris : Seuil, 1996. p.35.

La même pluralité est présente dans *Le Palace*. Parmi les personnages, on en compte quatre principaux : l'étudiant – dont le lecteur embrasse le point de vue –, l'Italien – parfois seulement qualifié d' « homme-fusil » -, l'Américain et le maître d'école. L'absence de caractérisation détaillée des personnages est renforcée par le fait qu'ils ne sont jamais nommés, ou alors que l'on hésite sur leur nom. Ainsi, le narrateur peine à se souvenir du prénom du maître d'école « qui s'appelait Alvarez (ou Martinez, ou Sanchez, ou Gonzalez, ou Gomez [...] »¹, « Martinez (ou Alonso) »². De ce fait, « les personnages échappent [...] à l'individualisation »³ et tendent à représenter des types. Ainsi, B. Andrès schématise les appartenances politiques de chacun : « socialisme utopique de l'étudiant, activisme de l'Italien, romantisme de l'action chez l'Américain et bureaucratisme du maître d'école »⁴. Comme le remarque A. B. Duncan, les différentes caractéristiques des personnages correspondent à des appartenances politiques : le maître d'école, « par son activité d'organisateur de la révolution, joue un rôle qui, historiquement, est attribué aux communistes » et l'Italien, par le crime d'un responsable fasciste qu'il exécute, rejoint « une lignée anarchiste »⁵. Ces différentes appartenances des personnages du *Palace* trouvent toutefois une cohérence voire une unité – à l'instar des idées défendues dans *L'Espoir* qui entrent en relation et se fédèrent grâce au dialogue – dans la figure de l'étudiant. « Identité relationnelle »⁶, pour reprendre les termes de L. Dällenbach, l'étudiant semble se composer de la somme des autres personnages rencontrés au cours de son expérience de la guerre. La seule figure de l'étudiant incarne la « fragmentation »⁷ du camp républicain :

l'étudiant [...] pouvant les entendre, c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé [...] en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve, vêtu de quelque chose qui ressemblait à un uniforme, et fatigué lui aussi, tous les deux se tenant dans cette partie de lui-même⁸.

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p.33.

² *Ibid.* p. 37.

³ ANDRES, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Paris : Minuit, 1992. « Critique ». p. 134.

⁴ *Ibid.* p. 84.

⁵ DUNCAN, Alastair B. Notice sur *Le Palace* in *Œuvres complètes* de Claude Simon. Paris : Gallimard, 2006. « La Pléiade ». p. 1346.

⁶ DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris : Seuil, 1988. « Les contemporains ». p. 62.

⁷ THIERRY, François. *Claude Simon. Une expérience du temps*. Paris : Sedes, 1997. « Les livres et les hommes ». p. 141.

⁸ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 156.

Ainsi, si divers points de vue, incarnés par des personnages, sont présents dans les romans de Malraux et de Simon, ils ne se séparent pas radicalement et s'agglomèrent tantôt grâce à la discussion, tantôt comme expériences multiples d'un même personnage.

Si parler du conflit espagnol à travers le genre romanesque est déjà un choix significatif – dans la mesure où la guerre civile présente une opposition radicale entre deux façons d'envisager le monde –, le fait de l'évoquer après y avoir pris part physiquement semble traduire un véritable engagement. Mais bien que *L'Espoir* et *Le Palace* placent leur récit du côté républicain, il ne s'agit pas pour autant de romans bornés à une seule vision des choses qui soumettraient le lecteur à un point de vue univoque considéré comme « le bon ». Au contraire, les romans de Malraux et Simon suggèrent la mise en question des idées fixes et posent comme problématique tout ce qui est présenté comme une « vérité » grâce à la mise en perspective des différentes prises de position des personnages.

1.3 Un semblant de réel

Dans son étude des *Romans de Claude Simon*, S. Sykes revendique l'idée selon laquelle « faire de l'histoire – toute personnelle qu'elle soit – la matière d'un roman, c'est la soumettre à une inéluctable déformation »¹. Autrement dit, dès lors que l'on décide d'évoquer un événement, un sentiment, le fait même de le mettre en mots à travers le mode fictionnel concourt à sa transfiguration. Ainsi, puiser des éléments, pour un roman, dans le contexte de la guerre d'Espagne – matière première de *L'Espoir* et du *Palace* – revient non pas à dupliquer *comme tel* un matériau brut, mais à le travailler, à le mouler dans un autre format, et par là même, à le recréer. Si le roman se tourne vers l'Histoire, c'est nécessairement en vue de sa reconfiguration.

Toutefois, si la fiction mène à la métamorphose du réel dès lors qu'elle s'en empare, elle peut aussi créer de nouveaux éléments qui disent, au sein du roman, le monde factuel. En d'autres termes, un double mouvement est perceptible quant au traitement du réel par la fiction : si la littérature peut emprunter son matériau au réel, elle peut aussi *faire croire* au réel, donner des images évocatrices d'un référent extérieur. C'est ce qui semble se produire dans *L'Espoir* et dans *Le Palace* : la narration – tout en restant sur le mode de la fiction – donne au lecteur des impressions de réalité.

Afin de vérifier cette hypothèse, nous verrons dans un premier temps comment les textes de Malraux et Simon instaurent un décor concret dans lequel l'action va pouvoir se dérouler. Puis, nous verrons en quoi plusieurs éléments des deux romans contribuent à donner un « effet de réel », pour reprendre les mots de Barthes². Enfin, nous tenterons de montrer que l'impression d'ancrage dans le monde factuel permet de donner des images concrètes et suggestives de la guerre.

1.3.1 La mise en place d'un décor

Inscrit dans le roman, l'épisode de la guerre civile espagnole n'est pas dupliqué, nous l'avons vu, comme tel. L'événement extérieur, mis en mots et établi dans le cadre de la fiction nécessite un remodelage du référent. Cette transfiguration du

¹ SYKES, Stuart. *Les romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. « Arguments ». p. 87.

² BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communication*, 1968. In *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993. « Points-Essais ». p 179.

monde réel dans le mode fictif et fictionnel consiste non pas en une présentation des faits de la guerre d'Espagne, mais en une re-présentation. Dès lors que la réalité devient discours, dès lors qu'il y a « mise en intrigue »¹, pour reprendre les termes de P. Ricoeur, les événements se trouvent convertis en histoire. Le roman procède à une sorte de digestion du référent factuel avant de redonner corps aux événements dans une configuration neuve. Ainsi, les faits sont *représentés* dans les différents sens du terme². Premièrement, le roman permet de « rendre présent », d'exposer des faits aux lecteurs. Une image de l'objet évoqué, bien qu'absent, est transmise. En d'autres termes, la guerre d'Espagne, dans *L'Espoir* et *Le Palace*, est re-présentée : son image est transmise à travers le mode narratif. Malraux et Simon proposent aussi une représentation – cette fois au sens théâtral du terme – du conflit ibérique qui est mis en scène dans sa reconfiguration romanesque. Ainsi, le récit de Simon prend place dans un décor attentivement décrit où l'auteur procède à l'énumération minutieuse des meubles qui composent la pièce du palace où se situe la plus grande partie du récit :

premièrement : une grande table de bois ordinaire au plateau recouvert d'une feuille de zinc [...].

deuxièmement : deux chaises de salle à manger de ce faux style Renaissance allemand, à haut dossier de bois noir sculpté [...].

troisièmement : une petite table de bureau supportant des paperasses et une machine à écrire noire [...].

quatrièmement : un grand canapé [...] recouvert d'une soie d'un rouge fané [...].

cinquièmement : un rocking-chair en bois verni jaune [...].

sixièmement : une chaise de cuisine en bois, siège de paille.

septièmement : punaisées sur les murs [...], deux photographies de même format³.

Le souci du détail donne un décor forgé de toutes pièces. Dès les premières pages du *Palace*, le lecteur est invité à se représenter le cadre dans lequel le récit vient s'implanter. Cette scénographie participe d'une mise en scène de la guerre d'Espagne. Grâce à l'établissement d'un décor, les événements factuels peuvent prendre corps, et ainsi *donner à voir* un espace concret.

¹ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983. p. 102. La mise en intrigue se définit comme le « caractère dynamique de l'opération de configuration » (*ibid.* p. 100) qui permet la transformation des événements en « histoire ».

² Nous tirons nos définitions du dictionnaire « Le Petit Robert », édition 2004.

³ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* pp. 13-15.

Faire voir, c'est déjà, dans certains cas, signifier. Dans *L'Espoir*, lorsque les combattants républicains peinent à retrouver espoir, la description – qui expose le champ de vision du personnage Manuel¹ – fait sens en illustrant l'abandon des armes : « Et par les fenêtres ouvertes, apparaissait, sur chaque toit, derrière chaque cheminée, un fusil, son paquet de munitions à côté de lui »². La seule description du décor permet au lecteur de comprendre l'enjeu du récit. Le fait d'exposer des éléments concrets dans le roman facilite donc l'imprégnation du lecteur dans le contexte de la guerre d'Espagne. Les romans de Simon et Malraux, du fait de leur mise en scène du conflit espagnol, matérialisent, donnent chair à des événements factuels qui restent abstraits tant qu'ils ne sont pas mis en mots.

1.3.2 « L'effet de réel »

Le fait que le roman facilite, par la scénographie qu'il propose, l'ancrage dans un contexte historique est renforcé par « l'effet de réel »³ qui imprègne le texte. Cette notion, théorisée par R. Barthes, traduit l'idée selon laquelle de nombreux romans⁴ donnent l'impression d'être directement implantés dans le monde réel en mettant en place ce que le sémiologue appelle une « illusion référentielle »⁵. Même s'il s'agit du genre romanesque, un jeu d'échos est mis en place entre le monde fictif et le monde extérieur, factuel. Autrement dit, les références à un contexte historique clairement identifié donnent à la fiction un semblant de réalité. L'étude de Barthes s'intéresse tout particulièrement à ce qu'il nomme les « détails superflus » ou encore « inutiles »⁶ qui, selon lui, parsèment les descriptions réalistes des romans du XIX^e. Le côté « insignifiant » que le théoricien assigne à certains détails est à comprendre dans le sens où ils ne jouent aucun rôle dans l'intrigue du récit et n'apportent rien à sa structure d'ensemble. Or, de l'apparente vanité des détails concrets qui se trouvent au sein de la

¹ Philippe CARRARD répertorie cet énoncé dans le type des « énoncés non attribués au personnage, mais qui lui sont attribuables si on transpose le texte à la première personne ». La brève description de Malraux que nous présentons ici serait à classer dans la sous-catégorie des « énoncés objectifs, endossables par le personnage dans la mesure où ils se rapportent à des faits qui appartiennent à son champ perceptif ». In CARRARD, Philippe. *Malraux ou le récit hybride. Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*. Paris : Lettres Modernes Minard, 1976. « Situation ». p. 28.

² MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* pp. 283-284.

³ BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, 1968. In *Le bruissement de la langue. op. cit.* pp. 179-187.

⁴ BARTHES étudie principalement, dans ce texte, les descriptions de Flaubert.

⁵ *Ibid.* p. 186.

⁶ *Ibid.* Respectivement, p. 179 et p. 180.

composition romanesque, Barthes soulève un paradoxe : les éléments dits « insignifiants » possèdent en réalité un sens, celui de donner l'impression de vraisemblance¹. On peut repérer ce genre de détails concrets dans le roman de Simon. En témoignent les nombreuses retranscriptions d'éléments urbains, notamment les enseignes des magasins, perçus par le personnage de l'étudiant : « BAR AMERICANO [...] RELOJERIA – BISCUTERIA – OPTICA »². L'absence de traduction des différents types de magasins et le choix de la typologie – lettres majuscules – renforcent l'effet de réel. En effet, le fait d'écrire de la sorte donne l'impression d'une retranscription des écrits de la ville, d'une copie conforme aux réalités qu'offre le tableau urbain.

Si l'« effet de réel », tel qu'il est défini par Barthes, permet de mettre en place un rapport entre la fiction et la réalité, de créer un pont illusoire entre le fictionnel et le factuel, il est possible d'élargir la notion et de ne pas limiter sa signification aux seuls détails descriptifs. Dans *L'Espoir* comme dans *Le Palace*, l'insertion fictive du réel au sein du roman provient également du fait de textes à caractère journalistique intercalés dans le récit. Or, comme l'analyse P. Mesnard dans un article consacré à *L'Espoir*, « à l'intérieur du texte, le reportage renforce l'effet d'authenticité »³. Dans le roman de Malraux, plusieurs passages se présentent comme la retranscription d'annonces radiophoniques qui transmettent des informations sur la progression du conflit :

La reddition des casernes de Barcelone se poursuit.
La caserne Atarazanas est prise par les syndicalistes,
conduits par Ascaso et Durruti. Ascaso a trouvé la mort dans
l'attaque de la caserne. La forteresse de Montjuich s'est
rendue au peuple sans combat...⁴

La succession de phrases concises confère au texte un caractère d'efficacité : il s'agit d'informer rapidement, de donner les faits de façon neutre en évitant de s'attarder sur des explications. Ces brèves informations donnent l'illusion de provenir du monde

¹ Barthes indique néanmoins à ce propos qu'il ne s'agit pas là d'une « vraisemblance » au sens du XVII^e siècle puisqu'il n'est pas question ici de respect de lois esthétiques littéraires propres à un genre, mais que la notion est à comprendre comme un effet produit.

² SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* p. 147.

³ MESNARD, Philippe. « Héroïsme et désenchantement », pp. 222-236. In MILKOVITCH, Catherine (textes réunis par). *Ecrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. « Littératures ». p. 226. Par « reportage », le critique entend, comme il le décrit plus tard, les « fragments de dépêches et d'articles » (*ibid.*) qui prennent place au cœur du roman.

⁴ MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 47.

factuel. Simon insère, lui aussi, des phrases tirées de journaux – fictifs – dans son récit : « LA MARCA DEL CRIMEN ES INCONFUNDIBLE »¹. La littérature semble digérer les codes du monde factuel et les intègre ensuite au sein de la fiction. Sortes de mises en abyme, ces intrusions de textes à caractère journalistiques mettent en place plusieurs niveaux narratifs. Les fragments de journaux qui parsèment les deux romans confèrent à la fiction un référentiel, permettent d'établir des ponts entre monde fictionnel et monde factuel. Le lecteur, alors même qu'il lit un roman, n'est pas coupé de la réalité du monde dans lequel il évolue.

1.3.3 Rendre palpable les faits ou la matérialisation de la guerre

Evoquer la guerre civile espagnole consiste à donner corps à l'Histoire, donner chair à des événements. Pour ce faire, la mise en mots de la guerre à travers la littérature révèle – au sens photographique du terme – des images, *donne à voir* des faits, des actions. La guerre, dès lors qu'elle est mise à l'écrit, prend place dans un système de chronotope², pour reprendre la notion de M. Bakhtine : elle devient étendue spatio-temporelle. La guerre se trouve, à travers sa mise en écriture, incarnée. Dans *Le Palace*, Simon livre une description qui propose une image d'horreur de la guerre d'Espagne qui déchire – aux deux sens du terme – la cité meurtrie :

la ville à mesure qu'ils approchaient du centre laissant voir maintenant de place en place des traces de ce qui avait été non pas une bataille (puisque à l'inverse d'une cité investie, conquise dans une action guerrière où ce sont alors les faubourgs, les quartiers périphériques qui sont les plus atteints, les dégâts – façades criblées d'éclats, églises incendiées, magasins pillés, glaces étoilées par les balles – se trouvaient au contraire en plus grand nombre en son cœur même), non pas donc une conquête, un viol (puisque elle n'avait pas été victime d'une intrusion, assaillie de l'extérieur), mais comme déchirée par quelque chose qui était sorti ou qu'elle avait arraché, expulsé d'elle-même, plutôt (sang et ordure) comme une sorte d'accouchement, ou peut-être d'avortement³.

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 32.

² BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* (1975). Paris : Gallimard, 1987. « Tel ». p. 237 : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « espace-temps » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ».

³ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 92.

La violence des images révèle les atrocités du conflit civil. La personnification de la ville en femme subissant une déchirure corporelle donne à voir la guerre fratricide d'une façon saisissante. En mettant en mots, l'auteur tente d'illustrer ce qui caractérise la violence de la guerre. L'effroi est donné à voir, à la manière d'un tableau : la simple observation par le personnage, à travers la vitre d'une voiture, de la désolation du paysage met des mots et des images sur les meurtres guerriers. Il n'est pas besoin, pour Simon, d'évoquer des combats sanglants mettant en scène deux adversaires décidés à s'entretuer ; la description du décor urbain et de l'atmosphère qui s'en dégage suffit à suggérer l'horreur de la guerre. Dans *L'Espoir*, les attaques s'incarnent aussi dans un espace concret :

Les verres tressautèrent, les sonneries de leurs petites cuillers perceptibles à un dixième de seconde de l'explosion fracassante : le premier obus était tombé à l'extrémité de la rue. Puis une tuile dégringola du toit sur une table, les verres roulèrent, un piétinement de pas qui courent monta dans le soleil de midi : le second obus avait dû tomber à la moitié de la rue. [...]

Au troisième obus (à dix mètres), les grandes vitres crevées comme des cerveaux sautèrent à la figure des hommes aux ceintures de cartouches, - collés au mur, paralysés¹.

Dans ce passage, la narration se fait à hauteur d'homme : la scène se passe dans un café et on ignore d'où viennent les projectiles. La succession des explosions s'illustre à travers des éléments concrets : vaisselle qui vacille, éclats de verres...

Ces objets, en même temps qu'ils révèlent les violences de la guerre, permettent la mise en place d'un référentiel cognitif commun avec le lecteur. En d'autres termes, Malraux et Simon, en intégrant dans leur texte des éléments dont on trouve facilement la copie dans le monde réel, donnent à voir au lecteur un monde qu'il est dans la capacité de se représenter. Dès lors, l'espace dans lequel s'inscrit les violences de la guerre jouit d'un pouvoir d'évocation et de suggestion pour le lecteur. Le pacte de lecture se fonde alors sur la connivence entre l'auteur et le lecteur : en donnant des éléments concrets que le lecteur est en mesure de s'imaginer – au sens de concevoir une image – le récit s'ancre dans le monde factuel.

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 71.

Bien que les deux ouvrages de notre corpus soient des fictions, ils sont résolument dans le réel. Ils ne se contentent toutefois pas de s'emparer des éléments de la réalité, le genre du roman les remodèle jusqu'à les créer de toutes pièces. La fiction évoque alors la réalité non en la montrant comme s'il s'agissait d'une matière brute, mais elle la suggère en la refaçonnant à sa manière. Dans *André Malraux et l'Espagne*, R. Thornberry indique d'ailleurs que ce qui compte, en somme, ce n'est pas la validité des faits évoqués puisque « Malraux entend non pas s'en libérer mais revendiquer les droits implicites du romancier à y puiser sa vérité, et bien montrer que pour lui elle est d'ordre esthétique et moral : "C'est autre chose" »¹. En donnant à leurs récits un semblant de réalité, Malraux et Simon enracinent leurs romans dans le contexte historique de la guerre d'Espagne. De plus, le fait de mettre en place des éléments concrets, de procéder à l'ancrage de la fiction dans un décor stable que le lecteur est en mesure de concevoir, permet aux événements de s'incarner dans des objets tangibles, permet à l'Histoire de prendre forme dans un corps palpable.

¹ THORNBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne. op. cit.* p. 79.

La frontière qui existe entre le monde de la fiction et le monde du réel est poreuse. Même si le genre du roman fonctionne selon ses propres règles, il reste perméable à des événements historiques avérés. *L'Espoir* et *Le Palace*, en puisant leur matériau dans la guerre d'Espagne, confirment que la création littéraire peut prendre appui sur le réel. En choisissant pour décor le conflit ibérique, les romans doivent fournir des informations sur le contexte historique afin d'aider le lecteur à fixer le cadre du récit. La possibilité d'évoquer des événements ou l'atmosphère d'un conflit n'est pas l'apanage des chroniques et des articles de journaux. S'il peut aussi rendre compte de faits réels, le roman ne reproduit pas tel quel le monde extérieur. La matière première constituée par l'Histoire se trouve remodelée, renouvelée et recrée à travers le prisme de la fiction. A travers le roman, les faits historiques prennent forme dans une dimension nouvelle. Les valeurs, les idées et les idéologies politiques en confrontation lors du conflit ibérique sont concrétisées au sein du roman dans la mesure où elles sont mises en mots et où elles s'incarnent dans des personnages. En remaniant et en transfigurant le matériau du réel, le roman donne corps aux événements de la guerre et à l'ambiance conflictuelle.

Ainsi, même si *L'Espoir* et *Le Palace* sont de l'ordre de la fiction – puisqu'ils mettent en scène des personnages stylisés, puisqu'ils retouchent et transforment les faits à travers l'écriture, puisqu'il ne s'agit pas de savoir si les événements racontés se sont réellement produits ou pas – ils ne s'excluent pas pour autant du monde réel. Loin de se détacher totalement de la sphère de la réalité, le roman s'approprie le factuel pour le créer à nouveau.

