

LA VALORISATION DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE PAR LE BIAIS DES PROCÉDÉS NARRATIFS

Ahmed RIFAI

Faculté des lettres et des sciences humaines, Tétouan, Maroc

rifaiahmed3@gmail.com

Résumé : Le présent article se penche sur une étude narratologique sélective mettant en évidence la guerre civile espagnole dans trois œuvres, à savoir *L'Espoir* d'André Malraux, *Les Grands cimetières sous la lune* de Georges Bernanos et *Adieu Toréro* d'Olivier Deck. Nous avons essayé d'examiner les procédés narratifs mis en œuvre par chaque auteur ; la perspective du narrateur, l'ordre du récit, les types de focalisations utilisées afin de mettre en valeur l'histoire. Les écrivains qui ont vécu la guerre civile espagnole tels que Malraux et Bernanos adoptent, l'un une narration linéaire, l'autre une narration interrompue par le discours critique. Alors qu'Olivier Deck qui est né après la guerre opte pour la dramatisation, le dialogue plus que le récit. Il est à remarquer que le roman de mémoire interroge souvent la subjectivité et la sélectivité de la mémoire. Il s'agit d'une mise en récit d'une mémoire passée sous silence.

Mots clés : la narration ; le statut du personnage ; l'ordre du récit ; la stratégie narrative ; la mémoire.

Abstract : The present article aims to analyse a selective narrative study strategy highlighting the spanish civil war in three novels, namely *L'Espoir* of Malraux, *Les Grands cimetières sous la lune* of Georges Bernanos, and *Adieu Toréro* of Olivier Deck. We tried to examine narrative form : the narrative point of view, the order of story and types of focalization adopted by each autor in order to highlight the story. We noticed that the authors who have lived in war for instance, Malraux who adopt a linear storytelling, but Bernanos breaks narration to make a comment. However, Oliver Deck who is born after the spanish civil war opts for dramatization and dialogue more than narration. The memoir-novel often explores the memoir's subjectivity and selectivity. The novels raise questions about the narrative creation of a memoir that has gone ignored.

Key words : narration ; character status ; order of the story ; narrative strategy
memory.

Introduction

La guerre est un fait majeur de la société. C'est un temps de rupture, facteur de changement profond. Elle entraîne généralement des mutations notables dans les sociétés qui y ont recours par contrainte. La guerre sépare les hommes et dévaste leur monde. Et pourtant, elle ne cesse de recommencer nourrie par la pulsion de mort dont parle Freud qui conclut que l'homme ne cherche pas à faire son bien. Lui-même est considéré comme source de destruction humaine (Erich FROMM, 1969, p114). Des catégorisations sont toutefois possibles : on distingue guerre internationale et guerre civile, guerre de conquête impérialiste et guerre dite « préventive » menée pour des motifs idéologiques ou religieux.

L'Histoire a montré qu'au sortir des guerres, l'aspiration à la paix se fait la plus vive : « plus jamais ça ! », répétait-on à la fin de la Grande Guerre, « plus de guerre ! », disent les soldats dans le dernier chapitre du *Feu* de Barbusse. Nombre d'artistes se sont opposés farouchement à la guerre, s'inspirant des événements dont ils étaient les témoins. Aussi Picasso peint-il Guernica quelques jours après le bombardement de la ville durant la guerre civile espagnole qui a duré trois ans de 1936 à 1939.

Notre corpus offre un dispositif narratif aussi diversifié que complexe. Il va de soi que les auteurs emploient, selon leurs objectifs personnels, le narrateur à la première personne et le narrateur à la troisième personne.

Nous tenterons de faire une analyse narratologique, c'est à dire nous étudierons les procédés narratifs adoptés dans les œuvres et qui servent à représenter la guerre civile espagnole. Nous examinerons, notamment, les genres narratifs, le point de vue du narrateur, les formes fondamentales du mouvement romanesque. En plus, il est intéressant de voir le point de vue narratif choisi par chaque auteur et qui est susceptible de mettre en évidence l'histoire, ou la réaction d'un personnage. En fait, les récits à étudier mettent en scène des événements sélectionnés selon la visée du romancier qui met en scène une littérature de témoignage dans laquelle se cristallise la dimension du vécu.

