

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
DESE – LES LITTÉRATURES DE L'EUROPE UNIE**

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/H1 - Lingua, letteratura e cultura francese

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/03 - Letteratura francese

**CARTOGRAPHIER L'ESPAGNE, AUSCULTER LE COMBAT.
LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE DANS LA LITTÉRATURE
EUROPÉENNE
(FRANCE, ITALIE, ROYAUME-UNI)**

Presentata da: Valentina Maini

Coordinatore Dottorato

Supervisore

Prof.ssa Bruna Conconi

Prof. Marco Modenesi

Esame finale anno 2018

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à mon directeur de thèse, Marco Modenesi, dont la rigueur scientifique, la compétence et l'attention m'ont beaucoup appris : il a eu la capacité extraordinaire de remettre en cause quelques-uns de mes raisonnements, parfois superficiels, irréfléchis ou impulsifs, mais il a aussi valorisé mon travail, mettant en évidence ses points de force et sa valeur. Ses conseils et son approche scientifique resteront des moteurs de mon travail de chercheuse.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres du collège doctoral du DESE et en particulier à madame Anna Soncini, pour sa spéciale énergie et pour la vivacité de son esprit, et à madame Bruna Conconi, qui m'a aidé, supporté, mis en question, et dont la patience, l'intelligence et la compétence restent inestimables pour moi. Je remercie madame Karen Haddad, pour m'avoir accueilli dans le Centre de recherches Littérature et Poétique comparées à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, et toute l'équipe de l'Institut culturel italien de Paris : ces deux expériences ont été très précieuses pour moi, comme l'a été cette ville, Paris, où j'ai pu travailler pendant deux ans dans d'aussi bonnes conditions et où j'ai rencontré des personnes formidables. Mention spéciale à Benjamin Bouchet, lecteur patient et passionné, ainsi que chercheur expert de coquilles. Enfin, j'adresse toute mon affection à ma famille et à mes amis dont l'amour me guide tous les jours.

Cette thèse est dédiée à Giulio Regeni et à Valeria Solesin.

INTRODUCTION

Il y a quelques années, la guerre civile espagnole était encore un épisode flou pour moi. Je savais bien sûr le placer dans le temps et dans l'espace, j'avais quelques informations événementielles concernant les dates de commencement et de fin, le nom des batailles les plus connues, je connaissais aussi l'issue de cette guerre, son long glissement vers la dictature franquiste, mais je peux aisément affirmer que j'ignorais complètement ce qu'elle avait signifié pour l'Espagne et pour toute l'Europe. J'avais lu Orwell et Malraux, j'avais feuilleté Hemingway, et je n'y voyais rien d'autre que des témoignages comme tant d'autres sur un événement historique dont je n'aurais jamais saisi – en tant qu'étudiante en littérature – la profondeur. Sur la base d'un préjugé, ou mieux d'un sentiment d'infériorité qui m'accompagne depuis toujours, je pensais que nous – les gens de lettres – nous pouvions juste nous limiter à débattre sur la beauté d'une phrase, sur un choix stylistique, sur l'appartenance d'un roman à un certain genre, ou tout au plus sur les thématiques principales d'une œuvre et sur son actualité, sans pouvoir – pour aucune raison – nous mêler de l'Histoire. L'Histoire était réelle, l'Histoire était scientifique, l'Histoire était vraie. La littérature, par rapport à cette discipline, était pour les amateurs.

C'est en vertu d'une étrange ironie du sort que j'ai dû, lors de mon parcours doctoral, me confronter à une thématique comme celle de la guerre : impossible d'ignorer l'Histoire, impossible de ne pas faire face à mes incertitudes. Une règle prévue par mon doctorat – une thématique imposée – m'obligeait donc à me plonger dans la littérature d'une autre façon, car le centre de mon intérêt s'était déplacé : il n'était plus question de discuter sur l'usage d'un certain système métrique ou sur les rapports entre deux poètes et leurs productions artistiques. Depuis lors, mon discours littéraire devait se construire autour, ou à partir, d'un événement réel. Ce n'était pas la première fois que je me confrontais à une thématique étroitement liée à l'Histoire – mon mémoire de licence portait d'ailleurs sur les livres lus par les déportés dans les camps de concentration nazis – mais je dois avouer que je ne savais pas par où commencer.

La décision de m'occuper de la guerre civile espagnole est issue d'un intérêt sincère pour cet événement si imprégné d'idéalisme, mais elle a aussi répondu à une exigence pour ainsi dire stratégique. Il y avait d'abord la durée limitée de cette guerre et sa délimitation spatiale qui en quelque sorte me rassuraient : je pouvais me construire des

bases assez solides sur un épisode d'une si courte durée ayant concerné un seul pays. À l'époque, en effet, je ne savais pas encore à quelle profondeur se trouvaient les racines de cet événement et quelles résonances il avait eu dans toute l'Europe. Deuxièmement, il y avait ma fascination pour le concept de « guerre civile » que je trouvais particulièrement emblématique : si je devais choisir parmi différents genres de guerre, je pouvais aisément affirmer que la guerre « entre frères » était sans doute ma « préférée ». Je n'avais peut-être pas encore considéré le fait que mon doctorat portait sur la littérature européenne et que je ne pouvais donc pas limiter mon analyse à l'étude des œuvres de ces seuls frères combattants. Ce choix pouvait donc se transformer en une limite difficile à surmonter. En outre, je pensais franchement pouvoir construire un parcours original à partir de cette guerre plus qu'à partir, par exemple, des deux conflits mondiaux sur lesquels tout avait déjà été écrit. Si j'avais eu une idée, même approximative, de la quantité de thèses, d'essais critiques et d'œuvres littéraires portant sur la guerre civile espagnole, j'aurais peut-être choisi différemment. Il est évident à ce stade que, s'il est vrai que ma décision découle d'une stratégie, cette stratégie est décidément perdante ou, tout au moins, naïve, venant d'une personne qui fait ses premières armes dans le monde des tactiques de guerre. On dirait donc, plus raisonnablement, que c'est le hasard – un hasard, en quelque sorte, « dirigé » – qui m'a poussé à étudier la littérature du conflit civil de 1936-1939.

De plus, même en ayant découvert l'argument historique de ma recherche, je n'avais aucun point de vue privilégié pour observer cette guerre : à mon objet d'étude manquait une source d'illumination originale. Je savais que j'aurais dû travailler au moins sur trois littératures européennes, tout en considérant les règles de mon doctorat, et je m'appuyai, à nouveau, sur cet impératif pour faire mon choix. En tous cas, la présence de la littérature espagnole était mon phare. Pendant ma première année de doctorat – et même pendant la moitié de ma deuxième année – cette présence n'a jamais été remise en cause. Néanmoins, je n'arrivais pas à gérer cette quantité impressionnante de romans espagnols consacrés à la guerre civile : même en ayant choisi un intervalle temporel précis et assez limité, il y avait trop de textes, surtout par rapport aux deux autres littératures, la littérature française et la littérature italienne. Le problème résidait non seulement dans l'énorme quantité de romans espagnols – un flux d'œuvres qui semblait ne pas s'arrêter – mais aussi sur le déséquilibre que cette présence aurait provoqué dans l'organisation et dans la structure générale de la thèse. Un déséquilibre, celui-ci, qui n'était pas seulement « quantitatif » : en effet, comment pouvais-je penser à faire un discours cohérent, et scientifiquement valide, en mêlant la littérature du pays frappé par la guerre civile avec

la production artistique de « tous les autres » ? Ce fut pendant une énième journée passée à la B.N.F. que je décidai de jeter tout le travail que j'avais fait jusque-là – du moins en ce qui concernait la littérature espagnole – en changeant le focus de ma recherche : le centre du conflit allait disparaître. J'aurais illuminé ce qu'il y avait autour, sa périphérie. Suite à un empêchement, qui m'avait beaucoup dérangé jusqu'alors, j'avais donc trouvé non seulement une solution, mais aussi la perspective originale que ma thèse pouvait apporter à l'étude de la guerre civile espagnole. En approchant la thématique de cette manière oblique, je pouvais vraiment enrichir une bibliographie cette fois assez pauvre avec mes réflexions sur les littératures de trois pays en particulier : France, Italie, Royaume Uni.

La carte de mon projet était prête, au moins en ce qui concernait les territoires de départ : il n'y avait donc qu'à voyager.

PREMIÈRE PARTIE

NORD, EST, SUD, OUEST
L'Espagne se reflète

I. Vers le phare.

« La guerre civile d'Espagne n'aura jamais fini de crier en nous »¹ écrivait l'historien français Max Gallo à propos de la tragédie espagnole de 1936-1939. Cette affirmation nécessite pourtant quelques clarifications.

Si la formule officielle donne pour acquis que le mot le plus approprié pour décrire l'événement qui frappa l'Espagne si violemment pendant trois ans est le mot « guerre », nous voudrions ici nous arrêter brièvement sur ce premier élément qui nous pose quelques problèmes. Pourquoi ne pas utiliser la parole « révolution » au lieu de « guerre » ? Nous ne sommes pas les seuls à avoir posé cette question, une question qui ne relève pas d'un désir classificateur, mais d'une exigence de clarté. La frontière entre « guerre » et « révolution », dans ce cas, est fragile : montrer cette ambiguïté, signifie se mettre à l'abri des risques que cette incertitude – prise à la légère ou même ignorée – pourrait causer.

Nous ne pouvons pas nous lancer dans une définition complète, linguistique et historique, du terme « révolution » – ce n'est pas ici d'ailleurs le but de notre travail – mais si, comme le veut son étymologie latine (*revolutio-onis* dérivé du verbe *revolvĕre*) le terme « révolution » met au premier plan un changement brusque et violent, nous serions poussés à nous demander si, après 1936-1939, un renversement radical dans les structures sociales de l'Espagne a véritablement eu lieu. La réponse paraît simple à donner : entre l'Espagne « d'avant 36 », républicaine, et l'Espagne « d'après 39 », territoire de la dictature de Francisco Franco jusqu'à sa mort, la fracture semblerait nette. Dans ce cas, la révolution aurait été accomplie par les phalangistes au détriment des républicains, un groupe trop hétérogène et très peu cohérent, comme nous aurons l'occasion d'approfondir dans un instant. Cette solution ne nous convainc pourtant pas : il nous semble en effet très difficile d'établir « si des modèles nouveaux de société et d'institutions ont pris corps en Espagne au cours de la guerre. La réponse est malaisée parce que, dans les deux camps, bien des traits répondent tout simplement à une situation de *guerre* »². La révolution se réduirait ainsi au passage d'un système à un autre système antithétique, sans qu'il n'y ait aucune évolution radicale, essentielle, dans les modèles

¹ Max Gallo, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 7.

² Pierre Vilar, *La guerre d'Espagne (1936-1939)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 82-83.

sociaux proposés : on devrait alors plutôt parler d'« alternance », au lieu de « révolution », une alternance entre des modèles sociaux dont la structure reste traditionnelle et qui se succèdent sans pourtant « se révolutionner » :

il est vrai que, dans le camp républicain, le respect des formes politiques parlementaires s'accompagne d'expériences sociales révolutionnaires, mais *locales et éphémères*, plus intéressantes *sociologiquement* qu'*historiquement*. Inversement, dans le camp franquiste, tout tend à assurer sur leurs bases les structures de la vieille société, mais grâce à un appareil institutionnel (militaire, religieux, politique, syndical) qui *durera près de quarante ans*³.

L'on sait pourtant que beaucoup d'individus – et nous citons, entre eux, George Orwell et Simone Weil pour rester fidèles aux mots de Pierre Vilar⁴ – perçurent la lutte de 1936-1939 comme une révolution à haut degré idéologique, une révolution qui se battait *contre* le soulèvement nationaliste des 17 et 18 juillet. Face à cette ambiguïté – qui d'une part nie le concept de révolution et d'autre part semble en quelque sorte le dupliquer, en l'appliquant aux deux partis opposés – nous voudrions mettre en lumière une particularité de ce conflit qui en fait un cas unique dans l'histoire et qui peut, en même temps, expliquer de manière plus claire ce qui se passa pendant ces trois ans de conflit.

Selon la vision de Juan Benet, écrivain espagnol dont la production littéraire semble tourner autour de cet événement traumatique de manière obsessionnelle, la guerre civile espagnole représenterait une exception extraordinairement malheureuse, par rapport à tous les conflits connus jusqu'alors. Cette unicité résulterait de la superposition de deux révolutions simultanées « le triomphe de l'une impliquant l'anéantissement de l'autre : la révolution fasciste nationale-syndicaliste, et la révolution populaire – d'inspiration socialiste, anarcho-syndicaliste, trotskiste ou communiste, selon les zones »⁵. Un coup dur, doublement douloureux, pour la république représentant la légalité démocratique :

La República y el Estado democráticos que los españoles eligieron en 14 de abril de 1931 y a continuación refrendaron [...] quedaron pulverizados el 18 de julio de 1936 por la acción conjunta y simultánea de dos revoluciones extremistas lanzadas contra él el mismo día. Que yo sepa, en la historia no se ha dado nunca un caso semejante. Un Estado cuenta por lo general con recursos para enfrentarse con una revolución ; dos en el mismo día parece demasiado. [...] Ese día el Estado democrático quedó

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 119.

⁵ Andres Trapiello, *Les armes et les lettres. Littérature et guerre d'Espagne (1936-1939)*, Paris, Éditions de La Table ronde, 2009, p. 41.

sepultado y silenciado para dar paso a la lucha entre las dos facciones revolucionarias, una de ellas disfrazada con las libreas y efigies de aquel Estado, la otra revestida con los sagrados atributos de la defensa de la cultura, la civilización y la tradición. Una de ellas triunfó y supo mantener su conquista mientras vivió su caudillo. La otra, que nunca se resignó a la derrota en el campo, si no elegido al menos aceptado por ella, pretenderá desquitarse erigiéndose en campeona de unas libertades que ella misma abolió durante su breve mandato. Cualquiera que fuera el resultado de la contienda, aquel Estado difícilmente podía subsistir, engullido por unos u otros según la ley del más fuerte [...]. Y sin embargo aquel Estado era y es lo único digno de ser salvado⁶.

La vision de Benet n'est pas la réélaboration personnelle d'un artiste face à l'Histoire. Au contraire, elle relève d'une fine analyse de la réalité, en s'approchant de l'opinion de tous ceux qui, comme Aldo Garosci, défendaient le maintien de la République, dont la crise n'aurait pas été « pathologique » – c'est-à-dire provoquée par l'éloignement et la désaffection des intellectuels qui avaient formé sa classe dirigeante – mais au contraire résultante de cette double attaque externe : d'un côté la « *rivolta di vecchie forze tradizionaliste e sezionali, che la nuova classe dirigente aveva cercato invano di ricondurre entro una cerchia moderna – esercito, Chiesa di Spagna e grande proprietà terriera* », de l'autre côté « *le forze sociali della rivolta libertaria spagnola* »⁷. Dans la narration captivante de Roux cette rencontre fatale est décrite de manière stricte et efficace : « La contre-révolution se heurte à la révolution. Maintenant, ce à quoi nous allons assister, c'est au choc de ces deux révolutions »⁸. De ce choc provoqué par l'affrontement entre deux forces vectorielles contraires serait – dans les grandes lignes – née la guerre : une guerre « civile ».

⁶ Juan Benet, *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, RBA, 2011, p. 23-4. « La République et l'État démocratique que les espagnols élurent le 14 avril 1931 et ensuite approuvèrent [...] furent pulvérisés le 18 juillet 1936 à cause de l'action conjointe et simultanée de deux révolutions extrémistes lancée contre lui le même jour. Pour autant que je sache, ce cas est unique dans l'histoire. Généralement un État dispose de ressources pour faire face à une révolution ; deux le même jour c'est trop. [...] Ce jour-là l'État démocratique a été enterré et réduit au silence pour faire place à la lutte entre les deux factions révolutionnaires, dont l'une était déguisée avec les livrées et les effigies de cet État-là, et l'autre était recouverte des sacrés attributs de la défense de la culture, de la civilisation et de la tradition. L'une d'entre elles triompha, en gardant sa conquête jusqu'à la mort de son caudillo. L'autre, qui ne se résigna jamais à la défaite sur le terrain qu'elle avait sinon choisi au moins accepté, fera semblant de se venger, en se faisant passer pour la championne de ces libertés qu'elle-même supprima pendant son court mandat. Quel que soit le résultat du combat, la survivance de cet État-là, éventré par les deux selon la loi du plus fort, était presque impossible [...]. Et toutefois cet État-là était, et continue à être, le seul digne d'être sauvé » [notre traduction].

⁷ Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 10-1. « [...] la révolte des vieilles forces traditionalistes et sectionnelles que la nouvelle classe dirigeante avait tenté en vain de ramener à l'intérieur d'un cercle moderne – armée, Église d'Espagne et grande propriété foncière », de l'autre côté « les forces sociales de la révolte libertaire espagnole » [notre traduction].

⁸ Georges Roux, *La guerre civile d'Espagne*, Paris, Fayard, 1963, p. 87.

C'est le moment de nous attarder sur le deuxième élément de la citation de Gallo qui a ouvert ce chapitre. Quand on parle du conflit espagnol, l'adjectif « civil » ne peut qu'évoquer le célèbre discours de Miguel de Unamuno qui, le 12 octobre de 1936, à l'Université de Salamanque, transforma, avec son amer jeu de mots, la guerre civile espagnole en une guerre « incivile »⁹. Un renversement, celui-ci, qui met en question la notion de « citoyen », de « citoyenneté » – ou mieux d'« humanité » – implicite au terme de départ. En effet, la locution « guerre civile » nous fait penser tout de suite à un conflit entre frères et surtout à une division interne. À propos du conflit espagnol, une des expressions les plus diffusées – celle des « deux Espagnes », la rouge et la noire, qui luttaient pour avoir le primat l'une sur l'autre – nous semble moins intéressante par rapport à une autre image proposée, cette fois, par Andrés Trapiello. En effet l'auteur fractionne encore plus le territoire espagnol en insérant une troisième force dans le terrain de jeu :

loin d'impliquer une Espagne déchirée en deux – erreur que nombre d'Espagnols commirent pendant des années, à la suite d'hommes aussi éclairés qu'Antonio Machado ou Miguel de Unamuno –, la guerre civile a dressé l'une contre l'autre deux Espagnes minoritaires et extrémistes déterminées à se détruire mutuellement, aux dépens d'une Espagne – majoritaire – qui avait su intégrer des gens de toutes conditions, de tous âges et de toutes sensibilités politiques¹⁰.

Il y aurait ainsi trois Espagnes en conflit – dont deux seraient minoritaires – auxquelles nous pourrions ajouter une myriade d'autres Espagnes minuscules, une myriade de nuances existantes entre le noir et le rouge correspondant aux fractionnements internes, surtout au mouvement antifranquiste. Un mouvement, celui-ci, qui s'était construit surtout sur la base d'un refus, d'une résistance à tout ce que la dictature franquiste semblait signifier ; un mouvement, celui-ci, « *anti* », qui prenait sa force non pas d'une idéologie partagée, mais d'un spectre commun à chasser :

⁹ Voici un extrait du discours de Miguel de Unamuno tel qu'il a été rapporté par Emilio Salcedo : « - *Dije que no quería hablar; porque me conozco; pero se ha hablado aquí de guerra internacional en defensa de la civilización cristiana; yo mismo lo he hecho otras veces. Pero no, la nuestra es sólo una guerra incivil. Nací arrullado por una guerra civil y sé lo que digo. Vencer no es convencer y hay que convencer; sobre todo, y no puede convencer el odio que no deja lugar para la compasión* » (Emilio Salcedo, *Vida de Don Miguel*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1964, p. 409). « J'ai dit que je ne voulais pas parler, car je me connais ; mais on a parlé de guerre internationale en défense de la civilisation chrétienne ; il m'est arrivé jadis de m'exprimer de la sorte. Mais non, notre guerre n'est qu'une guerre incivile. La guerre civile m'a bercé dès mon enfance, je sais de quoi je parle. Vaincre n'est pas convaincre, et il s'agit d'abord de convaincre, et la haine qui ne fait pas toute sa place à la compassion est incapable de convaincre » [notre traduction].

¹⁰ Andrés Trapiello, *op. cit.*, p. 12.

en fait, l'anarchiste croit à la spontanéité des masses, l'anarcho-syndicaliste aux syndicats, le communiste orthodoxe (souvent néophyte) à la république démocratique comme étape (interrompue par les généraux) vers un idéal où se mêlent la III^e internationale, l'amitié soviétique, la guerre patriotique : ensemble sans prétention théorique, mais d'une grande efficacité passionnelle, quand il s'incarne dans l'exceptionnelle personnalité d'une Dolores Ibárruri (« la Pasionaria »). [...] Or, pourtant, « l'Espagne républicaine » a résisté, tenu, duré¹¹.

Le caractère « interne » de cette guerre est donc indiscutable.

Cependant nous nous poserons la même question que le ministre des Affaires étrangères Julio Álvarez del Vayo posa à la Société des Nations le 25 Septembre 1936 : « Mais, est-ce réellement le cas ? Est-il exact que ce qui divise les Espagnols soit quelque chose qui les concerne seuls, d'une manière spécifique et particulière ? Alors, pourquoi la lutte en Espagne s'est-elle brusquement convertie en l'une des plus graves, – pour ne pas dire la plus grave – parmi les questions internationales actuelles ? »¹². La question du politicien espagnol se relie à la citation que nous avons placée en ouverture. Une fois établie la nature interne de ce conflit, comment peut-on croire aux mots de Max Gallo, quand il affirme que cette Espagne ensanglantée « ne cessera jamais de crier au fond de nous » ? Qui est ce « nous » souffrant à jamais et pourquoi la blessure de l'Espagne arrive-t-elle à le faire saigner ?

Nous ne pourrions en aucune manière comprendre la portée de cet événement historique sans en mettre en évidence le pouvoir à la fois anticipateur, symbolique et révélateur, par rapport à l'histoire européenne. Dans l'Espagne de 1936-1939 se mêlèrent, se reflétèrent et se jouèrent les intérêts, les expectatives et les idéaux de toute l'Europe : Del Vayo arriva même à affirmer que « les champs ensanglantés d'Espagne sont déjà [...] les “champs de bataille de la guerre mondiale” »¹³. Que la guerre d'Espagne ait été une « *anticipation des résistances européennes* » est désormais incontestable : « pas de projet cohérent, mais un refus clair » sous le signe de l'antifascisme¹⁴. Cependant, on oublie parfois de souligner que cette guerre représenta même la répétition générale de la Seconde Guerre mondiale, son dramatique prolongement extrémisé. Cette hypothèse a été d'ailleurs formulée par plusieurs historiens qui mettent en évidence la continuité entre ces deux événements : le deuxième conflit mondial apparaît donc comme une simple continuation, une version extrême, ou mieux, le véritable accomplissement des graines,

¹¹ Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 100-01.

¹² Julio Álvarez del Vayo, *L'Espagne accuse ! Discours d'Álvarez del Vayo, ... à la Société des Nations*, Paris, comité Franco-Espagnol, 1936, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 102.

des microbes jetés pendant la guerre civile, son anticipation ou répétition générale. Il suffit d'ailleurs d'analyser le massacre-symbole de Guernica, véritable banc d'essai du conflit suivant : un bombardement précurseur, celui-ci, d'abord par ses « innovations » techniques qui, une fois expérimentées, furent utilisées dans les bombardements successifs :

*Fu il primo « bombardamento a tappeto », anche se l'espressione si cominciò a usare più tardi, nei primi anni quaranta, durante la guerra mondiale. Si realizzò, a Gernika, un primato, e soprattutto, una primazia, che apriva la strada ad altri tappeti di bombe sulla Spagna, in Europa tutta, e fuori di essa, nella guerra che di lì a poco avrebbe incendiato il mondo. [...] Gli aeroplani germanici e italiani dunque, rasero al suolo quello che era poco più di un villaggio, a trenta chilometri dalla capitale Bilbao [...]*¹⁵.