2. La mise en mots de la guerre

Les deux romans de notre corpus sont imprégnés d'Histoire, nous l'avons vu, dans la mesure où ils se définissent comme liés au réel. Non seulement ils s'inspirent du contexte de la guerre d'Espagne, mais ils cherchent aussi à donner une épaisseur historique à leur récit fictionnel. *L'Espoir* et *Le Palace* évoquent tous deux le conflit civil qui secoua l'Espagne de 1936 à 1939. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, le roman ne cherche pas à présenter les faits de façon à être au plus proche du réel. Au contraire, la fiction s'empare du réel pour le recréer de façon inédite, pour le façonner à la dimension d'œuvre d'art.

On s'appliquera, dans cette deuxième partie, à étudier la manière dont *L'Espoir* et *Le Palace* représentent cette guerre fratricide. Cette question de la représentation et de la mise en scène du conflit espagnol pose problème si l'on confronte les deux ouvrages de Malraux et Simon. En effet, bien que les deux livres traitent d'un même épisode historique, ils diffèrent quant à leur traitement littéraire de la guerre. Dès lors qu'il ne s'agit pas d'exposer des faits bruts, d'énumérer les événements ou les grandes dates mais de créer une œuvre originale à partir du réel, de profondes divergences apparaissent. En mettant en mots la guerre à travers le roman, Malraux et Simon dévoilent des dissimilitudes sur la façon dont leur littérature s'est appropriée les faits. Comment le roman traduit-il une atmosphère de guerre civile ? *L'Espoir* et *Le Palace* reproduisent-ils une image figée du conflit ou donnent-ils à voir des illustrations distinctes d'une même guerre ?

A la lecture de *L'Espoir* et du *Palace*, deux conceptions divergentes de l'impact de la guerre sur l'individu semblent apparaître. Nous étudierons tout d'abord cette différence qui peut se synthétiser en une dialectique : agir et subir. Ensuite, nous analyserons les manières de voir des narrateurs. Les difficultés de mise au point pour l'observateur au cœur de la guerre révéleront la position problématique de celui qui perçoit. Enfin, nous tenterons de saisir le rythme du conflit tel qu'il est transcrit dans les romans de notre corpus : à travers le tempo de l'écriture, ce sont les impressions sur la guerre de Malraux et de Simon qui sont retransmises.

2.1 Agir ou subir : deux conceptions de la guerre

L'Espoir et *Le Palace* semblent partager de nombreux points communs : il s'agit de deux romans, tous deux ancrés dans le contexte de la guerre civile espagnole, tous deux tournés du côté républicain. Cependant, une différence frappante est présente : ce sont deux images distinctes de la guerre qui s'imposent à la lecture des deux textes. Cette opposition se lit à travers le rapport entre les personnages et le concept de la guerre. Pour Malraux, les hommes « font » la guerre, c'est-à-dire qu'ils sont les principaux acteurs des combats, des luttes et qu'ils participent pleinement à l'évolution de la bataille. Avec Simon, la guerre perd son statut d'objet pour devenir la force agissante, impossible à endiguer pour les hommes. Ces derniers subissent la violence imposée, ils sont réduits à la passivité face à l'expansion des attaques.

Il sera ici question d'analyser la manière dont s'articulent à travers le roman ces deux conceptions profondément antinomiques de la guerre. Nous commencerons par étudier l'idée selon laquelle, dans *L'Espoir*, les personnages jouent le rôle d'actants et en quoi ces actes déterminent l'issue du conflit. Nous verrons ensuite en quoi *Le Palace* transmet une autre image de la guerre en la représentant comme une épidémie meurtrière dont les hommes sont les victimes. Pour terminer, nous analyserons l'impact d'une telle dualité sur les rapports des personnages avec le monde qui les entoure ; nous mettrons alors en place une dialectique entre extériorité et intériorité des protagonistes dans les romans de Malraux et Simon.

2.1.1 Un idéal de l'action chez Malraux...

L'expression « faire la guerre » pose comme établi le caractère actif des combattants et insiste sur leur capacité à produire, à engendrer des actions. La guerre serait alors comparable à un objet que l'on fabrique, que l'on élabore progressivement, que l'on construit de toutes pièces au fur et à mesure qu'on y participe. En raison de la part active qu'ils prennent à son accomplissement, les personnages au cœur des combats sont considérés comme de véritables acteurs. Ce rôle fondamental conféré à l'action est fortement présent dans le roman de Malraux. Les personnages de ses récits ne se définissent que comme des actants, comme l'affirme un des protagonistes de *La Condition humaine* : « Un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il a *fait*, de ce

qu'il peut faire »¹. La valorisation de l'action est explicite : l'individu ne se détermine que par sa façon d'agir, l'homme est *par ce* et *parce qu'*il fait. Même si « être et faire »² - pour reprendre le titre d'une des parties de *L'Espoir* - sont un tout - l'agir fonctionnant comme un révélateur de l'essence de l'individu -, l'action prime sur l'être. En témoignent les propos attribués au personnage de Manuel, chef communiste : « Je ne m'intéresse pas à ce que les gens sont, je m'intéresse à ce qu'ils font »³. Par cette déclaration, les faits et gestes des personnages sont présentés comme prévalant sur leur nature. Ce qui compte chez un homme et ce qui est permis de le caractériser, c'est ce qu'il fait.

Une telle hiérarchisation ne va pas de soi. Valoriser l'action, c'est croire en des valeurs qui ne sont pas nécessairement partagées par les différents personnages de *L'Espoir*. Garcia parle en ces termes de ce qu'il considère comme le principal conflit qui oppose les communistes aux anarchistes en souhaitant discréditer ces derniers : « Les communistes veulent *faire* quelque chose. Vous et les anarchistes, pour des raisons différentes, vous voulez *être* quelque chose »⁴. Une telle distinction insiste sur l'idée que le geste doit être tourné vers un but - en l'occurrence, la sortie victorieuse de la guerre - et que les actions militantes doivent s'intégrer à une logique d'efficacité. Le *faire* consisterait à la création d'un nouvel ordre du monde tandis que l'*être* serait vain, délié de toute conséquence.

Cette exaltation de l'action efficace tournée vers un dessein correspond, dans le roman de Malraux, à l'idéal des communistes. Comme l'affirme le personnage de Garcia, le fait d'agir est la manière la plus probante de vaincre :

Les intellectuels croient toujours un peu qu'un parti, ce sont des hommes unis autour d'une idée. Un parti ressemble bien plus à un caractère agissant qu'à une idée ! Pour nous en tenir au psychologique, un parti est bien plutôt l'organisation pour une action commune d'une... constellation de sentiments parfois contradictoires, qui comprend ici [...], quand il s'agit des communistes : goût de l'action, de l'organisation, de la fabrication etc.⁵

¹ MALRAUX, André. *La Condition humaine*. (1933). Paris : Gallimard, 1967. « Le Livre de Poche ». p. 185.

² MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 307.

³ *Ibid.* p. 197.

⁴ *Ibid.* p. 249.

⁵ *Ibid.* p. 461.

Revenons un instant sur la distinction mise en place. D'une part, « les intellectuels » sont ceux qui « croient » – le verbe modalisateur insiste sur le caractère infondé d'une telle affirmation – à la fonction purement idéologique des partis politiques. D'autre part, il y a ceux qui « agissent », qui savent qu'un parti consiste en une sorte de corps qui se meut, qui accomplit des opérations et qui les organise. En d'autres termes, le parti – ici, le parti communiste – correspond à une structure à partir de laquelle les individus peuvent agir de façon organisée et, dès lors, efficiente. L. Goldmann, dans son étude consacrée aux romans de Malraux, affirme que les héros « doivent être nécessairement des *hommes d'action* »¹ et va jusqu'à postuler que « tout ce qui est immédiatement et spontanément humain doit être relégué et même aboli au nom d'un souci exclusif d'efficacité »². Le théoricien soutient non seulement l'idée selon laquelle l'agir doit primer sur l'être, mais aussi qu'il n'y a qu'une alternative pour toute action : ou bien elle participe au rendement souhaité par le parti qui l'impulse, ou bien elle doit être condamnée. Une telle affirmation insiste sur le rôle capital conféré à l'action – et l'action efficace – dans *L'Espoir*.

Mettre l'agir sur un piédestal, c'est faire en sorte que tous les épisodes du roman soient des successions d'actions. Goldmann atteste d'ailleurs, et nous le suivons sur ce point, que « *L'Espoir* est un livre de combat dans lequel on ne trouve plus ni amour, ni érotisme, ni famille, ou, plus exactement, dans lequel ces éléments ne sont présents qu'en tant qu'obstacles aux valeurs du récit »³. Récit qui met principalement en scène des combats, le roman de Malraux n'accorde pas de place à la nostalgie d'une famille laissée ou aux sentiments amoureux des personnages. Ceux-ci sont dénués de toute attache et ne sont présentés qu'à travers leur rôle dans le combat espagnol. On remarquera ainsi la quasi absence de personnages féminins : il n'est question que d'hommes en lutte et l'entourage féminin correspondrait à un divertissement – au sens pascalien du terme – et interférerait avec la bataille qu'il s'agit de gagner. Jamais nommées, les quelques femmes présentent dans *L'Espoir* sont montrées comme des fardeaux en matière de combat. Un seul épisode expose la volonté d'un personnage féminin de rester lutter aux côtés des républicains. Mais la seule motivation qui l'anime est de rester avec son compagnon :

¹ GOLDMANN, Lucien. *Sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1986. « Tel ». p. 87.

² *Ibid.* p. 233.

³ *Ibid.* p. 234.

- Tu crois qu'il faut partir ?
- C'est une camarade allemande, dit Guernico à Garcia, sans répondre à la femme.
- Il dit que je dois partir, reprit celle-ci. Il dit qu'il ne peut pas se battre bien si je suis là.
- Il a sûrement raison, dit Garcia.
- Mais moi je ne peux pas vivre si je sais qu'il se bat ici... si je ne sais même pas ce qu'il se passe¹.

L'efficacité de l'action est réservée aux hommes. Ce passage insiste sur l'idée, présente tout au long de *L'Espoir*, selon laquelle les femmes ne peuvent prétendre mener les mêmes luttes que les hommes et sont considérées comme une charge superflue² qui gêne le bon fonctionnement de la lutte.

Le roman de Malraux exalte la valeur de l'action dès lors que celle-ci s'organise de façon efficace – soit à l'écart de la gente féminine. L'efficacité de tout agissement est présentée comme l'unique solution pour sortir vainqueur de la guerre. L'objectif de la victoire sous-tendant *L'Espoir*, tout le récit donne à voir des combats et s'intéresse essentiellement au *faire* des personnages.

2.1.2 ... qui s'oppose à l'image épidémique de la guerre chez Simon

Face à cette exaltation de l'action et à la mise en scène de personnages agissants qui déterminent, à mesure de leurs faits et gestes, l'issue de la confrontation, Simon propose une image du conflit toute différente. Dans *Le Palace*, la guerre prend la forme d'une épidémie qui s'étend sur toute la ville. Maladie putride, la guerre civile espagnole instaure une atmosphère insalubre. L'odeur qui émane de la cité témoigne de son infection. On trouve déjà chez Malraux la référence aux effluves mortifères des combats : « La fumée qui, après l'explosion, enveloppait encore l'Alcazar béant, avait, dans la fraîcheur de l'aube, une odeur humide et lourde dans laquelle se fondait celle des cadavres »³. De même, dans *Hommage à la Catalogne*, Orwell tente de transmettre « l'odeur caractéristique de la guerre : [...] une odeur d'excréments et de denrées avariées »⁴. Simon, lui aussi, décrit le miasme qui envahit chaque pore de l'espace urbain :

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 360.

² L'idée selon laquelle la femme correspond à une charge pour les combattants est renforcée, dans cet extrait, par la grossesse du personnage (*ibid.* p. 361).

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 277.

⁴ ORWELL, George. *Hommage à la Catalogne. op. cit.* p. 27.

Jusqu'à ce qu'ouvrant la fenêtre on se rappelât que ce n'était pas l'hôtel [...] qui puait ainsi, mais la ville toute entière, comme si elle était en train de se putréfier, jaunâtre, poussiéreuse et fossilisée au-dessus du suffocant dédale de ses égouts¹.

Le parfum nauséabond traduit la putréfaction de la cité espagnole en même temps qu'il l'asphyxie. L'effluve enveloppe et étouffe la ville. Celle-ci devient irrespirable et tous les éléments qui la composent étouffent à son contact. Odeur meurtrière, l'exhalaison de la ville illustre le caractère destructeur de la guerre. Dans un ouvrage historique, *Le miasme et la jonquille*, consacré à l'étude de la perception des odeurs à travers les siècles, A. Corbin montre en quoi, dans les représentations sociales, « l'odorat anticipe la menace ; il discerne à distance la pourriture nuisible et la présence du miasme. Il assume la répulsion à l'égard de tout ce qui est périssable »². L'odeur fonctionne comme un système d'alarme des sens : une émanation désagréable traduisant des symptômes de maladie, de pourrissement du lieu. Si l'odeur informe de la détérioration de la ville, elle est d'autant plus menaçante que son immatérialité empêche de l'endiguer. Les parfums se répandent et créent une ambiance particulière. L'air constitue, comme le montre Corbin, le théâtre du miasme qu'on ne peut contenir, d'où un sentiment d'angoisse qui naît de la puanteur :

L'air d'un lieu est un effrayant bouillon dans lequel se mêlent les fumées, les soufres, les vapeurs aqueuses, volatiles, huileuses et salines qui s'exhalent de la terre et, au besoin, les matières fulminantes qu'elle vomit, les mouffettes qui se dégagent des marais, de minuscules insectes et leurs œufs, des animalcules spermatiques et, bien pire, les miasmes contagieux qui s'élèvent des corps en décomposition³.

L'odeur se compose du mélange malsain des différentes émanations de la ville. Charnier à ciel ouvert, l'Espagne de la guerre civile offre un spectacle olfactif écœurant. La putréfaction est bien présente dans la ville espagnole décrite dans *Le Palace*. Simon s'applique à décrire l'horreur qui provient du décor en guerre :

Un plan de la ville avec ses pâtés de maisons figurés en jaune, ses rues tracées en quadrillage régulier (... « comme une grille d'égout, disait l'Américain, et si on la soulevait on trouverait par-dessous le cadavre

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 14.

² CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. (1982). Paris : Flammarion, 2003. « Champs ». Avant-propos, p. V.

³ *Ibid.* p. 13.

d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux – vieux, c'est-à-dire vieux d'un mois – pleins de titres aguichants. C'est ça qui pue tellement : pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers des taudis, ni les chiottes bouchées : rien qu'une charogne, un fœtus à trop grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis et jeté aux égouts dans un linceul de mots... »¹.

L'image, saisissante, transmet une vision atroce et violente de l'atmosphère de conflit. L'odeur nauséabonde s'incarne dans une illustration proche de l'insupportable. A travers cette représentation du corps d'un fœtus en décomposition, c'est le climat de la guerre civile qui est révélé : pénible, douloureux, effroyable.

La putréfaction de la ville espagnole due au contexte conflictuel donne l'image d'une guerre qui n'est pas un simple objet que les hommes sont en capacité de faire évoluer, avancer. Loin d'être un produit extérieur qui se meut à mesure que les individus agissent, la guerre est ici figurée comme un air mortel qui étouffe chaque élément de la ville, dont la puanteur assassine infiltre tous les recoins de la cité. L'haleine macabre soufflée par la guerre civile contamine le pays :

une épidémie, une de ces terrifiantes, meurtrières et répugnantes maladies qui sont héréditairement l'apanage des pauvres, comme la teigne, la pelade ou les latrines bouchées, et qui tuait maintenant, imbécile, furieuse et aveugle, ici et là dans une ville étouffée sous son pesant couvercle de puanteur, dans les fétides émanations d'égouts, de melon pourri et d'huile rance².

La guerre apparaît ici comme une maladie contagieuse. Le conflit, en perpétuelle propagation, est comparé à une offensive permanente qui tue au hasard. L'analogie faisant de la guerre une épidémie malade insiste sur son caractère destructeur impossible à canaliser. L'homme qui vit dans le contexte de conflit ne « fait » pas la guerre, ses actions ne changent pas le cours du combat. A l'inverse, dans *Le Palace*, il subit son invasion, il est présenté comme contaminé et dès lors victime d'une violence inouïe qu'il n'est pas en mesure de contrôler.

2.1.3 Une dialectique entre extériorité et intériorité

¹ SIMON, Claude. *Le Palace*. op. cit. p. 16.

² *Ibid.* p. 114.

L'opposition entre Malraux et Simon quant à la perception de la guerre – à savoir le fait de faire ou de subir la guerre – peut être synthétisée en une autre dialectique. Le contraste qui consiste à présenter des personnages comme actifs ou passifs face à la violence va de pair avec la représentation des personnages d'après leur extériorité, en ce qui concerne *L'Espoir*, ou leur intériorité, pour ce qui est du *Palace*. Ce qui importe chez Malraux, c'est la marque des personnages sur le monde extérieur, tandis que chez Simon le mouvement est inversé : ce qui compte, c'est la manière dont l'extérieur est perçu puis intériorisé par les personnages. Nous qualifierons ces deux processus d'« extériorisation » pour *L'Espoir* et d'« intériorisation » pour *Le Palace*.

Comme nous l'avons vu précédemment, les personnages malrucciens sont principalement représentés d'après leurs actions, lesquelles sont projetées à l'extérieur du personnage : en agissant, le personnage informe – au sens de donner forme – le paysage extérieur. *Faire*, c'est agir sur le monde extérieur et c'est, en l'occurrence, déterminer le cours de la guerre civile. En disqualifiant l'*être* au profit du *faire*, Malraux se détourne de l'intériorité des personnages et ne les définit que dans les rapports qu'ils entretiennent avec le monde extérieur. Comme l'indique P. Sabot, dans une étude sur *Les Noyers de l'Altenburg*, l'homme d'action est « détaché de toute entreprise introspective, de tout repli réflexif et tout entier tourné vers l'extériorité de son activité dans le monde »¹. La meilleure façon, pour les personnages de *L'Espoir*, d'être tournés vers l'extérieur consiste en l'exercice de la fraternité, que certains critiques ont qualifié de « virile »². Toutes les situations qui pourraient apparaître comme des moments de détresse individuelle sont des épreuves de camaraderie à l'échelle collective :

Devant ce sang, pour un instant anonyme, devant ces jambes qui ne bougeaient qu'avec précaution dans cette carlingue pleine de camarades, Pol, à moitié étranglé par son berlingot, pensait que tous étaient en train d'apprendre dans leur corps ce que veut dire solidarité³.

La scène, qui peut conduire en premier lieu à de la répulsion puisqu'elle montre des corps blessés, prend une toute autre dimension lorsqu'elle est envisagée du

¹ SABOT, Philippe. *Littératures et guerres. Sartre, Malraux, Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Lignes d'art ». p. 123.

² A l'instar, notamment, de Domnica RADULESCU qui parle d'une « solidarité virile », en raison de la présence quasi exclusive de personnages masculins dans *L'Espoir*. In « Mythes et archétypes dans les œuvres romanesques de Malraux », *André Malraux d'une siècle l'autre*. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Gallimard, 2002. « Les cahiers de la NRF ».

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 68.

point de vue de la fraternité. Ce qui compte, c'est l'ensemble des personnages et non pas la douleur personnelle, et la communauté est palpable chez chaque personnage : chaque « corps » incarne cette solidarité.

Le rapport du personnage simonien au monde qui l'entoure consiste en un mouvement inversé de l'extériorisation prédominante dans *L'Espoir*. Dans *Le Palace*, il s'agit pour les personnages d'intérioriser ce qui leur parvient depuis l'extérieur. Ce rapport au monde est exacerbé lorsque les actions de l'étudiant sont commentées au moment même où elles se produisent :

Il réussit alors à se mouvoir, ce qu'un moment plus tôt il avait cru impossible, qu'il fit cependant sans effort mais encore, et pour ainsi dire à son insu – comme si quelque chose d'autre que sa volonté : des réflexes, ses seuls muscles venaient d'eux-mêmes au secours de l'esprit défaillant, de sorte que tandis que celui-ci en était encore à se demander comment il allait s'y prendre, il était déjà en train de se regarder franchir le seuil, passer devant le type en manches de chemise et s'avancer dans la pièce d'un pas nonchalant, en même temps qu'il pouvait entendre sa propre voix, nonchalante, désinvolte elle aussi, parlant pour ainsi dire à l'extérieur de lui, autonome, impossible à arrêter¹.

Le principe d'intériorisation des éléments extérieurs est ici mis en exergue par la division du corps et de l'esprit. A l'inverse de Malraux qui se soucie de l'impact extérieur de l'action, le récit de Simon présente une réflexion intérieure sur ce qui est en train de se passer. Ce qui compte, ce ne sont pas tant les mouvements du personnage que l'impression qu'il en reçoit. On s'intéresse ici davantage au processus de « flux de conscience ». En effet, loin de décrire le mouvement d'un point de vue extérieur, le passage adopte le point de vue du personnage. Les gestes de l'étudiant sont présentés d'après la perception qu'il en a. Tout mouvement extérieur est simultanément « intériorisé », c'est-à-dire décrit en fonction d'un point de vue interne prêté au personnage.