C'est à partir d'une histoire envisagée dans sa pluralité que les chercheurs s'efforcent de comprendre la praxis des études sur le texte littéraire et la façon dont

celles-ci se déploient dans le champ contemporain du savoir et des pratiques sociales, à savoir, la narratologie.

L'histoire est véhiculée par le moyen de l'acte de narration, elle consiste en un ensemble de techniques qu'un auteur met en œuvre pour créer un récit. Genette distingue entre un narrateur présent dans l'histoire qui est racontée par le pronom « je » et un narrateur extérieur à l'histoire et utilise le pronom « il ». Le premier est homodiégétique alors que le second est hétérodiégétique :

Quant aux perspectives narratives, Reuter a développé la théorie de Genette en classant le narrateur sous trois catégories.

1. La perspective narrative

La perspective du narrateur hétérodiégétique omniscient :

Le narrateur connaît bien les personnages, leurs pensées, leurs sentiments, leur sort. Il agit comme un Dieu qui décide de sa créature :

Le narrateur est hors du récit mais se trouve en tout lieu, maîtrise le temps. Il connaît le passé, le présent et l'avenir de ses personnages.

La perspective du narrateur hétérodiégétique neutre :

Le narrateur ne connaît pas bien le personnage, il décrit ce qu'il voit, ce qu'il perçoit. Le narrateur en sait moins que les personnages. Il agit un peu comme l'œil d'une caméra, suivant les actions des protagonistes de l'extérieur sans pouvoir deviner leurs pensées. : « *Elle (cette instance narrative) permet encore de ménager des effets de surprise puisque l'on ne sait pas ce que les autres personnages peuvent ou préparent* » Ce genre de perspective est très fréquent dans les récits policiers à caractère énigmatique.

La perspective du narrateur homodiégétique :

Le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Cette perspective est très utilisée dans : « *des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa vie rétrospectivement* ». (Yves Reuter, 2007, p 51)

La focalisation interne fait part des réflexions du personnage et de ses inquiétudes. Le récit dans ce cas se montre subjectif. Il convient d'étudier le rythme de la narration à savoir le sommaire, l'ellipse, la pause et la scène. Ces procédés sont présents dans notre corpus et chacun joue un rôle essentiel dans l'acte de la narration. Il n'en demeure pas moins que les fonctions du narrateur révèlent les objectifs de la narration et leurs effets sur l'histoire racontée, tandis que les types de discours narratifs marquent en quelque sorte la présence du narrateur dans le récit. Le narrateur ne permet que de garder l'essentiel du dialogue échangé. Pour le discours transposé :

« La présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Le discours indirect libre : Mais la différence essentielle est l'absence de verbe déclaratif, qui peut entraîner (sauf indications données par le contexte) une double confusion ».

(Gérard GENETTE, 1972, p.231)

Concernant le discours direct, il est considéré, selon Genette, comme la forme la plus mimétique. Dans le discours immédiat, « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. ». Le texte littéraire met en scène les événements sous un ordre choisi selon la fonction attribuée par le romancier.

2. L'ordre du récit

La disposition des événements connaît certain écart par rapport au déroulement de l'histoire.

Dans *L'Espoir* de Malraux, on note la linéarité des événements. Le narrateur met en scène la guerre et raconte les actions des personnages à travers leur dialogue. Le lecteur voit ce que voient les personnages dans la guerre, ce qui crée l'objectivité narrative et la vérité du récit : « *Le récit romanesque va ordinairement son train sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire.* (Gérard GENETTE, 1972, p. 237) *L'Espoir* a connu une évolution au niveau de l'écriture. Dans les romans comme *La Voie royale* et *La Condition humaine*, le texte romanesque était monophonique axé sur un individu privilégié, mais *L'espoir* devient un lieu de voix multiples qui diversifient les points de vue. Le roman va de l'individuel au collectif. L'auteur fait défiler une multitude de scènes ayant une ligne directrice. La progression thématique passe de

l'être au faire de l'anarchie (de l'illusion lyrique (première partie) à l'organisation de la révolution collective. le Manzanares (deuxième partie). On remarque que les scènes les plus remarquables sont narrées au présent, telle que la mort de Négus (à la fin de sang de gauche), la mort d'Hernandes (à la fin de l'illusion lyrique). Le passage d'une scène à une autre se fait par l'association des images liées en terme thématique. Afin de créer une transition, Malraux présente son univers romanesque selon le regard et les sens de ses personnages :