Si la guerre mondiale a été l'aboutissement de la guerre civile, la guerre civile était déjà en 1936-1939 une guerre de portée européenne. L'épisode de Guernica est à nouveau extrêmement symbolique, car c'est à l'occasion de ce bombardement que se dessina, de manière extrêmement claire, la position de premier plan des forces italiennes et surtout allemandes, alliées de Franco, qu'y jouèrent un rôle dominant. Nous pouvons à ce propos affirmer, avec les mots de Georges Roux, que « cette incompréhensible horreur » semblable à une « expérience de vivisection, pratiquée cette fois sur des êtres humains » par les nazis n'était qu'une « petite préface à leurs futures abominations »¹⁶ répandues sur tout le territoire européen. Dans ce flux unique, la guerre civile espagnole et la guerre européenne se compénétrèrent et se rapprochèrent, en devenant deux épisodes d'un même macro-conflit, deux phases successives de la même tragédie. Et on ne dit pas ça juste *a posteriori*, une fois les jeux faits. L'Europe – et le reste du monde avec elle – réagirent tout de suite à cet événement, en se divisant à leur fois en Rouges et Noirs : c'est pour cette raison que nous pouvons affirmer avec une certaine aisance que le rapport entre Espagne et Europe (Monde) ne se déclina pas seulement sous le signe de la continuité – une continuité sanglante aussi bien que tragique – mais aussi sous le signe, pour ainsi dire, du « masque tombé ». Nous entendons par là la capacité qu'eut cette guerre de réfléchir

¹⁵ Angelo D'Orsi, *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma, Donzelli, 2007, p. 4-5. « Ça a été le premier “tapis de bombes”, même si cette expression commença à être diffusée plus tard, au début des années 40, pendant la guerre mondiale. Il s'agissait d'une primauté, et surtout, d'une première primatie qui ouvrait la voie à d'autres “tapis de bombes” sur l'Espagne, sur toute l'Europe et hors de celle-ci, dans la guerre qui, peu de temps après, aurait incendié le monde [...]. Les avions germaniques et italiens donc réduisirent en cendres ce qui était un peu plus d'un village, à trente kilomètres de la capitale Bilbao [...] » [Notre traduction].

¹⁶ Georges Roux, *op. cit.*, p. 191.

et, en même temps, de faire exploser les divisions internes – et latentes – aux autres pays, à la fois déchirés sur le thème du destin de l'Espagne, de la démocratie et du mouvement fasciste. C'est « grâce » à la guerre civile espagnole que ces fractionnements invisibles purent se monter dans toute leur force, sans équivoque. L'opinion mondiale se trouva ainsi face à deux alternatives, d'un côté la Sainte Croisade de Franco, défenseur des anciennes valeurs, telles que la religion – constituant un des éléments les plus utilisés par la propagande des deux camps opposés –, la famille et la patrie, et de l'autre côté, l'Antéchrist rouge qui luttait, de manière aussi désorganisée que passionnée, contre l'ascension du fascisme. Il y avait une décision centrale à prendre : soit laisser assassiner la république espagnole – un délit de fuite qui semblait ne pas trop déranger quelques puissances européennes – soit intervenir pour empêcher cet assassinat. Pour le dire avec les mots que Julio Álvarez del Vayo prononça à la Société des Nations le 25 septembre 1936, le dilemme qui se posait était le suivant : « soit faire front à la guerre et la prévenir, soit continuer à l'ignorer en courant le risque que, lorsqu'on en admettra l'existence, il puisse être trop tard pour mettre en action tout ce qui existe encore dans le monde de volonté et de paix »¹⁷. Cette guerre posait, en somme, « crûment et cruellement, le problème de l'action, que la première guerre mondiale n'avait pas posé avec cette netteté et que la seconde posera moins encore »¹⁸. Ainsi – à côté des positions officielles prises par chaque État – l'intervention immédiate de l'Allemagne et de l'Italie ainsi que celle soviétique, contre la non-intervention de l'Angleterre et de la France – voilà que la naissance des « Brigades internationales » contribua à bouleverser la situation, en opposant aux décisions de l'État, un courant contraire qui tirait sa force de l'enthousiasme et de l'ardeur caractérisant la lutte antifasciste.

Il y eut des étrangers (voire des unités étrangères) dans les milices de toute couleur (juillet-août). Parmi ces combattants de la première heure, beaucoup (non tous) rejoignirent un peu plus tard les « brigades internationales », rassemblées à l'appel d'organisations diverses, mais sous l'influence dominante de l'Internationale communiste, et où affluèrent du monde entier – *soixante-dix nationalités y furent représentées* – des combattants volontaires, par des voies souvent difficiles (Allemagne, Italie, Europe centrale...) ¹⁹.

¹⁷ Julio Álvarez del Vayo, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Marc Hanrez (sous la direction de), *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 15.

¹⁹ Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 119-120.

Par une espèce d'effet de cascade, ce petit miroir – l'Espagne – arriva donc à réfléchir les contrastes internes à toute l'Europe, ainsi déchirée – de manière très similaire, bien que moins tragique par rapport au centre de propagation – par des guerres civiles microscopiques, reproductions miniaturisées du conflit original.

Une fois décortiquée, la phrase de Max Gallo a fourni l'occasion de faire quelques précisions. Il nous reste juste un point à clarifier : ce « jamais », cette aspiration à l'éternité. Si le drame espagnol peut continuer à hurler jusqu'à nos jours, et à jamais, c'est aussi parce qu'il a été raconté, mis sur papier. La littérature – quand elle y parvient – semble avoir ce pouvoir périlleux : faire saigner les hommes à jamais, les faire saigner d'une blessure qu'ils n'ont pas eue. En effet, voyons comment Max Gallo poursuivait sa phrase : « et les hommes qui s'y battirent ne finiront jamais d'espérer, de lutter et de mourir parce que Hemingway, Malraux, Picasso, Koestler, Sartre, Bernanos, Éluard, Orwell et tant d'autres, confrontés à cette tragédie nous ont légué, à tout jamais, leurs blessures »²⁰. Bizarre effet d'éloignement, celui qui pousse l'historien à ne citer aucun écrivain espagnol parmi les meilleurs héritiers littéraires du conflit : nous reviendrons sur la question d'ici peu. Il faut d'abord énoncer des évidences.

S'il est désormais un fait reconnu que les écrivains « profitèrent » de cette guerre conçue à la fois comme une occasion d'engagement et comme une source littéraire extraordinaire, il est aussi clair que les espagnols furent directement concernés par le déclenchement du conflit. Nous ne nous attarderons pas sur la littérature espagnole concernant la guerre civile – il serait d'ailleurs impossible d'insérer une telle réflexion dans un chapitre introductif, sans le transformer en un long excursus détournant notre attention du sujet principal – mais nous devons toutefois faire quelques brèves remarques fondamentales avant de poursuivre notre discours.

Par une formule qui après le 13 novembre 2015 à l'air tout aussi terrible que prophétique, Stendhal affirmait que « l'effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature [...] c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert »²¹ : il fait disparaître toute la poésie, mais il oblige les gens à se tourner. Une grande partie de la littérature sur la guerre d'Espagne, écrite non seulement par des Espagnols, a été la conséquence de ce coup de feu : conséquence d'un manque de recul spatio-temporel et débitrice d'une propagande violente et hypertrophique – d'une part comme de l'autre –

²⁰ Max Gallo, *op. cit.*, p. 7.

²¹ Stendhal, *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, p. 185.

elle devient l'expression d'une expérience trop personnelle et, souvent, l'instrument de soutien à une certaine idéologie ou, encore pire, à une claire volonté de pouvoir.

En effet, afin d'éviter cet « effet-coup de pistolet » il faudrait d'abord un détachement. Or, la majorité des écrivains n'arrivèrent pas à s'éloigner suffisamment de l'événement qui les avait touchés : à ce propos, nous rappelons, avec Maryse Bertrand de Muñoz, que « *la mayoría de los autores no solo españoles sino extranjeros vivieron la contienda, por lo menos en parte, y, si no presenciaron todos los hechos que describen, conocieron el ambiente imperante en esos años trágicos* »²². Cette proximité avec l'événement tragique, tout en leur donnant, à plein titre, le droit de parler, et tout en facilitant une mise en scène réaliste – en supposant que l'adhésion à la réalité soit une valeur ajoutée, ce que nous nous permettons de mettre en doute – représente aussi une grande limite pour la transposition romanesque qui résulte à la fois trop subjective – preuve en est la prolifération de narrations à la première personne – et trop passionnée pour être considérée universelle, éternelle : ainsi, l'essence de ce genre d'écrits semble formée par des opinions strictement personnelles qui renferment l'œuvre sur elle-même, en limitant son action dans le temps et dans l'espace, ainsi que dans l'âme des lecteurs.

Ensuite, le coup de pistolet résonne très fort quand il vise la propagande : une propagande qui « *se nutría de las atrocidades* » et qui obnubilait les écrivains²³ jusqu'à modeler leurs œuvres de l'intérieur, en les faisant tourner autour d'un noyau idéologique incontestable. Nous pourrions dire que la littérature – d'un côté comme de l'autre – était sapée par cette volonté de « gagner », de *vencer*, pour reprendre la célèbre distinction entre *vencer* et *convencer* faite par Unamuno à l'occasion de son discours auparavant cité. La violence de cette volonté de persuasion allait d'ailleurs parfaitement avec le genre d'intellectuel engagé qui, dans les années trente, était le modèle dominant :

la politización de la literatura durante los años treinta dio lugar a un protagonismo político del intelectual que los escritores de los años veinte habían rechazado. [...] El escritor politizado de los treinta, en cambio, quería que su voz sirviera para cambiar la sociedad en la que vivía. [...] el escritor escribía para todos, modulando su discurso para limarlo de cultismos, buscando en su temática no los problemas personales y estéticos del individuo burgués, sino la denuncia de las injusticias

²² Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, p. 19. « presque tous les auteurs, non seulement espagnols mais aussi étrangers, ont vécu le combat, au moins en partie, et, même en n'étant pas présents à tous les événements qu'ils racontent, ils ont connu l'atmosphère dominante dans ces années tragiques » [notre traduction].

²³ Niall Binns, *Voluntarios con gafas: escritores extranjeros en la Guerra civil española*, Madrid, Mare nostrum comunicación, 2009, p. 23.

sufridas por el colectivo y la promesa de tiempos mejores. Procuraba, por otra parte, extender su influencia más allá del texto específicamente literario, prodigando sus esfuerzos en múltiples frentes : militando en partidos de izquierda, participando en comités, asistiendo a congresos y manifestaciones, y firmando manifiestos e inflamados artículos periodísticos. Tuvo importancia, en este sentido, la instauración de la política de los frentes populares, que permitió un espacio de entendimiento entre los dirigentes obreros y los intelectuales burgueses que ampliaría enormemente – en los países democráticos – el peso de la política cultural de la Unión Soviética y de los partidos comunistas del mundo²⁴.

Ce « *luchador de prestigio* »²⁵ utilisait donc l'écriture afin de modeler les consciences, d'agir concrètement sur la société. Nous pourrions affirmer que ce matériau, potentiellement fertile de par son caractère tragique intrinsèque – un matériau capable de stimuler au mieux les écrivains mélodramatiques tout comme les plus idéalistes, désireux de faire éclater le drame espagnol dans le monde entier, mais aussi les écrivains très ambitieux qui voulaient relier dans leurs œuvres l'individu à l'Histoire, les mouvements intérieurs à l'espace réel²⁶ – est rarement transformé, filtré par ces auteurs. Il est au contraire très souvent transféré sur la page, presque sans altération, en représentant une espèce de résidu narratif d'une propagande dont il n'arrive pas à se défaire : « *la gran*

²⁴ *Ivi*, p. 17. « la politisation de la littérature pendant les années trente a donné lieu à un *protagonisme* politique de l'intellectuel que les écrivains des années vingt avaient refusé. [...] L'écrivain politisé des années trente, d'autre part, voulait que sa voix servît pour changer la société dans laquelle il vivait. [...] l'écrivain écrivait pour tous, en modulant son discours afin de limer les cultismes, en cherchant dans sa thématique non pas les problèmes personnels et esthétiques de l'homme bourgeois, mais la dénonciation des injustices souffertes par la collectivité et la promesse de temps meilleurs. D'un autre côté, il s'efforçait d'étendre son influence au-delà du texte littéraire, en dirigeant son énergie vers différentes directions : en militant dans des partis de gauche, en participant aux comités, en assistant aux congrès et aux manifestations, en signant des manifestes et des articles de journaux enflammés. À cet égard, l'instauration de la politique des fronts populaires fut déterminante, car elle permit la création d'un terrain d'entente entre les dirigeants ouvriers et les intellectuels bourgeois, un terrain qui élargit énormément – dans les pays démocratiques – le poids de la politique culturelle de l'Union Soviétique et des partis communistes mondiaux » [notre traduction].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ « *Certo la guerra, con i suoi orrori e con gli accadimenti disumani, con il grande uso di motivi ideali, con il rimescolamento che produceva di tutte le classi sociali, sembrava un tema ideale a un tempo per gli scrittori di vena melodrammatica, con i buoni e i cattivi da romanzo d'appendice, e per coloro che avessero ambizioni più profonde : muovere l'uomo su un fondo di masse in movimento, congiungere l'estrema tensione dei sentimenti a un ambiente fisico, materiale, sufficientemente largo e colorato ; e, infine, per coloro che nel proprio dramma sentivano quello di tutto un periodo storico e assieme di tutto un popolo, rendendo così più facile quell'allacciamento dell'ideale al reale, del lirico con il drammatico, che sembra uno dei motivi permanenti [...]* » (Aldo Garosci, *op. cit.*, p.148-49). « Évidemment la guerre, avec ses horreurs et avec ses accidents inhumains, avec le fréquent usage de motifs idéaux, avec le brassage qu'elle causait dans toutes les classes sociales, semblait un thème idéal pour les écrivains mélodramatiques – avec les bons et les mauvais typiques du roman-feuilleton –, mais aussi pour ceux qui avaient des ambitions plus profondes : faire bouger l'homme sur un fond de masses en mouvement, joindre l'extrême tension des sentiments à un environnement physique, matériel, suffisamment large et coloré ; et, enfin, pour ceux qui dans leur propre drame ressentaient celui de toute une période historique et de tout un peuple, en facilitant ainsi cette connexion entre l'idéal et le réel, entre le lyrique et le dramatique, qui semble être une des constantes [...] » [notre traduction].

mayoría de la literatura de la guerra civil – escrita dentro y fuera de España – cae en las trampas del maniqueísmo, de lo previsible y de los personajes planos »²⁷. Or, si cet effet secondaire frappa la majorité des écrivains aux prises avec la guerre civile, nous avons pourtant des raisons de croire qu'il ait concerné surtout les auteurs espagnols, pour lesquels le détachement lucide de la matière était, sinon impossible, certainement plus rare. L'ennemi – quelle que soit sa couleur, rouge ou noir – était si proche que pour le chasser même l'arme de la littérature était permise. Le monde que la littérature devait construire, afin de garantir cette protection, était un monde « *sin fisuras posibles, sin resquicios para la duda y el matiz* »²⁸ : tout le contraire de ce que crée la bonne littérature, infini questionnement sur l'univers.

Si cela vaut pour les deux camps, le côté nationaliste semblait plus prédisposé à cette mise en scène tenace de la réalité. Ce morceau d'Espagne souffre en effet d'un premier manque substantiel : la capacité de concevoir, de remanier, de faire éclater une idée. Un manque qui fait le pendant à l'extrême volonté de pouvoir de Franco, généralement connu comme « un homme sans motivation idéologique précise », un homme qui fit de ce manque une occasion de victoire : c'est probablement grâce à son « puissant opportunisme » et à « sa seule volonté de pouvoir ou de puissance » qu'il arriva à « s'imposer, faisant feu idéologique de tout bois »²⁹. Le franquisme ressemblerait donc à cette boîte déchirée incapable de contenir une véritable pensée : une pensée politique, celle de Franco, trop floue ainsi que trop redevable du fascisme italien et du nazisme allemand. Cet aspect se relie à une seconde limite du franquisme : le fait d'être non seulement trop « indéfini », du point de vue de l'élaboration théorique, mais aussi trop « personnel ». Tandis que l'Europe dans son ensemble – comme nous le verrons – se sent captivée par la question de « la gauche » – une question qui s'était déclinée dans les affrontements entre la tradition républicaine-libérale et celle égalitaire-libertaire, ainsi que dans l'affaire du communisme et du socialisme espagnol qui concernaient le monde entier – les grandes entreprises de Franco, son audace et son pouvoir concernent seulement l'histoire de la création de ce régime autoritaire, l'histoire de l'Espagne franquiste³⁰.

²⁷ Niall Binns, *op.cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Marie-Aline Barrachina, « La rhétorique nationaliste dans les discours de Franco (1936-1945), dans Francisco Campuzano Carvajal (sous la direction de), *Les nationalismes en Espagne : De l'État libéral à l'État des autonomies (1876-1978)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 121-136. Ici, p. 121-22.

³⁰ « *L'esaltazione dell'audacia di Franco e dell'eroismo della crociata, le invettive contro i comunisti e i massoni, le giustificazioni dei liberali e dei cattolici raliati al regime appartengono alla storia della creazione del regime autoritario e non sono separabili da essa* » (Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 221).

La boîte est en même temps trop déchirée, du point de vue de la théorisation idéologique, et trop fermée dans l’histoire du peuple espagnol (de droite). D’un côté il y a le caractère collectif, européen des problématisations de gauche ; de l’autre il y a l’histoire mythifiée, personnelle, scintillante, du *Generalísimo* et de ses entreprises. Il est ainsi très facile de déclarer que « *nella parte vincitrice, la tragedia spagnola non alimentò la ricca messe di sentimenti, di stimoli alla revisione del passato, di fantasie sull’avvenire e di pensieri sul presente che abbiamo trovato nel campo dei vinti* »³¹. Il n’existait aucun espace idéologique susceptible d’être rempli par l’interprétation des écrivains et des intellectuels, il n’existait ni débat ni problème, car l’œuvre du *Caudillo* et de ses généraux n’était pas fondée sur une idée – qu’elle soit bonne ou mauvaise – mais exclusivement sur une volonté politique se concrétisant dans la violence de la guerre. C’est cela, la différence critique entre les deux Espagnes : l’absence, du côté nationaliste, d’un drame³². La vraie lutte était celle qui opposait une véritable discussion idéologique à une stratégie purement politique :

*L’opera di Franco e degli altri generali fu opera di politica e di guerra, condotta con estrema energia e spietatezza, abile nel raccogliere e mantenere il potere nelle stesse mani, nello sfruttare la generale ascendenza delle potenze fasciste nell’Europa di prima del 1939 [...]. Ma non fu altro che questo: un’opera politica, lo stabilimento di un’autorità, e le decorazioni e i mantelli diversi che su essa furono in vari momenti gettati non cambiano la sua natura intima, non possono darle quel carattere ideale che invece si ravvisa con tanta chiarezza, fra stragi e incoerenze e debolezze, nei conflitti del campo opposto*³³.

Du côté nationaliste donc la politique écraserait les idéaux, en se révélant moins fertile d’un point de vue littéraire. D’ailleurs, probablement, de littérature ont à peine besoin les hommes de pouvoir³⁴: au contraire, ils veulent qu’il y en ait peu, car n’importe

« L’exaltation de l’audace de Franco et de l’héroïsme de la croisade, les tirades contre les communistes et les francs-maçons, les justifications des libéraux et des catholiques *ralliés* au régime appartiennent à l’histoire de la création du régime autoritaire et ils ne sont pas séparables d’elle » [notre traduction].

³¹ Ivi, p. 220. « du côté des vainqueurs, la tragédie espagnole n’a pas nourri la riche moisson de sentiments, de tentatives de révision du passé, de fantaisies sur le futur et de pensées sur le présent que nous avons trouvé du côté des vaincus » [notre traduction].

³² Ivi, p. 263.

³³ Ivi, p. 220. « L’œuvre de Franco et des autres généraux fut une œuvre politique et de guerre, menée avec une énergie et une cruauté extrêmes, douée pour rassembler et garder le pouvoir dans les mains d’un seul homme, pour profiter de l’influence générale qu’exerçaient les puissances fascistes en Europe avant 1939 [...] Mais ce ne fut rien d’autre que ça : une œuvre politique, l’établissement d’une autorité, et les décorations et les différents manteaux qui furent jetés sur elle à un moment ou à un autre ne modifient pas sa nature intime, ne peuvent pas lui donner ce caractère idéal qui se trouve, si clairement, dans les massacres, les incohérences et les faiblesses, dans les conflits du camp opposé » [notre traduction].

³⁴ Et de quoi avait-il besoin, le franquisme ? De défenseurs de sa confuse idéologie, de propagande bien sûr, d’attaques violentes contre l’ennemi rouge, d’exaltations de sa mythique Croisade. Il réussit à se procurer

quelle problématisation de la réalité pourrait mettre en péril la mise en scène simpliste du monde qu'ils proposent. Ainsi, avec une haine qui rappelle beaucoup les moqueries du futurisme italien envers les intellectuels et les professeurs, même le « côté droit » de l'Espagne se caractérisait par une « *deliberata ostilità e diffidenza verso gl'intellettuali e verso la parte di Spagna che la vittoria dell'insurrezione militare aveva messo fuori della legge o del paese. [...]* »³⁵.

C'est donc dans l'ordre naturel des choses si « *la enorme mayoría de los intelectuales que escribieron sobre la guerra civil dieron su apoyo a la República* »³⁶. Pour eux l'Espagne ressemblait à la matérialisation de tous les espoirs utopiques et des peurs les plus profondes : surtout si leur regard venait de loin.

Quelle que soit leur nationalité – argument que nous aborderons dans les deux prochains chapitres – pour les intellectuels européens l'Espagne ressemblait à une terre-métaphore où les contrastes politiques et les idéaux prenaient forme de manière tragiquement concrète. Les écrivains ne pouvaient qu'ouvrir les bras et accueillir le matériel que cet événement leur offrait. Le terrain à l'époque était d'ailleurs très fertile – tout en considérant la poussée des fascismes et de l'autre côté la montée progressive des fronts populaires – au point que la guerre civile espagnole représentait pour eux presque une « occasion » :

*the Spanish Civil War, on the Contrary, offered writers a preferred topic. [...] Yes, the intellectuals of those years were nostalgic for action. Spain offered them the opportunity to satisfy their curiosity and even to take part in the struggle – and not merely as war correspondents. [...] It can be said that the Spanish Civil War was the last romantic war in Europe, a war made up of tragedies and not battles [...] The Spanish Civil War was romantic in a way that emphasized the literary connotations of the word*³⁷.