Le rapport mis en place entre les personnages et le processus de guerre diffère radicalement dans *L'Espoir* et *Le Palace*. Tandis que, dans le roman de Malraux, les personnages participent de la guerre grâce à l'efficacité de leurs actions, le roman de

¹ SIMON, Claude. *Le Palace*. op. cit. p. 201.

Simon présente non pas des acteurs mais des victimes. En valorisant l'agissement, Malraux affirme que la caractérisation de ses personnages ne peut s'établir qu'en fonction d'actes tournés vers l'extérieur. Il s'agit de montrer en quoi les protagonistes marquent de leur sceau le monde qui les entoure. A l'inverse, ce qui compte chez Simon, c'est la manière dont les événements extérieurs sont assimilés par les personnages.

2.2 L'œil du narrateur ou les problèmes de mise au point

Comme l'indique Barthes, « toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasement fait le spectacle »¹. Évoquer un événement, une atmosphère, c'est avant tout choisir un cadre et un angle de vue. C'est pourquoi il convient d'étudier les modes d'observation proposés par Malraux et Simon afin de mettre en mots la guerre d'Espagne. Il s'agira pour nous d'analyser le poste d'observation occupé par le narrateur et les manières de voir dans *L'Espoir* et *Le Palace*.

Pour ce faire, nous commencerons par ajuster notre vue au regard surplombant qui appréhende les événements avec détachement. Notre regard cherchera ensuite à se focaliser sur certains éléments du décor espagnol, à les observer dans un rapport de proximité qui conduit jusqu'à la myopie. Enfin, nous verrons en quoi le positionnement de l'observateur s'avère problématique puisqu'il admet à la fois un regard participant à l'action et un œil voyeur sur ce qui est en train de se produire.

2.2.1 Regard surplombant

En évoquant des scènes d'attaques aériennes, Malraux introduit un point de vue particulier où l'observateur de la scène suit les vols des avions. C'est d'après une situation en hauteur que le narrateur regarde ce qu'il se passe au niveau de la terre. Celle-ci n'est qu'un vaste terrain qu'on peine à percevoir de façon détaillée, en raison notamment des nuages qui obstruent occasionnellement le champ de vision et qui fonctionnent comme une limite entre l'espace du ciel et l'espace de la terre. Les hauteurs aériennes se séparent nettement du sol, difficile à distinguer par moments : « Aujourd'hui, Tolède combattait quelque part sous ces nuages »². Un jeu s'instaure alors avec le mouvement des avions, tantôt ascendant, tantôt descendant : « le pilote et Marcelino regardaient l'altimètre avec plus de passion qu'ils ne regarderaient jamais aucun visage humain. 800-600-400... toujours les nuages. Il fallait remonter et attendre qu'un trou passât au-dessous d'eux »³. Même si les personnages aviateurs jouissent d'un

¹ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970. p. 61.

² MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 171.

³ *Ibid.* p. 172.

point de vue surplombant – dû à leur position qui domine le sol – le mouvement des avions rend difficile la mise au point des images perçues. Le point de vue en surplomb des paysages impose en effet une adaptation du regard, parfois difficile à réaliser. Ainsi, le personnage du paysan, sensé aider les aviateurs républicains à détruire les appareils fascistes découverts dans un champ, rencontre quelques difficultés à discerner depuis l'avion ce qu'il a l'habitude de percevoir au niveau du sol. Avant de s'installer dans l'avion, le paysan est persuadé qu'il pourra reconnaître le champ qui sert de base à l'aviation nationaliste : « - Y a vingt-huit ans que je suis du village. Et j'ai travaillé en ville. Tu me trouves la route de Saragosse, moi je te trouve le champ. Tranquillement »¹. L'arrivée au-dessus de Teruel se fait progressivement :

Enfin, une tache grise sembla glisser sur les nuages. Quelques toits la traversèrent, glissèrent eux aussi d'un bord à l'autre de la tache, comme d'immobiles poissons rouges ; puis des veines ; des sentiers, tout cela sans volume. Encore quelques toits et un énorme cercle blême: les arènes. Et aussitôt, jaune et rousse, sous la lumière plombée, une vaste écaille de toits emplit le trou de nuages. Magnin prit le paysan par l'épaule:

- Teruel !

L'autre ne comprenait pas.

« Teruel ! » gueula Magnin dans son oreille.

La ville grossissait dans le trou gris, toute seule parmi les nuages qui moutonnaient jusqu'à l'horizon, entre sa campagne, sa rivière, et ses rails de plus en plus nets.

- C'est Teruel ? C'est Teruel ?

Le paysan, agitant sa crête, regardait cette espèce de carte confuse et rongée².

Une telle perception de l'espace fait perdre au paysan tous ses repères et lui offre un paysage dans lequel il ne « [parvient] pas à s'orienter »³. Son champ de vision, qui diffère de celui dont il a l'habitude, lui offre à voir un tableau inédit. Teruel est présentée comme un espace sans relief qui se réduit, aux yeux du personnage, à un plan sans possibilité de se situer. L'observateur est dérouté par cette vue en plongée de la ville et peine à en distinguer les éléments qu'il croyait connaître. Si la mise au point du regard est rendue difficile par la mobilité de l'appareil, l'impression de flou est renforcée par les changements de point de vue. Ce ne sont pas des éléments bien dessinés qui apparaissent au paysan, mais des formes géométriques variées qu'il ne parvient pas à identifier seul. Pour reconnaître les lieux – c'est-à-dire pour parvenir à

¹ *Ibid.* pp. 526-527.

² *Ibid.* p. 534.

³ *Ibid.* p.536.

transposer les éléments qu'il connaît déjà sur un autre plan visuel – le paysan a besoin de l'aide de Magnin, personnage habitué à voir depuis le ciel. Une fois le regard accoutumé, la vue ajustée, le tableau est constitué par des formes écrasées : « Vus des avions, les camions semblaient fixés à la route, telles des mouches à un papier collant »¹.

Le Palace propose, lui aussi, une scène observée en surplomb : les funérailles perçues par les personnages depuis le balcon de l'hôtel où ils se trouvent. La première impression est un effet de flou :

Ce qu'ils regardaient à présent, quatre étages au-dessous d'eux et sur leur gauche, c'était quelque chose d'encore indistinct, confus et sombre qui emplissait l'avenue d'un bord à l'autre et au milieu ou plutôt au-dessus de quoi non pas avançait mais semblait osciller sur place, immobile et tremblotante, une sorte de pyramide noire, argent et rouge².

La perception en plongée des funérailles donne à voir un amas qu'on ne peut discerner dans le détail : il s'agit d'une masse obscure et compacte dont on a du mal à percevoir les différents corps. Si, peu à peu, les observateurs parviennent à distinguer les différents éléments de la scène, c'est toujours une sensation d'irréalité qui domine. Les figurants qui assistent aux funérailles ont le « regard éteint, fixe, somnambulique »³, à la manière de fantômes flottant dans les avenues. Les banderoles qu'ils brandissent sont comparées à « une troupe d'oiseaux blessés »⁴ d'où les « paroles [s'échappent] en lignes serpentine de la bouche des personnages des bandes dessinées »⁵. Les objets perçus et identifiés se fondent en un magma informe et échappent à toute singularisation. Toutes les images utilisées par Simon participent au figement de ce qui est perçu d'après un regard en surplomb.

Chez Simon comme chez Malraux, le point de vue surplombant de la scène n'en donne pas une image nette et précise. Le positionnement en hauteur du personnage qui observe n'induit pas un caractère omniscient, le regard surplombant écrase le paysage. Voir de haut, c'est oublier les détails, c'est voir le sol comme une entité abstraite et compacte, c'est saisir la masse plutôt que l'individu.

¹ *Ibid.* p. 121.

² SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 103.

³ *Ibid.* p. 116.

⁴ *Ibid.* p. 107.

⁵ *Ibid.* p. 106.

2.2.2 *La myopie*

Si le regard en surplomb met en place une séparation nette entre l'observant et l'observé, le fait de se rapprocher pour voir permet-il de mieux saisir la scène ? De nombreuses descriptions dans *Le Palace* témoignent d'une grande proximité avec l'objet. Le narrateur, impuissant à saisir le monde qui l'entoure dans son ensemble, s'accroche à quelques détails qu'il peut percevoir de près. L'observateur resserre son champ de vision à l'extrême pour se concentrer exclusivement sur l'élément regardé :

[...] prenant le paquet de cigarettes, l'ouvrant, déroulant l'une d'elles, faisant tomber les brins de tabac noir et desséché dans le creux de sa paume, les versant dans l'étui vide maintenant, puis le posant sur la table, prenant le cigarillo écrasé dans le cendrier, le décortiquant et achevant de briser les feuilles en petits morceaux qu'il plaça par pincées dans la feuille de papier à cigarette pliée en deux¹.

La description minutieuse du personnage en train de rouler une cigarette se focalise sur des détails. Il s'agit d'approcher au plus près les objets perçus : le tabac, les feuilles à rouler, le cendrier. Le regard se concentre tour à tour sur certaines parties de ce qui est considéré. Ce qui n'est pas directement lié à la cigarette du personnage n'est pas mentionné. On peut parler de myopie – à savoir un trouble de la vue où l'on ne peut discerner que ce qui est proche – de la narration puisque les propos s'appliquent à saisir les objets dans la plus grande intimité. Ce qui est distingué et décrit, c'est ce qui est perçu de près. Il n'y a pas de vue d'ensemble où le personnage serait représenté dans un espace en train de rouler une cigarette ; le champ de vision est rétréci pour se focaliser exclusivement sur les détails de la scène. Comme l'écrit M. Deguy dans un article sur « Claude Simon et la représentation », « l'écrasement de l'œil sur l'infime est rétrécissement du champ de regard, et ainsi manière d'isoler une chose de l'entourage des relations qui pourraient la rendre signifiante »². En d'autres termes, la vue ainsi canalisée sépare l'objet de son environnement. Détaché de ce qui l'entoure, l'objet observé ne prend plus place au sein d'un tout ou d'une logique englobante. Le sens qu'il peut avoir dans son milieu s'évanouit. Un tel regard implique un oubli, une mise entre parenthèses de l'espace environnant. La mise au point de la rétine sur un élément précis

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* pp. 168-169.

² DEGUY, Michel. « Claude Simon et la représentation ». *Critique*. n° 187. 1962. Cité dans SIMON, Claude. *Œuvres complètes*. Notice par DUNCAN, Altastair B. Paris : Gallimard, 2006. « La Pléiade ». p. 1337.

pouvant être minuscule empêche la perception des autres objets. Puisque le regard se focalise, à la manière d'un appareil photographique, sur certains objets en les agrandissant, le décor environnant devient flou. Se concentrer sur un élément rend indistinct le paysage qui l'entoure. Dans son étude sur *La Route des Flandres, Une mémoire inquiète*, D. Viart insiste sur la très grande concentration du regard simonien sur certains détails : « l'univers rejeté dans une sorte de confusion générale, ne demeurent sur le devant de la scène que les quelques objets sur lesquels se développe la méditation du narrateur »¹.

En fixant son regard sur une partie du tout, l'observateur est en mesure de détailler minutieusement l'objet perçu :

l'un [des pigeons] vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme [...], avec son soyeux plumage tacheté, gris foncé, à reflets émeraude sur la nuque et cuivrés sur le poitrail, ses pattes corail, son bec en forme de virgule, sa gorge bombée².

La description s'applique à représenter l'oiseau dans les détails. Il s'agit non seulement de détacher l'animal de l'espace qui l'entoure, mais aussi de l'isoler pour décrire les différentes parties de son corps. Chaque élément qui compose l'animal se trouve disloqué du tout et la description devient fragmentaire. L'objet de la description est morcelé en plusieurs parties qu'il s'agit d'examiner une à une. Pour caractériser ce phénomène, l'on reprendra les termes de P. Sabot qui parle d'« unité kaléidoscopique »³. Cette expression paraît adéquate pour indiquer la volonté de Simon dans ses descriptions de montrer le caractère composite d'une même chose. Les différences entre les parties du même corps n'empêchent pas pour autant l'unité de l'objet. Celui-ci est formé à la manière d'un manteau d'arlequin : bigarré, composé de divers morceaux de tissus dont aucun n'est comparable à un autre. En contemplant la moindre partie d'une chose, il semble que le narrateur du *Palace* soit en proie à une obnubilation. Dans son ouvrage *Claude Simon, L. Dällenbach* insiste sur le caractère obsessionnel de « l'optique simonienne », laquelle, « en raison de l'avidité compulsive qui l'anime, [...] est d'abord un *vouloir voir* qui épie et scrute

¹ VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. « Ecrivains ». p. 153.

² SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 9.

³ SABOT, Philippe. *Littératures et guerres. Sartre, Malraux, Simon. op. cit.* p. 207. La notion est utilisée par l'auteur afin de qualifier les problèmes rencontrés pour savoir si tous les passages du texte se rapportent à un seul et même personnage – en l'occurrence, L.S.M. dans *Les Géorgiques* – tant ils sont disparates et hétéroclites.

passionnément »¹. L'œil du narrateur, ici présenté comme foncièrement actif et pénétrant, veut percer les apparences. L'acte même d'observer – et ce avec une acuité et une attention extrêmes – confronte directement le regardant au regardé. Il s'agit de se heurter frontalement à l'objet, en oubliant tout ce qui l'entoure, afin de le comprendre – au sens étymologique du terme. La « myopie » simonienne consiste en une sorte de combat avec l'objet contemplé afin de le saisir dans sa complexité ; c'est une véritable tentative de percer, à œil nu, les mystères secrétés par la chose regardée.

La proximité qui va jusqu'à la fusion entre l'observateur et l'observé témoigne de la situation de l'individu dans la guerre d'Espagne. D. Viart affirme que « l'immersion dans la guerre est si radicale qu'elle en interdit toute intelligence »². Autrement dit, celui qui est au cœur du conflit est dans l'incapacité de percevoir de façon lucide ce qui se passe. A l'instar d'un Fabrice stendhalien³ qui ne peut percevoir l'ampleur des événements qu'il est en train de vivre, le narrateur simonien montre l'espace de la guerre comme resserré et inintelligible pour celui qui est en son sein. Ceci n'est pas sans rappeler l'épigramme de *L'Herbe* : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser »⁴. Être au cœur de l'histoire, au cœur de la guerre, c'est être incapable d'avoir un regard clairvoyant et englobant sur ce qui se produit⁵.

¹ DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon. op. cit.* p. 48.

² VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon. op. cit.* p. 214.

³ L'épisode est célèbre : dans *La Chartreuse de Parme*, lors de la bataille de Waterloo, le héros Fabrice Del Dongo, peine à cerner ce qui est en train de se passer : « Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout ». In STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*. (1839). Paris : Gallimard, 2007. « Folio classique ».

⁴ SIMON, Claude. *L'Herbe*. Paris : Minuit, 1958.

⁵ Nous reviendrons, dans une troisième partie, sur la vision de Simon révélée par *Le Palace* sur l'Histoire, et notamment l'Histoire en train de se faire dans le cas de la référence à la guerre d'Espagne ; cette phrase, tirée du *Docteur Jivago*, nous paraît essentielle parce qu'ici, elle insiste sur le caractère insaisissable de la totalité de la guerre, d'où le regard myope dans le roman de Simon.

2.2.3 La position problématique de l'observateur : entre participation et voyeurisme

Nous avons vu précédemment que les auteurs choisissent un point de vue afin de représenter des scènes, déterminent le champ de vision du narrateur afin d'en décrire les propriétés. Les narrateurs ainsi que les personnages deviennent alors des observateurs dont la scène perçue est représentée. Toutefois, cette qualité même d'observateur nous paraît être source d'ambiguïté. En effet, celui qui observe voit-il la scène du fait de sa participation directe à ce qui est en train de se passer, ou bien son statut est-il celui d'un spectateur détaché de la scène perçue ?

Comme nous l'avons vu précédemment, *L'Espoir* présente des personnages caractérisés avant tout par les actions qu'ils réalisent. Il semble donc qu'ils participent pleinement à la guerre civile et que leur point de vue corresponde au champ de vision imposé par les faits. Ainsi, le cadre du regard embrasse les actions des personnages, comme lors du passage qui met en scène un combat mené par les Brigades Internationales :

- Couchés !

Les voilà tous dans l'odeur de la mousse et de souvenirs d'enfance. [...]

- Debout !

Ils commencent à avancer, baissés, à travers le bois. Ils entendent les Maures avancer aussi, mais ils ne voient rien, sauf les arbres isolés, semblables dans la brume aux geysers de terre des obus¹.

Un jeu sur les différents champs de vision se met en place : lorsque les personnages sont couchés, l'on ne perçoit que ce qui se trouve au ras du sol ; lorsqu'ils marchent à travers la forêt, les arbres obstruent la vue... Comme l'explique P. Carrard dans son ouvrage sur les techniques narratives dans *L'Espoir*, le choix d'un tel angle de vue – à savoir, ici, le principe de restriction du champ de vision – renforce l'effet d'authenticité de l'action en train de se faire : « Ce réflecteur, en effet, ne dispose pas du don d'ubiquité, et il n'a pas la possibilité matérielle d'obtenir au fur et à mesure toutes les informations qui seraient nécessaires à une intelligence totale de ce qui est en train de se dérouler »². L'auteur tente ainsi de rendre palpable un point de vue subjectif sur la

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* pp. 388-389.

² CARRARD, Philippe. *Malraux ou le récit hybride : essai sur les techniques narratives dans L'Espoir.* Paris : Minard, 1976. « Lettres modernes ». p. 91.

scène, laquelle est présentée d'après ce que sont en mesure de percevoir les personnages – c'est pourquoi le champ de vision se meut au rythme des actions. Cette mobilité qui permet un constant va-et-vient entre rétrécissement et élargissement du champ de perception donne l'impression au lecteur de suivre les personnages dans leurs déplacements et d'observer la scène à travers leur propre point de vue. Observer, dans *L'Espoir*, c'est dès lors participer à la guerre. Loin de correspondre à une position de retrait, le regard porté sur les objets extérieurs n'est possible qu'à travers les regards des acteurs. *L'Espoir*, si l'on étudie sa narration, est alors bien un « récit hybride », pour reprendre les termes de P. Carrard, au sens où il existe autant de techniques narratives, de points de vue, que de situations auxquelles les personnages participent. C'est sans doute là que l'on pourrait percevoir un caractère omniscient de la narration : bien que celle-ci soit systématiquement fondue aux perceptions et aux pensées subjectives des protagonistes, elle est capable de se mouvoir et de s'adapter à chaque personnage. Nous parlerons alors d'une narration principale qui englobe les différents niveaux de perceptions.

Il en va autrement dans *Le Palace*. Loin de toute omniscience, la narration simonienne se fonde essentiellement sur le point de vue d'un des protagonistes : l'étudiant. Comme l'indique D. Viart, « le sujet percevant est comme immergé dans sa propre perception : il n'est plus que "voir" »¹. Réduit à sa faculté d'observation, le regard de l'observateur est présenté comme une fin en soi. Voir, ici, ne correspond pas à un moyen d'agir ; il est plutôt question d'une obsession de l'observateur qui peine à se détacher de l'objet examiné. En observant sans participer, le personnage se comporte alors comme un voyeur. Ainsi, l'étudiant, qui ne trouve pas le sommeil, regarde ce qu'il se passe dans la chambre de l'Américain après qu'un bruit l'a inquiété :

Une plainte, un gémissement qui lui parvenait à travers la cour, monotone, étouffé, s'échappant d'une gorge de femme, et lui toujours étendu dans le noir, retenant maintenant sa respiration, écoutant s'élever dans le silence la plainte, les lamentations, puis sautant du lit, courant à la fenêtre, mais sans allumer, et se tenant de nouveau là, les oreilles bourdonnantes, haletant, scrutant la cour obscure, les fenêtres obscures [...], la lumière le frappant soudain, brusquement [...] quand la fenêtre de l'Américain s'alluma, si bien qu'il sursauta, se dissimula sur le côté,

¹ VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon. op. cit.* p. 144.

et quand il regarda de nouveau, la voyant alors, juste une fraction de seconde : nue, le bras levé¹.

L'observation secrète de la scène charnelle, la curiosité du regard, la peur d'être vu – d'où le réflexe de se cacher lorsque la lumière s'allume, comme si l'on était pris en flagrant délit – peuvent être interprétées comme du voyeurisme. Le personnage se trouve en retrait de la scène observée et la contemple avec attention.

La situation de voyeurisme de l'observateur ne se limite pas aux scènes intimes qu'il contemple. L'individu est voyeur à partir du moment où il se conduit en spectateur vis-à-vis de ce qu'il se passe sous ses yeux. Or c'est bien dans cet état que Simon se conçoit lors de sa participation à la guerre civile espagnole, comme il en témoigne dans un entretien accordé au journal *Libération* : « Au fond, j'étais là-bas un peu en voyeur, ce qui était un peu indécent »². A travers ces propos, Simon révèle le caractère ambigu que peut avoir la participation d'un individu à une guerre dans laquelle il ne prend pas part à toutes les oppositions – notamment celles qui existaient à Barcelone « entre anarchistes, trotskistes et communistes »³. D'où une position de retrait à l'égard de certains événements.