« Pendant que les extincteurs tapaient dans la flamme , on écartait de l'appareil blessés et morts, leurs camarades autour d'eux dans des fouillis d'ombre, sous cette lumière cadavérique, les morts immobiles semblaient protégés par des morts agités.

(André Malraux, 1937, p191)

La mort des soldats fait écho à d'autres morts. Cette généralisation est également perceptible dans l'utilisation de pluriels très indéterminés, comme « les morts » ou « les guerres », mais aussi dans la métaphore « lumière cadavérique », la mort est associée de façon tragique à un combat perdu, comme le suggère la phrase ironique : « les morts immobiles semblent protégés par les morts agités ». Cet échec de l'homme face à la mort, se solde par une trace indélébile : la cécité.

2.1. *Focalisation et statut du personnage*

L'auteur utilise dans son roman la focalisation interne dans la mesure où il lègue la parole aux différents personnages principaux afin qu'ils s'informent du déroulement de la guerre, la commentent et expriment leur point de vue selon leur appartenance politique. Le narrateur rapporte les pensées des autres personnages. Les actions et les hommes sont jugés et commentés par exemple par Garcia ; *« Maintenant Garcia pensait et réfléchissait pour lui (...) l'exigence syndicaliste des anarchistes était l'élément positif, l'idéologie leur élément négatif »*. (André Malraux, 1937, p.180)

En outre, la pensée de l'auteur est confiée alternativement aux personnages Schade, Magnin, Hernandes, Garcia et d'autres. L'enchaînement des idées, des attitudes et des réactions sont très importantes pour l'auteur plus que l'attribution des

paroles à tel ou tel personnage. Le philosophe Allemand Hans Gadamer affirme que « le dialogue a une forme métamorphosante », d'autant plus qu'il est conçu comme mode d'écriture qui permettrait non seulement d'exposer le mode d'accès « au vrai », mais également de transformer celui qui se l'approprie par la lecture.

La focalisation est projetée sur Négus l'anarchiste qui s'oppose catégoriquement à la révolution qui obéit au principe de l'organisation.

L'interaction entre les personnages constitue la trame romanesque et assure la progression des opérations énonciatives. La confrontation des pensées et des attitudes a pour objet de construire la vérité. Il est à noter que Malraux attache une grande importance au ton et à la caractérisation des personnages et de leurs conditions d'existence dans le roman.

Le récit prend une autre forme dans *Les Grands cimetières sous la lune* qui se veut un témoignage pamphlet tantôt accusateur tantôt prophétique. La narration est axée sur la mémoire historique, des métalepses. Le narrateur passe d'une scène à une autre abruptement, ce qui crée des ruptures au niveau de l'histoire. Cela est dû également à la multiplicité des genres mis en œuvre dans le récit à savoir, l'histoire, le commentaire, la fiction, la politique, la religion etc. Il s'agit d'un témoignage d'une écriture face à la guerre, écriture littéraire posant des questions pour comprendre et fouiller l'énigme de l'histoire.

Le narrateur construit toute une argumentation de taille pour condamner sans appel la religion chrétienne. L'emploi du déictique « ce » fait appel à la cause exprimée par « mais ». Puis, vient l'explication comme commentaire : la religion thuriféraire qui soutient, légitime et consacre même le totalitarisme, la dictature... l'usage de la mystique ne fonctionne pas seulement comme moyen mais comme une fin.

Bernanos interrompt son récit principal en insérant d'autres secondaires soit pour expliquer davantage, soit pour montrer l'absurdité de la guerre ou encore illustrer les actions de certains personnages historiques tels que Franco, Hitler, Charles Maurras et autres.