Les échos que cette affaire eut au niveau européen et même mondial n'était donc pas dû seulement à une solidarité spontanée avec les victimes de cette tragédie, mais il y

ce dont il avait besoin : au lieu du débat, l'affirmation de sa puissance, au lieu de la question, la négation de la vérité d'autrui. À ce propos, Aldo Garosci distingue principalement quatre volets que nous soumettons de nouveau sous forme de liste : 1) exaltation de la valeur et célébration du chef ; 2) célébrations de l'Espagne, de l'Église et de la divinité ; 3) chronique et récit de la conspiration qui mena à l'insurrection ; 4) invective contre l'ennemi (notamment contre la conspiration communiste ou maçonnique). (Voir Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 225).

³⁵ Ivi, p. 224. « une hostilité délibérée envers les intellectuels et envers la partie de l'Espagne que la victoire de l'insurrection militaire avait déclaré illégale » [notre traduction].

³⁶ Niall Binns, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ John Beals Romeiser (edited by), *Red flags, black flags: critical essays on the literature of the Spanish civil war*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982, p.3-8. Ce premier chapitre, écrit par Claude Pichois, s'intitule « A Literary Problematic of the Spanish Civil War » (p. 1-12).

avait aussi des raisons spirituelles liées à la clarté aussi révélatrice qu'inquiétante avec laquelle se montrèrent, en Espagne, les problèmes de l'Europe : « *fu come il lampo nella notte che sveglia coloro che quietamente fino allora avevano dormito* »³⁸. Et ce, encore plus si l'on considère qu'une série de réunions internationales avait facilité l'organisation et la coordination des intellectuels antifascistes.

L'adhésion de l'Europe avait en effet déjà été préparée.

À Paris, du 21 au 25 juin 1935, au Congrès International pour la Défense de la Culture, tout le monde était là : de Gide à Aldous Huxley, de Brecht à Éluard, de Malraux à Babel, de Tristan Tzara à Erenburg, de Breton à Pasternak, de Musil à Paul Nizan³⁹. « À la centaine d'intervenants, aux 230 "délégués" venant de 38 pays, il faut ajouter au moins tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, participent à sa réalisation, signent la convocation, donnent leur adhésion, acceptent de diriger l'Association issue du Congrès »⁴⁰ ainsi que « plusieurs milliers de personnes venues entendre quelques grandes célébrités de la littérature mondiale »⁴¹. Si l'Espagne serait devenue, un an après, une métaphore, ce congrès représentait déjà un véritable symbole : non seulement de la lutte, commune et, dans la mesure du possible, organisée, contre les attaques « portées au système démocratique et à la liberté de la culture par le fascisme et le nazisme », mais aussi de la capacité autoréflexive de la communauté littéraire internationale s'interrogeant « sur son identité, ses responsabilités, son rôle, son avenir »⁴² et aussi dans son rapport – trop souvent subordonné – avec la propagande. Comment concilier la pratique littéraire avec l'engagement politique ? Comment se rendre indépendant de la propagande en revendiquant le pouvoir unique de la littérature ? Celles-ci sont juste quelques-unes des questions débattues pendant le Congrès dans un effort intellectuel partagé, non sans difficultés. Un effort, celui-ci, en soi déjà antinazi, qui semblait anticiper, ou peut-être qui espérait prévenir, l'imminente arrivée du fantôme franquiste. Connoté de manière positive et proactive – non pas *antinazie*, mais *en défense de la culture* – il jetait les bases pour un programme de lutte et de solidarité plus vaste et durable dans le temps, qui ne se limitait

³⁸ Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 5. « Ce fut comme l'éclair dans la nuit qui réveille tous ceux qui jusque-là avaient dormi tranquillement » [notre traduction].

³⁹ Voir : Centre Culturel Français, Sauzeau Boetti, *Il pericolo che ci raduna. Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura. Parigi 1935*, Milano, Franco Angeli, 1986.

⁴⁰ Sandra Teroni, Wolfgang Klein (sous la direction de), *Pour la défense de la culture. Les textes du congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 13.

⁴¹ Michel Aucouturier, « Sandra Teroni, Wolfgang Klein, eds., Pour la défense de la culture », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 46/4 | 2005, mis en ligne le 29 juin 2009, Consulté le 21 octobre 2017. URL : <http://monderusse.revues.org/6620>, p. 1.

⁴² Sandra Teroni, Wolfgang Klein (sous la direction de), *op.cit*, p. 13-4.

pas juste à une rencontre internationale, mais qui insérait cette première expérience dans un programme plus large. Ainsi, ce fût pendant ce premier congrès parisien que l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture (AIEDC) naquit, une association, celle-ci, visant « à une intensification et à une internationalisation des échanges culturels » grâce à la création d'un « programme concret d'organisation de la solidarité et de la coopération »⁴³. Une association qui nous intéresse particulièrement car elle servit aussi de modèle à l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, inaugurée à Madrid le 30 juillet 1936, peu après le déclenchement de la guerre civile. Cette alliance se distingua pour deux raisons principales. D'abord elle se chargea de la publication de deux revues littéraires de premier plan pour l'Espagne républicaine : la première, *El Mono Azul* (« *Hoja semanal de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas* ») à laquelle contribuèrent une grande partie des intellectuels de l'époque (entre autres, José Bergamín, Antonio Machado, María Zambarano, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, mais aussi André Malraux, Pablo Neruda, John Dos Passos), « était l'organe de presse d'une organisation qui sans être politique épousait les vues idéologiques du Front populaire. L'intellectuel de *El Mono Azul* est un militant et, souvent, un combattant », et il doit aussi participer aux « nombreuses activités culturelles qui poursuivaient un objectif commun et unique : la victoire politique et militaire du Front populaire. *El Mono Azul* n'est pas une revue littéraire, au sens strict du terme, mais elle ressemble à ces nombreuses feuilles du front imprimées par les unités combattantes et elle ne compte pas uniquement sur le concours des professionnels de la plume »⁴⁴ ; la seconde, *Hora de España* – une revue littéraire cette fois au sens strict –, orientée « délibérément vers la critique en accordant une large place à l'essai et la réflexion théorique »⁴⁵. En outre ce fût justement cette *Alianza* qui coordonna le *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* (autrement dit *Congreso de Valencia* ou *Congreso de Escritores Antifascistas*) qui eut lieu à Valence, Madrid, Barcelone et Paris en juillet 1937 et qui représenta

la culminación de los esfuerzos culturales de la República durante la guerra civil. Una organización prodigiosa permitió que llegara a España un centenar de delegados de más de treinta países en lo que se convirtió en una escenificación impresionante de la solidaridad de los intelectuales del mundo con la República. [...]

⁴³ Ivi, p. 19.

⁴⁴ Claude Le Bigot, *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 72.

⁴⁵ Ivi, p. 73.

Llama la atención, en primer lugar, la presencia de más de una decena de escritores que habían combatido o aún estaban combatiendo en España: entre ellos, el francés André Malraux, los alemanes Ludwig Renn y Gustav Regler, y el holandés Jef Last. Hubo también un puñado de escritores de indudable peso internacional: sobre todo Malraux, pero también el poeta inglés Stephen Spender, la narradora alemana Anna Seghers, el filósofo francés Julien Benda, los rusos Ilya Ehrenburg y Mijail Koltsov, y el antiguo dadaísta suizo Tristan Tzara; a éstos se añadirían, en la última sesión parisina, Bertolt Brecht, Langston Huges y Louis Aragon. Pero habría que destacar, de manera muy especial, el valor de los escritores hispanoamericanos presentes en el Congreso: entre ellos, los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, el peruano César Vallejo, el argentino Raúl González Tuñón, los cubanos Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, y los mexicanos Carlos Pellicer y Octavio Paz⁴⁶.

Réaffirmer la perspective européenne, et même mondiale, de la guerre civile espagnole nous apparaît à ce point superflu, pour ne pas dire redondant. Ces « *voluntarios con gafas* » – pour utiliser l’heureuse expression de Binns – étaient des combattants des Brigades Internationales (Regler, Ludwig Renn, Malraux, à la tête d’une escadrille aérienne) de l’*Ejército Popular* (Pablo de la Torriente Brau, Jef Last), ou du POUM (George Orwell), mais il y avait aussi des anarchistes comme Simone Weil ; ils étaient des correspondants de guerre, des journalistes et des écrivains chargés de la rédaction de reportages (Antoine de St. Exupéry, Ernest Hemingway, Langston Hughes), mais aussi des témoins involontaires – qui s’étaient retrouvés en Espagne à l’éclatement de la guerre (entre autres Georges Bernanos et Elliot Paul) – ou même des « absents » qui écrivaient de loin sans participer activement au combat, sans vivre à la première personne le conflit, mais en préférant rester chez eux (Upton Sinclair)⁴⁷. Des hommes d’action et des observateurs, des solidaires, des touristes, des idéalistes. Parmi eux, il est important aussi de mentionner les « convertis », tous ceux qui, arrivés en Espagne en tant que correspondants neutres, épousèrent la cause antifranquiste : ce qui ne se passa pas, de

⁴⁶ Niall Binns, *op. cit.*, p. 19. « [...] le point culminant des efforts culturels de la République pendant la guerre civile. Une organisation prodigieuse fit arriver en Espagne une centaine de délégués de plus de trente pays à ce qui devint une mise en scène impressionnante de la solidarité des intellectuels du monde avec la République. [...] Ce qui attire d’abord l’attention est la présence de plus d’une dizaine d’écrivains qui avaient combattu ou qui étaient en train de combattre en Espagne : parmi ceux-ci, le français André Malraux, les allemands Ludwig Renn et Gustav Regler, et le néerlandais Jef Last. Il y avait aussi une poignée d’écrivains d’une incontestable valeur internationale : surtout Malraux, mais aussi le poète anglais Stephen Spender, la narratrice allemande Anna Seghers, le philosophe français Julien Benda, les russes Il y a Ehrenburg et Mikhaïl Koltsov, et l’ancien dadaïste suisse Tristan Tzara ; à ceux-ci s’ajoutèrent, pendant la dernière séance, Bertolt Brecht, Langston Huges et Louis Aragon. Mais il faudrait souligner tout particulièrement la valeur des écrivains Hispano-Américains présents au Congrès : parmi ceux-ci, les chiliens Vicente Huidobro et Pablo Neruda, le péruvien César Vallejo, l’argentin Raúl González Tuñón, les cubains Nicolás Guillén et Alejo Carpentier, et les mexicains Carlos Pellicer et Octavio Paz » [notre traduction].

⁴⁷ Cette liste est le résumé, en français, de celle que l’on peut retrouver – sous forme étendue –, dans le texte de Niall Binns (p. 20) et dans celui de Aldo Garosci (p. 260-261).

l'autre côté du combat, notamment pour les raisons que nous avons déjà mentionnées, relevant du caractère populaire, national et international de la guerre⁴⁸, de l'investissement idéologique et de l'espace de discussion qui seulement « à gauche » était possible. Un ensemble d'hommes, celui-ci, qui contribua aussi à la formation de plusieurs mythes concernant l'Espagne, un espace qui, comme nous l'avons vu, se prêtait particulièrement à la transformation en légende : le mythe de Madrid et des Brigades Internationales (auxquels est consacrée la majorité des correspondances des journalistes anglo-saxons réunis dans la capitale), mais aussi le mythe de Guadalajara, de la *Quinta Columna* ; le mythe, mineur, de Barcelone – conçue comme la capitale du collectivisme libertaire souhaité par les socialistes dissidents ou libertaires – ou celui du Pays basque (*Euskal Herria*) représentant une anomalie fascinante par rapport au reste de l'Espagne et, en vertu de son exceptionnalité, susceptible d'être transformé en symbole par la propagande⁴⁹.

Cela dit, notre intérêt se porte sur les œuvres plutôt que sur les auteurs.

Après avoir donné un aperçu du climat de l'époque et des personnalités européennes engagées, intéressées ou ayant participé, d'une façon ou d'une autre, à l'énorme mise en scène littéraire de la guerre civile espagnole, entrons un peu plus dans le détail de cette production si vaste, en nous arrêtant en particulier sur les contributions étrangères. S'il est vrai que « *los extranjeros podían, a veces, saber menos pero ver mas y, sobre todo, podían escribir con mayor libertad y sin el odio visceral que sigue hoy envenenando y distorsionando tantas visiones españolas de la guerra civil* »⁵⁰, voyons quel est le résultat de cette vision à la fois détachée et, au moins idéalement, supérieure.

Le premier aspect à remarquer est sûrement la quantité impressionnante d'œuvres sur la thématique : la guerre civile espagnole a été l'un des conflits les plus racontés par la littérature au point qu'il nous semble difficile de trouver un autre événement du XX^e siècle comparable à celui-ci en ce qui concerne le pouvoir de suggestion et la transposition littéraire résultante. « Il est à noter en effet » – comme le fait Muñoz – « que la bibliographie de la guerre civile espagnole est la plus volumineuse de toutes les guerres du XX^e siècle : elle dépasse aujourd'hui les vingt mille titres »⁵¹. Une littérature, celle-ci,

⁴⁸ Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁹ Pour la tractation complète des mythes de l'Espagne créés surtout par les antifranquistes voir Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 272-281 : ici nous en avons donné seulement un bref aperçu à titre indicatif.

⁵⁰ Niall Binns, *op. cit.*, p. 25. « Les étrangers pouvaient parfois savoir moins, mais voir plus et, surtout, ils pouvaient écrire plus librement, sans la haine viscérale qui continue même aujourd'hui à empoisonner et à déformer plusieurs visions espagnoles de la guerre civile » [notre traduction].

⁵¹ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerre civile espagnole et la littérature française*, Paris / Bruxelles /

non seulement très copieuse, mais se distinguant aussi pour sa vitalité, même par rapport aux œuvres issues du premier⁵² et du second conflit mondial⁵³.

Or, si l'Espagne représentait une source historique « *inexhaustible* »⁵⁴ pour les écrivains espagnols en particulier – (au point que « *some critics have commented that the civil war is present in every Spanish novel since 1939* »⁵⁵) – nous voudrions découvrir quel a été son impact sur les écritures européennes, pour vérifier l'envergure des mots de « tous les autres » à l'intérieur de cette production littéraire démesurée. À ce propos, nous ne sommes pas intéressés à fournir une liste de livres plus ou moins connus, liste que l'on peut d'ailleurs lire, sous quelques variantes, dans plusieurs volumes de notre bibliographie. Ce que nous nous proposons de donner est plutôt une idée des conséquences qu'eût le heurt de cet événement sur les différentes littératures en regardant les mouvements de réaction européens d'une perspective plus éloignée, qui nous fasse comprendre les réponses données par les différents pays à la question espagnole, et qui nous permette ainsi de confronter la portée de leur contribution plus ou moins intense, participée, lucide, transfigurée. Nous pourrions ainsi donner une idée plus générale – et en même temps plus éclairante – des dynamiques qui s'enclenchèrent en Europe pendant et après le conflit : comment réagirent les différents pays ? Quelles sont les nations les plus silencieuses ? Quel est le genre dominant ?

« Il est généralement admis que les meilleurs poèmes relatifs à la guerre civile ont été écrits par des Espagnols et les meilleurs romans par des auteurs étrangers »⁵⁶ : ce n'est pas le moment pour nous de donner des jugements de valeur. Au contraire, nous ajouterons à ces deux genres majeurs d'autres formes prosaïques très diffusées surtout pendant la guerre : c'est le cas, par exemple, des essais, des reportages, des articles de presse ou de revues, des discours, mais aussi des formes plus intimes tels que les journaux,

Montréal, Didier, 1972, p. 17.

⁵² « *Durante los años de la tragedia, la literatura de circunstancia floreció aún más que durante la guerra de 1914-18 : reportajes, panfletos políticos, ensayos sociológicos, políticos o militares, testimonios, memorias, diarios, relatos, novelas, narraciones cortas, poemas y obras de teatro se fueron acumulando* » (Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, cit, p. 6). « Pendant les années de la tragédie, la littérature de circonstance se diffusa encore plus que pendant la guerre de 1914-18 : reportages, pamphlets politiques, essais sociologiques, politiques ou militaires, témoignages, mémoires, journaux, récits, romans, nouvelles, poèmes et pièces de théâtre s'accumulèrent » [notre traduction].

⁵³ Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ Maryse Bertrand de Muñoz, « The Civil War in the Recent Spanish Novel : 1966-76 », dans *Red flags, black flags. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982, p. 199-252. Ici, p. 199.

⁵⁵ Ivi, p. 200.

⁵⁶ Andres Trapiello, *op. cit.*, p. 355.

les lettres, les mémoires, les témoignages. Peu de théâtre – inversement à ce qui se passait chez les auteurs « autochtones » – même si *Die Gewehre der Frau Carrar* de Brecht et *España leal* de Aguilera-Malta « *muestran que el conflicto español también tuvo su impacto en dramaturgos de otros países* »⁵⁷. C’est dans ce vaste ensemble de genres que les mythes espagnols ont pu se développer, exaltés par les yeux enthousiastes de l’étranger.

Si notre but était celui d’obtenir un classement, nous n’aurions pas de doutes sur le nom du vainqueur : la France est évidemment le pays qui a réagi, au niveau littéraire et non seulement « pratique », de la manière la plus forte, d’un point de vue quantitatif sinon qualitatif, au drame espagnol. Nous avons à ce propos la chance de disposer des études, auparavant cités, de Muñoz qui a consacré une grande partie de ses énergies à clarifier les rapports entre la littérature française et la guerre civile en Espagne : un haut pourcentage de ce que nous exposerons ici résulte donc de ses efforts. C’est justement Muñoz qui remarque l’apport fondamental de la France à la transfiguration littéraire du combat espagnol, un apport qu’elle définit « des plus appréciables : plus de mille volumes de plus ou moins d’importance et de valeur »⁵⁸ sans compter tous ceux qui, dit-elle, pourraient lui être échappés. Elle distingue en outre cette profusion d’œuvres non seulement selon le genre (non fictif : l’histoire, la biographie, l’essai, les mémoires, journaux intimes et souvenirs ; la création littéraire : le roman, la nouvelle, le théâtre, la poésie), mais aussi du point de vue temporel : ses études essaient ainsi de repérer des moments, des périodes historiques significatifs dans cette production en y individuant des impasses et des flambées. S’il est assez prévisible que « la plus grande quantité de témoignages de toutes sortes ont été publiés pendant les hostilités ou peu après »⁵⁹, nous pouvons retracer deux autres « coagulations » fondamentales, dont l’une est certainement la plus significative. Il s’agit de la première qui correspondrait à une croissance, presque contemporaine, de la production espagnole, et qui va de 1955 à 1960 en se situant à une distance majeure par rapport aux productions contemporaines. L’intérêt pour la guerre connaîtra ensuite un déclin « *en los primeros años de los sesenta con la nueva represión, la ejecución de Grimau* » pour remonter ensuite « *hacia el año 1969, año de la prescripción de los delitos de la guerra civil* »⁶⁰. La réponse de la France à l’appel de la guerre a donc été copieuse

⁵⁷ Niall Binns, *op. cit.*, p. 23. « montrent que le conflit espagnol eut un impact même sur les dramaturges étrangers » [notre traduction].

⁵⁸ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerre civile espagnole et la littérature française*, cit., p. 17.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, cit., p. 39. « dans les premières années 60 avec la nouvelle répression, l’exécution de Grimau » [...] « vers l’année 1969, année de la prescription des délits de la guerre civile » [notre traduction].

et significative, venant de grands auteurs comme de moindres – André Malraux (*L'Espoir*, 1937), parmi tous, mais aussi Georges Bernanos (*Les grands cimetières sous la lune*, 1938), Pierre Drieu La Rochelle (*Gilles*, 1939), Jean-Paul Sartre (*Le mur*, 1937), Simone Weil (*Journal d'Espagne*, 1936) ou Robert Brasillach (*Les sept couleurs*, 1939) qui, avec le catholique Henri Massis publia *Les Cadets de l'Alcazar* (1936) – prenant forme dans les œuvres soit en tant qu'élément secondaire soit en tant que protagoniste, centre focal du récit. Dans ce riche ensemble de livres français sur la guerre civile espagnole, il faut signaler à titre d'orientation le rôle marginal des œuvres d'Histoire et des biographies par rapport à l'essai, évidemment dominant : le choix de cette forme est fort probablement dû à la capacité critique qu'elle permettait de développer et qui satisfaisait aussi l'exigence de construire des parallélismes entre l'histoire espagnole et l'histoire française. Ce n'est pas par hasard si un motif très en vogue, à l'intérieur de ce genre, était « la possibilité d'un fléau semblable dans leur pays et le danger pour la sécurité française ; cette crainte est exprimée dans un très grand nombre de témoignages et particulièrement dans *Le chaos espagnol : éviterons-nous la contagion ?* de Jacques Bardoux, *Pour la paix et la liberté en Espagne, en France et dans le monde* d'André Marty et *La sécurité française et l'Espagne* de Maurice Thorez »⁶¹. Une peur, celle-ci, qui représente justement une des raisons qui peuvent expliquer la grande diffusion d'un genre littéraire comme celui de l'essai, capable, à travers l'analyse critique, de montrer et en même temps de mettre en garde les gens de l'imminent péril, en les invitant à agir. Mais l'essai n'était pas la seule forme dominante dans les lettres françaises : si beaucoup de grands écrivains ont consacré quelques pages de leurs journaux et de leurs souvenirs à cette guerre (André Gide entre 1889-1939 ; François Mauriac entre 1932-1939 ; Simone de Beauvoir dans *La force de l'âge*), et si même les journaux, notamment d'écrivains de gauche, sont très fréquents, au sein de cet ensemble « la littérature de création occupe près du dixième de cette production » en comptant « plus de mille cinq cents titres répartis entre le roman, la nouvelle, la poésie et le théâtre »⁶². Inutile de continuer à paraphraser les mots de Muñoz : nous renvoyons à ses études pour ne pas résulter trop pédants. Laissez-nous pourtant faire une dernière citation, clarifiant le primat absolu du roman à l'intérieur de la littérature française sur la guerre civile espagnole :

Le roman, genre qu'on disait destiné à disparaître, vient en premier lieu de la création littéraire, non seulement dans le monde entier mais aussi en France. A la suite

⁶¹ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerre civile espagnole et la littérature française*, cit. p. 19.

⁶²Ivi, p. 25.

d'André Malraux, dont *L'Espoir* fut publié en 1937, de multiples auteurs ont romancé le thème de la guerre civile ; parmi eux, nous trouvons des romanciers de tous les calibres, des gens aussi connus qu'Henry de Montherlant, Albert Camus, Pierre Drieu la Rochelle, Robert Brasillach, Antoine de Saint-Exupéry, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Pierre-Henri Simon et Claude Simon ; d'autres moins en vue, mais non pour cela dépourvus de valeur, tels Simone Téry, Henri-François Rey, Joseph Peyré, Jean-Pierre Cotte, Paul Tillard, Jean-Pierre Simon, Roger Boutefeu, Christian Murciaux, Jacqueline de Boule, Georges Conchon, Bernard Clavel, Jacques-Francis Rolland et bien d'autres. Un groupe d'auteurs dont il faut faire une mention à part est celui de trois Espagnols, José-Luis de Vilallonga, Michel del Castillo et Jorge Semprun, dont l'apport au roman français de la guerre civile (sic) s'est avéré des plus remarquables⁶³.

Nous aurons l'occasion de rencontrer et de connaître à fond une partie de ces auteurs.