Ecrire la guerre, c'est d'abord la voir, c'est établir un cadre préalable qui puisse déterminer un champ de vision. Dès lors, une série de points de vue se met en place dans les deux romans de notre corpus : si Malraux a tendance à privilégier une perspective surplombante – en raison des nombreux combats aériens – et que Simon observe parfois lui aussi des scènes en plongée, ce n'est pas pour autant que le narrateur est capable d'embrasser d'un seul regard tous les éléments qui figurent sous lui. En effet, le point de vue en hauteur demande une adaptation du regard – sorte de mise au net au sens photographique du terme – afin de saisir les caractéristiques du tableau sans relief que lui offre son angle de vue. Au panorama ainsi offert, s'oppose la focalisation sur des objets – notamment chez Simon – qui, en détaillant avec précision les moindres détails d'un seul élément, tend sinon à effacer, du moins à rendre flou et indistinct l'environnement qui entoure l'accessoire. Cette manière de donner à voir le monde n'est

¹ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* pp. 172-173.

² SIMON, Claude. « La route du Nobel », propos recueillis par ALPHANT Marianne. *Libération*. 10 décembre 1985. Cité in DALLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. *op. cit.* p. 156.

³ *Ibid.*

pas sans lien avec la façon de considérer la vision que peut avoir un individu de la guerre dès lors qu'il y est impliqué : à la manière d'un myope, il ne peut saisir par la vue l'ampleur du conflit qu'il vit au quotidien, mais seulement s'attacher à des éléments qui lui permettent de fixer son regard. En parallèle de ce travail de cadrage, un questionnement demeure : quel statut pour l'œil du narrateur ? Son emploi diffère dans *L'Espoir* et *Le Palace*. Si, dans le premier, l'observateur n'a droit de regard que grâce à sa participation directe aux actions, le second insiste plus sur son caractère ambigu. L'observateur se confond avec un spectateur qui regarde, en marge, les scènes qui se déroulent sous ses yeux. Il va jusqu'à prendre la forme d'un voyeur qui scrute, sans être vu, des scènes dans lesquelles il n'est pas invité à jouer un rôle.

2.3 Entre mouvement et fixité ou comment rendre la guerre

Si, pour mettre en mots la guerre d'Espagne, l'auteur doit délimiter un champ de vision – lequel lui permettra de cadrer la scène dont il va parler – il doit aussi mettre en place un rythme narratif. En effet, il est nécessaire dans l'évocation d'une période de conflit civil d'établir un tempo particulier qui pourra représenter la succession d'événements de la guerre, ou encore les moments d'attente et de suspension. Dans le premier tome de *Temps et Récit*, P. Ricoeur indique que « le monde que le récit re-figure est un monde *temporel* »¹. D'après les propos de Ricoeur, le récit consiste en la mise en place d'un système temps. Evoquer un événement, c'est lui donner consistance à travers un texte, lequel se déploie dans le temps. Il s'agit, en littérature, de transfigurer le donné – c'est-à-dire la scène vue dont on souhaite parler – d'après le matériau de la littérature. Une mutation s'effectue alors : le passage du « vu » - lequel a été exploré précédemment – au « dit », c'est-à-dire à la conversion temporelle du visible.

Il s'agira ici d'étudier les différents traitements du rythme dans *L'Espoir* et *Le Palace* et de voir en quoi ces dissemblances entraînent des variations esthétiques. Premièrement, nous analyserons le jeu avec le temps instauré par Malraux et Simon. Nous poursuivrons notre propos en explicitant les deux esthétiques que l'on peut voir à l'œuvre dans les romans de notre corpus : esthétique cinématographique d'une part, esthétique picturale d'autre part.

2.3.1 Traitement du temps

Si la littérature établit un récit dans une temporalité, l'auteur est libre de choisir la manière dont il veut transcrire telle ou telle scène. Un jeu se met alors en place quant au traitement de la temporalité dans l'œuvre puisque le temps est soumis à une série de transformations. Ainsi, l'on peut assister à des effets d'accélération ou de ralentissement, des impressions de vitesse ou de lenteur... Dans le deuxième tome de *Temps et Récit*, Ricoeur distingue deux modes de traitement de la temporalité dans les récits :

¹ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983. p. 110.

Le tempo narratif [...] est affecté par la façon dont la narration s'étend sur des scènes en forme de tableaux, ou se hâte de temps fort en temps fort. Comme chez Braudel l'historien, il ne faut pas parler de temps seulement long ou court, mais rapide ou lent¹.

En d'autres termes, la temporalité littéraire est à dissocier du temps de l'action en raison des modifications qu'elle y apporte. Ricœur montre bien en quoi un épisode, qui peut représenter un temps plus ou moins long, doit être étudié dans la littérature à travers son traitement, lequel insiste plutôt sur la rapidité ou sur la lenteur. La façon dont la scène se trouve transcrite dans une logique temporelle révèle une certaine conception de la scène évoquée et pousse donc à une interprétation singulière.

Si l'on confronte les deux romans de notre corpus, il apparaît que le traitement du temps diffère radicalement. Comme nous l'avons étudié précédemment, l'action des personnages est valorisée chez Malraux. Ainsi, le texte s'applique à transcrire des faits, des actes. Dès lors, en raison de la rapide succession des actions, la question de la temporalité dans *L'Espoir* paraît traitée sous le mode de la mobilité :

L'auto de Puig [...] dégringolait sur les canons avec le fusil-mitrailleur entre deux lames du pare-brise, l'arrière secoué de gauche à droite comme un balancier frénétique. Puig voyait les canonnières que leurs pare-balles ne protégeaient plus grossir comme au cinéma. Une mitrailleuse fasciste tirait et grossissait. Quatre trous ronds dans le triplex. Penché en avant, exaspéré par ses jambes courtes, Puig écrasa l'accélérateur comme s'il eût voulu enfoncer le plancher de l'auto pour atteindre ses copains de l'autre côté des canons. Deux trous de plus dans le triplex givré. Une crampe au pied gauche, les mains crispées sur le volant, des canons de mousquetons qui se jettent sur le pare-brise, le fracas du fusil-mitrailleur dans les oreilles, les maisons et les arbres qui basculent, - le vol des pigeons juste en train de changer de couleur comme de direction, - la voix de Négus qui crie...
Puig sortit de l'évanouissement pour retrouver la révolution et les canons pris².

La scène de l'accident de Puig est évoquée à travers un tempo rapide qui se divise en épisodes succincts. L'impression de vitesse est matérialisée grâce au véhicule en mouvement conduit par le personnage. La succession de phrases brèves et concises renforce l'effet de vélocité. Le texte est entièrement tendu par des actions. Ce qui compte, ce sont les événements, les faits exceptionnels auxquels se confrontent les personnages.

¹ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984. p. 117.

² MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 35.

A cette succession d'épisodes rapides, dont l'écriture se veut mimétique, s'oppose une manière toute différente de traiter les événements chez Simon. L'écriture permet un travail d'allongement de l'action. F. Thierry, dans son ouvrage *Claude Simon, une expérience du temps*, considère le deuxième chapitre du *Palace* – « Récit de l'homme-fusil » – comme illustrant bien l'extension paroxystique du temps : « il y a étirement spectaculaire d'une action qui ne dure que quelques minutes »¹. Le passage, dans lequel le personnage de l'Italien raconte à l'étudiant l'assassinat qu'il a commis quelques années auparavant dans un restaurant parisien, illustre en près de cinquante pages une action dont la durée ne dépasse pas quelques minutes. Simon confère à un épisode court un temps de récit lent :

Les cuisses heurtant le bord de la table, celle-ci partant en avant mais le poids de sa masse, la force d'inertie, se transmettant par contre-coup, communiquant au corps une poussée en sens inverse, de sorte qu'avant d'être parvenu à se mettre tout à fait debout il fut renvoyé en arrière, le bras droit tâtonnant derrière lui contre le dossier de la banquette pour trouver un appui, le revolver de gros calibre tressautant alors, se mettant à donner une série de coups violents dans sa main à lui, l'Italien².

L'utilisation des participes passés donne un aspect inaccompli³ au procès qui se déroule, ce qui souligne l'impression d'allongement temporel, de lenteur du récit. Le temps se retrouve étiré à travers le flux ininterrompu des mots. Quelques secondes seulement sont décrites dans ce passage. Cependant, les gestes du personnage ainsi que les mouvements des objets sont décomposés. On assiste à une véritable dissection de la scène du meurtre : chaque détail est rendu. Bien que le récit illustre des événements, des actions, le temps – ainsi déployé – est comme suspendu.

2.3.2 Une esthétique cinématographique

Dans *L'Espoir* de Malraux, la référence au cinéma est explicite. Nombreuses sont, en effet, les comparaisons entre les scènes de combats et le septième art. Dès lors qu'il est question d'action, les épisodes s'apparentent à de véritables extraits de films :

¹ THIERRY, François. *Claude Simon. Une expérience du temps*. Paris : Sedes, 1997. « Les livres et les hommes », p. 166.

² SIMON, Claude. *Le Palace*. op. cit. p. 76.

³ Voir à ce sujet RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René. *Grammaire méthodique du français*. (1994). Paris : Presses Universitaires de France, 2006. pp. 339-341.

« deux Cadillac arrivaient avec les zigzags balayés des films de gangsters »¹. Le renvoi à des éléments de filmographie permet d'illustrer les actions du récit malrucien. En sollicitant une culture cinématographique, Malraux donne des indications sur la manière dont il veut que le lecteur appréhende son texte : comme une pellicule où les scènes se succèdent, où le spectateur se prend au jeu des acteurs et est happé par les épisodes qui se déroulent devant ses yeux. Si certains épisodes de *L'Espoir* sont à lire en ayant à l'esprit des images de films d'action, les personnages sont aussi présentés comme des vedettes de cinéma : « Fusil au bras, des types apportaient des nouvelles, comme, à la buvette des studios, les acteurs viennent boire en costumes, entre deux prises de vue »². Un amalgame est créé entre les protagonistes de la guerre civile et des artistes de cinéma : les combats représenteraient alors les scènes filmées, tandis que les « pauses » dans la bataille seraient les coulisses des comédiens, la partie non saisie par la caméra lors du tournage. Lorsqu'il s'agit d'être au cœur du film, la caméra se focalise sur tel ou tel personnage : « [Le fasciste] glissa enfin le long du Négus, avec un ralenti de cinéma, la tête dans le jet de flammes »³. Les épisodes de la guerre sont ainsi non seulement mis en scène, mais aussi mis en images. Grâce à la référence aux techniques cinématographiques, Malraux parvient à donner à voir à ses lecteurs non seulement des clichés, mais surtout des mouvements.

L'écriture de Malraux, loin de figer les images, permet de les animer. Il s'agit pour le lecteur non pas de contempler des tableaux fixes, mais d'embrasser la mobilité des personnages. La mise en mots est, nous l'avons vu, la mise en place d'un système temporel. Il en va de même au cinéma : les scènes filmées sont constituées d'une série d'images qui se succèdent. Le film peut, lui aussi, donner des clefs de compréhension au fur et à mesure que les déplacements de caméra dévoilent des éléments. En faisant voir des images en mouvement, *L'Espoir* fait de nombreux échos au cinéma, comme c'est le cas dans le passage où des prisonniers républicains sont libérés :

D'abord sortirent les soldats, brandissant leurs carnets syndicaux, beaucoup le torse nu. L'un des premiers chancelait ; tandis que la foule le pressait de questions, il se jeta à quatre pattes et but dans le ruisseau. Puis des officiers, les bras en l'air. Les uns indifférents ou s'efforçant de l'être, l'un cachant son visage au fond d'une casquette, un autre souriant

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 34.

² *Ibid.* p. 49.

³ *Ibid.* pp. 156-157.

[...] ; celui-là ne levait les mains qu'à hauteur des épaules, et semblait ainsi venir vers les miliciens pour les embrasser¹.

La scène, si elle se déroule dans un seul lieu, est observée comme le ferait une caméra, différentes parties de l'image étant tour à tour présentées. Ainsi, l'on commence par suivre du regard les premiers prisonniers qui avancent en dehors de la caserne, puis la caméra se focalise sur certains individus. On revient ensuite à la sortie du baraquement pour observer les autres hommes qui en sortent et, encore une fois, la caméra semble faire un zoom sur différents personnages. La narration de Malraux donne à voir des images qui ne sont jamais fixes mais qui se meuvent, à l'instar d'un film.

L'impression d'esthétique cinématographique est renforcée par la présence d'une bande-son. Comme l'indique C. Moatti dans un papier de colloque consacré à « La mise en scène du combat », « Malraux apporte le plus grand soin à la sonorisation de ses scènes »². Les images décrites sont donc non seulement en mouvement, mais elles possèdent aussi une dimension sonore. Sur chaque épisode de *L'Espoir* s'ajoute un timbre particulier : « Le bruit du pilon boiteux du moteur rendait la ville vivante et menaçante »³. Le bruissement de l'avion vient ainsi en surimpression des événements. La sollicitation auditive ne se limite pas à quelques bruitages des actions en train de se faire : Malraux insère dans son texte de nombreux épisodes musicaux. L'air de *L'Internationale* revient en leitmotiv lorsqu'il s'agit des combattants républicains : « pour la première fois au monde, les hommes de toutes les nations mêlés en formation de combat chantaient l'*Internationale* »⁴. L'hymne républicain fonctionne, sinon comme un souffle d'espoir, du moins comme une mélodie qui permet de souder les hommes entre eux. Ainsi, dès que le morceau est amorcé, il est repris par d'autres : « *L'Internationale* d'un second accordéon accompagnait les mots en sourdine ; un autre aveugle, sa sébile devant lui, continuait la musique, là où le premier l'avait abandonnée »⁵. A la chanson révolutionnaire s'oppose la musique bruyante des nationalistes :

¹ *Ibid.* p. 51.

² MOATTI, Christiane. « La mise en scène du combat ». In BONHOMME, Béatrice (textes réunis par). *Colloque André Malraux*. Nice : Université de Nice Sophia-Antipolis, 1996. p. 20.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 254.

⁴ *Ibid.* p. 325.

⁵ *Ibid.* p. 360.

Et soudain, à contresens de la course des républicains, le vent apporta une musique de cuivres et de grosses caisses, celle des cirques, des foires et des armées. Quels chevaux de bois tournent encore ? se demanda Hernandez. Il reconnut enfin l'hymne fasciste : la musique du Tercio jouait sur la place de Zocodover¹.

Les hymnes des républicains et des franquistes² se confrontent tant par les airs qu'ils portent que par les sens contraires qu'ils empruntent puisque le chant nationaliste vient heurter de front les combattants républicains. Si aux temps de luttes correspondent des chants de luttes, la sortie victorieuse du combat peut se faire sur l'accompagnement d'autres musiques. A la fin du roman, le personnage de Manuel trouve les disques : « des symphonies de Beethoven, et les *Adieux* »³. Il résulte de l'écoute des « mouvements musicaux »⁴ un sentiment d'espoir formidable : « Un jour il y aura la paix »⁵. La musique est comparable à un air qui diffuse l'espérance. En ne séparant pas la part sonore des images du récit, Malraux parvient à donner à voir et à entendre. *L'Espoir* est en cela une œuvre dense qui, à la manière d'un film, sollicite les différents sens du lecteur.

2.3.3 Fixer l'image

Si les images peuvent suivre le flux de l'écriture dans sa mobilité, elles peuvent aussi être fixées un instant. Il s'agit pour l'écriture d'immobiliser l'image décrite, à la manière d'un tableau. Or, comme l'indique Simon, « la peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité »⁶. En tant que réalité temporelle, l'écriture ne peut fournir une vue d'ensemble immédiate sur les faits racontés – à l'inverse d'une toile où l'on peut embrasser d'un seul regard la totalité du tableau. L'auteur du *Palace* s'applique toutefois à mettre en mots ce que peut constituer un dessin. L'écriture fonctionne en effet comme ce qui permet de relayer une image. Lorsque le personnage de l'Italien, après qu'il a fait le récit de son assassinat, réalise le croquis de la scène, l'écriture se veut mise en mots de l'esquisse :

¹ *Ibid.* p. 287.

² Le morceau évoqué par Malraux semble être l'hymne de la phalange, *Cara al sol* - soit l'hymne officiel du franquisme.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 388.

⁴ *Ibid.* p. 590.

⁵ *Ibid.* p. 589.

⁶ « Claude Simon : "Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit" », *Tribune de Lausanne*. 20 octobre 1959. Cité par SYKES Stuart. *Les romans de Claude Simon. op. cit.* p. 32.

Mais il ne se servit pas du quadrillage, construisant sans s'en soucier, à partir du premier trait qu'il avait dessiné [...] un rectangle aux côtés non pas rigides, droits, mais légèrement ondulés ou plutôt voussés, comme si chacun cédait, se courbait légèrement sous l'effet d'une poussée venue du centre, la figure évoquant l'idée d'une voile gonflée par le vent, distendue, l'étudiant le regardant tracer maintenant deux petits traits (deux repères, coupant le côté inférieur du rectangle à égale distance de part et d'autre du milieu approximatif de celui-ci) qu'il agrandit en deux arcs de cercle se faisant face, comme une parenthèse ouverte et fermée au centre de laquelle il plaça un point, puis deux traits se coupant à angle droit – une porte à tambour pensa l'étudiant¹.

S'ils ne permettent pas de dévoiler soudainement un tableau, les mots peuvent en revanche suivre les mouvements du croquis en train de se faire. L'écriture suit le crayon du dessinateur et le lecteur observe le schéma à mesure qu'il s'étoffe. Cependant le résultat fait figure d'une image pétrifiée – qui ne semble en aucun cas illustrer l'événement tel qu'il s'est produit :

Il lui semblait voir se reconstituer l'action (la brève, foudroyante et chaotique succession ou plutôt concentration, superposition de mouvements, de tapage, de cris, de détonations et de galopades) sous forme d'une série d'images fixes, figées, immobiles [...], chacune trop différente de la précédente pour qu'il fût possible d'établir entre elles un élément de continuité².

L'image qui résulte ne produit pas l'effet escompté. Il s'agit plutôt d'une sorte de caricature où les traits grossiers paralysent tout mouvement. Il semble qu'un tel dessin, qui ne parvient pas à traduire la vitesse des faits, ne soit pas l'outil adéquat pour camper un moment d'action. Comme le remarque F. Thierry à propos de l'esquisse, « quand surgit la totalité de la scène, c'est encore une image fixe, une condensation artificielle, caricaturale, un souvenir qui aide l'étudiant à se représenter l'événement »³. Le critique insiste donc sur le fait que l'ébauche ne consiste pas en une représentation de la scène telle qu'elle s'est produite – fugacité, rapidité, flou – mais plutôt en une sorte de *memento* qui permette au spectateur – en l'occurrence, le personnage de l'étudiant – d'avoir quelques indications sur le décor de la scène ainsi que sur quelques faits fondamentaux pour s'imaginer ce qu'il s'est passé. Les coups de crayon, s'ils parviennent à instaurer un cadre à l'assassinat, peinent à retranscrire l'effet perçu par

¹ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* pp. 60-61.

² *Ibid.* p. 66.

³ THIERRY, François. *Claude Simon, une expérience du temps*. *op. cit.* p. 167.

l'Italien lors de l'exécution de l'homme du restaurant. D'où le scepticisme dont fait preuve l'étudiant face au caractère figé d'une telle entreprise : « Mais ce n'était pas cela. C'est-à-dire pas visible. C'est-à-dire que ce qui se passait réellement n'était pas visible, impossible à représenter par un dessin ou même une photographie »¹. Autrement dit, quelques traits ne parviennent pas à représenter ce qui est finalement le plus essentiel : les sensations de l'Italien au moment de son action, l'impression d'allongement voire de suspension du temps... Le dessin du personnage, en raison de l'absence d'émotion dont il fait preuve, peut être considéré comme mauvais. Il ne s'agit pas d'une œuvre d'art propice à évoquer ou à produire des émotions chez le spectateur. Sa fonction est plutôt celle d'un schéma propre à retracer *grosso modo* le plan de l'action.

Si un texte peut mettre en mots un croquis, un tableau ou une photographie, les images décrites peuvent aussi être visualisées comme des œuvres picturales. En d'autres termes, un récit peut donner à voir un moment en le fixant en quelques lignes. Nous l'avons vu précédemment, l'esthétique de *L'Espoir* profite de nombreux points communs avec l'art cinématographique en raison, notamment, du défilement permanent des images. Cependant, il est des instants que Malraux happe de sa plume ; des épisodes courts et éphémères sont comme captés par l'écriture qui les retient un instant avant qu'ils s'évanouissent pour laisser place à d'autres scènes. Il en va de la sorte dans la représentation de la mort fauchant les corps sur sa route. Les instants fugaces des hommes tombants se ralentissent quelques temps dans *L'Espoir*, comme dans le passage où, lors d'un combat, les franquistes s'effondrent :

De gauche à droite, les fascistes commencèrent à tomber, mous, bras en l'air ou poing au ventre.