La mise en abyme du récit a une fonction didactique dans la mesure où elle oriente le lecteur à voir et à lire l'œuvre d'une manière critique. La mise en abyme

énonciative est une mise en avant de la diégèse. Des formules énonciatives sont insérées dans le récit :

« Encore un coup, je ne trouve pas ça drôle. J'essaie de comprendre. Évidemment, pour les évêques espagnols comme pour moi, je suppose que les événements humains ont un sens surnaturel ; mais il n'est permis qu'à des Saints ou des inspirés d'en interpréter le chaos. »
(BERNANOS, 2008, p.140)

L'implication du narrateur par le « je » met en évidence sa conscience aiguë. Le narrateur cherche à comprendre en se mettant dans la peau des religieux espagnols et les accusant ironiquement par une formule consacrée du christianisme « les voies de Dieu sont impénétrables ». La dénonciation parvient à son paroxysme lorsque le narrateur rattache l'interprétation du chaos de la guerre « événement humain » aux Saints et aux Inspirés.

Le récit intègre le discours qui lui-même organise les événements évoqués. L'intervention énonciative du narrateur redynamise le discours et suscite l'intérêt du lecteur pour qu'il fasse attention à ce qu'il va lire. En plus, ce procédé permet au narrateur de créer un fil conducteur qui associe la trame romanesque au commentaire et annonce du narrateur. Un autre extrait illustre bien la mise en abyme énonciative : *« sans doute, Leurs Excellences espagnols vont trouver que j'argumente bien lentement, à petits pas. Qu'ils prennent patience ! Nous ne discutons sur le passé que par légitime souci d'un proche avenir. »* (Georges BERNANOS, 2008, p 188).

Le persiflage du narrateur perce par le fait qu'il s'adresse indirectement à « *Leurs Excellences espagnols* » en expliquant sa démarche interprétative.

Le narrateur justifie son intervention en soulignant que le retour au passé met en garde l'homme afin de ne pas commettre les atrocités comme celles de la guerre civile espagnole dont il a été témoin. C'est une réflexion ou méta texte sur son écriture. Cet exemple d'énoncés réflexifs témoigne que l'œuvre de Bernanos ne cesse de « raconter sa naissance »

En fait, *les Grands cimetières sous la lune* suit le schéma ordinaire un récit qui produit, une histoire qui raconte et un discours qui commente. Le pamphlet dénonce

en se fixant sur les travers : il démontre puis condamne à l'instar de la démarche judiciaire. En plus, le narrateur est parfois un personnage qui intervient directement dans son récit afin de valoriser l'événement majeur et ses répercussions. Bernanos instaure une temporalité duale partagée entre le passé de l'histoire (le monde raconté) et le présent du discours (le monde parlé).

Étant un témoin de la guerre d'Espagne, l'auteur privilégie la perspective narrative du dehors pour révéler les actions et monter le geste qui commande. Pour ce, il objectivise la mémoire racontée pour lui conférer de la vraisemblance.

Cependant, quand il évoque les personnages tels que Hitler, Franco ou le prêtre de Majork, ou Mussolini, l'auteur recourt au discours direct. Il leur cède la parole pour qu'ils expriment leurs pensées et leurs sensibilités durant la guerre. Citons à titre d'exemple un extrait de la parole de Mussolini

« Je n'avais jamais vu un grand incendie, déclara-t-il, bien que j'aie souvent suivi les autos de pompiers...C'est peut-être parce que de cette lacune de mon éducation qu'une machine de la 14^e escadrille a reçu l'ordre d'aller bombarder la Zone d'Adi-Abo exclusivement avec des bombes incendiaires. ». (Bernanos, 2008, p.247)

En effet, de par le discours direct le personnage est réduit à ce qu'il dit, ce qui crée dans le récit une dynamique perceptible, d'autant plus que le narrateur met en scène les acteurs de la guerre et leurs alliés.