La guerre civile fût une guerre d'écrivains même pour l'Angleterre qui, en cette occasion, s'est démontrée surtout une terre de poètes. En effet, on y trouve seulement une vingtaine de romans qui « *tratan de ella directa o indirectamente* »⁶⁴, même si beaucoup de romanciers, d'essayistes et de journalistes anglais ont écrit sur les événements espagnols : « la plupart des historiens estiment que 2300 Anglais environ ont combattu dans cette guerre : de plus, si nous additionnons le nombre de livres anglais qui ont paru sur ce sujet et le nombre de poèmes, de pamphlets et d'articles, nous arrivons à un total de presque 730 – soit une œuvre littéraire pour trois combattants »⁶⁵. Beaucoup de témoignages et d'articles, beaucoup de pamphlets et de poèmes et peu de romans. Les raisons de cet engagement participé étaient aussi – et surtout, peut-être – sociales et économiques : elles pesaient sur l'Angleterre dans les années 1930 et elles poussaient, surtout « les jeunes et la gauche », à « quitter la morne Angleterre » en oubliant sa longue crise économique et ses ouvriers apathiques » pour se joindre « à une campagne étrangère nette et vaillante »⁶⁶. Le résultat est une énorme quantité d'œuvres – connues, cependant, par une grande minorité de la population et publiées surtout pendant, ou immédiatement après le conflit – témoignant de la transformation de l'Espagne déchirée en une véritable mode littéraire : des œuvres, celles-ci, qui ne se distinguent pas pour leur capacité à saisir la réalité espagnole de manière sensible et originelle, ni pour leurs profondes analyses politiques, et qui reflètent au contraire « la décadence vivante et fragile de la saison littéraire londonienne à la fin des années trente »⁶⁷. Parmi ces proses « de gauche » – dont

⁶³ Ivi, p. 25-6.

⁶⁴ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, cit., p. 36.

⁶⁵ Marc Hanrez, *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Paris, Pantheon Press France – Les Dossiers H, 1975. p. 37.

⁶⁶ Ivi, p. 37-8.

⁶⁷ Ivi, p. 39.

nous rappelons celles de Arthur Koestler (*L'Espagne ensanglantée* et *Spanish testament*, respectivement datées de 1937 et 1938) ou celle de Tom Wintringham (*English Captain*, 1939) et de John Sommerfield (*Volunteer in Spain*, 1937) – se distingue naturellement l'œuvre de George Orwell avec son *Homage to Catalonia* (1938), une des plus connues sur le thème, et sûrement « le plus grand livre en anglais sur la guerre »⁶⁸ : aucune idéalisation n'est présente dans ce livre, se montrant, au contraire, comme un témoignage simple, direct et descriptif de la réalité espagnole, vécue en première personne comme expérience humaine et politique extrêmement marquante. Si le livre d'Orwell (auquel nous ajoutons aussi son essai successif de 1943 *Looking Back on the Spanish War*) émerge de la montagne d'écrits anglais, c'est surtout pour sa capacité d'intégrer de manière efficace l'expérience personnelle, individuelle avec la portée politique, collective de cet événement. Une capacité, celle-ci, vraiment très rare dans un panorama qui mettait au premier plan l'individu et en arrière-plan la politique, la vie collective :

les écrivains anglais allèrent donc en Espagne pour des raisons personnelles plutôt que politiques. Ils étaient tributaires d'une tradition littéraire britannique qui soulignait l'individualité et les relations privées. Ils étaient en majeure partie ignorants de la politique (même celle de la classe ouvrière anglaise) et dépourvus d'idéologie. Ils comprenaient moins la guerre d'Espagne, et en fait toutes les guerres, que leurs collègues du continent. Ayant eu les plus grandes illusions, ils furent les plus déçus et fuirent leur bref engagement politique pour revenir à leurs préoccupations intimes et à leurs chapelles littéraires⁶⁹.

Ainsi, la transformation de cette thématique en mythe par les écrivains anglais fut aussi rapide que l'avait été leur adhésion et leur mise en scène littéraire de l'événement : une fois transformée en légende, l'Espagne des anglais arrêta de saigner.

Pour ce qui en est de notre classement, il nous semble beaucoup plus difficile de positionner les autres participants car leurs places sont incertaines : les autres pays étrangers – comme la Belgique, l'Allemagne, l'Italie – sont trop détachés du podium français et de la deuxième place britannique et ils sont trop proches les uns des autres pour pouvoir être insérés dans une véritable échelle. Nous dirions donc qu'ils se disputent tous la troisième place.

La Belgique tout en participant activement à la lutte antifasciste, non seulement avec un soutien militaire, mais aussi au niveau intellectuel (« des centaines d'intellectuels,

⁶⁸ Ivi, p. 44.

⁶⁹ Ivi, p. 46.

notamment dans les milieux laïcs, exprimèrent leur soutien à la légitimité républicaine »⁷⁰) ne peut absolument pas compter sur une production littéraire comparable à celle française : la quantité de livres publiés sur le sujet est si mince que l'on serait tenté de qualifier cette réaction en tant qu'indifférence. Ce n'est pourtant pas le cas. Premièrement, afin de justifier les écrivains belges, nous voulons remarquer le fait que « la guerre d'Espagne surgit dans une période où la littérature belge tend à rejeter l'engagement comme un corps étranger »⁷¹. Un deuxième point à souligner concerne la valeur littéraire des auteurs ayant tenté leur chance avec le sujet espagnol. La Belgique représente un cas différent par rapport à la France même de ce point de vue, car la majorité des auteurs en question ne se distinguent pas pour la valeur esthétique de leurs œuvres, mais semblent utiliser la guerre civile en tant que légitimation de leur prise de parole : « c'est en dehors des murs de la légitimation que se glissent les francs-tireurs de l'engagement [...] Des écrivains occasionnels (ceux que Barthes appelait des « écrivains ») [...] En soi, d'ailleurs, le thème de la guerre civile postule une saisie de la littérature où prédomine la valeur d'usage, l'efficacité idéologique ou pragmatique »⁷². Cependant, l'intérêt formel existe, par exemple, dans le *Poème pour trois voix* de l'écrivain et poète Albert Ayguesparse dont l'œuvre poétique et fictionnelle sera parcourue de manière assez fréquente par cette thématique. Il nous semble significatif de le signaler en tant qu'exemple « contraire » à ce que nous avons dit à propos de l'intérêt stylistique, vu que la forme poétique et collective utilisée par Ayguesparse – le *chœur parlé* – était en même temps singulière et politiquement connotée (à gauche). À cette forme de poésie « déclamée » semblent faire écho – en représentant une exception dans le panorama européen – les nombreuses pièces théâtrales et les chœurs parlés d'Hermann Closson tels que *Jeu de Quatre Fils Aymon* ou *Sous-Sol*, écrit en collaboration avec Fernand Piette une union très prolifique, qui l'amena aussi à collaborer avec le *Théâtre prolétarien* et le *Théâtre du Peuple*. À part le rôle inattendu du théâtre et des chœurs parlés, il faut mentionner l'importance de l'hebdomadaire *Combat* dont l'âme était Victor Larock : « autour de lui se rassemblaient de nombreux écrivains, critiques littéraires, professeurs et étudiants, principalement issus des milieux laïcs et progressistes de Bruxelles. Aussi peut-on considérer que les articles de Frans Hellens, de Charles Plisnier, d'Hermann Closson, de Louis Dubrau ou d'Albert

⁷⁰ Paul Aron, « La Guerre civile en Espagne et les écrivains belges francophones : étapes d'une réception littéraire », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, Année 1987, Volume 65, Numéro 3, p. 581-603. Ivi, p. 582.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Ivi, p. 583.

d'Ayguespars, que les poèmes d'Eric de Haulleville, que les chroniques d'Émile Noulet ou de Denis Marion qui y parurent furent autant d'attestations de l'engagement politique de ces intellectuels »⁷³. Tandis que le temps passe – et au fur et à mesure que la guerre se prolongeait – les prises de position politiques augmentent, transférées en des formes « explicites » et peu « fictives » telles que les pamphlets et les témoignages, de l'une et de l'autre partie, surtout de la part de trois écrivains qui ont vécu à la première personne le conflit : le journaliste Mathieu Corman avec *Salud Camarada !* (1937), le poète Achille Chavée avec le recueil *Une fois pour toutes* (1938) et l'intellectuel Paul Nothomb dont son roman *La Rançon*, paru en 1952, où il semble raconter son expérience de guerre à côté de Malraux. En ce qui concerne la poésie, à part quelques exceptions, elle arrive plus tard, après 1946, quand l'événement espagnol et la résistance sont assimilés dans un même élan héroïque. Tout en n'étant pas comparable à celle de la France, ni à celle de l'Angleterre, la réaction belge, analysée en profondeur, ne peut donc pas être appelée « indifférence », au contraire : « cette emprise, aucun autre conflit sans relation directe avec le sol et les habitants ne l'a provoquée – et nul autre n'a vu ses effets se prolonger pendant près d'un demi-siècle »⁷⁴. Une emprise surprenante, surtout car elle provient justement de ces intellectuels belges, très souvent accusés de négligence. La Belgique en ce cas ne s'écarte pas beaucoup des autres cas nationaux, au contraire elle représente un bon exemple d'engagement.

Passons aux pays ayant soutenu la cause nationaliste : Allemagne et Italie.

Tout en admettant que le choc de la guerre civile espagnole ait laissé dans la littérature allemande des traces assez négligeables⁷⁵ – des traces qui semblent même disparaître une fois rapportées aux œuvres issues de la Seconde Guerre mondiale – il faut spécifier que le conflit civil espagnol s'insère dans un moment précis, et particulièrement incompatible avec la thématique guerrière, pour la littérature allemande : durant la période 1936-1939 un courant – l'école « calligraphique » – à l'empreinte fortement classique exerçait en fait son influence de façon déterminante en suggérant, de manière assez péremptoire, une série de règles et de thématiques préférables (« retour aux formes classiques, à Klopstock et Hölderlin ; recherche de thèmes mythiques et intemporels, plongées dans un passé légendaire ; goût d'une forme stricte et pure, volontiers

⁷³ Ivi, p. 588-89.

⁷⁴ Ivi, p. 602.

⁷⁵ « La guerre d'Espagne n'a laissé dans la littérature allemande que des traces peu profondes » (Marc Hanrez, *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Pantheon Press France – Les Dossiers H, p. 21).

ésotérique »⁷⁶) : dans ce cadre rigide, la guerre civile espagnole ne suscita donc en aucune manière l'intérêt de ces écrivains « calligraphes », comme elle ne le suscita pas non plus chez les émigrés, à moins qu'ils n'appartinsent à « l'extrême gauche, communistes ou anarchistes : Erich Weinert, Willi Bredel, Bodo Uhse »⁷⁷ ainsi que Ludwig Renn, les frères Erika et Klaus Mann et le poète communiste Becher. L'intervention allemande dans ce conflit fut donc principalement militaire : et « dans ces milieux d'ouvriers de la guerre totale les vocations littéraires sont rares ; le loisir intérieur ne s'accorde que difficilement avec la froideur requise du soldat, devenu cerveau de sa machine »⁷⁸. Si l'œuvre de Stefan Andres, *Wir sind Utopia* (1942) et de Hermann Kesten (*Die Kinder von Gernika*, 1939) représentent deux exemples réussis, c'est probablement le roman autobiographique du communiste Gustav Regler *Das große Beispiel*, dont l'introduction anglaise est signée par Hemingway, qui se distingue parmi les résultats littéraires allemands. Il est en tous cas à remarquer que le peu d'œuvres issues du pays qui aurait, dans peu de temps, détruit l'Europe prenait position en faveur des Républicains : la littérature, dans ce cas, semblait donc garder son pouvoir critique, en s'opposant nettement à l'état actuel des faits pour revendiquer son rôle mineur et néanmoins indispensable, exemple de friction avec la réalité.

Il en est autrement pour l'Italie qui partage avec l'Allemagne une pénurie de production, mais qui se distingue d'elle par la nature des écrits publiés, des écrits dans lesquels la cause antifranquiste n'est pas si exhibée. Ces deux caractéristiques de la littérature italienne sont, en même temps, prévisibles et étonnantes. Prévisibles car l'alliance avec le franquisme ne facilitait pas la libre expression de sa propre pensée. Étonnantes si l'on pense à l'extrême participation des intellectuels italiens au combat espagnol. En ce sens, le cas italien est peut-être comparable à la situation du Portugal « *otro país de régimen autoritario durante muchas décadas* », un pays où « *no se ha publicado más que una novela sobre la hecatombe española ¿ Veían los italianos y los portugueses en el conflicto español una situación similar a la de sus países y preferían eludirla ?* »⁷⁹. En ce qui concerne le Portugal, nous ne pouvons pas l'établir avec certitude, même si la réponse positive semble très probable. En ce qui concerne l'Italie, il ne peut y avoir aucune ombre de doute : l'extrême, surprenant écart existant entre le choc provoqué

⁷⁶ Ivi, p. 22.

⁷⁷ Ivi, p. 23.

⁷⁸ Ivi, p. 21.

⁷⁹ Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, cit., p. 36.

par la guerre civile sur la société italienne et sa maigre « verbalisation littéraire », entre la large participation intellectuelle et le mutisme créatif ne peut pas s'expliquer de manière unique et exhaustive avec la médiocre capacité littéraire de tous ceux qui y participèrent, y souffrirent, en mettant en jeu leur vie, leurs idéaux, leur conception du monde. Certes, les intellectuels ne sont pas forcément des romanciers de talent, de poètes exquis, surtout quand il s'agit de connecter la politique avec la littérature. Mais cette explication ne nous suffit pas. C'est dans la présence de la dictature ainsi que dans la faible participation de véritables écrivains à la guerre que nous pouvons trouver une réponse bien plus clarificatrice :

la guerra di Spagna ebbe importanza decisiva per la storia della politica italiana e per il destino del regime; e tuttavia, relativamente agli altri paesi, fascisti o democratici, poche sono le opere nelle quali si riflettano direttamente in modo originale le passioni di quei giorni o che suggeriscano un indirizzo originale del pensiero in confronto di quegli eventi. La ragione di ciò sta nella dittatura: sta, da parte fascista, nel fatto che la partecipazione mussoliniana alla guerra di Spagna fu concepita come impresa diremmo quasi cospiratoria da parte di Mussolini, quindi gran parte della propaganda di guerra era quasi soltanto un clamore che copriva i maggiori problemi politici, piuttosto che svelarli; sta, da parte dell'opposizione ideale nel paese, nell'estrema difficoltà di esprimersi entro i termini ristretti posti dalla dittatura: scarsa era questa volta l'informazione sicura, scarsa la mediazione di opere culturali e di problemi dello stesso genere sulle quale potere dare, senza toccar direttamente di politica, un giudizio (come avvenne per il razzismo hitleriano); da parte infine degli italiani emigrati all'estero e partecipanti alla guerra di Spagna, se non mancavano tra loro gli intellettuali militanti, non molti invece (meno numerosi, ad esempio, che tra i tedeschi) erano i rappresentanti di una vera e propria élite letteraria, sollecitata dalla sua professione a dare espressione e giudizio degli eventi in corso⁸⁰.

Cette absence est à la fois douloureuse et révélatrice. On aurait pu, peut-être, fantasmer, s'éloigner de l'événement en le transfigurant en une dystopie, en une société

⁸⁰ Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 417. « la guerre d'Espagne eut une importance décisive pour l'histoire de la politique italienne et pour le destin du régime ; et cependant, par rapport aux autres pays, fascistes ou démocratiques, il y a peu d'œuvres dans lesquelles les passions de ces jours-là se reflètent directement et de manière originale ou qui suggèrent une réflexion originale sur les événements. La raison est à rechercher dans la dictature : du côté fasciste, dans le fait que la participation mussolinienne à la guerre d'Espagne fut conçue comme une entreprise presque conspiratoire de la part de Mussolini, et donc une grande partie de la propagande de guerre n'était presque seulement qu'une façon de couvrir, avec clameur, de plus graves problèmes politiques, au lieu de les dévoiler ; du côté de l'opposition idéale du pays, dans l'extrême difficulté de s'exprimer dans le cadre stricte imposé par la dictature : l'information sûre était rare, comme l'était aussi la médiation des œuvres culturelles et des problèmes similaires sur lesquels il était possible de donner un jugement, sans parler directement de politique (comme il se passa avec le racisme hitlérien) ; du côté enfin des italiens émigrés à l'étranger et participant à la guerre d'Espagne, s'il est vrai que les intellectuels militant ne manquaient pas parmi eux, il n'y avait pourtant pas beaucoup (moins nombreux, par exemple, par rapport aux allemands) de représentants d'une véritable élite littéraire, poussée par sa profession à donner corps et à juger les événements actuels » [notre traduction].

fantastique, deux genres littéraires que les italiens ne semblaient pas apprécier à l'époque du réalisme engagé et avec lesquels ils ne se sentent pas, même aujourd'hui, à l'aise. On aurait pu, peut-être, reporter l'action, comme il se passe dans la société imaginée par Orwell dans *Big Brother*, ou bien construire des narrations floues, laissant beaucoup d'espace libre pour l'interprétation, à l'instar de *La peste* de Camus, interprétable comme allégorie de la guerre et du nazisme ou *The War of the Worlds* de H. G. Wells, possible critique au colonialisme européen. De même, on aurait pu faire semblant de parler d'autre chose, comme il se passe parfois dans le roman *La plaza del diamant* où Mercé Rodoreda, comme nous le verrons, cache sous certaines images des références à la guerre civile⁸¹. Ça n'a pas été fait, pourtant, peut-être même à cause d'une tradition presque inexistante en ce sens. Au contraire, les écrivains italiens se sont déchargés sur les écrits politiques de toutes sortes. Donc voici, à droite, les journaux des hommes du régime, pleins de lieux communs, ainsi que les articles des correspondants envoyés au suivi des troupes fascistes, un peu plus intéressants et originaux dans leur action de propagande. Voici, toujours à droite, plusieurs histoires militaires de la guerre, d'ambition presque technique. Et voici, à gauche, une grande absence, encore plus dramatique par rapport à celle des italiens fascistes. Nous avons en effet déjà remarqué que le caractère spirituel, fort idéaliste, de cette guerre était un moteur de la création surtout pour les anti franquistes qui pouvaient effectivement donner lieu à une discussion variée, très riche, même à travers la littérature. Il résulte donc très grave que la bonne dose d'idéalisme des antifascistes italiens n'ait trouvé aucun résultat littéraire comparable à celui des autres pays, qui étaient même moins impliqués du point de vue émotif dans la lutte : « *non troviamo nell'antifascismo italiano, praticamente non secondo a nessun altro nella solidarietà con la Repubblica, nessuna delle grandi opere di letteratura oratoria, poetica o storica che troviamo nel movimento liberale di altri paesi europei. Le opere che ci hanno lasciato gli italiani della Spagna repubblicana sono opere politiche, che all'interno della cerchia politica vanno giudicate* »⁸². Des opinions, des prises de positions, des cris. Avec une sensibilité qui nous

⁸¹ Le seul exemple en contre tendance est peut-être l'excellente preuve de Carmelo Samonà dans *Fratelli* (1978), où la cohabitation de deux frères, dont l'un malade, dans un espace commun et connoté de manière irréaliste, pourrait faire un clin d'œil à l'histoire espagnole, surtout si l'on considère le fait que l'auteur est un grand spécialiste de littérature espagnole : même si ce roman ne peut pas constituer un texte primaire de notre corpus – le lien avec la guerre civile n'est pas certain et évident – nous le rencontrerons encore pendant notre voyage.

⁸² Ivi, p. 433. « On ne trouve dans l'antifascisme italien, qui n'avait rien à envier aux autres en matière de solidarité avec la République, aucune de ces grandes œuvres de littérature oratoire, poétique ou historique que l'on trouve dans le mouvement libéral des autres pays européens. Les œuvres que nous ont laissés les italiens de l'Espagne républicaine sont des œuvres politiques qui doivent être jugées comme telles, à l'intérieur du cercle politique » [notre traduction].

semble comparable à celle des essayistes français – mettant en garde les français contre une possible grippe transmise par les espagnols, à travers le spectre métaphorique de la contagion – même Carlo Rosselli – dont l’œuvre politique est sans doute la plus vive, par rapport à celle de Randolfo Pacciardi (*Battaglione Garibaldi*) ou de Luigi Longo (*Le brigade internazionali in Spagna*) – semble fonder ses réflexions sur ce que Garosci définit « *il grande motivo dell’identificazione assoluta* »⁸³ (« le grand motif de l’identification absolue ») : en parlant de la guerre distante on arrivait donc à parler de soi, dans un jeu de miroirs qui – bien que peu original – servait certainement à rapprocher les esprits et invitait à la participation, à ouvrir les yeux. Moins critique et plus pratique, moins théorique et plus immédiate est la réflexion de Pietro Nenni qui, en particulier dans l’essai *Il dramma del non intervento* (1942) désigne comme les principaux coupables tous les gouvernants des puissances démocratiques de la France et de l’Angleterre qui ont rendu possible, avec leur immobilité, la victoire de Franco. Nous ajoutons à cet ensemble les publications anarchiques, trempées, elles aussi, d’un idéalisme incapable de trouver un « défolement littéraire », mais de toute façon dignes de mention : parmi tant d’autres, la plus efficace est la pensée de Camillo Berneri qui se développe en particulier dans les articles de l’hebdomadaire anarchique de Barcelone *Guerra di classe*, mais aussi dans quelques lettres contenues dans *Pensieri e battaglie*, un recueil d’écrits publié posthume. Cependant ça n’empêche le fait que « *la politica copre in modo così esauriente la partecipazione dell’antifascismo alla guerra di Spagna che quasi nulla è la sublimazione letteraria di quest’esperienza e limitata anche la riflessione critica* »⁸⁴.

De ce cadre synthétique – duquel nous avons délibérément exclu la littérature soviétique⁸⁵, ainsi que l’apport fondamental de l’Amérique du Sud et des États-Unis où, nous le savons, les échos de la guerre civile espagnole furent nombreux⁸⁶ – émerge non seulement la distinction cruciale entre témoins – généralement plus nombreux – et

⁸³ Aldo Garosci, *op. cit.*, p. 434.

⁸⁴ Ivi, p. 452. « [...] la politique couvre de manière si exhaustive la participation de l’antifascisme à la guerre d’Espagne que la sublimation littéraire de cette expérience est presque nulle et la réflexion critique est limitée » [notre traduction].

⁸⁵ Nous renvoyons au chapitre rédigé par Michael Heim « La littérature soviétique » dans Marc Hanrez, *op. cit.*, p. 89-100.

⁸⁶ Parmi tous les livres existants, nous nous permettons de conseiller – en ce qui concerne les États-Unis – la lecture de deux textes, remarquables surtout pour leur clarté et pour leur capacité synthétique : il s’agit du chapitre rédigé par Richard Bjornson « Écrits américains » (dans Marc Hanrez, *op. cit.*, p. 77-88) et de l’article de Robert Sayre, « La guerre d’Espagne : écrivains et écriture aux États-Unis », dans *Revue française d’Etudes Américaines*, Année 1993, Volume 55, Numéro 1, p. 43-55. En ce qui concerne l’Amérique du Sud, une liste exhaustive des auteurs concernés est disponible dans le volume de Niall Binns plusieurs fois cité.

interprètes, ainsi que la transformation d'un thème en un véritable mythe : ce qui se révèle est en particulier un déséquilibre substantiel dans les restitutions étrangères de la guerre se démontrant ainsi douée d'un pouvoir de réflexion très variable, inégale.

Voyons donc comment ce déséquilibre reviendra, quasiment inchangé, dans la composition de notre corpus, image fidèle de la lumière que le phare Espagne reflète, de manière intermittente, sur la mer qui l'entoure.