Leur seconde vague, hésitante à la lisière des derniers arbres, se décida, prit le pas de course et ses hommes tombèrent, de droite à gauche cette fois [...]. Pour la première fois de la journée, Ramos voyait se multiplier devant lui le geste étrange de l'ennemi tué dans sa course, un bras en l'air et les jambes fauchées comme s'il tentait de saisir la mort en sautant².

Le mouvement des hommes tombants est comme intercepté par l'écriture. L'image rendue par Malraux n'est pas sans rappeler une photographie de Robert Capa

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 94.

² MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 84.

saisissant la mort d'un républicain¹. Le cliché, pris au début de la guerre d'Espagne, montre un soldat qui commence à s'effondrer. Le bras droit de l'homme qui tient un fusil est déployé tandis que ses genoux sont courbés. La photo de Capa est saisissante : elle capte la mort au moment même où celle-ci intervient. L'individu n'est pas encore tombé au sol mais sa chute est imminente. Une fraction de seconde se retrouve ainsi immortalisée par une image prise sur le moment. Le mouvement est comme attrapé au vol et immobilisé par la photographie. De la même manière, le texte de Malraux parvient à fixer l'instant de la mort. En s'emparant d'un moment fugace, l'image parvient à faire fusionner le fugitif et l'immuable, le mouvement et l'immobilité.

La mise en mots de la guerre laisse une liberté quant à la manière de contenir les faits dans une temporalité. En effet, l'espace de l'écriture autorise un jeu quant au traitement du temps qui permet une grande flexibilité pour rendre par la parole des événements. Autrement dit, à une même scène de la guerre civile – qu'elle soit courte ou longue – pourront correspondre diverses façons de la raconter. Quelques secondes du temps du récit pourront être traitées avec rapidité ou lenteur. Cette élasticité temporelle que permet l'écriture est à l'origine d'esthétiques contrastées. Les changements rapides d'images confèrent un caractère cinématographique au texte qui donne du mouvement à son récit. A l'inverse, une scène – aussi courte qu'elle puisse être dans son accomplissement hors écriture – peut être fixée par l'écriture. L'on parlera, dès lors, d'une esthétique picturale. Le résultat d'un tel rendu de la scène s'attache à donner une vision des choses particulière : il s'agira d'insister sur l'action dans les scènes de vitesse, tandis que l'on pourra s'arrêter sur des images fortes en les fixant par l'écriture.

¹ Cf annexe p. 101. Photographie de Robert CAPA, Espagne, près de Cerro Muriano, vers le 5 septembre 1936.

Certes *L'Espoir* et *Le Palace* évoquent le même contexte historique qu'est la guerre d'Espagne mais le résultat romanesque des deux expériences diffère. On discerne ces différences dans les romans de Malraux et Simon dans le traitement littéraire de la période historique représentée. Par la valorisation de l'action présente dans *L'Espoir*, Malraux propose un texte où les personnages sont de véritables acteurs déterminant le déroulement du récit. Au contraire, les personnages du *Palace* sont plutôt présentés comme passifs : la guerre se meut comme un monstre incontrôlable détruisant tout sur son passage.

Cette dialectique entre l'agir et le subir trouve un écho dans les manières de percevoir le conflit. Les personnages malruciens verront le plus souvent la Terre depuis le ciel, à partir de leurs avions, tandis que les observations simoniennes peineront à identifier le tout et se focaliseront sur les détails, sur les seules choses que le regard peut saisir. Toutefois la différence de positionnement de l'œil narratif produit le même effet dans *L'Espoir* et *Le Palace* : les personnages, quelle que soit leur situation au sein de la guerre, sont trop immergés dans le combat pour pouvoir le saisir dans son ensemble, pour pouvoir en comprendre les logiques et les rouages. Qu'ils jouent un rôle dans les combats où qu'ils observent des scènes à l'écart, leur positionnement dans le contexte de la guerre interdit toute perception neutre et toute compréhension immédiate de ce qu'ils perçoivent.

Rendre la guerre par l'écriture, mettre en mots des perceptions et des impressions, c'est soumettre les faits extérieurs à la dimension temporelle du texte. Ce qui est vu, dès lors qu'il est dit, doit se réaliser dans une logique chronologique. Un texte, contrairement à un tableau, ne s'embrasse pas du regard, n'est pas saisissable dans l'instant. L'écriture, si elle ne peut rendre l'image immédiatement, peut néanmoins la suggérer. Ainsi, des jeux avec le tempo narratif peuvent étendre le temps ou le réduire, donner des impressions de vitesse ou de ralentissement. Il en résulte, dans les livres de Malraux et Simon, une variation d'esthétiques entre cinéma, peinture et photographie.

3. Roman et visions de l'Histoire

Les romans de Malraux et de Simon, s'ils évoquent une même guerre, divergent dans la mesure où ils ne proposent pas de preuves pour attester des faits réels. Nous l'avons étudié, *L'Espoir* comme *Le Palace* assument leur caractère fictionnel et ne prétendent aucunement révéler une quelconque objectivité historique. Même si les deux romans se placent au cœur d'une réalité historique, le traitement qu'ils en font diffère en de nombreux points.

Les différences stylistiques entre les textes de Malraux et Simon semblent dévoiler une rupture plus profonde. Nous nous demanderons, dans cette troisième partie, en quoi *L'Espoir* et *Le Palace* dévoilent deux conceptions de l'Histoire distinctes voire contradictoires. Selon nous, si les deux ouvrages de notre corpus divergent quant à leur mise en mots de la guerre d'Espagne c'est qu'ils rendent compte d'une vision personnelle de l'Histoire et de son fonctionnement. C'est pourquoi nous nous proposons ici d'étudier la façon dont Malraux et Simon transmettent, à travers l'écriture, deux perceptions de l'Histoire irréconciliables. Affirmer que *L'Espoir* et *Le Palace* offrent une véritable réflexion sur le sens de l'Histoire fait déborder le roman du cadre restreint du récit fictif. En effet, si le genre romanesque appartient bien à la sphère fictionnelle, il n'est pas pour autant cantonné à l'imaginaire. La créativité ne doit pas être comprise comme définitivement coupée de la réalité : le romancier peut, à travers des récits, proposer un point de vue original et littéraire sur le monde qui l'entoure.

Pour commencer, nous questionnerons les aptitudes auxquelles peut prétendre l'écriture. Il s'agira de savoir si la mise en mots littéraire permet ou non au narrateur de comprendre l'Histoire et de l'analyser de façon neutre. Ensuite nous nous demanderons si *L'Espoir* et *Le Palace*, en tant que romans sur la guerre d'Espagne, peuvent être considérés comme témoignages d'une période historique. Enfin, nous verrons en quoi les textes de Malraux et Simon proposent deux visions de l'Histoire, l'une optimiste, l'autre désabusée.

3.1 Ecrire pour reconstruire ?

En s'ancrant dans la guerre civile espagnole et en tentant de la mettre en mots dans des romans, l'écriture de Malraux et de Simon ressemble à une tentative de restitution des faits. Il ne s'agit pas, bien entendu, de rendre telle quelle la guerre d'Espagne – ce à quoi le genre du roman ne prétend pas – mais de mettre des mots sur des événements, sur une atmosphère. Le fait d'évoquer un contexte particulier à travers un texte de fiction nous semble devoir être interrogé. Dans son discours prononcé en 1986, Simon, alors lauréat du prix Nobel de littérature, révèle les difficultés auxquelles est confronté l'auteur avant d'écrire :

Eh bien, lorsque je me trouve devant ma feuille blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser¹.

Ces propos témoignent du fait que la réalisation d'un roman suppose un travail non seulement d'écriture, mais aussi de construction, de mise en ordre des éléments qui s'entremêlent dans la pensée. En effet, Simon insiste sur le caractère flou de ce à quoi il pense avant de le mettre en mots. L'élaboration d'un texte – et plus particulièrement d'un roman – consisterait en la mise en place d'impressions, de sensations désordonnées dans une structure signifiante. Il permettrait alors de considérer l'Histoire en réfléchissant sur elle dans la mesure où il pourrait l'observer avec recul.

Afin de questionner cette idée, nous nous interrogerons d'abord sur la notion de reconstitution d'une scène par l'écriture. Ensuite, nous tenterons de voir en quoi mettre en mots peut correspondre à ordonner le désordre. Enfin, nous étudierons les limites que peut avoir une telle entreprise.

¹ SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986. p. 25. Ces propos font d'ailleurs écho à sa préface à *Orion Aveugle* : « Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet ». in Claude SIMON, *Œuvres complètes. op. cit.* p. 1181.

3.1.1 Reconstitution

Le verbe « reconstituer » possède une double acception : il signifie à la fois « rétablir dans son état originel, dans sa forme ancienne » et, dans un sens figuré, « faire revivre par l'évocation »¹. Si, comme nous l'avons dit précédemment, c'est la seconde définition qui retiendra notre attention en ce qui concerne le récit², la première nous éclaire néanmoins sur la fonction que peut investir l'écriture – le fait de « rétablir » supposant l'idée selon laquelle l'écriture permet de construire à nouveau un édifice stable. Mettre en mots des idées vagues, des impressions floues revient à les agencer en une composition inédite. Ecrire, c'est donner forme à la pensée. Cependant, en modelant des impressions en un agencement original, il semble qu'il y ait sinon séparation, du moins mise à l'écart entre le récit raconté et le narrateur. Le récit de l'assassinat commis par l'Italien dans *Le Palace* est ainsi perçu par le personnage de l'étudiant :

[...] et lui, l'étudiant [...] se demandant qu'est-ce qui pousse un homme à raconter (« Ou à se raconter à lui-même, pensa-t-il : la seule différence c'est qu'il le fait maintenant à voix haute »), c'est-à-dire à reconstituer, à reconstruire au moyen d'équivalents verbaux quelque chose qu'il a fait ou vu, comme s'il ne pouvait pas admettre que ce qu'il a fait ou vu n'ait pas laissé plus de traces qu'un rêve, pensant : « A moins que ce ne soit le contraire, à moins qu'il espère qu'une fois raconté, une fois mis sous forme de mots, tout cela se mette à exister tout seul sans qu'il ait besoin de le supporter plus longtemps, c'est-à-dire de servir à lui seul, avec ses maigres forces, sa malingre carcasse de coolie, de support : comme s'il essayait d'arracher, de rejeter de lui cette violence, cette chose qui a élu domicile en lui, se sert de lui – ce pourquoi il dit que c'était seulement sa main, bras, pas lui³.

Cette réflexion sur la fonction de l'écriture questionne les raisons de restituer une scène vécue par la parole. L'acte de raconter est ici caractérisé par deux fonctions paradoxales. Premièrement, la mise en mots d'un événement permettrait de laisser une trace de la scène, de fixer son existence⁴. Deuxièmement, et contrairement à la première fonction définie, raconter serait plutôt de l'ordre de l'oubli : il s'agirait, pour celui qui

¹ Les définitions proviennent du *Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Sous la direction d'Alain REY.

² Etant donné la fonction re-présentatrice du roman qui recrée des événements selon ses propres codes.

³ SIMON, Claude. *Le Palace*. *op. cit.* p. 77.

⁴ Nous reviendrons sur la question de la littérature comme « trace » dans une partie ultérieure.

parle, d'expulser son histoire de façon à ce qu'elle se détache de lui. Faire le récit du meurtre reviendrait alors, pour le personnage de l'Italien, à se dissocier de son acte. Si l'écriture peut permettre de rendre comme « autre » – c'est-à-dire séparée de soi – une action ou une impression, elle contribue alors à l'édification d'une œuvre à part entière, totalement détachée de son exécuteur.

Focalisons-nous à présent sur l'écriture non pas en tant que résultat – qui serait l'édification d'un récit extérieur à soi – mais comme processus « en train de se faire ». Il s'agit ici de s'intéresser au travail de la mise en mots d'émotions et d'événements au moment même de la rédaction. Dans la préface au texte *Orion Aveugle*, Simon indique que dans un roman, le « narrateur » vit une « aventure singulière » du fait qu'il « ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture »¹. Une telle affirmation insiste sur l'idée selon laquelle le fait même de mettre en mots revient à discerner peu à peu – au fur et à mesure que la narration avance – une cohérence plus nette du récit. Ecrire, dans son acte même – et nous ne faisons pas ici de distinction entre la narration de l'écrit et celle de l'oral – consiste à créer une histoire, laquelle n'était pas nécessairement établie au préalable. Dès lors, le processus de la mise en mots semble aller de pair avec le résultat auquel il aboutit : il est élaboration d'un récit indépendant de son créateur. Autrement dit, l'écriture permet l'« objectivation » du récit à l'égard du narrateur. L'évocation par les mots d'expériences vécues et perçues, d'impressions vagues sur un projet littéraire, d'émotions troubles ressenties à un moment donné, contribue à « reconstituer » une histoire. Cette reconstitution est alors à comprendre non seulement comme une évocation de faits, mais aussi comme un moyen de donner forme à des pensées, de les établir en une construction inédite. Si l'on peut dire que c'est l'Histoire qui se trouve reconstituée à travers le roman – à travers la mise en mots, l'expression – cela ne signifie pas, avec Simon, que la narration consiste en la duplication d'une fresque chronologique. Il s'agit en fait de la restitution d'impressions vaporeuses, de souvenirs imprécis d'événements qui se réalisent dans l'espace textuel.

3.1.2 *Ordonner / Désordonner*

Nous venons de le voir, la mise en mots permet à l'écrivain ou au narrateur d'« objectiver » des sensations floues. Comme nous le montre le texte de Simon, ce

¹ SIMON, Claude. *Œuvres complètes. op. cit.* « Préface à *Orion Aveugle* », p. 1183.

n'est pas l'Histoire en tant que telle qui est exprimée, mais plutôt des impressions subjectives de tel ou tel personnage concernant tel ou tel événement. *Le Palace* comme *L'Espoir*, en tant que romans¹, présentent des faits essentiellement à travers les regards et les perceptions de leurs personnages². Il sera ici question d'étudier la manière dont les deux auteurs de notre corpus s'emparent du caractère fragmentaire des impressions de personnages face à une période de guerre et la façon dont se présente la composition littéraire. Dans son ouvrage *Les Voix du silence*, Malraux stipule que la création artistique – que nous considérons ici comme une forme aboutie de l'expression, de la mise en mots dont nous avons parlé précédemment – permet bien cette réorganisation du monde sensible instable et incertain en une construction solide et sûre : « L'art naît de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier les spectacles, de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne »³. L'image que propose Malraux est violente : il s'agit d'« arracher » à l'espace qui entoure l'homme des éléments et de se les approprier – au sens d'en devenir propriétaire. L'œuvre d'art constitue alors, d'après les dires de l'écrivain, un espace créé par l'homme, un espace que ce dernier est en mesure de contrôler, contrairement au monde extérieur dans lequel il ne jouit d'aucun pouvoir. Le roman représente une composition qui ne calque pas le monde extérieur mais qui en saisit des fragments pour les mettre en place dans un espace plus intelligible. P. Plouvier, dans un article sur « Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire » insiste sur l'idée selon laquelle « en l'art, le chaos s'ordonne et [...] répond au nostalgique besoin d'unité éprouvé par l'individu »⁴.

Dans quelle mesure peut-on dire que les romans de Malraux et Simon établissent un ordre dans lequel les événements de la guerre civile espagnole sont classés ? La notion de composition est présente chez Simon. L'auteur, dans un texte où il livre certaines de ses méthodes de création – *La Fiction mot à mot* – révèle une construction de son roman qui suit une architecture rigoureuse :

¹ Dans sa préface à *Orion Aveugle*, Simon constate que les romans consistent le plus souvent en « une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action ». In *Œuvres complètes. op. cit.* p. 1183.

² C'est, du moins, ce que nous avons voulu montrer dans la partie 2.2 « L'œil du narrateur ».

³ MALRAUX, André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951. p. 639.

⁴ PLOUVIER, Paule. « Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire ». In VENTRESQUE, Renée (textes réunis et présentés par). *Le procès de l'Histoire au XX^e siècle*. Montpellier : Publications de l'Université Montpellier 3, 2005. pp. 187-201.

Autre exemple de la composition symétrique, *Le Palace*, qui s'ouvre par un chapitre intitulé *Inventaire*, se ferme sur un autre intitulé *Le Bureau des objets trouvés*, le chapitre central, sur les cinq que comporte l'ouvrage, intitulé *Les Funérailles de Patrocle* (décrivant l'enterrement d'un chef révolutionnaire assassiné), lui-même encadré par les chapitres deux et quatre et qui relatent chacun un meurtre, le premier raconté par son auteur, le deuxième soupçonné par le narrateur qui en est le témoin incertain¹.

L'explication de l'armature du roman s'accompagne d'un schéma² qui met bien en évidence l'agencement symétrique de l'ouvrage. Un tel travail de composition de la structure du *Palace* correspond à la définition de l'œuvre d'art proposée par Malraux comme extraction d'éléments disparates du monde sensible extérieur et restitution de ceux-ci au sein d'une composition maîtrisée et stable. Cependant, si cette formation confère une unité au texte, le récit peut paraître désordonné. Dans *Le Palace*, cette fragmentation au niveau du texte est flagrante puisqu'elle se lit à travers l'esthétique kaléidoscopique de l'ouvrage – due notamment aux focalisations sur des détails de la scène dont les descriptions viennent fragmenter le texte³. De même dans *L'Espoir*, comme l'indique J. Loehr dans un papier intitulé « La répétition dans *L'Espoir* : un principe de coordination », si la structure d'ensemble suit une logique d'enchaînements de combats, le roman est « un récit multilinéaire [...] brisé dans sa continuité »⁴. En effet, le roman de Malraux se caractérise par un très grand nombre de personnages – Thornberry en recense une soixantaine⁵ – qui sont chacun au cœur de différentes actions : des aviateurs, des organisateurs, des combattants « au sol »... En somme, l'on repère dans *Le Palace* et dans *L'Espoir* une mixité de composition : si les deux romans ont pour fondement une solide structuration, il n'en reste pas moins que les récits qu'ils présentent sont une composition fragmentée de multiples histoires.

3.1.3 Reconstruire l'Histoire par le texte : un dessein illusoire ?

En accordant un espace structuré aux événements de la guerre d'Espagne vécus par les personnages, le texte est le lieu adéquat pour la reconstitution des

¹ SIMON, Claude. *La Fiction mot à mot*. In *Œuvres complètes. op. cit.* p. 1199.

² Cf annexe. p. 101.

³ C'est ce que nous avons voulu montrer dans la partie consacrée à la « myopie » dans *Le Palace*. (2..2 L'œil du narrateur).

⁴ LOEHR, Joël. « La répétition dans *L'Espoir* : un principe de coordination ». In MORAUD, Yves (textes réunis et présentés par). *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*. Actes du colloque de Brest, 6-9 juin 2001. Crozon : Editions buissonnières, 2005. p. 120.

⁵ THORNBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne. op. cit.* p. 82.

émotions du narrateur. La composition littéraire met en place un espace clos où des impressions floues peuvent trouver une cohérence, une unité, une existence matérielle. Si Malraux ne semble pas mettre en doute une telle conception de l'écriture, Simon, quant à lui, met en garde contre ce qui lui semble n'être qu'une illusion. Dans son roman *Les Géorgiques*, l'un des protagonistes – un certain O. – tente, par l'écriture, de restituer ce qu'il a vécu. Le personnage de papier n'est pas sans rappeler l'écrivain Orwell, lequel, après avoir participé aux côtés du POUM, à la guerre civile espagnole, rédige un *Hommage à la Catalogne*, témoignage de son expérience. Le travail entrepris par le personnage du roman de Simon se trouve remis en question :

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. Il y aura cependant des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences même. [...] En fait, au fur et à mesure qu'il décrit son désarroi ne cessera de croître. A la fin il fait penser à quelqu'un qui s'obstinerait avec une indécourageable et morne persévérance à relire le mode d'emploi et de montage d'une mécanique perfectionnée sans pouvoir se résigner à admettre que les pièces détachées qu'on lui a vendues et qu'il essaye d'assembler, rejette et reprend tour à tour, ne peuvent s'adapter entre elles ni pour former la machine décrite par la notice du catalogue, ni selon toute apparence aucune autre machine, sauf un ensemble grinçant ne servant à rien, sinon à détruire et tuer, avant de se démantibuler et de se détruire lui-même¹.

La possibilité même d'atteindre l'objectif visé – celui de mettre en ordre les événements et les impressions reçues à travers un texte – se trouve ici niée. Recenser les faits, mettre en mots les événements ne peut en aucun cas permettre, selon ce passage, de comprendre ce qu'il s'est passé. L'accumulation ne sert pas la cohérence, l'inventaire ne comble pas les espaces restés sous silence. Le texte des *Géorgiques* insiste sur le caractère hétéroclite des images que l'on peut retenir d'une guerre et sur l'impossibilité de leur donner une cohérence en les assemblant une à une.

En faisant de O. un personnage qui « s'obstine à penser l'histoire comme un mécanisme »², Simon prétend démanteler une conception rigide de l'Histoire. Celle-ci

¹ SIMON, Claude. *Les Géorgiques*. Paris : Minuit, 1981. pp. 311-312.