Ces acteurs s'expriment de manière dramatique chez Olivier Deck. Le narrateur dans *Adieu Toréro* est en même temps le héros, un soldat déserteur. Il s'agit du narrateur homodiégétique dans la mesure où il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, autrement dit, il n'est pas un simple témoin des événements, mais il en est le héros de son récit :

« Des fois je me demande encore pourquoi je suis le seul à pas être mort. J'étais pas le plus malin ni le plus courageux, à croire que ça fait pas partie des critères pour passer l'arme à gauche sur un champ de bataille » (Deck, 2013, 7)

Cette voix narrative confère la dimension de crédibilité au récit. Cet extrait de l'incipit montre bel et bien l'entrée *in medias res* dans le feu de l'action. Les stratégies

narratives utilisées par l'auteur tendent à présenter le héros et en même temps formater le lecteur en vue de la programmation du récit.

Le fait d'avoir échappé au danger du trépas laisse le personnage perplexe d'autant plus que l'intelligence et le courage ne peuvent pas épargner le soldat de la guerre. On a l'impression que la mort a épargné le héros pour qu'il puisse raconter l'histoire. Sorti ainsi indemne du champ de la bataille, le héros croit être immortel et se permet d'avoir un cœur dur ; toujours avec le point de vue narratif interne le personnage narrateur renseigne sur

« Je me suis relevé. Mon corps n'était plus qu'un sac de crampes et de courbatures, j'avais que des écorchures, et ce foutu mal à la tête. Tout autour de moi, la mort avait déployé son linge dégueulasse, comme un drap tout ensanglanté qui séchait au soleil. La mort, oui, pas croyable, missive, tellement que j'en étais même pas triste, même pas écœuré, même pas étonné » (Deck, 2013, p.8-9)

Son corps meurtri souffre d'une contracture musculaire douloureuse due à la fatigue, aux escapades. Depuis Louis Ferdinand de Céline le langage médical intervient dans la description de la guerre. On constate que la description du corps emprunte ses unités descriptives au langage clinique : L'autodérision stratégie du langage dramatique de l'absurde sert aussi à chosifier le corps « *on corps n'était plus qu'un sac de crampes et de courbatures* ». Le danger de la mort rôde autour de héros comme l'exprime l'image métaphorique « la mort avait déployé son linge dégueulasse ». La mort fait son apparition sous l'apparence d'un linge ensanglanté et macabre. Elle devient une entité allégorique qui règne dans son milieu ambiant. Elle prend la forme d'un tissu d'une malpropreté dégoûtante et répugnante qui l'incite à fuir les lieux puisque sa présence est exposée inéluctablement au danger. Le personnage est condamné à s'enfuir *immédiatement* afin de s'éloigner du désastre. Par ailleurs, on constate le point de vue où l'on passe de la description vers l'introspection est une stratégie narrative mise en honneur par Céline qui semble avoir une grande influence sur l'auteur d'*Adieu Torero*.

L'auteur choisit toute une mise en scène pour faire parler son héros loquace : le décor est représenté en plein champ de bataille, à côté de l'Èbre, sous un olivier. Craignant le tir du fusil d'un sniper, les deux personnages divergent sur les aventures et les péripéties les champs de batailles, etc. :

Tout est construit, en suscitant le tragique, pour obtenir un certain effet auprès des lecteurs. Le narrateur rapporte les paroles au style direct, comme si elles étaient prises sur le vif. C'est un point de vue externe dans la mesure où le personnage s'est mis en scène, et cela permet au narrateur et au lecteur de connaître l'histoire de la présence du soldat seul dans un endroit qui n'est pas loin de la guerre. Là où le danger est imminent, le dialogue donne au lecteur des indications sur les personnages. Deux soldats fuient les bombardements. Il s'agit d'un dialogue d'information qui renseigne sur les appréhensions des personnages.