II. Boussole.

Sur notre route, illuminée par le phare de la guerre civile d'Espagne, il nous faut une boussole : trop vaste est la mer sur laquelle nous naviguons pour ne pas recourir à des coordonnées fixes et précises. Afin d'éclaircir notre parcours, nous avons donc dû choisir une route, en écartant d'autres qui auraient pu nous détourner de notre objectif : celui de comprendre comment la littérature a pu transfigurer un événement réel et dramatique et grâce à quels instruments a-t-elle réussie, de manière plus ou moins convaincante, à le faire. Ainsi formulée, la question est immense et sa résolution exigerait un temps beaucoup plus ample de celui dont nous disposons pour notre voyage. Il nous faut donc des restrictions, des interdictions qui nous empêchent le passage dans certains territoires. Nous nous demanderons donc : quelle littérature ? Et quelle période ? Sans répondre à ces deux questions, nous continuerions à voyager à l'aveuglette, sans arriver nulle part.

Les choix que nous avons pris répondent donc, premièrement, à une exigence d'orientation et, pour ainsi dire, à une stratégie de survie. Mais il y a aussi un besoin d'éloignement, de mise à distance par rapport aux événements qui font l'objet de la mer de narrations disponibles. Le résultat de la combinaison de ces deux exigences a conduit à la composition d'un corpus hétérogène d'une vingtaine de textes conçus comme objets d'analyse et instruments de voyage, indispensables à notre rapprochement du phare ainsi qu'au déroulement du voyage.

Notre recherche s'insère dans le cadre historique précédemment exposé de manière pour ainsi dire oblique : comme nous l'avons déjà anticipé dans l'introduction, ce travail se propose en effet de focaliser la présence littéraire du conflit qui frappa l'Espagne de 1936 à 1939 en choisissant un regard alternatif, un regard extérieur à cet événement anticipateur de la Seconde Guerre mondiale, à partir, donc, non pas de la littérature du pays qui est le cadre principal de ce conflit – et sur laquelle la bibliographie critique foisonne – mais en interrogeant le regard et les témoignages d'auteurs d'autres pays. Il s'agit donc d'un regard étranger sur la guerre civile espagnole qui satisfait pleinement notre exigence de distanciation : l'Espagne restera pour nous cette *guiding light* vers laquelle nous nous dirigerons en suivant des parcours illuminés et des routes un peu plus sombres.

En ce qui concerne nos zones géographiques d'intérêt, nous avons donc choisi d'exclure du *corpus* les romans espagnols – dont l'étude aurait monopolisé notre attention, en déséquilibrant significativement le *corpus* – en concentrant notre attention sur trois pays : France, Italie et Royaume Uni. Ce choix répond à la volonté d'un regard « autre », situé à une certaine distance du cœur du conflit et idéalement plus neutre, pour ne pas dire détaché. C'est d'ailleurs de cette même intention que jaillit notre périodisation.

À ce propos, il faut d'abord spécifier que la rigidité imposée à notre périodisation a en même temps aidé mais aussi, involontairement, entravé notre recherche : elle a aidé à contenir et à mieux diriger notre énergie, mais elle a aussi, pour ainsi dire, forcé les directions et les possibilités de notre voyage qui n'a pas pu prendre en considération des textes d'un grand intérêt, mais n'appartenant pas à notre intervalle temporel. Cela dit, nous avons choisi de limiter notre analyse aux romans écrits dans la période comprise entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale (1945) et la chute du franquisme (1975). La définition de cette périodisation est, pour ainsi dire, « strabique » : d'une part, elle regarde l'histoire européenne (et même mondiale), en prenant comme point de référence la fin du deuxième conflit mondial et en ne se limitant pas à l'histoire espagnole ; d'autre part, elle est tournée vers le franquisme, phénomène limité à un seul pays, long sillage de la guerre civile espagnole. Ainsi, tandis qu'un pied est posé sur le sol européen, l'autre presse l'histoire espagnole jusqu'à la mort du dictateur. Ce strabisme ne nous apparaît pourtant pas une déformation nuisible à la lecture et à l'interprétation des textes : au contraire, il se révèle très fertile.

Voyons pourquoi et comment.

Le choix du second après-guerre, en tant qu'« année zéro » de notre périodisation signifie, en quelque sorte, envisager la guerre civile et le deuxième conflit mondial comme un tout unique. Nous avons vu combien cette continuité est indispensable à la compréhension de la guerre d'Espagne et nous sommes contents du fait que cet aspect anticipateur et révélateur de la guerre civile soit mis en relief même dans le choix de notre intervalle temporel. En effet, ce point de vue nous permet de prendre en considération un après-guerre en quelque sorte « reporté », dont le début ne coïncide pas avec la fin de la guerre civile (1939), mais avec la fin du conflit mondial (1945). Ainsi on exclut les années comprises entre 39 et 45, années pendant lesquelles le conflit – à partir du cœur espagnol – se propage dans toute l'Europe, et n'est donc pas tout à fait terminé.

Venons-en maintenant à la date finale, 1975, année de la mort de Franco. S'il est vrai que la guerre mondiale se termine en 1945, il est aussi vrai que les effets de la guerre

civile espagnole « persisteront » dans la forme plus silencieuse et sournoise du franquisme, comme le souligne, entre autres, Max Gallo dans *Histoire de l'Espagne franquiste*. En ce sens l'Espagne représente une île « malheureuse » parmi les ruines de l'Europe dévastée. Cette île – justement en vertu de son exceptionnalité et de sa marginalité – devient un moteur potentiel de l'imaginaire européen qui cherche – dans ce régime encore en vie – les traces de sa propre histoire récente : l'Espagne devient ainsi un lieu / miroir dans lequel l'Europe se regarde pour comprendre aussi son propre parcours.

Cette période – pendant laquelle la fin de la guerre et le franquisme coexistent – voit la naissance d'une littérature qui démontre – sous des formes et des modalités différentes – une attention particulière vers le combat civil espagnol.

Notre « strabisme » est donc ainsi corrigé : il devient même la source d'une vision – nous espérons – originale. En effet isoler cette période signifie d'abord tenir compte du caractère européen de la guerre civile espagnole et du caractère civil du conflit européen, en ne traitant pas ainsi le conflit espagnol comme un événement séparé du combat successif, mais en relevant leurs profondes continuités. En outre, les œuvres appartenant à cet intervalle temporel sont des œuvres écrites par des auteurs qui ont vu / vécu le développement du conflit civil, œuvres dans lesquelles ce conflit s'est forcément enrichi des nuances européennes : celui qui écrit à propos de la guerre civile espagnole après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale ne peut que réfléchir sur l'Europe et sur soi-même. Mais il y a un autre aspect à ne pas négliger, un aspect concernant la distance temporelle existante entre l'événement réel et sa mise en scène accomplie par l'écriture : dans notre cas, il est important de se rappeler que nous nous confronterons avec une écriture qui ne « réagit » pas immédiatement sous l'influence du traumatisme et de l'émotion, comme cela peut se passer avec les célèbres livres de Malraux ou d'Orwell. Ce choix nous permettra d'isoler un espace temporel qui se place à une certaine distance du début de la guerre civile et de son développement. En effet, la limite initiale interpose une dizaine d'années entre le début de la guerre civile et sa représentation romanesque : représentation qui oscille ainsi entre une volonté d'oubli, une tentative de compréhension lucide, une lecture du traumatisme peut-être plus consciente par rapport aux narrations contemporaines. De même, et en dernier, notre intervalle « bloque » une période assez « silencieuse » et une production romanesque pour la plupart presque ignorée, que la critique, avec quelques exceptions, n'a pas tenu en considération, en préférant se concentrer sur les romans écrits pendant la guerre ou sur la production de la période qui

va des années 80 jusqu'à notre contemporanéité. Nous voudrions donc aussi combler ce « trou » en fournissant un cadre approfondi de la production et de l'imaginaire qui caractérise ce bloc temporel lacunaire.

En n'oubliant pas les textes fondamentaux qui n'appartiennent pas à cet intervalle ainsi que les textes exemplaires de la littérature de l'espace géographique et culturel de cette guerre – les romans espagnols comme ceux de Juan Benet ou le cycle de Max Aub pour en citer quelques-uns – nous allons donc parcourir cette voie peu explorée en suivant les traces de trois littératures principales : la littérature française, très prolifique en ce qui concerne la narration de cette guerre, dialoguera ainsi avec la littérature italienne et la littérature britannique, sans oublier quelques références à d'autres textes européens.

En ce qui concerne la littérature française, nos textes de référence seront celui de Pierre-Henri Simon, *Les raisins verts* (1950) – le plus « ancien » du point de vu temporel – avec *L'Espagnol* de Bernard Clavel et la *La Corrida de la Victoire* de Georges Conchon, les deux publiés en 1959. Aux années 60 appartiennent au moins deux autres textes fondamentaux : il s'agit de *Le Palace* de Claude Simon, publié en 1962 – qui suit la rédaction préparatoire de *La corde raide* (1947), un autre texte fondamental surtout pour son lien, révélateur, avec le livre successif – et du roman de 1963 *Le Chaos et la Nuit*, signé Henri de Montherlant. Notre analyse prendra en examen d'autres textes, tels que *La fête espagnole* de Henri-François Rey (1958), *Terre de violence* de Jean-Pierre Simon (1959) et *Le capitaine galicien* d'André Sernin (1961). De son côté la littérature italienne offre, à part le célèbre *L'antimonio* de Sciascia (1960), quelques textes beaucoup moins connus tels que le texte de Francesco Fausto Nitti *Il maggiore è un rosso* (1953) et *Il voltagabbana* de Davide Lajolo (1963) ; de même, le livre de Filiberto Amoroso, *Il miliziano spagnolo*, sera utilisé en tant que piste de réflexion, même si sa publication ne s'insère pas pleinement dans notre intervalle (1979). Enfin, les romans britanniques ayant pu entrer dans notre corpus ne sont qu'au nombre de trois. Parmi ceux-ci, le plus significatif est le roman de Bruce Marshall, *The Fair Bride*, publié en 1953, auquel s'ajoute le texte de Elizabeth Lake, *Spanish Portrait* (1945). La présence de *Africano* de Helen Griffiths (1961) sera assez aléatoire et secondaire dans le cadre de notre analyse⁸⁷.

Cela dit, un problème de déséquilibre, qui s'est dénoncé au moment de la sélection et de l'établissement du corpus, demeure malgré tout : il est d'ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, le reflet d'un déséquilibre réel dans la restitution littéraire du

⁸⁷ Dans les annexes, chaque roman sera présenté de manière plus exhaustive.

conflit civil et il nous a donc semblé important de le garder – ou mieux, de ne pas le « corriger » – même dans la reproduction microscopique de la littérature du conflit que notre sélection représente. Comme prévu, on ne trouvera donc pas une même réceptivité au sujet dans toutes les littératures européennes, ni un seul genre de représentation du conflit. De même, on n’aura pas de véritable équilibre, même si approximatif, pour ce qui concerne le nombre de romans pour les trois littératures principales de notre corpus. La valeur littéraire des auteurs – même à l’intérieur d’une même littérature – s’est avérée aussi très différenciée, mais chaque texte a été retenu avant tout comme document essentiel pour notre thèse. Ainsi, en ayant conscience du fait qu’un auteur peut représenter un excellent témoin sans avoir le poids d’un chef-d’œuvre, en ce qui concerne la littérature française, par exemple, le prix Nobel Claude Simon se trouvera à côté d’auteurs sensiblement moins célèbres et souvent aussi moins doués. Pour ce qui est du genre, de véritables créations ou des réélaborations romanesques alterneront avec des contes autobiographiques, comme ce sera le cas de Francesco Fausto Nitti, un des protagonistes de l’antifascisme militant italien, qui évoque dans son livre *Il maggiore è un rosso* sa dramatique expérience espagnole. De plus, de très longs romans seront accompagnés de textes plus brefs, comme celui de Sciascia, plus proche de la nouvelle que du roman court.

Une fois spécifiées la nature, la périodisation et les problématiques du *corpus*, ainsi que le contexte historique de référence, il faut concentrer notre attention sur l’objet spécifique de la recherche. Toute considérée l’hétérogénéité de notre corpus, nous nous sommes demandés s’il était possible de retrouver un fil rouge, un aspect commun et partagé concernant la représentation de la guerre civile par des auteurs étrangers. En effet la notion d’étrangeté apparaît centrale dans notre travail, non seulement car elle exprime avant tout la perspective choisie pour étudier la réélaboration littéraire du conflit espagnol à partir d’un point de vue qui n’est pas espagnol, mais aussi car, dans des romans axés sur la guerre, la notion d’Ennemi, d’Étranger devient forcément centrale. Le rapport entre identité et altérité, « Moi » et « Non-moi » est en effet une question primaire à laquelle la littérature, comme le souligne Remo Cesarani dans son essai *Letteratura e Alterità*, a très souvent répondu de manière négative, en se révélant comme la source principale d’images péjoratives de l’Autre⁸⁸. Ainsi, si cet Autre est très souvent identifié avec le péril, le trouble, l’envahisseur, cette situation semblerait devenir extrême – ou en tous cas s’exprimer de manière emblématique – dans les romans de guerre, où le conflit avec cet

⁸⁸ Remo Cesarani, « Letteratura e alterità », dans *Griselda Online. Portale di letteratura*, <http://www.griseldaonline.it/temi/l-altro/letteratura-e-alterita-ceserani.html>.

Autre devient l'objet explicite de la narration. De plus, le cadre d'une guerre civile rend encore plus problématique la rencontre / affrontement entre « propre » et « autrui » qui se trouvent – dans l'espace du même pays – mélangés, confondus : ainsi, il devient difficile de tracer des frontières très claires entre tout ce qui est « à moi » et tout ce qui ne l'est pas, entre tout ce qui peut appartenir à l'« Identité » et tout ce qui fait partie de l'« Altérité ». Dans ce cadre où « frère » et « barbare » semblent s'amalgamer, l'Image de l'ennemi est peinte de manière différente, mais toujours jaillissante de ce contraste ambigu entre les deux pôles opposés du « propre » et de l'« autrui » auxquelles nous avons jusqu'ici fait référence.

Notre travail sera donc axé sur ce « spectre » de l'Altérité, ou mieux sur ce « spectre » du contraste entre Identité et Altérité, ami et ennemi, « spectre » à retrouver et à démasquer dans ses différentes formes, ses différentes manières de se manifester sur la page. Comment se rend-il partiellement visible à nos yeux dans les romans ? Quelles figures utilise-t-il pour se matérialiser sous forme littéraire ?

Après avoir fait le point sur notre corpus et sur le climat général dans lequel ces textes s'insèrent, nous nous sommes donc concentrés sur l'extraction d'un imaginaire commun, capable de dépasser l'hétérogénéité singulière des textes, en vue d'une synthèse commune et éloquente. Avant de partir, il faut cependant faire le point sur les continents que nous avons choisi d'outrepasser.

III – Territoires inexplorés

Orientés vers notre destination, nous sommes passés à côté de territoires où nous n'avons pas eu le temps de nous arrêter. Cela ne signifie pas que nous ignorions leur existence. À ce point, en étant si proches du commencement de notre voyage, il nous semble tout aussi important de mentionner les grands absents de notre recherche, non seulement pour réaffirmer – au cas où il y en avait besoin – leur existence, mais aussi afin de clarifier davantage notre parcours, même à travers la référence à tout ce que nous avons choisi d'exclure.

Voici donc tous les territoires que nous n'avons pas explorés.

D'abord, vous ne trouverez pas ici le genre non fictif (articles, pamphlets, essais) ni – en ce qui concerne le genre fictif – le théâtre et la poésie. L'absence de la poésie est peut-être la plus difficile à accepter si l'on pense à la quantité de poètes qui consacrèrent leurs vers au drame espagnol : nous citons, entre autres, les français Louis Aragon, Paul Claudel et Paul Éluard, les anglais Wystan Hugh Auden, John Cornford, Stephen Spender et Laurie Lee, mais aussi les irlandais Louis ManNeice, Charles Donnelly et Cecil Day Lewis ou les allemands Bertolt Brecht et Paul Johannes Becher ; à cette liste incomplète nous pouvons ajouter même des poètes non-européens, tels que le chilien Pablo Neruda et sa compatriote Gabriela Mistral (la première femme latino-américaine lauréate du Prix Nobel de littérature en 1945), les mexicains Octavio Paz et Carlos Pellicer, avec Jules Supervieille – né à Montevideo, mais écrivant en français –, le péruvien César Vallejo, le poète argentin Juan L. Ortiz avec les compatriotes Raúl González Tuñón et Conrado Nalé Roxlo, mais aussi les cubains Emilio Ballagas et Nicolás Guillén.

À leur place, vous trouverez le roman, qu'il soit long ou court, ou tout au plus des réélaborations romanesques des expériences personnelles qui semblent se rapprocher du témoignage, en montrant leur nature ambiguë. Cela vaut surtout pour les auteurs italiens qui, comme nous l'avons vu, écrivent peu de romans : ainsi, nous avons décidé d'utiliser des catégories un peu plus floues, au moins du point de vue du genre, afin de pouvoir travailler sur un matériel plus vaste et différencié.

Ensuite, la limite spatiale choisie efface de notre horizon plusieurs œuvres de valeur.

Partons des exclus les plus distants de notre parcours : les non-européens. Notre choix nous a amené au bannissement de toutes les œuvres issues du territoire extra-européen, même si – surtout en ce qui concerne les États-Unis et l'Amérique du Sud –

leur valeur est très souvent inestimable. Même s'ils ne trouveront pas une place dans notre discours, nous voudrions rappeler quelques-uns de ces livres fondamentaux, à partir – ce qui n'est pas surprenant – de l'œuvre de l'écrivain et journaliste américain Ernest Hemingway. Comme le souligne Niall Binns, « *ningún extranjero estaba en mejores condiciones para hablar sobre la guerra española que Hemingway. Ya había escrito dos libros sobre España – la novela *The Sun Also Rises* [...] y el libro de tauromaquia *Death in the Afternoon* [...] – y era el autor de una de las obras maestras sobre la Gran Guerra, *A Farewell to Arms* »⁸⁹. Les écrits issus de son expérience espagnole – vécue en première personne à partir de mars 1937 – sont aussi intéressants que différenciés du point de vue formel et vont du théâtre à la littérature en passant par le cinéma. *The Spanish Earth* est un film documentaire pro-républicain réalisé par le hollandais Joris Ivens en 1937 sur la base d'une série de chroniques sur la guerre écrites par l'auteur américain ; ce film a été suivi par une autre œuvre, cette fois théâtrale, issue du deuxième voyage en Espagne de l'auteur et qui restera son unique pièce de théâtre : *The Fifth Column* (1938) dont le nom évoque un des célèbres mythes espagnols, objets de la réélaboration littéraire de l'auteur. Après la rédaction de quelques nouvelles sur la guerre civile et après son dernier voyage en Espagne, c'est dans sa terre natale, les États-Unis, que Hemingway écrira son chef-d'œuvre *For Whom the Bell Tolls* (1940) dont le titre s'inspire du célèbre sermon de John Donne et qui reste un des ouvrages de référence sur le thème. À part l'œuvre de Hemingway, nous voudrions mentionner d'autres auteurs américains tels que John Dos Passos (*Journeys between Wars*, 1938 ; *Adventures of a Young Man*, 1939), Dorothy Parker (auteure de la chronique « *Soldiers of the Republic* », 1937), Upton Sinclair (*No pasaran !* 1937) ou Elliot Paul (*Life and Death of a Spanish Town*, 1937) qui émergent d'un panorama américain très riche et diversifié.*

Particulièrement dommageable nous semble aussi l'absence de l'Amérique du Sud, une terre souvent, et à tort, oubliée par les études sur la guerre civile espagnole : traversée par cette thématique de manière très profonde, la littérature de cette terre a réagi aux faits ibériques avec une série de publications qui ne témoignent pas seulement de l'intérêt suscité par cette guerre, mais qui constituent aussi un tournant décisif pour l'histoire

⁸⁹ Niall Binns, *op. cit.*, p. 216. « Hemingway était l'écrivain étranger qui bénéficiait des conditions les meilleures pour parler de la guerre civile espagnole. Il avait déjà écrit deux livres sur l'Espagne – le roman *The Sun Also Rises* [...] et le livre de tauromachie *Death in the Afternoon* [...] – et il était l'auteur d'un des chefs-d'œuvre sur la Grande Guerre, *A Farewell to Arms* » [notre traduction].

littéraire du pays⁹⁰. Afin de ne pas commettre la même erreur que tous ces critiques qui préfèrent oublier l'apport sud-américain, nous mentionnerons, par exemple, les nouvelles de l'écrivain militant communiste Juan de la Cabada, présent en Espagne pendant la guerre et fondateur de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) en 1923, ou – toujours pour le Mexique – *Memorias de España 1937* de Elena Garro, un livre de souvenirs écrit par l'écrivaine lors de son voyage en Espagne en 1937 avec son mari Octavio Paz, et *De una madre española* (1938), roman sous forme de journal de José Mancisidor. Originaire de l'Équateur, Demetrio Aguilera-Malta écrivit en 1937 *Madrid: reportaje novelado de una retaguardia heroica* tandis que son collègue chilien Joaquín Edwards Bello publia plusieurs chroniques très lucides sur le journal *La Nación*⁹¹. La liste pourrait continuer, mais nous devons aller de l'avant.

Passons donc aux pays européens afin de mieux saisir les coordonnées de notre recherche. Dans notre travail, nous n'approfondirons pas la littérature espagnole, même si – comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire – elle a été notre objet d'étude pendant plus d'un an de recherches. Presque invisible, elle sera donc toujours présente dans nos considérations – comme l'image du phare tente d'évoquer – en se matérialisant parfois dans les analyses textuelles, où des romans espagnols seront utilisés à titre de comparaison, ou dans les parties plus théoriques, manifestant la pensée des auteurs « autochtones » sur le conflit. En ayant décidé de nous concentrer sur trois pays, il va de soi que le poids des auteurs allemands, soviétiques, irlandais, néerlandais, autrichiens, portugais ainsi que des écrits appartenant aux pays des Balkans et de l'Europe centrale ou autres soit mineur par rapport à celui des italiens, des anglais et des français : mineur, voire inexistant. D'ailleurs, à part quelques cas, comme celui de Ludwig Renn – pseudonyme de Arnold Friedrich Vieth von Golssenau, auteur de la chronique de guerre *Der spanische Krieg* (1956), ou celui du néerlandais Jef Last (qui publia la version définitive de son *De Spaanse Tragedie* en 1964 après la première version de 1938), la majorité des auteurs serait en tous cas exclue par la périodisation choisie, ultérieur critère de triage pour le choix de notre trajectoire.

⁹⁰ « *La guerra civil tuvo una repercusión enorme en los círculos intelectuales de todo Occidente, pero ha sido en Hispanoamérica donde ha marcado indeleble y definitivamente el curso de la historia literaria* » (Niall Binns, *op. cit.*, p. 26). « La guerre civile eut une répercussion énorme dans les cercles intellectuels occidentaux, mais c'est en Amérique Latine qu'elle a marqué de manière indélébile et définitive le cours de l'histoire littéraire » [notre traduction]. Le volume de Binns donne un aperçu complet et satisfaisant de la production sud-américaine ayant pour argument la guerre civile espagnole, en l'insérant dans une tractation vaste et exhaustive concernant la réception étrangère du conflit.

⁹¹ En ce qui concerne les rapports entre le Chili et la guerre civile espagnole nous suggérons la lecture de Matías Barchino, *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2013.