² SABOT, Philippe. *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Lignes d'art ». p. 257.

n'est pas comparable à une machine composée de pièces – les événements – dont le rôle dans le bon fonctionnement de l'appareil est clairement déterminé. On est loin, avec Simon, de la vision de l'Histoire figée des manuels scolaires où les faits s'enchaînent suivant une logique de cause à effet. Pour qu'un tel déroulement existe, cela sous-entend que la ligne historique n'est pas fêlée, que l'individu, dans sa façon d'appréhender le monde extérieur, trouve systématiquement une explication aux choses. Dans *Le Palace*, de nombreux questionnements n'obtiennent jamais de réponse. Ainsi, le « ¿ QUIEN HA MUERTO ? ¿ QUIEN HA MUERTO ? ¿ QUIEN HA MUERTO ? »¹ est de l'ordre de la litanie voire de la question rhétorique. Il s'agit « non pas d'une accusation mais la même lancinante interrogation sans réponse, comme le monotone tintement d'un glas, sans appel, sans recours »². Etant donné qu'il n'y a pas de réponse, pas d'explication aux faits, la seule finalité à laquelle peut prétendre une question est ou bien sa répétition ou bien le fait d'en générer d'autres. Dans *Le Palace*, au questionnement aporétique de l'étudiant – qui souhaite savoir ce qui est advenu à l'Américain, soudainement volatilisé – suit un interrogatoire vain du personnage censé répondre :

Pourquoi est-ce que vous me demandez ça à moi ? Pourquoi est-ce que vous venez m'emmerder avec vos histoires de merde ? Je n'ai rien à dire ici. [...] Alors si vous tenez tellement à savoir où est passé votre Américain, pourquoi est-ce que vous ne demandez pas à ce type qui est là dans l'entrée avec son fusil ?³.

Loin de correspondre à une reconstruction de l'Histoire structurée et signifiante, la mise en mots d'impressions ne peut pas aider à la compréhension des faits, ne peut pas les établir sans accroc selon une suite logique où tous les événements seraient nécessairement amenés par les précédents.

La mise en mots des perceptions du narrateur permet de les matérialiser, de les objectiver. Grâce au texte, celui qui raconte prend du recul sur les impressions qu'il a pu ressentir – en l'occurrence, les sensations qu'il a emmagasinées durant la guerre civile.

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 113.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* pp. 220-221.

Cependant, le détachement du narrateur – qui met en place ses impressions au sein d'une structure littéraire stable et immuable, contrairement au monde extérieur – n'induit pas nécessairement la compréhension des événements historiques. L'écriture, si elle permet d'élaborer un cadre au sein duquel des mots seront mis sur des sensations vagues, n'a toutefois pas le pouvoir d'expliquer les choses.

3.2 Le roman comme témoignage ?

Dans son introduction au séminaire du Collège de France consacré à la question du témoignage, A. Compagnon insiste sur le fait que la notion appartient en premier lieu au domaine judiciaire¹. Le « témoin », dans son premier sens, est « ce qui sert de preuve »². Témoigner consiste alors, au départ, à donner une preuve sur des faits qui se sont produits. Pièce à conviction, le témoignage donne des indices à la justice afin de reconstituer la scène telle qu'elle s'est passée. La définition du terme « témoin » ne se réduit pas au vocable du droit : le témoin peut prendre les traits de quiconque voit et entend, en qualité de spectateur, une scène. Si le témoin est celui qui se trouve sur les lieux de l'événement au moment où celui-ci se produit, le fait de témoigner suppose toutefois le récit de ce qu'il a perçu. Le témoin peut donc témoigner, c'est-à-dire raconter ultérieurement la scène qu'il a pu observer. Or, nous l'avons vu, Malraux et Simon ont été témoins d'une partie de la guerre d'Espagne dans la mesure où ils y ont participé. Les récits qu'ils nous transmettent – *L'Espoir* et *Le Palace* – consistent-ils pour autant en un témoignage sur le conflit civil ?

Pour répondre à cette interrogation, nous établirons pour commencer la situation spatio-temporelle des narrateurs avec les événements évoqués afin de cerner la distance qui sépare le « témoin » - considéré, dans notre étude, comme un personnage de papier – de la scène qu'il a vécue. Nous confronterons dans un deuxième temps le discours testimonial ou discours historique en tentant de faire émerger les caractéristiques propres à chacun d'entre eux – ce qui nous aidera à saisir ce qui fait la particularité du témoignage. Pour finir, nous analyserons la fonction du témoin qui se fait passeur d'une mémoire.

¹ Séminaire Antoine COMPAGNON, *Témoigner*, 2009. « Introduction ». Disponible en ligne sur : http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/seminaire_2009_temoigner_intro.jsp.

² REY, Alain (dir.). *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*. 2004.

3.2.1 *Le temps de la narration : d'où parle le témoin ?*

Dès lors que le témoin – que nous avons défini ici comme un spectateur¹ du conflit ibérique – décide de témoigner, soit d'évoquer, de mettre en mots ce à quoi il a assisté, il convient de se questionner sur la distance qui le sépare des faits. Une différence quant au traitement du sujet est perceptible dans la mesure où celui qui parle est au cœur de l'action au moment où il l'évoque, ou bien qu'une distance temporelle creuse un écart entre le témoin et le temps de l'événement. Parler d'un événement « sur le moment » semble loin de tout problème de remémoration connu par celui qui non seulement raconte ce qu'il a vécu, mais fait aussi un effort de reconstitution des faits, relégués au domaine du souvenir. *L'Espoir* retrace *hic et nunc* les événements du conflit civil. Si la parution du roman – 1937 – se fait en pleine guerre d'Espagne, le récit lui-même fait part d'actions en train de se dérouler. Comme l'indique P. Brunel dans un ouvrage d'histoire littéraire, *La littérature française du XX^{ème} siècle*, « les romans de Malraux [...] sont [...] immergés de l'Histoire en train de se faire »². Non seulement, *L'Espoir* traite d'une période contemporaine, mais en plus, les personnages présentés sont au cœur de l'action. Les dates indiquées au début de chaque chapitre³ mettent en place un rapport de simultanéité entre le vécu des personnages et la période historique. Cette temporalisation instaure des repères grâce auxquels le lecteur se situe dans le temps et parcourt les différents lieux au même moment que les personnages.

La narration du *Palace* se situe dans une temporalité différente. Le protagoniste – soit le personnage de l'étudiant – se place dans un temps ultérieur au temps des événements racontés. Il s'agit du temps de la remémoration, du temps du souvenir. Le personnage revient sur les lieux de la guerre d'Espagne quelques années après y avoir participé, et c'est la vue de la ville qui lui permet un retour en arrière, un rappel de ce qu'il a vécu. Ainsi, posté à la terrasse d'un café, l'étudiant connaît quelques difficultés pour se souvenir de la langue espagnole – pourtant maîtrisée auparavant :

¹ Par « spectateur », nous n'entendons pas ici la notion de passivité qui participe de sa définition. Il s'agit seulement, dans ce cas, d'un individu qui a pu observer la guerre d'Espagne grâce à sa participation à celle-ci, à sa présence sur les lieux du conflit au moment où celui-ci se déroulait.

² BRUNEL, Patrick. *La littérature française du XX^e siècle*. Paris : Nathan Université, 2002. « Lettres sup ». p. 92.

³ MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* : « Nuit du 6 novembre », p. 321 ; « Madrid, 2 décembre », p. 484 ; « 8 février », p. 495 ; etc.

La fille disant à ce moment au serveur quelque chose qui sans doute le concernait, lui [...], mais trop vite pour qu'il pût comprendre (il pouvait encore lire les journaux, saisir quelques mots si on parlait distinctement et lentement, mais autrement, pas : cela aussi c'était trop loin maintenant, comme le reste)¹.

La participation du personnage à la guerre d'Espagne, relatée dans le récit, appartient au passé. Les temporalités du *Palace* se superposent alors, instaurant un jeu de va-et-vient et de surimpression des images présentes et passées. Le personnage, qui revoit le bâtiment du palace devenu une banque après un incendie², se souvient de lui-même : « Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissée derrière soi »³. Ces propos, péjoratifs, indiquent une évolution du personnage dont l'existence passée a laissé une marque.

Si l'on se réfère aux propos de Simon, l'écriture est considérée comme un moment exclusivement présent où l'on n'évoque que ce que l'on perçoit simultanément :

On n'écrit jamais quelque chose qui s'est produit avant, mais ce qui se passe au présent de l'écriture [...]. Il faut prendre conscience que notre perception puis notre mémoire déforment et gauchissent considérablement "l'intention première", ce qui exclut toute prétention au réalisme ou au vérisme⁴.

En d'autres termes, évoquer le passé par les mots n'est possible qu'en ayant conscience de l'écart qui existe entre passé et présent. La mise en mots d'épisodes du passé – comme c'est le cas dans *Le Palace* – ne peut être pensée qu'en terme de remémoration. Or, plus l'écart se creuse entre présent et passé, plus le souvenir est vague et imprécis. Comme l'indique P. Brunel, « Simon, plus qu'il ne met en scène l'Histoire, médite sur les difficultés qui président à toute remémoration »⁵. La convocation de la mémoire – d'autant plus qu'il s'agit ici d'une mémoire sensorielle – bute sur l'impossibilité qu'il y a à se rappeler de tout. Ce qu'il reste, se sont des bribes

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* pp. 25-26.

² *Ibid.* pp. 22-23. L'on pourra se référer à la première partie de notre travail où l'exemple a été étudié.

³ *Ibid.* p. 20.

⁴ SIMON, Claude. « J'ai essayé la peinture, la révolution puis l'écriture ». Propos recueillis par Claire PAULHAN, *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984. Cité in VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète*. La Route des Flandres de Claude Simon. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. « Écrivains ». p. 114.

⁵ BRUNEL, Patrick. *La littérature française du XX^e siècle. op. cit.* p. 171.

de sensations floues. Or, ce sont ces mêmes impressions qu'il s'agit, pour l'écrivain, de ressaisir, de comprendre au moment présent de l'écriture afin de les mettre en mots. Dans un entretien, Simon évoque le caractère aléatoire de la mémoire involontaire qui a parfois du mal à se former – notamment dans son travail de remémoration pour l'écriture du *Palace*, où l'auteur s'est rendu en Espagne, espérant convoquer ses sens au souvenir :

Je suis rentré à Perpignan complètement découragé, puisque je n'avais pas trouvé l'atmosphère que je recherchais. Et puis, au bout de trois semaines, un déclic s'est produit. Je sentais de nouveau cette matière de la révolution, sa peau si vous voulez, et j'ai pu terminer mon livre¹.

La perception d'un lieu du passé peut conduire à la perception de l'atmosphère d'antan, peut solliciter une mémoire sensorielle. En parlant du contexte de la guerre d'Espagne depuis le présent de l'écriture, le narrateur – comme l'auteur – est confronté à une distance qui impose des difficultés pour se rappeler des impressions, des faits. C'est pourquoi, comme le note P. Bergounioux dans une étude des romans de Simon, « le monde existe donc deux fois, en tant que tel et puis dans l'idée qu'on s'en fait »². Le monde tel qu'il est évoqué dans *Le Palace* ne consiste pas en un duplicata du monde « réel », mais en un travail de mémoire.

3.2.2 *Témoignage et discours historique*

Lorsqu'on l'interroge sur le statut de son roman *Le Palace*, Simon se défend d'avoir voulu écrire l'Histoire – au sens de l'ensemble des faits passés. Son œuvre ne doit être considérée, selon l'auteur, que comme résultant d'un travail d'écrivain et non pas d'historien. C'est pourquoi il nie toute prétention à ressaisir les faits du passé – ce qui serait du domaine de l'histoire comme discipline :

Non, ce n'est pas un livre sur la révolution espagnole. C'est un livre sur « ma » révolution espagnole. La révolution espagnole ? Pour en parler valablement, il faudrait dépouiller les archives pendant des années. Faire

¹ « Du fantôme d'un « Palace », Claude Simon fait surgir la guerre d'Espagne », Thérèse de SAINT-PHALLE, *Le Figaro littéraire*, 17 mars 1962. Cité in Notice par DUNCAN, Alastair B, in SIMON, Claude. *Œuvres complètes. op. cit.* pp. 1329-1330.

² BERGOUNIOUX, Pierre. *L'invention du présent*. Montpellier : Fata Morgana, 2006. p. 63.

un travail d'historien. Un romancier ne peut avoir qu'un aperçu faux et subjectif, partiel, et par conséquent faux des choses¹.

Par ces propos, Simon se démarque de l'historien dans la mesure où il met en exergue le caractère subjectif de son écriture. L'auteur du *Palace* n'a pas eu le dessein de restituer tels quels les événements de la guerre d'Espagne, il s'est seulement souvenu d'impressions vagues qu'il a établies dans un roman. *Le Palace* ne prétend en aucun cas être un livre d'histoire : il s'agit bien d'un récit fictionnel. Cependant, l'historien lui-même peut-il éloigner toute subjectivité pour travailler dans une neutralité totale ? Rien n'est moins sûr. Ainsi, l'historien Georges Duby déclare :

Je suis persuadé de la subjectivité du discours historique, que ce discours est le produit d'un rêve, d'un rêve qui n'est pas absolument libre puisque les grands rideaux d'images dont il est fait doivent obligatoirement s'accrocher à des clous, qui sont les traces dont nous avons parlé².

Le travail historique n'est pas, lui non plus, vierge de toute subjectivité. L'historien ne peut pas appréhender une époque, un événement sans qu'il soit lui-même soumis à quelques représentations préalables à sa recherche. En cela, l'historien est comme le romancier : empli d'images subjectives dont il ne peut se défaire. Qu'est-ce qui différencie alors le travail littéraire du travail historique ? La rupture se trouverait du côté du dessein des deux disciplines. L'historien ne s'intéresse certes pas à une quelconque « vérité » des faits passés – ce à quoi il ne peut parvenir – mais à leur sens. Son travail consiste en l'interprétation des phénomènes du passé. Pour ce faire, il doit confronter ses différentes sources : témoignages écrits, oraux, objets... A l'inverse, le romancier ne prétend pas multiplier les sources, à « vérifier » la probabilité de tel ou tel événement. Il n'est pas contraint de s'appuyer sur des preuves pour établir son discours.

Qu'en est-il alors des romans qui se fondent sur une histoire réelle et vécue par les auteurs ? Même s'il ne s'agit pas, comme l'indique Simon, de retracer avec fidélité des faits, mais plutôt d'évoquer un point de vue personnel et subjectif³, le roman peut-il être considéré comme un témoignage – lequel pourrait alors servir à l'historien ? Dans l'entretien avec M. Chapsal, Simon refuse catégoriquement ce statut : « *Le Palace* ne peut en aucun cas être un témoignage parce qu'en aucun cas l'art ne peut être un

¹ CHAPSAL, Madeleine. *Les écrivains en personne*. « Entretien avec Claude Simon ». Paris : UGE, 1973. « 10/18 ». Cité in SYKES, Stuart. *Les romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. p. 87.

² DUBY, Georges et LARDREAU, Guy. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1980. p. 45.

³ Ce sur quoi Simon insiste lorsqu'il parle de « [sa] guerre d'Espagne ».

témoignage »¹. Pour comprendre la volonté de Simon de démarquer son texte du témoignage, il convient de redéfinir le terme. La volonté de l'auteur à ne pas « témoigner » semble aller de pair avec la négation de faire, avec *Le Palace*, un travail historique. Le roman – et l'œuvre d'art en général – n'a pas, pour Simon, vocation à expliquer le monde extérieur. Le romancier ne prétend pas avoir une quelconque autorité pour énoncer des jugements de valeur sur des faits.

Comme le rappelle J. Rancière dans le séminaire au Collège de France sur la question du témoignage², Aristote établissait plusieurs catégories de témoins dans sa *Rhétorique*. La première correspondait aux anciens témoins, lesquels répandaient des leçons sur les événements. A ce groupe de témoins, Aristote oppose les individus qui ont directement perçu l'événement. Ceux-ci sont discrédités par le philosophe grec dans la mesure où ils sont dans l'incapacité de se prononcer sur la qualité de telle ou telle action puisqu'ils n'en parlent pas de façon détachée, et donc désintéressée. Dès lors, ils sont susceptibles d'émettre de faux jugements. Lorsque Simon refuse de considérer son roman comme un « témoignage », c'est, nous semble-t-il, d'après la première catégorie de témoins définie par Aristote. Si l'on s'autorise à parler du *Palace* comme d'un témoignage, c'est dans la mesure où le roman revendique une subjectivité et une vision partielle du contexte de la guerre civile espagnole. Contrairement au *Palace*, on a souvent reproché à *L'Espoir* de n'être qu'une chronique historique. Selon cette définition, l'ouvrage de Malraux ne serait intéressant que dans la mesure où il donnerait des indications sur les événements historiques de la guerre d'Espagne. Le romancier Montherlant s'indigne de telles critiques : « On entend dire sur ce livre des choses monstrueuses : "C'est du journalisme", "C'est mal composé" »³. *L'Espoir*, s'il rend compte de faits du conflit ibérique, n'en reste pas moins une fiction. Le roman jouit cependant d'un statut particulier puisqu'il fonctionne comme un témoignage fictionnel ; le roman constitue à la fois une fiction mais il est aussi susceptible d'être utilisé comme source pour un travail d'historien. Bien qu'il appartienne au domaine du fictif en tant que roman, l'ouvrage de Malraux donne des clefs quant à l'atmosphère de la période de

¹ CHAPSAL, Madeleine. *Les écrivains en personne*. « Entretien avec Claude Simon ». Paris : UGE, 1973. « 10/18 ». Cité in Notice par DUNCAN, Alastair B, in SIMON, Claude. *Œuvres complètes*. op. cit. pp. 1341.

² Jacques RANCIERE, « Témoignage et écriture. In séminaire Antoine COMPAGNON, *Témoigner*, 2009. Disponible en ligne sur : http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/seminaire_2009_temoigner.jsp.

³ MONTHERLANT, Henry de. *Carnets, 1930-1944*. Paris : Gallimard, 1957. Cité in *Les critiques de notre temps et Malraux*. Paris : Editions Garnier Frères, 1970. p. 86.

la guerre grâce au travail de création, grâce au transfert du réel à la sphère de l'imaginaire et de l'art.

3.2.3 *Le passage du témoin ou la transmission de la mémoire*

Dès lors que le témoin témoigne, il extériorise et rend compte de ses impressions face à un événement qu'il a perçu. Autrement dit, le témoignage consiste en l'expression d'une expérience vécue. Celle-ci se trouve alors transmise au lecteur ou à l'auditeur. Le témoin d'une scène transmet, à travers le récit, ce qu'il a vécu à d'autres individus. Témoigner c'est donc, pour celui qui raconte, passer le relais à ceux qui lisent ou écoutent. Dans son étude intitulée « Le Narrateur », W. Benjamin affirme : « on ne raconte jamais d'histoire que pour qu'elles soient répétées »¹. Le fait de raconter voue le récit à la transmission. Le témoignage, en tant que récit, permet de tisser des liens entre le témoin et tous ceux qui l'entendront². En racontant son histoire, le narrateur se déleste de son récit dans la mesure où il celui-ci est exprimé – au sens étymologique du terme. Une continuité temporelle se met alors en place grâce au texte. Comme l'indique A. Compagnon, le témoignage « fait le lien entre ici et là-bas, entre naguère et maintenant [...], le témoignage rend présent l'autre temps, l'autre lieu »³. Il s'agit d'un véritable « passage du témoin » au sens où celui qui raconte fait le lien entre les différentes époques et entre les différents lieux. A travers *L'Espoir* et *Le Palace*, c'est une partie de l'Espagne qui trouve un relais en France, c'est une période historique – la guerre civile – qui se fixe et qui s'étend dans le temps grâce au roman. Grâce à la lecture des deux romans de Malraux et Simon, le passé est sans cesse réactualisé.

Le roman constitue un lieu privilégié pour la transmission du témoignage. En effet, en tant que récit écrit, il permet de laisser une trace durable. De plus, en inscrivant leur témoignage dans une œuvre littéraire, ou plutôt, en faisant de leur témoignage une œuvre d'art, Simon et Malraux donnent à leur récit une dimension intemporelle. Dans *L'Espoir*, lors d'une discussion entre les personnages de Scali – ancien professeur d'histoire de l'art – et Alvear, lui aussi spécialiste dans cette discipline, ce dernier insiste sur le caractère infini de l'œuvre d'art qui s'oppose à la finitude humaine :

¹ BENJAMIN, Walter. « Le Narrateur » (1955). In *Rastelli raconte... et autres récits*. Paris : Seuil, 1987. p. 156.

² Nous utilisons le verbe « entendre » à dessein : dans son étude, Benjamin parle de l'oralité comme le principal moyen de souder les individus entre eux pour qu'ils fassent société.

³ Séminaire Antoine COMPAGNON, *Témoigner*, 2009. « Introduction ». Disponible en ligne sur : http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/seminaire_2009_temoigner_intro.jsp.

« Mais la poésie et la musique valent pour la vie et la mort »¹. L'art est la seule chose qui puisse subsister en temps de guerre. Il n'est pas soumis à la finitude humaine. Par conséquent, faire du contexte de la guerre d'Espagne un motif de roman, faire des personnages de fiction qui évoluent dans ce décor conflictuel, c'est accorder une intemporalité aux faits. Le roman joue le rôle de passeur d'une mémoire espagnole à d'autres lieux, à d'autres époques.