Ce procédé a tendance à créer l'impression d'un vécu direct et par conséquent à «dramatiser» l'histoire. Les événements sont évoqués dans un récit très serré dans lequel les différentes répliques se suivent rapidement. On commente tout en jugeant les faits et les actes. Les figures de pensée, à savoir l'exagération et la gradation, tendent à concentrer la théâtralisation qui aboutit à un verdict très sévère de la guerre. La gradation diffère de l'exagération en ce qu'elle renvoie non pas à la réalité extérieure au texte mais à un élément textuel qu'il dramatise davantage : le héros, se croyant immortel, ne recule pas et va affronter la mort. Dans le dialogue on découvre le ridicule abject qui contraste avec l'humour plus fin et sarcastique. Le narrateur semble tirer de grands effets par ces procédés mis en œuvre afin d'intensifier le drame de cet épisode historique: gradation, contraste entre scène comique et scène tragique, prise de parole et humour. La fonction littéraire de ces stratégies narratives et discursives sert, en tout cas, à rendre plus vivant le récit historique de la guerre, plus émouvant et en même temps plus tragique.

Conclusion

Les récits contiennent l'entrelacement des histoires, l'organisation des événements et les brisures de sens. Il importe de souligner que les romans étudiés exhibent la discontinuité. La stratégie narrative montre par ailleurs, le déchainement de l'instance narrative, c'est-à-dire la dislocation du récit a un effet immédiat sur le déroulement linéaire de l'action. Ainsi, l'intrigue principale dans *l'Espoir*, et *Adieu Toréro* par exemple, se fracasse sur une multitude de récits, de bribes d'histoires avec des fragments disséminés, isolés.

En plus, les textes en question donnent une vision chaotique sur la période de la guerre. Atteindre le chaos invite instamment à interroger le passé. Le bouleversement de la réalité de la guerre affecte également les modalités narratives et crée le contraste entre les faits et événements dans le récit.

En effet, l'ancrage historique est plus présent dans *l'Espoir* de Malraux où l'auteur puise les images de la guerre dans son expérience profonde. C'est pourquoi la chronologie des événements est plus perceptible dans le récit. Quant à Olivier Deck, il met à contribution, dans son roman, un ton narratif qui donne un tour dramatique bien marqué. Pour Bernanos, l'histoire de la guerre civile espagnole devient un pamphlet, un discours critique qui dénonce de manière acerbe les prêtres qui ont approuvé le crime perpétré par les soldats de Franco. De surcroît, la mise en forme littéraire a des buts particuliers visant des objectifs historiographiques.

Bibliographie

Corpus

BERNANOS Georges, 2008 *Les Grands cimetières sous la lune*, Le Castor Astral.

DECK Olivier, 2013, *Adieu Toréro*, Au diable Vauvert, 2013.

MALRAUX André, 1937, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937.

Références

- BARONI Raphael, 2016/2 (n° 30), *L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses*, dans *Questions de communication*, pp.219-238.
- COLTIER Danielle, décembre 1989, « Introduction aux paroles de personnage : fonctions et fonctionnement », *Pratiques* n° 64, p. 69-109.
- CRESSOT Marcel, JAMES, Laurence, 1991, *Le Style et ses techniques*, Presses universitaires, 18 édition.
- FLEURY Béatrice et WALTER, Jacques, 2017/1 « La narratologie dans tous ses états », dans *Questions de communication*, n° 31, p .182-190.
- FROMM Erich. Le modèle de l'homme chez Freud et ses déterminants sociaux. In: *L'Homme et la société*, N. 13, 1969. Sociologie et philosophie. pp. 111-125.
- GADAMAR Hans George, 1975, *Langage et vérité*, éd française, Gallimard, Paris.
- HALBWACHS Maurice, 1997, *la mémoire collective*, Edition critique établie par Gérard NAMER et Albin MICHEL, Paris.
- MACÉ Marielle, 2002, « Barthes romanesque » dans *Barthes, au lieu du roman*, textes réunis et présentés par M. MACÉ et A. GEFEN, Nota Bene-Desjonquères.
- RICOEUR Paul, 1984, *Temps et Récit*, Ed Seuil.
- RUFFEL Lionel, 2012 « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires » dans *Littérature*, n 166.
- TODOROV Tzvetan, BAKHTINE Mikhaïl, 1981, *Le Principe dialogique*, Seuil, Paris,
- VIART Dominique - VERCIER Bruno, 2008, *Littérature française au présent*, Bordas, Bordas, Paris.