En effet notre recherche impose même des limites temporelles, s'ajoutant aux restrictions spatiales afin de permettre un meilleur approfondissement et une majeure attention aux textes sélectionnées. Nous voyons que l'intervalle 1945-1975 exclut automatiquement certains auteurs qui n'auraient fait partie du corpus même en raison de leur appartenance géographique.

Entre ces auteurs « doublement » exclus il y a, par exemple, les allemands Stefan Andres qui publia son *Wir sind Utopia* en 1942, ou Hermann Kesten dont l'œuvre littéraire est parcourue par cette thématique débouchant précisément sur deux livres : le roman historique *König Philipp der Zweite*, daté du 1938, et surtout *Die Kinder von Gernika*, publié un an après. De même le journal de guerre *Spanisches Tagebuch* du russe Mijail Koltsov, publié avec grand succès en 1938, ou le roman autobiographique de l'allemand Gustav Regler *Das grosse Beispiel* publié en anglais en 1940 avec la réfaction de Hemingway sous le titre *The Great Crusade*, n'appartiennent pas seulement à des zones géographiques « mineures », de notre point de vue, mais aussi relevant d'une période trop proche de la guerre civile et contemporain de la Deuxième Guerre mondiale. Si l'appartenance géographique « ambiguë » de Arthur Koestler, hongrois naturalisé britannique, pourrait l'inscrire dans notre trajectoire de recherche, il en reste pourtant exclu pour des raisons temporelles : ses ouvrages datent en effet de 1937 (*Menschenopfer unerhört* et *Spanish Testament*) et de 1940 (*Darkness at Noon*). Semblable à celui-ci est le destin de Tristan Tzara, poète roumain de langue roumaine et française, qui, tout en étant très impliqué dans la guerre, écrivit ses célèbres poèmes sur cet événement vers 1937 (« Espagne 1936 », « Chant de guerre civile »).

Tamis très fin, notre intervalle temporel arrive à exclure même des auteurs « légitimes » du point de vue géographique. À ce propos, l'écroulement des français est impitoyable. Tout en excluant des auteurs fondamentaux, ce critère de sélection nous vient aussi en aide, facilitant notre orientation dans cette vaste production. Parmi les exclus les plus célèbres il y a sans doute André Malraux, dont l'œuvre *L'Espoir* (1937) n'est qu'un ultérieur exemple de sa capacité de conjuguer politique et littérature, en accordant action et réflexion. Présent à chaque rendez-vous de l'Histoire, Malraux, engagé dans la guerre civile en tant que général en chef de l'aviation républicaine, profite de son statut de témoin privilégié pour décrire la réalité du mouvement révolutionnaire indépendamment du résultat, encore inconnu en 1937, de la guerre :

Raconter l'événement dans la perspective de ceux qui le vivent, y entrer comme l'un de ses acteurs et comme son poète, ne pas distinguer entre ces deux fonctions de poète et de combattant, prendre le risque attaché à l'une comme à l'autre, telle est la pensée de l'auteur de *L'Espoir*. [...] Dans ces conditions, le lien entre le poète et le combattant conjoint la compétence de l'un et l'expérience de l'autre, l'une et l'autre hasardeuses et se cautionnant mutuellement, éclaire momentanément le projet stratégique de son camp sans lui garantir la victoire, et porte le combat dans la dimension ici essentielle de l'opinion mondiale⁹².

L'Espoir, adapté au cinéma en 1939 sous le nom *Espoir, sierra de Teruel*, donne un aperçu de la guerre du point de vue républicain, en se focalisant sur la trajectoire personnelle et politique du protagoniste, Manuel, ancien ingénieur du son, qui devient, au fur et à mesure que la narration avance, un communiste discipliné en abandonnant son individualisme pour prendre le commandement de l'armée républicaine. En tant qu'œuvre emblématique du conflit, le texte de Malraux semble poser plusieurs questions aux lecteurs, surtout en ce qui concerne la nature du fascisme – et sa possible durée dans le temps – la particularité d'une guerre comme celle d'Espagne – où les confins entre frère et ennemi ne sont plus reconnaissables – et le rôle de la littérature dans son rapport avec la réalité, la politique et la montée des totalitarismes. Analogie à celui de Malraux est le destin d'autres auteurs français, également exclus de notre voyage : c'est le cas, par exemple, de Georges Bernanos, avec *Les grands cimetières sous la lune* (1938) qui n'était d'ailleurs pas pertinent non plus à cause de sa nature pamphlétiste, de Pierre Drieu La Rochelle (*Gilles*, 1939), de Jean-Paul Sartre et son recueil *Le mur* (1939) et de l'étrange texte surréaliste de Benjamin Péret, ami de Breton envoyé à Barcelone en août 1936, « L'œuf de Durruti éclora ». Même si les écrits de Antoine de Saint-Exupéry ne feront pas partie de notre corpus, nous verrons que l'une de ses réflexions – ou mieux une de ses images décrivant la guerre civile – sera prise en considération, constituant même une figure centrale dans notre travail. Si à l'Italie presque aucun auteur a été enlevé (sauf le trop court récit de Francesco Jovine, *Michele a Guadalajara*, publié en 1945⁹³), c'est

⁹² Pierre Champion, « Écrire l'événement L'Espoir de Malraux de Malraux dans la guerre d'Espagne », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/4, Vol 101, p. 1233-1253. Ici, p. 1235.

⁹³ Comme le souligne Luciano Curreri – de manière plus clémente par rapport à Garosci – la guerre d'Espagne traverse plusieurs narrations italiennes sans en constituer le thème central et souvent en dissimulant sa propre présence : « Exception faite du court récit de Francesco Jovine (1902-1950), *Michel à Guadalajara* (1945), et du petit chef-d'œuvre de Leonardo Sciascia (1921-1989), *L'Antimoine* (dans la seconde édition de *Les Oncles de Sicile*, 1960), entre les années quarante et les années soixante-dix, entre la courte saison du néoréalisme et les derniers moments de la littérature engagée, militante, condamnée à l'oubli dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la guerre d'Espagne joue à cache-cache dans certains romans de Vitaliano Brancati (1907-1954), Cesare Pavese (1908-1950), Giuseppe Dessì (1909-1977), Davide Lajolo (1912-1984), Goffredo Parise (1929-1986) » (Luciano Curreri, « Que peut la guerre d'Espagne dans le roman italien ? », dans Danielle Corrado, Viviane Alary (sous la direction de), *La Guerre*

l'Angleterre qui déplore le manque non seulement de Graham Greene (*Monsignor Quixote*, 1982), mais surtout de George Orwell : parti comme reporter en Espagne dès le début de la guerre « il rejoignit les rangs du POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste). Son livre *Hommage à la Catalogne* (1938) est l'un des chefs-d'œuvre de la littérature de guerre. Il y décrit la vie au front avec ironie, perplexité et tendresse pour ces combattants engagés dans une lutte inégale et aussi mal préparés que courageux »⁹⁴. Comme pour Malraux la guerre a été un banc d'épreuve pour Orwell-écrivain, mais elle l'a peut-être marqué davantage, par rapport à l'écrivain français : la guerre d'Espagne fut, en effet, « la plus grande aventure de George Orwell. [...] Parce que l'Espagne a été, aux points de vue personnel et politique, le moment de sa vie le plus intense, elle est restée gravée en lui à jamais »⁹⁵ : une expérience si forte et marquante qu'elle arrive à se réfléchir, de manière simple, directe et vivante dans *Homage to Catalonia* : un livre où la guerre espagnole semble synthétiser le drame de l'homme moderne, exposé aux coups de l'Histoire, lacéré par des conflits intérieurs et par des luttes fraternelles destinées à se répéter. Un livre où se respire déjà sa lutte en faveur du socialisme démocratique et contre n'importe quel totalitarisme : une lutte qu'il mènera pour toute sa vie, non seulement à travers son activisme politique, mais aussi grâce à l'écriture.

Il est curieux que dans notre corpus il n'y ait pas un seul des écrivains mentionnés par Max Gallo. En effet, il est facile de constater l'absence, dans notre sélection, de grands classiques sur la guerre civile, ce qui pourrait, dans un premier temps, dépayser, ou même scandaliser le lecteur. La quête aux célébrités n'est cependant pas notre quête : ici, nous ne voulons pas donner un aperçu général de la réception et de la réélaboration de la guerre du point de vue de la littérature européenne en suivant les traces de la popularité, ni – ce qui est plus difficile à accepter – de la beauté proprement littéraire. La voie que nous avons parcourue est au contraire une voie mieux cachée, parsemée d'auteurs secondaires, souvent maladroits, mais que nous avons traités en tant que témoignages non seulement de la diffusion du thème « guerre espagnole », mais aussi d'un certain imaginaire commun : imaginaire que nous nous proposons d'extraire du terrain – lui aussi, peu parcouru – qui s'étend entre 1945 et 1975. Une recherche, donc, qui peut être définie « mineure » en raison des auteurs traités, mais aussi de la période choisie ; une recherche

d'Espagne en héritage, Clermont-Ferrand, Pu Blaise Pascal, 2007, p. 260-61). À part le cas de Lajolo, la référence à la guerre civile est trop marginale pour être prise en considération dans nos analyses.

⁹⁴ Annette Becker, Georges Orwell, « Réflexions sur la guerre d'Espagne », dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2 (N° 189), p. 27-30. Ici, p. 27.

⁹⁵ Marc Hanrez, *op. cit.*, p. 45.

jalonnée de lacunes, d'auteurs célèbres presque jamais cités, d'écrivains presque inconnus transformés en témoins fondamentaux ainsi qu'en pistes de réflexion.

Il nous reste à souligner une dernière lacune, un ultime avertissement sur ce que vous ne trouverez pas ici. Dans notre travail, la politique n'a jamais influencé la sélection des textes. Nous avons décidé de ne pas limiter notre analyse aux romans « de droite » ou « de gauche » car nous sommes convaincus du fait que le rôle de la littérature soit surtout celui de « compliquer » la réalité, sans la réduire à une opposition brute entre noirs et rouges, bons et mauvais. Ce faisant, nous avons évité de faire la même erreur que celle faite par la majorité de ceux qui combattirent en Espagne dans une mise à distance qui nous semble non seulement plus fertile, mais aussi nécessaire. Notre opinion sur les événements espagnols de 36-39 est bien sûr assez précise – et elle pourrait transparaître en filigrane dans nos mots – mais nous refusons de faire de nos sympathies un critère valide de sélection des textes, en altérant artificiellement un panorama que l'on espère le plus différencié possible : pluriel. Si une prédominance existe – et, comme prévu, que c'est une prédominance de gauche, au moins du point de vue littéraire – elle ne découle donc pas de nos choix, mais elle est exclusivement l'image de l'état des lieux.

DEUXIÈME PARTIE

TERRITOIRES

Cartographier

Il y aurait une variété multiple d'approches possibles à l'interprétation de notre corpus, tout considéré le nombre de textes à examiner ainsi que leur hétérogénéité. Nous aurions pu, par exemple, centrer notre étude sur le système des personnages, en passant en revue toutes les descriptions de l'ennemi qui se trouvent dans les textes analysés, et en comparant ensuite les différentes personnalités et les différentes connotations données à l'ennemi, pour en chercher les points communs et les divergences. Nous aurions également pu travailler sur la mise en scène des batailles réelles, en cherchant à comprendre le lien, plus ou moins profond, entre la réalité historique et la réélaboration littéraire du conflit, ou bien nous arrêter sur des réflexions stylistiques, en comparant les différents romans sur la base de leur valeur littéraire et de leur beauté artistique. Nous avons cependant choisi de travailler de manière différente et peut-être plus originale sur notre corpus. Il nous a semblé en effet fort pertinent d'aborder les romans en mettant en évidence leurs macrostructures narratives, concernant l'espace en particulier : un espace, celui-ci, imprégné, saturé, modifié, adapté, mis au service de l'élément militaire. La description de l'espace – des lieux de la guerre – nous a semblé un point de départ commun à tous ces textes et s'est démontrée aussi une perspective particulièrement efficace, vu le poids qu'elle semble jouer dans les romans du *corpus*. Une raison historique a également renforcé ce choix : en effet, une des nouveautés qui caractérisaient cette guerre, ou mieux « *la novedad más llamativa de la guerra civil en su impacto literario es el cambio de espacio* » (« la nouveauté la plus considérable de la guerre civile dans son impact littéraire est le chanchement d'espace ») : en effet, si l'espace de déroulement de la guerre était – pendant les conflits précédents – « *el campo de batalla y, en la Gran Guerra, esa tierra de nadie que separaba las trincheras de los dos bandos* » (« le champ de bataille et, dans la Grande Guerre, ce *no man's land* qui séparait les tranchées des ennemis »), avec le conflit civil espagnol, pour la première fois dans l'Histoire, « *la retaguardia llegaría a cobrar tanta importancia como el frente de batalla. Por primera vez en la historia, los bombardeos de las ciudades convirtieron en víctimas no a los soldados de la vanguardia, sino a sus mujeres, sus hijos y sus padres* »⁹⁶. Cependant ce choix n'est pas tout à fait – ou n'est pas totalement – un choix : il jaillit

⁹⁶ Niall Binns, *op. cit.*, p. 24. « L'arrière-garde arriverait à avoir la même importance que le front de la bataille. Pour la première fois dans l'Histoire, les bombardements des villes transformèrent en victimes non pas les soldats de l'arrière-garde, mais leurs femmes, leurs fils et leurs parents » [notre traduction].

aussi de la nature de notre corpus, constitué de textes qui ne démontrent aucune approche au roman historique – des textes, ceux-ci, où la guerre civile espagnole ressemble parfois à un prétexte pour parler d'autre chose, de l'amour romantique, par exemple – et aussi de textes qui, comme nous l'avons déjà dit, ne semblent pas placer au premier plan – ni même au deuxième, peut-être – la recherche stylistique.

Nous avons donc opté pour ce genre d'analyse afin de « bloquer » un imaginaire plus ample et peut-être plus prédisposé à l'abstraction qui ne se limite pas seulement à la caractérisation physique et psychologique des personnages – caractérisation qui naturellement sera tenue en considération dans son rapport avec la description spatiale – et à la description des batailles, mais vise à identifier des constantes narratives spatiales « engendrées » par l'opposition primaire Ami / Ennemi, Moi / Autre. Ces constantes sont repérables partout dans la narration et n'appartiennent pas seulement au système des personnages, à leur caractérisation physico – psychologique : elles peuvent ainsi jaillir d'une description spatiale ou d'une situation de l'intrigue, elles peuvent appartenir à la psychologie d'un seul personnage ou à la dynamique entre plusieurs personnages ; elles peuvent aussi, de manière plus ample, se révéler dans une déterminée « obsession langagière » du narrateur ou dans ses choix stylistiques. Notre travail sera donc axé sur ce « phantasme » de l'Altérité, phantasme à retrouver et à démasquer dans ses différentes formes, ses différentes manières de se manifester sur la page.

En effet la mise en scène de la guerre civile espagnole ne se fait pas seulement, de manière évidente, grâce à la représentation explicite du conflit, des combats, des rivalités politiques entre extrême droite et extrême gauche. Il existe au contraire une manière différente de relater la complexité d'une guerre civile, une manière plus subtile, qui ne ressemble en rien aux pages et aux prises de position « à la Malraux », mais qui – au lieu de mettre en scène des batailles, des stratégies, des armées – choisit de représenter le conflit d'abord en termes spatiaux. Cette caractérisation spatiale de l'altérité et du combat – que nous pourrions définir une véritable « spatialisation de la guerre » – semble revenir dans la majorité des textes analysés qui font jouer les espaces intérieurs et extérieurs de manière très éloquente. Nous pouvons ainsi dire que, dans ce premier cas, la représentation du conflit se fonde sur un contraste spatial : celui entre le dedans et le dehors. Qu'est-ce que ces lieux de la guerre, apparemment muets, arrivent à nous dire à propos du conflit dont ils constituent le cadre principal ?

Nous avons choisi de répondre à cette question en partageant notre analyse en deux parties, et en offrant d'abord au lecteur un premier chapitre théorique résumant les plus célèbres réflexions sur l'espace qui ont parsemé l'histoire de la littérature.

Pour être plus précis, le premier chapitre cherchera à établir les instruments théoriques sur lesquels nous pourrions compter pour l'analyse des romans, analyse que nous aborderons dans les deux chapitres suivants. Nous partirons donc avec une exposition – une sorte de rétrospective – sur les majeures contributions théoriques qui ont eu comme objet principal l'étude de l'espace en littérature, en cherchant à focaliser notre attention sur les conquêtes les plus solides, originales et éclairantes, existant dans ce champ si vaste et pas toujours très connu.

Ensuite, nous continuerons avec l'analyse des espaces intérieurs, en mettant en évidence un aspect particulier de la majorité des narrations montrant une claire ambivalence de ces lieux dont les fonctions et les connotations nous révèlent certains aspects du récit. En particulier, nous nous arrêterons sur l'espace de la maison, qui semble synthétiser une espèce d'« énigme des intérieurs », en mettant ainsi en crise leur fonction, pour ainsi dire, classique.

Enfin, nous conclurons cette seconde partie de la thèse avec une étude – que nous espérons exhaustive – axée sur les espaces extérieurs, une étude qui voudrait « figer » leurs caractéristiques principales. Nous terminerons aussi ce troisième chapitre avec une liste significative des « figures » de l'Espagne, espace extérieur par excellence, très souvent « vu par le haut » et décrit de manière très originale et éloquente. Dans cette partie finale, nous nous occuperons aussi de l'approfondissement d'un mécanisme de correspondance entre intérieurs et extérieurs, mécanisme, celui-ci, qui agit dans une partie des romans du corpus de manière assez originale et révélatrice.

I – Le bagage du voyageur : instruments

L'étude du temps en littérature a longuement dominé les écrits théoriques sur le roman, en occupant une place privilégiée par rapport à la coordonnée spatiale⁹⁷. Dans le deuxième tome de *Figures*, Genette semble montrer même l'apparente absurdité d'un possible discours spatial à propos de la littérature :

Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature : apparemment en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée⁹⁸.

Cependant, la narration ne peut se passer de l'espace, coordonnée fondamentale pour la construction des mondes littéraires, plus ou moins fantastiques : « tantôt morphique, tantôt métaphorique, le recours à la notion d'espace en littérature est pratique courante »⁹⁹. C'est justement de cet « univers spatial » que nous nous occuperons dans cette de première partie de la thèse.

Avant de passer en revue les contributions principales à propos du sujet, il faut spécifier ce que nous entendrons ici par « espace littéraire ». Si, dans plusieurs cas, cette expression a été utilisée pour désigner le contour délimité de la page, à l'intérieur de laquelle s'organisent les signes graphiques et les différents éléments du texte, nous préférons – comme le fait Roberta Mori dans son travail¹⁰⁰ – à l'analyse de l'espace *du* texte¹⁰¹, celle de l'espace représenté *dans* le texte : le décor, ces lieux – plus ou moins

⁹⁷ Voir, entre autres, Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996 : « Les travaux sur la littérature ont longtemps privilégié, il est vrai, la question du temps au détriment d'une interrogation sur l'espace [...]. Même si l'on s'intéresse désormais à l'espace dans le roman, d'aucuns demeurent fidèles aux enseignements de la philosophie kantienne, pour accorder préséance au temps sur l'espace comme catégorie *a priori* de la sensibilité » (p. 79). Voir aussi Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kolhammer, 1980.

⁹⁸ Gérard Genette, *Figures (II)*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 43.

⁹⁹ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », dans *Arborescences*, N° 3, Juillet, 2013, p. 3-29. Ici p. 3.

¹⁰⁰ Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

¹⁰¹ C'est toujours Genette qui, dans *Figures (II)*, utilise le terme « espace » d'une manière différente par rapport à la nôtre. En effet, en s'interrogeant à propos de la possible existence d'une « spatialité littéraire active, et non passive, signifiante et non signifiée [...] une spatialité représentative et non représentée » (ivi, p. 44), il focalise différents types de spatialité littéraire. D'abord, il parle d'une « spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même » (*ibid*) : cette spatialité concerne la profondeur du langage, « la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte » (ivi, p. 45). Un deuxième genre de spatialité dont il nous parle coïncide avec l'espace du livre et de la page, que l'on peut « parcourir sans cesse [...] dans tous ses sens,

fantastiques – que l’imagination des auteurs contribue à créer¹⁰². En synthèse, le monde où tout le romanesque peut avoir lieu. Si, à propos de cet aspect de la narration, plusieurs théories ont été élaborées le long des années, nous chercherons – n’ayant pas l’ambition de résumer toute la critique sur le sujet – à sélectionner quelques apports théoriques qui nous semblent décisifs, afin de mettre en évidence les axes fondamentaux de la discussion littéraire à propos du thème de l’espace et de ses implications intra et extra-littéraires.

Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman

Anticipateurs de l’analyse de l’espace représenté dans le roman, Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman ont pressenti, des décennies avant le *spatial turn* des années 1990, la centralité de cette composante romanesque dans la dynamique narrative, en démontrant que « les structures spatiales du monde fictionnel sont fondamentales à la production du sens »¹⁰³ et ne servent pas donc seulement en tant que décor aux actions des personnages. En effet, pour ces deux chercheurs, qui restent encore le point de référence pour les études spatiales, « l’organisation de l’espace fictionnel est spéculaire de la vision du monde qui s’y rattache »¹⁰⁴.

Cherchons donc à voir plus en profondeur comment les deux critiques envisagent la question spatiale.

toutes ses directions, toutes ses dimension » (ivi, p. 46). Troisièmement, il donne à cet espace une valeur rhétorique, particulièrement intéressante, même si peu pertinente avec notre acception : si une expression « n’est pas toujours univoque », mais double, impliquant « à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l’une littérale et l’autre figurée », c’est justement « l’espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel » (ivi, p. 47) qu’il met en évidence après les deux précédents. Ici, on est donc face à un espace rhétorique, ou mieux une « figure » : « la figure, c’est à la fois la forme que prend l’espace et celle que se donne le langage, et c’est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » (*ibid*). Enfin, Genette fait référence à un quatrième type de spatialité, « la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d’immense production intemporelle et anonyme » et parfaitement symbolisée par « la bibliothèque [...] La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d’elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie » (ivi, p. 47-8).

¹⁰² La spatialité dont nous parlerons ici – et que nous avons juste définie comme « l’espace représenté dans le texte » – semble « dévaluée » par Genette qui n’y voit pas un caractère essentiel de la littérature, mais une espèce d’accident, de sujet possible qui n’a pourtant rien à faire avec l’âme profonde de l’acte créateur. L’auteur définit donc l’espace représenté dans le texte – ainsi que son étude – comme « la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports » (ivi, p. 43). S’il est vrai que la littérature, entre autres sujets, « parle aussi de l’espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu’elle nous donne un instant l’illusion de parcourir et d’habiter », l’essence de la littérature – son langage – ne dépendent pas de ces « traits de spatialité qui peuvent occuper ou habiter la littérature » (ivi, p. 43-44).

¹⁰³ Antje Ziethen, *art. cit*, p. 4.

¹⁰⁴ *Ibid*.