L'Espoir et *Le Palace* constituent des témoignages originaux. Ils sont le fruit d'une expérience perçue non seulement par les narrateurs fictifs, mais aussi par leurs auteurs réels. Ces derniers, témoins de l'Espagne dans ses années de guerre civile, offrent au public un témoignage en mettant en mots leur vécu. Néanmoins, les textes de Malraux et de Simon ne consistent pas en une étude historique des événements et ne prétendent aucunement à la représentation véridique de la guerre. A travers un genre qui se définit par son caractère fictionnel – le roman – les deux auteurs livrent une perception subjective et incomplète des faits, qu'il n'est pas question de considérer comme la réalité brute. Au contraire, il s'agit d'une mise en mots d'impressions et de l'établissement du motif ibérique non pas dans un manuel d'histoire mais dans une œuvre d'art. En faisant du thème de la guerre civile une œuvre littéraire, Malraux et Simon défient les lois de la finitude et confèrent une mémoire aux combattants de la guerre d'Espagne, à ses drames, à son atmosphère.

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir*. *op. cit.* p. 375.

3.3 Entre espoir et désillusion : deux visions du temps historique

Si l'on a pu distinguer *L'Espoir* et *Le Palace* au regard de la mise en scène et de la mise en mots de la guerre d'Espagne, c'est qu'il existe une différence fondamentale entre les deux romans quant à la conception de l'Histoire. Si les livres de Malraux et Simon évoquent un même contexte, ils se distinguent toutefois par la façon dont ils le traitent – ce que nous avons montré précédemment¹. Or, ces divergences semblent venir d'une différence plus profonde : la vision du monde perceptible à travers les deux romans. *L'Espoir* et *Le Palace* présentent en effet l'Histoire selon des approches distinctes. C'est ce que nous allons essayer de montrer ici.

Tout d'abord, la confrontation entre l'homme et l'Histoire n'est pas envisagée de la même manière chez les deux auteurs : alors que l'un – Malraux – donne une dimension épique à des « héros » de l'Histoire, le second – Simon – est plus sceptique quant à la grandeur de l'individu. Nous verrons ensuite en quoi le mouvement même du temps historique n'est pas le même dans *L'Espoir* et dans *Le Palace* puisqu'à la progression linéaire malrucienne s'oppose un trajectoire cyclique et sans finalité possible chez Simon. Enfin, nous interrogerons le sens qui est donné à l'Histoire dans les deux romans.

3.3.1 *L'homme face à l'Histoire : entre héroïsation et désabusement*

Dans *L'Espoir*, lors d'un combat à terre des Brigades Internationales, le narrateur affirme, en parlant des combattants : « ils sont l'Histoire »². Les personnages prennent ici une grande ampleur dans la mesure où leurs faits et gestes sont considérés comme non seulement participants de la grande Histoire, mais surtout comme représentants eux-mêmes de l'Histoire. Il n'y a pas une différence d'échelle entre l'histoire – que nous définissons comme le récit fictif dans lequel les personnages agissent – et l'Histoire – au sens de l'ensemble des épisodes passés qui se gardent en mémoire. L'Histoire n'est pas présentée, dans le roman de Malraux, comme une entité supérieure et abstraite. Il s'agit, au contraire, d'un phénomène entièrement construit par les individus – ici les personnages. L'Histoire est donc activement composée par les

¹ Cf partie 2.

² MALRAUX, André. *L'Espoir. op. cit.* p. 389.

« acteurs » chers à Malraux. Une telle conception de l'homme – qui définirait la marche de l'Histoire – est accompagnée d'un processus d'héroïsation des personnages dans *L'Espoir*. Par exemple, Ximénès devient comme intouchable au cœur d'une bataille à Barcelone :

Ximénès s'était retourné ; il leva son bâton de chef de la garde civile, et, des trois rues, les hommes aux bicornes s'élancèrent. Ximénès boitant toujours [...] marchait de nouveau vers l'hôtel, seul parmi les balles au milieu du square immense¹.

L'on assiste à un grandissement épique du personnage se dirigeant, malgré son infirmité au niveau de la jambe, vers le bâtiment qu'il faut gagner. Ximénès semble entouré d'un halo protecteur grâce auquel les balles ne peuvent l'atteindre. Il est imposant par son autorité sans faille : d'un simple geste éloquent, il parvient à réunir les autres personnages pour l'attaque de l'hôtel Colon. L'image de sa grandeur est renforcée par le fait qu'il est seul au centre d'un espace « immense ». Dans l'analyse qu'il propose des romans de Malraux dans « Introduction à une étude structurale des romans de Malraux », L. Goldmann présente *L'Espoir* comme une « forme intermédiaire entre l'épique et le lyrique »². Il explicite son propos dans une note : « L'épique étant visé et exigé par l'affirmation de la réconciliation entre l'individu et la communauté, le lyrique, présent comme aspect complémentaire du caractère malgré tout postulé et non organique de cette réconciliation »³. En d'autres termes, L. Goldmann suggère que l'individu tel qu'il est présenté dans *L'Espoir* se confond avec la communauté. Cette fusion est à prendre en compte dans les deux sens : d'une part, le personnage tire sa grandeur de la communauté, d'autre part, la communauté est solide dans la mesure où elle représente la somme de ses individus. Cette idée selon laquelle l'homme se fond à sa communauté est explicite dans le roman de Malraux : « Le destin de ces hommes formés dans le combat est semblable à celui de Manuel et à celui de l'Espagne »⁴. Les objectifs des combats dans la guerre d'Espagne sont ici présentés comme analogues pour tous les républicains, quelles que soient les échelles de grandeur : communauté, pays, individu.

¹ *Ibid.* p. 37.

² GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1986. « Tel ». p. 198.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 384.

Les « héros » de la guerre civile présentés dans *Le Palace* ne jouissent pas d'une même idéalisation que dans *L'Espoir*. Personnages de papier glacé, ils sont figés sur des affiches de propagande. Une des images représente un personnage au-dessus duquel des messages de désespoir sont visibles :

DOLOR DOLOR DOLOR DOLOR

se suivant comme une lamentation au-dessus du même buste d'homme maigre et nu brandissant un fusil qu'il avait placardé dans la chambre du palace [...], avec son ventre efflanqué, sa bouche grande ouverte sur le cri silencieux, ses chaînes brisées, son irrésistible élan, son irrésistible devise :

VENCEREMOS.¹

La représentation de l'homme dans la lutte est pétrifiée par l'affiche. Cependant, sa représentation picturale semble être la seule façon de saisir le caractère héroïque des hommes dans la mesure où ils ne sont considérés comme des héros que lorsque la mort a eu raison d'eux. C'est pourquoi les effigies des combattants morts pour la République sont dénuées de vie. De ces « héros », il ne reste que des photographies ou des dessins qui n'ont fait que les figer en une image :

Descendant maintenant l'avenue, repassant sans les voir devant les étalages de fleurs, les panoplies guerrières, les fanions, les assortiments d'insignes et les portraits des héros morts imprimés sur des foulards eux aussi entassés en piles ou accrochés par des pinces à linge à des ficelles, ondulant mollement dans le vent flasque².

Les portraits des combattants morts se vendent comme une babiole quelconque. La lutte, si elle est représentée par ces individus, n'a alors plus de sens. Elle constitue un souvenir lointain, disparue en même temps que les hommes qui la portaient. Contrairement aux personnages héroïsés de *L'Espoir* qui pouvaient traverser un champ de bataille sans être blessés, le temps des héros de la République présentés dans *Le Palace* est révolu. Ils ne défient la mort que dans la mesure où leurs portraits, figés sur des affiches ou des foulards, servent de propagande. On est, avec Simon, bien loin d'une Histoire construite par des personnages exemplaires. Ce qu'il reste du passé, ce sont plutôt les tâches indélébiles de mauvais souvenirs. L'Histoire, telle qu'elle est présentée dans *Le Palace*, est « arrogante et mystérieuse [...], couverte de pus, d'infects

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 179.

² *Ibid.* p. 213.

et inguérissables stigmates »¹. Ce qu'il reste de l'Histoire, ce sont toutes les horreurs commises par les hommes et non pas un monde qui serait construit par des héros.

3.3.2 *Le parcours du temps : entre progression linéaire et mouvement cyclique*

L'opposition fondamentale entre Malraux et Simon réside, selon nous, dans la croyance ou l'incroyance en une évolution de l'Histoire tournée vers l'idée de progrès. Le parcours temporel est présenté, dans l'œuvre de Malraux, comme un tracé chronologique qui passe par des étapes, lesquelles sont autant de paliers qui permettent une progression. L'Histoire, si elle est le fait des hommes, serait alors représentable à l'aide d'une longue flèche tournée vers l'avant, toute entière tendue vers l'avenir, vers un but ultime. Comme l'affirme Malraux lors d'un entretien dans lequel il est interrogé sur la façon dont il traite la temporalité dans son œuvre :

Quant à la structure temporelle des *Antimémoires* – qui leur donne cet aspect de composition par fragments – elle tient à la conception que je me fais du temps. Tous les grands romanciers qui ont mis en question la forme du roman sont aussi ceux qui ont mis en question le temps. [...] Chez moi, vous avez affaire à un temps que j'appellerai... historique².

La réponse de Malraux correspond à la structure temporelle de *L'Espoir*. La ligne du temps, si elle est fracturée par endroits, suit une course où se suivent passé, présent et futur. Les ruptures consistent en des événements qui impulsent le mouvement d'avancée de l'Histoire. Ainsi, toutes les actions des personnages de *L'Espoir* sont tournées vers un destin commun, qu'il s'agit d'élaborer et de construire de la meilleure façon possible.

Face à la course du temps tournée vers le futur, face à cette ligne temporelle malrucienne qui progresse grâce aux actions des hommes, Simon offre une image de la révolution beaucoup moins optimiste. En guise d'épigraphe au *Palace*, Simon divulgue, non sans provocation, la première définition du dictionnaire Larousse : « *Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement*

¹ *Ibid.* p. 18.

² GROVER, Frédéric J. *Six entretiens avec André Malraux sur les écrivains de son temps (1959-1975)*. Paris : Gallimard, 1978. « Idées ». p. 109.

par les mêmes points »¹. On est loin de l'idée malrucienne d'un avenir à construire. Ici, le temps semble clôt, fermé, sans issue. Le temps n'est tourné vers aucun destin, si ce n'est le perpétuel passage par « les mêmes points ». Pas d'espoir possible dans un monde qui bégaye. Avec la conception simonienne de l'Histoire, on est face à une spirale entêtante où aucune sorte de progrès n'est envisageable. Le rythme de l'Histoire proposé par Simon est comparable à celui des saisons qui se succèdent et reviennent continuellement. Dans son roman *Les Géorgiques*, il semble que l'auteur rende bien compte de l'amalgame qu'il est possible de faire entre « la terre et la guerre », pour reprendre le titre d'un numéro de la revue *Critique* consacré à Simon². La guerre revient comme les saisons et elle règle le métronome du temps historique. Ainsi, P. Sabot, dans son étude des *Géorgiques*, développe cette idée :

Si la répétition qui prévaut dans les activités géorgiques, rythmées par les saisons, paraît déterminer aussi le cours des actions historiques, qui reviennent inlassablement au cours des siècles, voire au cours d'une même existence, c'est qu'elle marque avant tout la conformité de la terre et de la guerre à un ordre transcendant, indifférent au sort de l'homme et obéissant à sa propre logique.³

En suivant une trajectoire cyclique, le temps historique est du même ordre que le temps saisonnier. Etant donné que l'Histoire est vouée à se répéter sans cesse, tout progrès qui pourrait être amené par une révolution est condamné. *Le Palace* traduit bien cette impossibilité à sortir de l'impasse historique : « et à la fin tout s'immobilise, retombe, et elle [la ville] reste là, gisant, épuisée, expirante, sans espoir que cela ne finisse jamais, se vidant dans une infime, incessante et vaine hémorragie »⁴. La cité espagnole meurtrie ne peut soigner sa blessure. Le sang versé, la guerre, la révolution, sont inutiles et ne servent pas à s'extirper de l'inférieure spirale du temps. C'est un discours totalement opposé qui est tenu par Malraux en guise de conclusion de *L'Espoir* :

Ces mouvements musicaux qui se succédaient, roulés dans son passé, parlaient comme eût pu parler cette ville qui jadis avait arrêté les Maures, et ce ciel et ces champs éternels ; Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant

¹ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p. 7.

² « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon ». *Critique*, n°414. Novembre 1981.

³ SABOT, Philippe. *Littérature et guerre. Sartre, Malraux, Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Lignes d'art ». p. 241.

⁴ SIMON, Claude. *Le Palace. op. cit.* p.230.

que leur présence sur la terre, - la possibilité infinie de leur destin ; et il sentait en lui cette présence mêlée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son cœur¹.

La musique, qui bat à l'intérieur du personnage, vient donner le rythme de l'Histoire. De la lutte menée par les républicains, il résulte un vaste champ de possibles pour l'avenir. La fin du roman – qui fait gagner les républicains² - est entièrement tournée et ouverte vers des lendemains qui chantent.

3.3.3 *Quel sens donner à l'Histoire ?*

La différence de vision de l'Histoire que l'on constate dans *L'Espoir* et *Le Palace* s'accorde à une opposition des deux auteurs quant à leur foi dans l'homme et dans l'Histoire. En effet, il semble que Malraux pose un regard optimiste sur le cours du temps tandis que Simon pense que donner un « sens » à l'Histoire n'est qu'illusion. Selon J.-Y. Laurichesse, les romans de Simon font preuve d'un « pessimisme fondamental » lié « à l'impossibilité de donner un sens à l'universelle agitation, de discerner un ordre dans le chaos de l'aventure humaine »³. Les romans de Simon témoignent de cette incohérence du monde et du fait que l'Histoire ne peut constituer une structure rationnelle et ordonnée sur laquelle viennent se poser des événements. Dans le discours que Simon prononce lorsqu'il reçoit le prix Nobel de littérature, en 1986, l'auteur du *Palace* délivre sa vision du monde :

Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières [...], j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... et cependant, je n'ai jamais encore, à 72 ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que

¹ MALRAUX, André. *L'Espoir*. op. cit. p. 590.

² Alors qu'en réalité, le conflit civil a abouti à la victoire des nationalistes et à laissé place à la dictature de Franco.

³ LAURICHESSE, Jean-Yves. « « Quelque chose à dire ». Ethique et poétique chez Claude Simon », paru dans *Cahiers de Narratologie*, N°12. Mis en ligne le 20 avril 2005, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=25>.

« si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » - sauf qu'il est¹.

L'énumération de toutes les expériences vécues par l'auteur insiste sur l'idée selon laquelle il s'agit d'une parole d'autorité. Simon se présente dans ce discours comme revenu de nombreux épisodes de l'Histoire : guerre civile, guerre mondiale... Témoin de la première moitié du XX^{ème} siècle, Simon déclare ne trouver aucun sens, aucune cohérence dans le monde qu'il a connu. Les conflits, les combats, les difficultés qu'il a pu vivre se sont avérés vains puisqu'ils ne sont pas parvenus à changer la société. Les propos tenus par Simon traduisent un désabusement profond et une désillusion totale en face de l'homme et de l'Histoire.

Pour Malraux, il revient à l'homme de trouver, ou plutôt de construire un sens à l'Histoire. Et cette cohérence ne peut être trouvée que grâce à l'aide de l'espoir – souffle qui permet aux hommes de ne pas être blasés et de donner un sens à leur existence. Si cette notion d'espoir est explicite dès le titre du roman, elle parcourt le récit et fonctionne, dès lors, comme la colonne vertébrale qui porte l'action des personnages et qui les pousse à continuer la lutte jusqu'au bout. Dès le départ, le combat des personnages est lié à une volonté de changement de la société : « Barcelone était enceinte de tous les rêves »². Sans espoir de gagner, les républicains ne poursuivraient pas la bataille. S'ils combattent, c'est que « pour la première fois, [...] au lieu d'être en face d'une tentative désespérée, comme en 1934 – comme toujours – [ils se sentaient] en face d'une victoire possible »³. Cette foi en l'avenir qui promet de belles choses est aussi présente dans le témoignage d'Orwell, *Hommage à la Catalogne*, où celui-ci parle des débuts de la guerre à Barcelone comme d'une ère de confiance dans le futur : « il y avait la foi dans la révolution et dans l'avenir, l'impression d'avoir soudain débouché dans un rêve d'égalité et de liberté »⁴. Si l'espoir donne un sens au combat dans lequel sont engagés les républicains, il participe aussi de la vitalité de la lutte : « La plus grande force de la révolution, c'est l'espoir »⁵. A partir du moment où toute espérance est envolée, le combat se termine. Ainsi, un passage du roman de Malraux évoque le désenchantement qui gagne les combattants. Ces derniers, craignant l'issue de la guerre, abandonnent les armes : « Revenus à Visagra, Manuel appela. Rien ne répondit. Il

¹ SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986. p. 24.

² MALRAUX, André. *L'Espoir*. op. cit. p. 34.

³ *Ibid.* p. 36.

⁴ ORWELL, Georges. *Hommage à la Catalogne*. op. cit. p. 15.

⁵ MALRAUX, André. *L'Espoir*. op. cit. p. 56.

appela de nouveau. Rien. Il monta au dernier étage de la maison d'où il pût découvrir les toits. Derrière chaque angle, là où il avait posté un homme, il y avait un fusil abandonné »¹. Face au comportement défaitiste de certains républicains, le chef communiste Manuel tente de redonner l'espoir grâce à un discours :

« La pagaille est finie.
« Vous mangerez ce soir.
« Vous ne coucherez pas dehors.
« Vous avez des armes et des munitions.
« Nous avons été vainqueurs à Somosierra, nous le serons ici.
Combattons de la même façon, c'est tout !²

Il s'agit, à travers cette harangue, de restituer la confiance aux républicains, de montrer que la victoire est possible – sans quoi tout combat serait inutile car perdu d'avance. En dressant la liste des points positifs, la déclaration tente de rendre l'optimisme des débuts de la guerre. C'est l'espoir qui permet de guider les combattant dans la mesure où il offre un but. Toutes les actions des personnages prennent alors sens : elles sont sous-tendues par l'espoir qui les guide vers la perspective d'une victoire possible.

L'Espoir et *Le Palace* diffèrent radicalement quant à la vision qu'ils proposent de l'Histoire. Malraux ou Simon révèlent, à travers leurs romans, une conception toute différente du monde dans lequel leurs personnages de fiction évoluent, mais aussi plus généralement du monde réel. Alors que Malraux confère à ses personnages de papier une dimension héroïque – grandissement épique, acteurs non seulement de leur propre histoire, mais aussi de la grande Histoire – Simon témoigne de beaucoup plus de réserve voire de scepticisme sur l'homme. Il n'existe pas, selon lui, de héros de l'Histoire et ses personnages étouffent dans un milieu qui les domine. Cette dualité de perception de l'homme face au monde prend sa source dans une rupture plus profonde entre *L'Espoir* et *Le Palace* : la représentation du parcours du temps. Le mouvement temporel tel qu'il est promu par Malraux suit une direction linéaire tendue vers le progrès et l'avenir. A l'inverse, l'esthétique simonienne du temps historique a pour modèle la succession

¹ *Ibid.* p. 283.

² *Ibid.* p. 314.

cyclique des saisons : il s'agit d'une ligne temporelle en spirale où toute volonté de sortir de la monotonie historique est illusoire. Cet antagonisme profond quant à la représentation de la ligne du temps historique s'accorde à une vision de l'Histoire optimiste pour l'un, pessimiste pour l'autre. Tandis que Simon dénie toute cohérence, toute logique à l'Histoire, Malraux, quant à lui, attribue à l'homme le devoir de trouver un sens. Ce sens serait la foi en l'avenir, un espoir qui permettrait aux individus de se mouvoir d'un même corps vers une destination commune.

L'Espoir et *Le Palace* en témoignent : le roman – tout en conservant son caractère fictionnel – peut s'impliquer dans le monde réel dans la mesure où il propose une réflexion sur celui-ci. Les romans de Malraux et Simon transmettent des visions de l'Histoire. Il n'est pas question d'établir, avec le roman, un texte d'autorité imposant un point de vue clos et rigide. Au contraire, les romans constituent autant de manières d'appréhender le monde, autant de perceptions et de conceptions différentes de l'Histoire. Si l'on peut, par la mise en mots d'événements vécus et d'impressions floues, donner une forme et une structure solide à des sensations, le roman n'est pas pour autant un remède qui permet de comprendre objectivement le monde extérieur.

Sans prétendre établir des documents officiels sur la guerre d'Espagne, les fictions que constituent *L'Espoir* et *Le Palace* peuvent être lues comme des témoignages originaux du conflit civil ibérique. Grâce à la mise en mots d'impressions d'une époque de guerre, grâce à la mise en place des émotions dans une structure narrative, les romans de Malraux et Simon fonctionnent comme les témoins immortels d'un temps dont ils portent la mémoire. A travers eux, une continuité se met en place entre le passé et le présent, entre l'ailleurs et l'ici. L'Histoire se voit relayée par le roman qui porte et assure son témoignage.