En ce qui concerne Bakhtine, c'est déjà en 1937, avec son essai "Формы времени и хронотопа в романе", traduit en français comme *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, qu'il donne une impulsion inédite et décisive à l'étude de la représentation de l'espace en littérature avec sa définition du « chronotope » ou « temps-espace », définition qui établit une corrélation nécessaire entre ces deux cordonnées à l'intérieur du roman. Ce concept d'origine mathématique est introduit par l'auteur dans l'histoire littéraire « presque comme une métaphore », en qualité de « catégorie littéraire de la forme et du contenu » et ainsi défini : « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »¹⁰⁵. De cette interconnexion originare entre l'espace et le temps jaillit le chronotope romanesque qui « può considerarsi una categoria riguardante sia la forma che il contenuto della letteratura »¹⁰⁶. L'auteur passe donc en revue plusieurs chronotopes littéraires, en partant du roman grec pour arriver à la prose de Rabelais et du roman-idylle : dans ce long parcours – qui se configure comme une véritable poétique historique « fondée sur le genre littéraire »¹⁰⁷ – il met en évidence les spécificités des univers créés par les différents genres littéraires, reposant justement sur le chronotope conçu comme un véritable « centre organisateur des principaux événements » et que l'auteur définit comme « le principal générateur du sujet »¹⁰⁸. Bakhtine analyse, par exemple, l'ample espace abstrait et étranger (« abstraitement étranger »¹⁰⁹), cet « univers [...] grand et varié »¹¹⁰ et gouverné par le « temps de l'aventure et du hasard »¹¹¹ du roman grec auquel appartient, par exemple, le « chronotope de la rencontre », celui « de la route » et « de la reconnaissance et de la non-reconnaissance »¹¹². Il continue avec la description du chronotope du roman de chevalerie où le monde est également « étranger, varié, assez abstrait »¹¹³, mais en même temps se mue entièrement en prodige : on a ainsi « le monde des merveilles dans le temps de l'aventure [...] rempli par [...] la magie »¹¹⁴ qui y devient presque habituelle. Ensuite, on rencontre le monde extrêmement vivace, corporel, concret et dominé par la catégorie

¹⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

¹⁰⁶ « [...] lequel peut se considérer comme une catégorie concernant la forme et, en même temps, le contenu de la littérature » [notre traduction] (Roberta Mori, *op. cit.*, p. 18).

¹⁰⁷ Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 391.

¹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 251.

¹¹¹ *Ivi*, p. 246.

¹¹² *Ivi*, p. 249.

¹¹³ *Ivi*, p. 298.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 300-301.

de la croissance¹¹⁵ du roman rabelaisien qui crée des « voisinages imprévus, des liens logiques inattendus »¹¹⁶ entre les choses et les idées. L'auteur terminera son voyage avec le « lieu unique » du roman-idylle, ce « micromonde limité dans l'espace »¹¹⁷ qui est le pays d'origine où « vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants »¹¹⁸ et où tous les événements ont lieu, en suivant un rythme cyclique.

Mais ce qui nous intéresse chez Bakhtine n'est pas seulement sa définition de chronotope – matérialisation du temps dans l'espace – mais aussi le lien qu'il établit entre l'univers textuel et la réalité historique dont le chronotope – en tant que médiateur plus ou moins invasif – donne un reflet plus ou moins déformé. En effet, selon l'auteur, entre le monde représenté à l'intérieur du texte et le monde extérieur, réel, existe bien sûr une « frontière radicale » qui, cependant, n'empêche pas de continues connexions, « une action réciproque constante »¹¹⁹. Il s'agit – explique l'auteur – du même échange qui s'établit entre un organisme vivant (l'œuvre) et son environnement (l'Histoire) : « il ne se confond pas avec son milieu, mais il mourra si on l'en arrache »¹²⁰. Ainsi, nous pourrions imaginer l'œuvre littéraire comme un animal qui se nourrit du milieu qui l'entoure, milieu qui, à son tour, est enrichi et transformé par la complexe activité de cet animal. Un échange, celui-ci, qui va de l'œuvre au monde réel, du monde réel à l'œuvre, dans une action réciproque assidue confirmant la centralité du chronotope dans la détermination de « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité »¹²¹. Entre l'espace-temps des histoires et celui de l'Histoire existe donc un lien complexe, plus ou moins évident, en tout cas indestructible :

la littérature révèle, à travers ses marques génériques, les constellations spatio-temporelles spécifiques à une époque historique. [...] Le chronotope permet à l'auteur de faire sens de son époque et de transposer en narration le monde dont il est issu. Il est pour ainsi dire la condensation artistique-littéraire d'un espace-temps « réel »¹²².

Youri Lotman est, avec Bakhtine, l'un des premiers auteurs à avoir focalisé l'importance de l'espace en littérature et, en particulier, le lien de ce dernier avec la réalité.

¹¹⁵ Ivi, p. 314.

¹¹⁶ Ivi, p. 315.

¹¹⁷ Ivi, p. 367-68.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Ivi, p. 394.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Ivi, p. 384.

¹²² Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 4.

Nous pourrions dire même qu'il a vraiment mis au premier plan cette composante du texte littéraire, de manière plus décisive par rapport à Bakhtine qui continuait à privilégier le temps à l'espace, comme le démontre déjà le titre de son étude « Formes du temps et du chronotope » et comme Frank n'oublie pas de remarquer¹²³.

À propos des liens que l'espace entretient avec la réalité, dans son œuvre de 1968 consacrée à l'espace chez Gogol « *Il problema dello spazio artistico in Gogol* »¹²⁴ Lotman relie les mécanismes socio-culturels d'une certaine époque, ainsi que la classe sociale et les courants artistiques des auteurs, à un type déterminé de langage spatial : en effet, dans l'œuvre d'art, c'est l'espace qui « *modellizza differenti nessi del quadro del mondo (etici, temporali, sociali, ecc.). In questo modo ogni luogo, da puro riferimento geografico, si impregna di una serie di valori che ne fanno un vero e proprio "modello del mondo di un dato autore", una sintesi espressa "nella lingua delle sue concezioni spaziali" »*¹²⁵.

À propos de la dynamique interne aux romans – et non plus à leur rapport avec la réalité extérieure – l'auteur relie les espaces à des situations conflictuelles déterminées, en les transformant en de véritables champs fonctionnels : « *entrare in uno di essi equivale a immergersi nella situazione conflittuale propria di quel dato locus* »¹²⁶. Ainsi le parcours physique d'un personnage à travers différents lieux et espaces implique – de manière plus ou moins explicite – sa mise à l'épreuve, sa croissance ou décroissance dans une sorte de trajectoire personnelle de l'expérience. Nous pourrions donc caractériser moralement les personnages littéraires au moyen du type d'espace artistique qui leur correspond, espace qui, en cette circonstance, devient une sorte de métaphore à deux plans, une métaphore éthico-spatiale. Ainsi, il y aura des héros incapables (ou qui ne nécessitent pas) de transformation et qui, comme des escargots, emmènent partout leur propre maison ; ou des héros de la route qui se déplacent en suivant une trajectoire éthico-spatiale

¹²³ Michael C., Frank, « Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin », dans Wolfgang Hallet et al. (sous la direction de) *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Trascript-Verlag, 2009, p. 53-80.

¹²⁴ Il n'y a malheureusement aucune traduction de ce texte en français semble-t-il. Pour la traduction anglaise voir Yuri Lotman, « Artistic Space in Gogol's prose », dans *Russian Literature Triquarterly*, 1990, Issue 23, p. 199-241. Ici, nous ferons référence à la traduction italienne (Jurij M. Lotman, « Il problema dello spazio artistico in Gogol' », dans Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248), en traduisant les extraits du texte mentionnés.

¹²⁵ Ivi, p. 194-5. « [...] modélise des liens différents dans le cadre du monde (éthiques, temporels, sociaux, etc.). Ainsi chaque lieu n'est plus seulement une simple référence géographique, mais il s'imprègne d'une série de valeurs qui en font un véritable "modèle du monde d'un certain auteur", une synthèse exprimée "dans la langue de ses conceptions spatiales" » [notre traduction].

¹²⁶ Ivi, p. 196. « [...] rentrer dans un de ces lieux équivalait à se mettre dans la situation conflictuelle typique de ce *locus* » [notre traduction].

correspondant à une évolution intérieure, mais auxquels le changement latéral est interdit ; ou encore, des héros de la steppe, doués d'une liberté de mouvement totale qui, cependant, ne correspond pas à une évolution temporelle dans le champ moral. Pour ce dernier genre de personnages on ne parle pas de mutation mais plutôt de réalisation des virtualités intrinsèques qui doivent seulement venir à la lumière : ils franchissent des frontières, ils dépassent leurs limites, invisibles aux autres.

Cependant, la réflexion lotmanienne se développe aussi dans une autre œuvre de 1970, traduite en français en 1973 par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic d'après l'édition « *Iskusstvo* » : il s'agit de *La structure du texte artistique* – et notamment du chapitre intitulé *Le problème de l'espace artistique*¹²⁷. Dans ce texte, l'auteur considère « le langage des relations spatiales » comme « un des moyens fondamentaux pour rendre compte du réel »¹²⁸. Ainsi, il constate que les êtres humains, en vertu de leur corporalité et de leur conscience corporelle¹²⁹, structurent l'espace en s'appuyant sur une série de concepts, de couples antinomiques – « haut-bas », « droite-gauche », « proche-lointain », « ouvert-fermé », « délimité-non délimité », « discret-continue » – qui deviennent, dans la vision de Lotman, un véritable « matériau pour construire des modèles culturels sans aucun contenu spatial [...] les modèles du monde sociaux, religieux, politiques, moraux les plus généraux, à l'aide desquels l'homme, aux différentes étapes de son histoire, donne sens à la vie qui l'entoure »¹³⁰. Ce langage spatial ne se limite donc pas seulement à donner une image spécifique du monde décrit, mais sert aux auteurs pour en peindre la valeur, les contradictions, les conflits, les tensions. La description spatiale d'un lieu devient ainsi un instrument pour donner du poids et de la profondeur à une œuvre :

Les modèles du monde sociaux, religieux, politiques, moraux les plus généraux, à l'aide desquels l'homme, aux différentes étapes de son histoire spirituelle, donne sens à la vie qui l'entoure, se trouvent invariablement pourvus de caractéristiques spatiales, tantôt sous la forme de l'opposition « ciel – terre » ou bien « terre-royaume souterrain » (structure verticale à trois termes ordonnée selon l'axe haut-bas), tantôt sous la forme d'une certaine hiérarchie politico-sociale avec une opposition marquée des « hauts » aux « bas », tantôt sous la forme d'une marque morale de l'opposition

¹²⁷ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973. Le chapitre en question va de la page 309 à la page 323.

¹²⁸ *Ivi*, p. 311.

¹²⁹ « Notre corporalité et notre conscience corporelle font en sorte que nous structurons l'espace selon des oppositions binaires : haut/bas, gauche/droite, devant/derrrière » (Antje Ziethen, *art.cit.*, p. 5).

¹³⁰ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, cit, p. 311.

« droite-gauche » (les expressions : « Notre cause est juste », « mettre quelque chose à gauche »)¹³¹.

Cela dit, il y a différentes façons de s'approcher du problème : la perspective spatiale peut en effet éclairer des aspects importants d'une culture nationale – caractérisée, par exemple, par des « modèles historiques et national-linguistiques de l'espace » qui contribuent à former l'« image du monde »¹³² de cette culture spécifique – mais elle peut aussi servir, d'une manière moins générale, à faire la lumière sur le système spatial d'un groupe de textes ou même d'une seule œuvre. Nous pouvons donc chercher à analyser la prégnance du concept « haut-bas » dans une littérature nationale – en la comparant aux systèmes des autres cultures –, mais aussi chez la production d'un seul auteur, ou d'un seul texte. De cette manière, l'analyse spatiale deviendra un instrument utile à mesurer l'action et la fonction d'un couple spatial oppositif (comme le couple « haut-bas ») à l'intérieur d'une culture, d'un auteur ou d'un texte, en mettant en évidence points communs et différences, usages inédits d'un même « instrument » spatial. D'ailleurs – et c'est toujours Lotman qui l'écrit – le « modèle spatial du monde devient [...] un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales »¹³³.

Avant de continuer avec d'autres contributions, nous voudrions aussi nous arrêter sur une ultérieure réflexion lotmanienne qui nous semble particulièrement significative portant sur une figure topologique¹³⁴ fondamentale, un élément spatial foncier aux fins de notre analyse : la frontière. Parler de « frontière » dans une thèse axée sur les romans de guerre pourrait paraître étrange. Cependant, cet élément revient plusieurs fois dans les textes, en synthétisant de nombreuses significations et contradictions présentes dans les œuvres de notre corpus.

C'est en particulier dans deux œuvres que Youri Lotman formule sa complexe vision de la frontière. Déjà dans son célèbre *La structure du texte artistique*, le critique approche le problème de la frontière, en la concevant, dans un premier temps, comme la limite de l'œuvre artistique qui la sépare du monde, en lui permettant de représenter, dans un espace limité, « le modèle d'un monde illimité », grâce à la mise en scène, dans la finitude, de l'infinitude et de la pluralité de l'univers réel :

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, p. 313.

¹³⁴ Il faut spécifier que « Lotman distingue la *topographie*, c'est-à-dire la représentation d'espaces « concrets » dans un texte littéraire et variable d'une œuvre à l'autre, de la *topologie* qui cristallise les structures de base, à savoir les constantes, communes à tous les textes d'une culture », comme le résume bien Antje Ziethen (*art. cit.*, p. 5).

Le cadre du tableau, la rampe du théâtre, les frontières de l'écran constituent les frontières d'un monde artistique, clos dans son universalité. À cela sont liés certains aspects théoriques de l'art comme système modélisant. Étant spatialement limitée, l'œuvre d'art représente le modèle d'un monde illimité. Le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural d'avec l'espace qui en est artistiquement exclu – ce sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini¹³⁵.

La frontière de l'œuvre artistique – ainsi considérée d'un point de vue très concret et assez rigide qui la fait coïncider avec un « simple dispositif de séparation »¹³⁶ – semble donc constituer le présupposé de l'art : elle transforme l'œuvre en un microcosme capable, pourtant, de contenir toute la complexité du macrocosme.

En poursuivant la lecture, nous rencontrons à nouveau ce « trait topologique très important » dans l'organisation de la structure spatiale du texte. Cette fois, la frontière est considérée d'un point de vue « interne » au texte, dans ses rapports avec le monde créé par les auteurs et non plus dans sa relation avec la réalité :

la frontière divise tout l'espace du texte en deux sous-espaces, qui ne se recoupent pas mutuellement. Sa propriété fondamentale est l'impénétrabilité. La façon dont le texte est divisé par sa frontière, constitue une de ses caractéristiques essentielles. Cela peut être une division en « siens » et étrangers, vivants et morts, pauvres et riches. L'important est ailleurs : la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable et la structure interne de chaque sous-espace, différente¹³⁷.

Il va de soi que la frontière, dont l'auteur souligne à nouveau le rôle de « diviseur », est en même temps essentielle et structurante dans la composition d'un texte littéraire : elle en est le présupposé – il n'existe aucun texte privé de frontières – et elle coïncide avec son âme organisatrice qui permet de distinguer les différents espaces, les sous-univers présents à l'intérieur du monde romanesque. L'auteur ne se contente pas d'une approche théorique au problème, et il fournit tout après quelques exemples : il fait référence à l'espace du conte merveilleux – décomposé en « maison » et « forêt » par une nette frontière (« la lisière de la forêt, parfois le fleuve »¹³⁸) – ainsi qu'aux frontières « appliquées » aux personnages : « les héros de la forêt ne peuvent pas pénétrer dans la

¹³⁵ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, cit., p. 300.

¹³⁶ Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 6.

¹³⁷ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, cit., p. 321.

¹³⁸ *Ibid.*

maison – ils demeurent fixés derrière un espace déterminé »¹³⁹. Cette dernière réflexion – sur laquelle nous reviendrons – paraît particulièrement originale, car elle présuppose une sorte de contamination entre les frontières spatiales et les personnages : comme l’auteur l’affirme explicitement, « des types d’espace déterminés » sont véritablement « fixés à certains héros »¹⁴⁰ qui semblent en être, en quelque sorte, la personnification, la « traduction » en chair et en os.

Pourtant les mécanismes de correspondance entre personnages et espaces ne sont pas toujours univoques : si « le cas où l’espace du texte est divisé par une frontière en deux parties et où chaque personnage appartient à l’une d’elles est fondamental et très simple », les œuvres littéraires peuvent bien présenter « des cas plus complexes » où « divers héros, non seulement appartiennent à divers espaces, mais aussi, ils sont liés à des types différents, parfois incompatibles de fragmentation de l’espace »¹⁴¹. Dans ces cas, on se trouve face à des mondes fragmentés par l’action de ses personnages qui habitent plusieurs espaces – et morceaux d’espaces – en créant une véritable « polyphonie de l’espace, un jeu par ces diverses formes de fragmentation »¹⁴².

En 1999 les Presses Universitaires de Limoges publient un texte fondamental de Lotman, *La sémiosphère*¹⁴³, texte à l’intérieur duquel la définition du concept de frontière – de ses caractéristiques, de ses conséquences – occupe une grande partie de la réflexion. Ce texte a aussi le mérite d’atténuer le schéma dichotomique et très abstrait présenté précédemment par Lotman car ici :

la frontière qui est initialement un simple dispositif de séparation, se mue, dans La sémiosphère, en interstice, à savoir en espace de rencontre, d’interaction, de traduction mais aussi de tensions et de conflit. De par son contact perpétuel avec l’Autre, la périphérie sémiosphérique constitue un lieu de révolution et de création, contrairement à son centre qui se fige dans des normes établies¹⁴⁴.

En effet, l’auteur remarque que « les sous-structures de la sémiosphère » s’organisent « dans le cadre d’un système général de coordonnées : le long d’un axe temporel (comprenant le passé, le présent et l’avenir) et d’un axe spatial (comprenant l’espace interne, l’espace externe et la frontière entre les deux) »¹⁴⁵. Ce dernier élément

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 321.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 322.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Youri Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.

¹⁴⁴ Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 6.

¹⁴⁵ Youri Lotman, *La sémiosphère*, *cit.*, p. 25.

de l'axe spatial lotmanien, ce lieu du passage – très présent dans les romans – que l'on appelle la « frontière » est un des nœuds fondamentaux de la théorisation de l'intellectuel russe, lui attribuant la fonction de « séparer les vivants des morts, les sédentaires des nomades, les villes des campagnes »¹⁴⁶ ainsi qu'une identité multiforme (« elle [la frontière] peut être étatique, sociale, nationale, confessionnelle ou toute autre »¹⁴⁷). La frontière est décrite surtout dans sa nature ambivalente :

elle sépare et unifie tout à la fois. Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës. La frontière est bilingue et polyglotte. C'est [...] le lieu où ce qui est « externe » est transformé en ce qui est « interne » ; une membrane filtrante [...] à la fois moyen et obstacle à la communication [...]. La fonction de toute frontière, de toute pellicule (depuis la membrane de la cellule vivante jusqu'à la biosphère, qui selon Vernadsky est semblable à une membrane recouvrant notre planète, et jusqu'à la frontière de la sémiosphère) est de contrôler, de filtrer et d'adapter ce qui est externe à ce qui est interne¹⁴⁸.

La frontière lotmanienne semble donc synthétiser une certaine ambiguïté entre espaces externes et internes, dedans et dehors, « moi » et « autre », en se configurant en même temps comme le lieu de la rencontre et de la séparation.

En combinant les analyses éclairantes des deux auteurs, en même temps pratiques (sur les textes) et théoriques (universalisables), un double parcours se dessine : d'un côté, la voie qui trace un lien indissoluble entre l'espace et la réalité extra-littéraire, culturelle, en donnant à la configuration du décor un poids historico-social, comme d'ailleurs l'avait déjà remarqué György Lukács à propos des connexions entre description, narration et réalité¹⁴⁹ ; de l'autre côté, la voie interne qui montre la contamination entre les rapports spatiaux et les autres membres structuraux internes du texte (personnages, histoires, actions) aidant la réciproque caractérisation. Deux vecteurs partent donc de l'espace, deux

¹⁴⁶ Ivi, p. 21.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Ivi, p. 30-5.

¹⁴⁹ György Lukács, « Narrare o descrivere ? », dans *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964, p. 269-323. L'auteur lie la naissance du nouveau style du XIX^e siècle – caractérisé par l'hypertrophie de la narration – aux nouvelles formes sociales et à la problématisation du rapport entre la classe et l'individu à cause de la consolidation de l'ordre bourgeois (ivi, p. 277). En plus, l'auteur affirme explicitement que chaque nouveau style surgit à partir d'une nécessité historico-sociale, à partir de la vie, en somme, en étant le produit nécessaire de l'évolution sociale (ivi, p. 279).

Et encore : « ogni struttura poetica è profondamente determinata, proprio nei criteri compositivi che la ispirano, dalla concezione del mondo » (ivi, p. 305) ; « Toute structure poétique est profondément déterminée, dans ses caractères composites qui l'inspirent, par la conception du monde » [notre traduction].

vecteurs y reviennent : le premier bouge de l'espace vers le monde extérieur et vice-versa ; le second, va vers l'intérieur du roman et revient en arrière. Ainsi, apparemment, l'espace arriverait à contaminer le dedans et le dehors : les histoires qu'il accueille et la grande Histoire, qui l'a à son tour engendré¹⁵⁰.

Années 50 : Bachelard

Après avoir approfondi la pensée des deux protagonistes de la théorisation spatiale – et après une brève parenthèse consacrée au concept de frontière – nous pouvons esquisser un parcours dans l'histoire de la critique littéraire en mettant en évidence d'autres études critiques concernant la fonction de l'espace dans la narration romanesque.

À ce propos le célèbre livre de Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), tout en étant riche en suggestions, ne propose pas une théorisation concernant la spatialité dans la littérature, mais opte pour une perspective pratique – une véritable « topo-analyse » – en s'arrêtant plutôt sur l'étude de certains lieux spécifiques – la maison, le nid, la coquille, les coins – analyse qui nous sera très utile dans le deuxième et le troisième chapitre de cette partie, axés sur les textes narratifs. L'objectif que se propose Bachelard, tout au début de son livre, est justement celui de se défaire de ses propres habitudes académiques – extrêmement liées à la pensée philosophique – pour ouvrir son esprit à un nouveau genre de recherche :

un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences, qui a suivi, aussi nettement qu'il a pu, l'axe du rationalisme actif, l'axe du rationalisme croissant de la science contemporaine, doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique. [...] Il faut être présent, présent à l'image, dans la minute de l'image [...]¹⁵¹.

En détachant l'image poétique de toute causalité – en ouverte polémique avec la psychologie et la psychanalyse¹⁵² qui, souvent, confondent l'image poétique avec la

¹⁵⁰ Il faut spécifier, comme le souligne Mori, que le structuralisme français – au contraire de l'école anglo-saxonne – n'admet aucun rapport entre l'espace littéraire et celui réel / historique dans lequel l'œuvre naît. Le schéma exposé, donc, ne serait pas totalement valable, mais seulement à moitié, en niant n'importe quelle lecture sémiotique supposant une correspondance entre les structures du texte et le milieu historico-idéologique.

¹⁵¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 1.