En parlant de l'Histoire, Malraux et Simon dévoilent, à travers le roman, deux conceptions du monde réel. Dans *L'Espoir*, le temps historique est présenté comme évoluant linéairement, continuellement poussé vers le futur, tandis que *Le Palace* offre à voir le mouvement cyclique et perpétuel d'un temps voué à l'éternelle et monotone répétition. Ces deux lignes du temps perceptibles dans les œuvres de Malraux et Simon traduisent deux façons d'appréhender l'Histoire : foi en l'avenir pour le premier, désillusion et désabusement pour le second.

Conclusion

L'Espoir et *Le Palace* prouvent et confirment que la littérature peut évoquer le monde réel. Comme en témoignent les œuvres de Malraux et Simon, le roman n'appartient pas à une sphère de l'imaginaire définitivement fermée sur elle-même. Le texte de fiction ne s'exclut pas du réel et n'exclut pas nécessairement le monde extérieur. Les deux romans que nous avons étudiés s'inscrivent dans un contexte historique bien défini : la guerre d'Espagne. Le conflit ibérique imprègne les deux ouvrages. La relation entre l'histoire racontée par le roman et la guerre est perceptible à deux niveaux. D'une part, la période historique fonctionne comme un décor sur lequel se projettent des récits de fiction : le conflit serait alors une source d'inspiration, un moteur pour l'écriture, un réservoir de faits dans lequel le récit viendrait puiser des éléments. D'autre part, le roman renvoie à l'Histoire en donnant une série d'indications et d'informations sur des événements de la guerre. Le texte donne alors l'impression de se rattacher au monde extérieur factuel. Le contexte historique évoqué vient donner un cadre au récit. Le lien existant entre l'histoire et l'Histoire – soit les événements qui se sont réellement produits – est d'autant plus étroit que les deux auteurs ont pris part directement au combat espagnol aux côtés des républicains. *L'Espoir* et *Le Palace* jouissent donc d'un statut original du fait qu'ils sont à la fois fictionnels et qu'ils résultent d'une expérience réelle vécue par les auteurs. Dans la mesure où les deux écrivains n'ont pas prétendu, à travers le roman, faire un travail de journaliste ou d'historien, les textes qu'ils ont produits sont de véritables œuvres littéraires ; toutefois, qui existe entre la fiction et la réalité est très solide : les récits mettent en place un « effet de réel » qui matérialise les événements de la guerre.

Bien que *L'Espoir* et *Le Palace* s'ancrent dans un même contexte historique et qu'ils évoquent la même guerre, les deux livres proposent deux récits distincts. En choisissant le roman pour évoquer la guerre, Malraux et Simon n'aspirent pas à énumérer les faits, les événements historiques ni à essayer d'être au plus près de ce qui s'est réellement produit. A l'inverse, chaque auteur crée une œuvre littéraire originale. La façon dont les faits sont appropriés et radicalement transfigurés par l'écriture diffère dans les deux romans. Dans *L'Espoir*, Malraux fait de ses personnages les éléments

majeurs et décisifs pour la progression du récit. Tous les républicains représentés dans le roman participent pleinement du récit : ils sont tous des actants. Dans *Le Palace*, les personnages ne sont plus ceux qui agissent, ceux qui déterminent la destinée du conflit : ils subissent la guerre qui les envahit à la manière d'une épidémie meurtrière. La façon dont la guerre est perçue et transformée en œuvre d'art induit une liberté d'interprétation du phénomène conflictuel et propose une large palette de variations esthétiques. Il s'agit d'abord de définir et de délimiter un cadre à la scène décrite. Si *L'Espoir* offre le plus souvent une perception en surplomb, *Le Palace* se focalise sur une série de détails et d'objets minimes. Malgré ces différences de perception, une similitude entre *L'Espoir* et *Le Palace* est visible : les problèmes de mise en point du regard. Comme l'observateur est au cœur de la guerre, il lui est impossible de voir et de comprendre tout ce qui est en train de se produire. Que celui qui voit soit dans un rapport de proximité ou d'éloignement avec ce qui est perçu n'améliore pas sa compréhension de la guerre. Enfin, rendre la guerre à travers le roman c'est aussi choisir un rythme, un tempo pour le récit. Une dialectique se met alors en place entre l'effet de vitesse produit par l'écriture – censé représenter le mouvement – et les effets de ralentis qui permettent de fixer par les mots une fraction de seconde.

Malraux et Simon révèlent et proposent, à travers leurs romans, des visions de l'Histoire. *L'Espoir* et *Le Palace* mettent en question le rapport entre écriture et reconstitution historique. La mise en écriture d'impressions liées à la guerre permet au narrateur de donner forme et corps à des sensations floues. Par ce travail de mise en mots, d'élaboration narrative, le roman se dote d'un nouveau statut : il devient le témoignage artistique d'une période historique. *L'Espoir* et *Le Palace* dévoilent en effet les perceptions subjectives des auteurs à travers des témoignages subjectifs sur la guerre d'Espagne. En créant un roman à partir d'une expérience vécue, les deux auteurs de notre corpus placent leur témoignage au rang d'œuvre d'art. A travers *L'Espoir* et *Le Palace*, le souvenir du conflit ibérique est renouvelé à chaque lecture. Il s'agit d'un véritable « passage de témoin » où le roman joue un rôle essentiel pour la sauvegarde de la mémoire historique. Cette Histoire rappelée à travers *L'Espoir* et *Le Palace* n'est pas conçue de la même manière par Malraux et Simon. On perçoit une rupture radicale entre les deux auteurs en ce qui concerne leurs visions du parcours du temps historique. Dans *L'Espoir*, l'individu est présenté comme déterminant le sens de l'Histoire – c'est pourquoi la foi malrucienne en l'homme va de pair avec l'espoir en un avenir meilleur. Dans le roman que nous avons étudié, le temps est représenté d'après une ligne

progressive qui évolue vers un futur prometteur. Le point de vue de Simon sur l'Histoire est beaucoup plus pessimiste et fait preuve d'un grand désabusement. *Le Palace*, dans l'entrelacs des temporalités qui composent son récit, évince toute idée d'évolution historique. Il n'existe pas, pour Simon, d'issue possible dans un monde qui n'est qu'un perpétuel retour aux mêmes points et aux mêmes obstacles.

L'Espoir et *Le Palace*, bien qu'ils soient des romans et qu'ils appartiennent à un genre littéraire fictionnel, parlent du monde extérieur. A travers la fiction, c'est une vision du réel qui est proposée. Si les récits de Malraux et Simon sont des créations littéraires à part entière, ils s'inscrivent eux aussi dans l'Histoire. Il ne s'agit pas, pour les deux auteurs, d'enfermer leurs romans dans une tour d'ivoire et de couper définitivement le récit du monde environnant. Au contraire, le récit s'empare du réel pour le recréer en œuvre d'art sous le mode de la fiction. *L'Espoir* et *Le Palace*, en même temps qu'ils sont des œuvres littéraires, parlent du monde réel, évoquent des faits historiques et donnent à penser, donnent à réfléchir sur le monde qui nous entoure. Lire ces deux romans, ce n'est pas s'enfermer dans un monde de fiction sans accroche au réel : c'est rencontrer des manières de percevoir le sens de l'Histoire, c'est accepter l'idée selon laquelle il existe différentes visions d'une même réalité. Grâce aux romans – en l'occurrence, à *L'Espoir* et au *Palace* – le réel et son sens sont sans cesse remis en question.

La lecture des deux ouvrages, loin de paralyser et de scléroser le lecteur dans une vision définitive de la guerre d'Espagne, donne à réfléchir et à penser. A travers le roman, l'Histoire n'est pas représentée comme une d'entité supérieure où l'énumération d'événements suffirait en soi. Il ne s'agit pas de figer ou de sacraliser les images de « moments forts ». Si *L'Espoir* et *Le Palace* ne doivent pas être mis sur le même plan qu'un travail d'historien, c'est parce qu'ils n'étudient pas les mêmes matériaux. Les romans de Malraux et Simon s'attachent, en effet, à mettre en mots des impressions personnelles et subjectives sur des scènes directement perçues par les auteurs. L'historien, qui souhaite donner une connaissance objective des faits historiques, doit s'appuyer sur une série d'éléments qui lui permettront de mener à bien son enquête : objets archéologiques, monuments, archives journalistiques... Il doit procéder à une manipulation rigoureuse de ses différentes sources et les confronter avant de pouvoir établir un point de vue détaché sur ce qu'il étudie. En tant que formes de témoignages

de la guerre d'Espagne, *L'Espoir* et *Le Palace* proposent quant à eux une connaissance subjective de la période historique. Il s'agit d'impressions et de perceptions recueillies par les mots et formées en œuvres d'art. L'historien pourra alors les étudier comme des points de vue divergents à partir desquels, à force de confrontation, il fera la synthèse d'une époque.

ANNEXE

Photographie de Robert CAPA, Espagne, près de Cerro Muriano, vers le 5 septembre 1936.

Source : *Robert Capa*. Actes Sud, 2008. « Photo Poche ».

Bibliographie

1. Ouvrages littéraires

1.1 Corpus

MALRAUX, André. *L'Espoir*. (1937). Paris : Gallimard, 2004. « Folio ».

SIMON, Claude. *Le Palace*. (1962). Paris : Minuit, 2006.

1.2 Autres ouvrages d'André Malraux

MALRAUX, André. *La Condition humaine*. (1933). Paris : Gallimard, 1967. « Le livre de Poche ».

MALRAUX, André. *Les Noyers de l'Altenburg*. (1943). Paris : Gallimard, 1997. « Folio ».

MALRAUX, André. *Le Miroir des Limbes I : Antimémoires* (1967). Paris : Gallimard, 2001. « Folio ».

1.3 Autres textes de Claude Simon

SIMON, Claude. *Le sacre du printemps*. (1954). Paris : Calmann-Lévy, 1985.

SIMON, Claude. *Histoire* (1967). Paris : Minuit, 2006.

SIMON, Claude. *Les Géorgiques*. Paris : Minuit, 1981.

SIMON, Claude. Préface à *Orion Aveugle* (1970). Paris : Gallimard, 2006. « La Pléiade ». pp. 1181-1183.

SIMON, Claude. *La Fiction mot à mot*. Paris : Gallimard, 2006. « La Pléiade ».

SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986.

1.4 Autres ouvrages littéraires

1.4.1 Roman

CERCAS, Javier. *Les Soldats de Salamine*. (2001). Paris : « Le Livre de Poche », 2005.

FAJARDIE, Frédéric. *Une charrette pleine d'étoiles*. (1988). Paris : Mille et une nuits, 2008.

HEMINGWAY, Ernest. *Pour qui sonne le glas*. (1940). Paris : Gallimard, 1977. « Folio ».

MESTRE, Serge. *La Lumière et l'Oubli*. Paris : Denoël, 2009.

MONTHERLANT, Henri (de). *Œuvres complètes II. Le chaos et la nuit*. (1963). Paris : Gallimard, 2009. « La Pléiade ». pp. 853-1047.

SEBBAN, Olivier. *Le Jour de votre nom*. Paris : Seuil, 2009.

THOMAS, David M. *Un plat de sang andalou*. Paris : Quidam Editeur, 2009. « Collection Made in Europe ».

1.4.2 Théâtre

CAMUS, Albert. *Révolte dans les Asturies*. Paris : Gallimard, 1962. « La Pléiade ». pp. 395-438.

1.4.3 Nouvelle

TARDIF, Jean-Claude. *La Nada*. Paris : Le temps qu'il fait, 2009.

1.4.4 Témoignage

BERNANOS, Georges. *Les grands cimetières sous la lune*. (1938). Paris : Plon, 1995. (« Points »).

ORWELL, George. *Hommage à la Catalogne*. (*Homage to Catalonia*, 1938). Paris : Editions Ivrea, 2000. « 10/18 ».

2. Etudes critiques

2.1 Ouvrages et articles sur André Malraux

BOISDEFFRE, Pierre de. *André Malraux, la Mort et l'Histoire*. Paris : Editions du Rocher, 1996. « Littérature ».

BONHOMME, Béatrice (textes réunis par). *Colloque André Malraux*. Nice : Université de Nice Sophia-Antipolis, 1996.

CABASINO, Francesca (textes réunis par). *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*. Actes du colloque international, Rome, 9-10 novembre 2001. Rome : Aracne, 2003.

CARRARD, Philippe. *Malraux ou le récit hybride : essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*. Paris : Minard, 1976. « Lettres modernes ».

COURCEL, Martine de (textes réunis par). *Malraux, être et dire*. Paris : Plon, 1976.

EYRIES, Alexandre. *André Malraux : une ontologie de l'engagement*. Paris : Connaissances et savoirs, 2007.

GODARD, Henri. *L'autre face de la littérature : essai sur André Malraux et la littérature*. Paris : Gallimard, 1990.

GROVER, Frédéric J. *Six entretiens avec André Malraux sur les écrivains de son temps : 1959-1975*. Paris : Gallimard, 1978.

JEANNELLE, Jean-Louis. *Malraux, mémoire et métamorphose*. Paris : Gallimard, 2006.

LANGLOIS, Walter G. (textes réunis par). *André Malraux 5. Malraux et l'histoire*. Paris : Minard, 1982. « Lettres modernes ».

LARRAT, Jean-Claude et LECARME, Jacques (textes réunis par). *D'un siècle l'autre, André Malraux*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris : Gallimard, 2002.

LOEHR, Joël. *Répétitions et variations chez Malraux : La Condition humaine, L'Espoir*. Paris : Honoré Champion, 2004.

MORAUD, Yves (textes réunis et présentés par). *Ordre et désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*. Actes du colloque de Brest, 6-9 juin 2001. Crozon : Editions buissonnières, 2005.

MOUNIER, Emmanuel. *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos : l'espoir des désespérés*. Paris : Seuil, 1993. « Points essais ».

NOTHOMB, Paul. *Malraux en Espagne*. Paris : Phébus, 1999.

PICON, Gaëtan. *Malraux*. (1953). Paris : Seuil, 1996.

THORNBERRY, Robert S. *André Malraux et l'Espagne*. Genève : Librairie Droz, 1977.

2.2 Ouvrages et articles sur Claude Simon

ANDRES, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Paris : Minuit, 1992. « Critique ».

CALLE-GRUBER, Mireille (textes présentés et réunis par). *Les Sites de l'écriture*. La Riche : Nizet, 1995.

CHAPSAL, Madeleine. *Les écrivains en personne*. « Entretien avec Claude Simon ». Paris : UGE, 1973. « 10/18 ». pp. 284-291.

DÄLLENBACH, Lucien. *Claude Simon*. Paris : Seuil, 1988. « Les Contemporains ».

DUNCAN, Altastair B. « Notice sur Le Palace », dans Claude SIMON, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2006. « La Pléiade ». pp. 1326-1362.

FERRATO-COMBE, Brigitte. *Ecrire en peintre. Claude Simon et la peinture*. Grenoble : ELLUG, 1998.

JANSSENS, Peter. *Claude Simon. Faire l'histoire*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998. « Objet ».

LAURICHESSE, Jean-Yves. *La Bataille des odeurs : l'espace olfactif des romans de Claude Simon*. Paris : L'Harmattan, 1998. « L'Harmattan littératures ».

LAURICHESSE, Jean-Yves. « « Quelque chose à dire ». Ethique et poétique chez Claude Simon », paru dans *Cahiers de Narratologie*, N°12. Mis en ligne le 20 avril 2005, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=25>.

LONGUET, Patrick. *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*. Paris : Minuit, 1995. « Critique ».

LUZI, Christophe. *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*. Alata : Colonna Editions, 2010.

RICARDOU, Jean (dir.). *Lire Claude Simon*. Réédition de *Claude Simon : analyse, théorie*. Actes du colloque de Cerisy, 1-8 juillet 1974. Paris : Les Impressions nouvelles, 1986.

SYKES, Stuart. *Les Romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. « Arguments ».

THIERRY, François. *Claude Simon, une expérience du temps*. Paris : Sedes, 1997. « Les livres et les hommes ».

THOUILLOT, Michel. *Les Guerres de Claude Simon*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1998. « Interférences ».

TOST PLANET, Manuel A. « Claude Simon et Barcelone », *Cahiers Claude Simon*, n° 5, 14 janvier 2010.

VIART, Dominique. *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. « Ecrivains ».

ZEMMOUR, David. *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. « Travaux de stylistique et de linguistiques françaises : "Bibliothèque des styles" ».

Sur Claude Simon. Par J. STAROBINSKI, G. RAILLARD, L. DÄLLENBACH et R. DRAGONETTI. Paris : Minuit, 1987.

« Du fantôme d'un « Palace », Claude Simon fait surgir la guerre d'Espagne », Thérèse de SAINT-PHALLE, *Le Figaro littéraire*, 17 mars 1962.

« La terre et la guerre chez Claude Simon ». *Critique*, n° 414. 1981.

« Claude Simon : j'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », Entretien avec Claire PAULHAN, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2922, 15-22 mars 1984.

3. Théorie littéraire

3.1 Ouvrages et articles sur la guerre d'Espagne et la littérature

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *La guerre civile espagnole et la littérature française*. Ottawa : Didier, 1971. « Etudes de littérature étrangère et comparée ».

CURRERI, Luciano. « La guerre civile espagnole entre fiction et réalité », dans *Interférences littéraires*, n° 3, « Les écrivains et le discours de la guerre », s. dir. François-Xavier LAVENNE et Olivier ODAERT. Novembre 2009. pp. 217-225.

HANREZ, Marc (dossier dirigé par). *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. Paris : Panthéon Press, 1975. « Les Dossiers H ».

MARRA LOPEZ, J.R. *Narrativa Española fuera de España, 1936-1961*. Madrid: Guadarrama, 1963.

TRAPIELLO, Andrés. *Les armes et les lettres. Littérature et guerre d'Espagne (1936-1939.)* (2002). Paris : La Table Ronde, 2009.

SANZ DE SOTO, Emilio. « Les écrivains et la guerre d'Espagne ». *Le Monde diplomatique*. Avril 1997. pp. 26-27.

3.2 Histoire littéraire

ALBERES, R-M. *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes.* (1959). Paris : Albin Michel, 1969.

BRUNEL, Patrick. *La littérature française du XXe siècle.* Paris : Nathan université, 2002. « Lettres sup ».

LEROY, Géraldi. *Les écrivains et l'Histoire. 1919-1956.* Paris : Nathan université, 1998. « Lettres 128 ».

3.3 Ouvrages et articles sur l'histoire et la littérature

BERGOUNIOUX, Pierre. *L'invention du présent.* Montpellier : Fata Morgana, 2006.

SEGINGER, Gisèle (textes réunis par). *Ecriture(s) de l'histoire.* Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.

VENTRESQUE, Renée (textes réunis et présentés par). *Le procès de l'Histoire au XX^e siècle.* Montpellier : Publications de l'Université Montpellier 3, 2005.

3.4 Ouvrages et articles sur la politique et la littérature

BERNARD, Jean-Pierre Arthur. *Le parti communiste français et la question littéraire. 1921-1939.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1972.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre.* Paris : Seuil, 2000. « Points-Essais ».

GUCHET, Yves. *Littérature et politique.* Paris : Armand Colin, 2000. « U Lettres ».

SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive.* Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

3.5 Ouvrages sur la guerre et la littérature

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et PICKERING, Robert (études réunies par). *Ecrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. « Littératures ».

SABOT, Philippe. *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Lignes d'art ».

3.6 Ouvrages généraux sur la littérature

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (1975). Paris : Gallimard, 1987. « Tel ».

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. « De l'histoire au réel », dans *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993. « Points Essais ». pp161-196.

BENJAMIN, Walter. *Rastelli raconte... et autres récits*. « Le Narrateur » (1955). Paris : Seuil, 1987.

DEBRAY, Régis. *Eloges*. Paris : Gallimard, 1986.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1986. « Tel ».

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1993. (« Recherches littéraires »).

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. (1961). Paris : Minuit, 1986.

Séminaire Antoine COMPAGNON, *Témoigner*, 2009. « Témoignage et écriture » par Jacques RANCIERE :
http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/seminaire_2009_temoigner.jsp

4. Ouvrages et articles d'histoire

BENNASSAR, Bartolomé. *La guerre d'Espagne et ses lendemains*. Paris : Perrin, 2004. (« Pour l'histoire »).

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris : Flammarion, 1998. « Champ ».

THOMAS, Hugh. *La guerre d'Espagne. Juillet 1936, Mars 1939*. Paris : Laffont, 1985. « Bouquins ».

VILAR, Pierre. *La guerre d'Espagne (1936-1939)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. « Que sais-je ? ».

Encyclopoedia Universalis. « Espagne. La IIe République et la guerre civile (1931-1939) », Henri LAPEYRE. Paris, 1992. Tome 8. pp. 768-770.

5. Autres arts

5.1 Cinéma

MALRAUX, André. *L'Espoir*. 1945.

RESNAIS, Alain. *Guernica*. 1951.

ROSSIF, Frederick. *Mourir à Madrid*. 1963.

5.2 Photographie

Robert Capa. Actes Sud, 2008. « Photo Poche ».