¹⁵² « Quand, par la suite, nous aurons à faire mention du rapport d'une image poétique nouvelle et d'un archétype dormant au fond de l'inconscient, il nous faudra faire comprendre que ce rapport n'est pas, à proprement parler, causal. L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un

métaphore¹⁵³ – et en limitant son enquête « à l’image poétique dans son origine à partir de l’imagination pure »¹⁵⁴, l’auteur déclare explicitement son intention principale, celle d’« examiner, en effet, des images bien simples, les images de l’*espace heureux* », dans le cadre d’une espèce de « topophilie »¹⁵⁵. Le choix de se dédier presque entièrement à ces espaces apparemment positifs est due à une raison spécifique : « les espaces d’hostilité [...] de la haine et du combat », comme il les définit, « ne peuvent être étudiés qu’en se référant à des matières ardentes, aux images d’apocalypse »¹⁵⁶. Nous verrons que, même si nous nous attendrions à une présentation et à une analyse peu intéressantes aux fins de notre recherche – recherche ayant pour objet principal la narration d’un conflit civil et, pour cette raison, fondée sur une perspective, pour ainsi dire, négative (ou « apocalyptique », pour utiliser les mots de l’auteur) – plusieurs lieux « heureux » appartenant à l’inventaire de Bachelard nous concerneront profondément, en étant presque omniprésents dans les narrations sur la guerre civile espagnole. C’est le cas, par exemple, de la maison, une des « images de l’intimité » posant plusieurs problèmes, tout

passé. C’est plutôt l’inverse : par l’éclat d’une image, le passé lointain résonne d’échos et l’on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s’éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l’image poétique à un être propre, un dynamisme propre. [...] Dire que l’image poétique échappe à la causalité est, sans doute, une déclaration qui a sa gravité. Mais les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais expliquer le caractère vraiment inattendu de l’image nouvelle, non plus que l’adhésion qu’elle suscite dans une âme étrangère au processus de sa création. [...] Ainsi l’image poétique, événement du logos, nous est personnellement novatrice. Nous ne la prenons plus comme un « objet ». Nous sentons que l’attitude « objective » du critique étouffe le « retentissement », refuse, par principe cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif. Et quant au psychologue, il est assourdi par les résonances et veut sans cesse *décrire* ses sentiments. Et quant au psychanalyste, il perd le retentissement, tout occupé qu’il est à débrouiller l’écheveau de ses interprétations. Par une fatalité de méthode, le psychanalyste intellectualise l’image. Il comprend l’image plus profondément que le psychologue. Mais, précisément, il la « comprend ». Pour le psychanalyste, l’image poétique a toujours un contexte. En interprétant l’image, il la traduit dans un autre langage que le logos poétique. [...] Considérée dans la transmission d’une âme à une autre, on voit qu’une image poétique échappe aux recherches de causalité. Les doctrines timidement causales comme la psychologie ou fortement causales comme la psychanalyse ne peuvent guère déterminer l’ontologie du poétique : une image poétique, rien ne la prépare, surtout pas la culture, dans le mode littéraire, surtout pas la perception, dans le mode psychologique » (Ivi, p. 1-8).

¹⁵³ « La psychologie classique ne traite guère de l’image poétique qui est souvent confondue avec la simple métaphore. D’ailleurs en général, le mot *image* est lourd de confusion dans les ouvrages des psychologues : on voit des images, on reproduit des images, on garde des images dans la mémoire. L’image est tout sauf un produit direct de l’imagination. [...] Nous proposons, au contraire, de considérer l’imagination comme une puissance majeure de la nature humaine. [...] L’imagination, sans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l’avenir. A la *fonction du réel*, instruite par le passé, telle qu’elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre *une fonction de l’irréel* tout aussi positive, comme nous nous sommes efforcés de l’établir dans des ouvrages antérieurs. [...] Avec la poésie, l’imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l’irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l’être endormi dans ses automatismes. Le plus insidieux des automatismes – l’automatisme du langage ne fonctionne plus quand on est entré dans le domaine de la sublimation pure » (Ivi, p. 16-17).

¹⁵⁴ Ivi, p. 8.

¹⁵⁵ Ivi, p. 17.

¹⁵⁶ Ivi, p. 17-8.

en considérant son statut de véritable « topographie de notre être intime »¹⁵⁷. Nous verrons en effet que même dans les romans de notre corpus la maison tiendra une importance toute particulière, fondamentale pour l'interprétation non seulement des personnages et de leurs actions, mais aussi du caractère évidemment politique des œuvres : en quelque sorte, ces maisons « serviront » à une grande partie des narrateurs non seulement en tant que porte d'entrée vers l'intimité des personnages, mais aussi vers la découverte d'autres nuances sociales, politiques et explicitement liées au thème de la guerre, extrêmement cachées dans le texte, de manière plus ou moins volontaire. Voyons donc ce que Bachelard affirme à propos de cet espace. Pour le critique la maison est d'abord « notre coin du monde [...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos »¹⁵⁸. Parmi les nombreuses réflexions bachelardiennes à propos de la maison, nous n'en retiendrons que celles que nous avons réputé particulièrement utiles à notre recherche spécifique : c'est le cas, par exemple, de la définition de la maison comme « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme »¹⁵⁹. Qu'est-ce que cela signifie ? Cet espace, comme l'explique l'auteur, semble justement se montrer dans sa forme extrêmement contradictoire : elle est le lieu du passé, du présent et de l'avenir, trois forces antithétiques qui « donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre »¹⁶⁰. Dans cet espace fermé, protégé – ce « berceau », comme le définit Bachelard – nous sommes nous-mêmes, dans le présent, mais nous sommes aussi ce que nous deviendrons, ce que nous avons été auparavant. De même, nous dirions encore – en cherchant à paraphraser les mots du critique – que nos expériences passées, présentes et futures se trouvent en quelque sorte mélangées, en contact, et révèlent ainsi leurs assonances, leurs divergences. La maison ressemble ainsi à un véritable « indice explosif », utile aux fins de démasquer les contradictions existantes dans un personnage ou dans une situation romanesque spécifique.

Un autre aspect du texte de Bachelard que nous voudrions retenir est celui qui impose – ou mieux suggère – une certaine manière de s'approcher au texte littéraire : le philosophe affirme, en effet, que, de la même manière qu'il est possible d'« écrire une chambre », il est également faisable de « lire une chambre », « lire une maison »¹⁶¹. Il

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 18.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ivi*, p. 32.

s'agit d'un conseil qui nous semble assez précieux puisqu'il nous pousse à « appliquer » une certaine force interprétative non pas seulement aux psychologies des personnages, aux événements présentes dans la narration, mais aussi aux descriptions, pour ainsi dire, muettes des maisons, des espaces. Bien que cette réflexion serve à l'auteur pour mettre en évidence le rapport « intime » du lecteur avec le texte – « le lecteur qui "lit une chambre" suspend sa lecture et commence à penser à quelque ancien séjour »¹⁶², en revoyant, dans la chambre romanesque, sa propre chambre – nous utiliserons cette intuition pour définir notre propre manière de « lire les espaces », de les traiter en tant que véritables protagonistes actifs de l'intrigue. En effet, la maison et la chambre sont – comme Bachelard l'expliquera dans le deuxième chapitre (« Maison et Univers ») – de véritables « diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et des poètes », et peut-être même les critiques, « dans l'analyse de l'intimité »¹⁶³, en constituant une source inépuisable de compréhension du texte.

Continuons notre parcours à travers le texte du philosophe français avec une affirmation qui nous semble résumer une des fonctions principales de cet espace protectif : « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité »¹⁶⁴. Nous voyons bien qu'il y a déjà dans cette définition une poussée contradictoire – dont nous avons auparavant parlé – qui met en contact la raison avec l'illusion, la stabilité avec son contraire : l'auteur est bien conscient du fait que cet espace n'est pas seulement un soutien, une source d'équilibre, et que sa réalité devrait toujours être « ré imaginée » afin de construire une « véritable psychologie de la maison »¹⁶⁵. Pour le faire, il faudrait d'abord mettre en ordre toutes les images qui constituent le corps changeable de la maison, en les regroupant sous « deux thèmes principaux de liaison » : le premier est celui qui pousse à imaginer la maison « comme un être vertical », qui « s'élève » et qui se différencie justement « dans le sens de sa verticalité » ; le second nous fait concevoir la maison « comme un être concentré », en nous appelant « à une conscience de centralité »¹⁶⁶. Or, la première caractéristique oscille entre « la polarité de la cave et du grenier », « la rationalité du toit » – qui couvre, protège – et « l'irrationalité de la cave » qui représente d'abord « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines ». La maison est donc cet « espace polarisé par la cave et le

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ivi*, p. 51.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 34.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 34-5.

grenier », une polarisation, celle-ci, qui servira à « illustrer les nuances psychologiques les plus fines », comme le montrera le psychanalyste C.-G. Jung en analysant les peurs qui habitent la maison¹⁶⁷.

Après nous avoir donné une série exhaustive d'exemples de « maisons littéraires », dans le cadre d'une analyse aussi bien fascinante qu'asystématique, le critique reporte un cas très significatif de la valeur « intime » de l'espace domestique, capable de démasquer plusieurs états d'âme des hommes qui l'habitent. Il est question – juste à la fin du deuxième chapitre – des maisons dessinées par des « enfants polonais ou juifs qui ont subi les sévices de l'occupation allemande pendant la dernière guerre »¹⁶⁸. Ces dessins « parlent » de manière éloquente, puisque « si l'enfant est malheureux, la maison porte la trace des angoisses du dessinateur »¹⁶⁹. L'exposition de cette collection, dirigée par la psychologue Françoise Minkowska, a ainsi dévoilée, de manière directe, ce que ces enfants avaient subi pendant la guerre :

Telle enfant qui a vécu cachée, à la moindre alerte, dans une armoire, dessine longtemps après les heures maudites, des maisons étroites, froides et fermées. Et c'est ainsi que Françoise Minkowska parle de « maisons immobiles », de maisons immobilisées dans leur raideur [...]. À un détail, la grande psychologue qu'était Françoise Minkowska reconnaissait le mouvement de la maison. Dans la maison dessinée par un enfant de huit ans, Françoise Minkowska note qu'à la porte, il y a « une poignée ; on y entre, on y habite ». Ce n'est pas simplement une maison-construction, « c'est une maison-habitation ». La poignée de la porte désigne évidemment une fonctionnalité. La kinesthésie est marquée par ce signe, si souvent oublié dans les dessins des enfants « rigides ». [...] Elle traduit une fonction d'ouverture. [...] C'est en mesurant ces finesses qu'on devient, comme Françoise Minkowska, un psychologue de la maison¹⁷⁰.

Nous reportons cette citation car nous voudrions faire de ces réflexions qui concluent le chapitre du livre de Bachelard un de nos points de départ : loin de viser à une véritable « psychologie de la maison » appliquée à la littérature, nous ferons tous nos efforts pour considérer les espaces narratifs de la manière la plus riche et exhaustive possible, bien conscients de la complexité qui se cache derrière une simple description. Ainsi, comme les dessins des enfants malheureux, les textes même parlent à travers leurs espaces : en paraphrasant la citation précédente, nous pourrions donc affirmer que « si le personnage est malheureux, la maison porte la trace des angoisses du personnage ».

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 35-6.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 78.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

Dans les chapitres suivants, Bachelard abandonne le traitement de la maison, pour se consacrer à l'étude d'autres espaces spécifiques que nous n'approfondirons pas ici : il s'agit, par exemple, du tiroir, des coffres et des armoires (chapitre III) ; mais aussi du nid (chapitre IV), de la coquille (chapitre V) et des coins (chapitre VI) dont nous parlerons au moment de l'analyse textuelle. Même si l'étude de ces espaces nous sera moins utile tout le long de notre recherche, nous pouvons également affirmer que la manière bachelardienne de « se mettre en rapport » avec les espaces de fiction représente un modèle très intéressant et valide à prendre en exemple, au moins pour sa capacité interprétative ainsi que pour la profondeur du regard.

Années 60-80 : Butor, Bourneuf, Ricard, Matoré, Weisgerber, Mitterand

L'espace littéraire devient une thématique en vogue dans la critique littéraire à la fin des années 60 et tout au long des années 70, comme le démontre le nombre d'articles et de monographies publiés sur le sujet¹⁷¹.

Au début des années Soixante, Michel Butor consacre un des *Essais sur le roman*¹⁷² – « L'espace du roman »¹⁷³ – à l'espace romanesque, en mettant en évidence sa capacité d'entrer dans le monde quotidien du lecteur, en le modifiant. Ce que l'auteur précise immédiatement c'est le fait que « toute fiction s'inscrit [...] en notre espace comme voyage », en impliquant donc une « distance entre le lieu de la lecture et celui où nous amène le récit »¹⁷⁴. En ce sens, l'auteur se révèle particulièrement original : il concentre son attention sur le destinataire de l'œuvre d'art, le lecteur, qui – affirme Butor – est transporté par la lecture dans des lieux lointains, ou mieux, doit absolument l'être. En effet la lecture *doit* représenter pour le lecteur un véritable voyage, un ailleurs qui éloigne, ou transfigure, la quotidienneté : même ici, comme dans les cas précédents, revient l'image de l'échange assidu entre les deux univers, celui de l'imagination et celui de la réalité. Encore une fois, si tout ce qui est étranger, loin, inconnu devient accessible, ainsi le quotidien, tout ce qui est voisin, banal, donné pour sûr est remis en perspective, regardé avec les yeux de l'ailleurs : « à partir du moment où le lointain me devient proche, c'est

¹⁷¹ Roberta Mori, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷² Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972. Ces essais, parus pour la première fois dans leur intégralité aux Éditions de Minuit en 1964, mais nous n'avons pas eu la possibilité de consulter cette édition.

¹⁷³ Ivi, p. 48-58.

¹⁷⁴ Ivi, p. 50.

ce qui était proche qui prend le pouvoir du lointain, qui m'apparaît encore plus lointain »¹⁷⁵. Un « voyage d'aller et retour inhérent à toute lecture »¹⁷⁶, donc, qui dévoile l'attention consacrée par l'auteur non seulement au procédé de l'écriture mais aussi à celui actif du lecteur : ainsi l'auteur montre l'interdépendance des deux opérations – celle de l'écriture et celle de la lecture – trempées dans une action réciproque constante. Un voyage donc qui n'est pas seulement une évasion, un éloignement acritique de la réalité du lecteur, mais qui constitue aussi une manière de requalifier, revoir et critiquer l'espace déjà connu, en aidant le lecteur à voir son propre monde avec des yeux nouveaux et étrangers.

Dans son article « L'organisation de l'espace dans le roman »¹⁷⁷, Bourneuf trace trois vecteurs qui, en partant de l'espace, se dirigent vers l'auteur, vers le lecteur et vers « les autres éléments constitutifs du roman »¹⁷⁸. Son but principal, avec lequel il voudrait se distinguer, ou mieux apporter sa contribution à l'égard des études précédentes, est celui de « découvrir à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation de l'espace »¹⁷⁹, en insistant ainsi sur la troisième direction de sa recherche, dirigée vers les composants du roman. En effet, si en ce qui concerne la relation de l'espace avec l'auteur et le lecteur, Bachelard et Butor ont déjà donné des apports significatifs, cette troisième direction d'étude était restée jusqu'alors vierge, en n'ayant suscité aucun intérêt dans la critique littéraire :

Dans cette troisième direction d'étude – qui semble avoir été à peu près totalement négligée jusqu'alors – l'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman et sa présence appelle une série de questions : quels liens attachent l'élément espace aux autres, quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique ?¹⁸⁰

Le genre d'analyse proposé par l'auteur – qui n'hésite pas à donner des exemples littéraires pratiques – s'articule en plusieurs phases, dont la première – la plus simple – est constituée par la reconstruction topographique d'un roman : « en rapprochant les diverses indications spatiales et en établissant des ponts entre ces données toujours

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 50-1.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, volume 3, n° 1, avril 1970, p. 77-94.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 80.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 82.

¹⁸⁰ *Ibid.*

fragmentaires, on peut parvenir à une représentation graphique qu'il restera à interpréter »¹⁸¹. De ce point de vue, l'œuvre peut être traitée comme un tout unique et isolé ou bien être rapportée aux autres écrits du même auteur : en effet « la mise à jour de certaines constantes dans l'utilisation des lieux autorise à poser comme hypothèse l'existence d'un « schéma » ou d'un « système spatial » chez les romanciers tout comme il existe chez eux un univers humain ou un système temporel cohérents »¹⁸². Afin de saisir la forme globale de l'œuvre il faudra aussi, « en une troisième étape » étudier l'espace « dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman »¹⁸³ pour en discerner la valeur topologique. Cette recherche aboutit à une distinction binaire entre « un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés »¹⁸⁴. Dans cette émergence, dans cette espèce de prise de pouvoir de l'espace, l'auteur voit « un renversement dans cette relation de dominant à dominé » existant entre l'espace et les personnages qui jusqu'au XX^e siècle pouvaient même, pour ainsi dire, l'oublier et qui après se retrouvent au contraire « investis, voire absorbés par l'espace »¹⁸⁵. Même si, comme le souligne Ziethen, « cette distinction n'est pas très convaincante », Bourneuf a le mérite d'avoir focalisé son attention sur les liens entre les composants internes du texte et l'espace, en le traitant comme un véritable personnage, un élément capable de conditionner le déroulement, l'interprétation et la signification d'un texte à partir de ses racines.

L'article publié en 1972 de François Ricard, intitulé *Le décor romanesque*¹⁸⁶, est également intéressant : en revendiquant l'importance d'une « approche interne », l'auteur approfondit les dynamiques existantes à l'intérieur des romans et donc le rapport entre le décor et les autres membres internes de la composition, ne rapportant « le décor d'un roman à rien d'autre qu'à ce roman lui-même »¹⁸⁷. L'aspect le plus intéressant du texte de Ricard – aspect qui pouvait déjà se deviner à partir des textes précédents, mais que cet

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ivi.*, p. 84.

¹⁸³ *Ivi.*, p. 87.

¹⁸⁴ *Ivi.*, p. 92-3.

¹⁸⁵ *Ivi.*, p. 93.

¹⁸⁶ François Ricard, « Le décor romanesque », dans *Études françaises*, Montréal, Volume 8, Numéro 4, novembre 1972, p. 343-362. Disponible ici : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1972-v8-n4-etudfr1707/036525ar/>

¹⁸⁷ *Ivi.*, p. 344.

auteur approfondit et surtout visualise de manière claire et éloquente – est le double rapport que l’espace entretient d’une part avec l’action interne au roman, d’autre part avec les personnages agents : en effet, l’approche interne cherchera à déterminer la *fonction constructive* du décor¹⁸⁸ et son influence – métonymique ou métaphorique – sur les autres éléments du système (personnages et action). Ricard nous montre que très souvent, le cadre engendré autour des figures principales du roman sert à manifester leur personnalité, en étant une espèce d’« atmosphère du personnage, sa couleur [...] le rayonnement visible de son intériorité »¹⁸⁹. Il en est de même pour ce qui concerne le rapport entre l’espace et l’action, dont le sens semble être illuminé justement par la manière de décrire le paysage dans lequel cette scène se déroule. Le décor, en somme, semble avoir une véritable « fonction constructive » à l’intérieur du roman¹⁹⁰ : tout cela est représenté de manière visuelle par une image créée par Ricard, qui peint l’espace comme « une sphère autour des êtres et des événements [...], une image du monde, mais du monde réorganisé, recomposé selon une optique toute particulière qui est celle du roman lui-même »¹⁹¹. Cette image propose donc deux vecteurs relationnels opposés : d’un côté, les relations horizontales entre des éléments situés au même niveau (« le décor d’une part, et les personnages ou l’action d’autre part »)¹⁹² ; de l’autre côté, le rapport vertical entre ces éléments et ce que l’auteur nomme le « centre romanesque », le « foyer organisateur » du roman « d’où part et où converge le faisceau relationnel qui le constitue »¹⁹³ et qui, dans sa fugitivité, est alternativement identifié avec le sens ultime du roman, le regard subjectif du héros, le problème, la figure, la nécessité. En ce sens, l’image du monde contenue dans un roman – tout comme tous ses éléments internes – n’est rien d’autre que le résultat, la conséquence de cette poussée provenant du nœud focal qui ordonne et organise toute la vie romanesque.

Les positions critiques que nous venons d’examiner pourraient d’un certain point de vue rapprocher l’idée d’espace littéraire de celle de frontière, de limite plus ou moins perméable : c’est en passant à travers ce seuil (l’espace représenté dans un livre) que l’« intériorité » du texte (les personnages, les actions, les histoires) arrive à se mettre en relation avec l’extériorité du texte (l’Histoire, la société, les traumatismes), en constituant

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 345.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 346.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 347.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 348.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

la complète conception du monde d'un auteur, pour utiliser l'expression de Lukács¹⁹⁴. L'espace littéraire est donc le lieu du tressage entre monde et fantaisie, transfiguration et réalité de départ. Lieu de séparation mais en même temps lieu d'entrée et de sortie, structure construite avec deux types de matériel : le matériel provenant de l'intérieur, celui des histoires qui, comme dans l'image ricardienne, « dégagent », « exhalent » un certain espace ou une certaine atmosphère qui leur ressemble ; et le matériel de l'Histoire qui, à son tour, façonne et mélange l'espace du texte, pas toujours à son image et à sa ressemblance. Point de passage, cette espace se fait particulièrement riche en interprétations, parfait instrument pour comprendre, en la contextualisant, la totalité d'une œuvre littéraire.

Le texte de Matoré, *L'espace humain* (1976), s'arrête aussi sur l'emploi de métaphores spatiales, en montrant ainsi les différents liens que la sphère spatiale entretient avec « le non-spatial dans les domaines les plus différents, notamment dans la pensée pathologique »¹⁹⁵. L'auteur remarque, en effet, que « l'emploi des métaphores spatiales pour exprimer des faits mentaux n'est nullement récent », mais, au contraire, très ancien ou – pour le dire avec les mots de l'auteur, « primitif »¹⁹⁶. Sans passer en revue d'une manière très détaillée « les étapes de ce processus de spatialisation », il fournit quelques exemples de l'originale richesse du langage spatial : « quand les Classiques du XVII^e siècle parlaient de la *grandeur* d'une action, exaltaient l'esprit de *finesse* ou prétendaient que l'algèbre est une science *profonde*, ils procédaient comme le journaliste d'aujourd'hui qui *replace* la question dans un *cadre*, ou comme l'économiste qui parle du *volume* des affaires »¹⁹⁷. Toujours à propos des métaphores spatiales, Matoré met en évidence leur relativité, ainsi que la conséquente impossibilité de déterminer un système de lecture universellement valable, qui puisse faire correspondre à chaque métaphore une signification déterminée : « la plupart des métaphores que nous étudions sont d'ailleurs peu significatives en elles-mêmes : c'est de leur contexte qu'elles tirent leur valeur et c'est ce contexte qui détermine *hic et nunc* leur degré de socialisation et originalité »¹⁹⁸. Elles ressemblent donc, aux yeux de l'auteur, à un « passe-partout, à un outil multiforme apte aux emplois les plus différents, ou mieux encore à un paysage qui, selon l'atmosphère

¹⁹⁴ György Lukács, « Narrare o descrivere ? », dans *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964, p. 305.

¹⁹⁵ G. Matoré, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Librairie A. G. Nizet, Paris, 1976, p. 32.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 34.

et l'heure, mais plus encore selon l'optique avec laquelle le considère un artiste, peut devenir un Ruysdaël, une toile abstraite ou un chromo »¹⁹⁹. Il s'agit d'une réflexion centrale pour notre recherche prenant toujours en considération la relativité de ses instruments et s'efforçant à chaque moment de ne pas construire un « système spatial » valable universellement, mais – au contraire – d'insérer chaque œuvre dans un cadre doué de coordonnées spécifiques, dépendant de la poétique de l'auteur, de l'histoire racontée, des « données » internes au roman en question.

À la fin des années 70, Weisgerber, après avoir souligné plusieurs fois dans son étude critique de *78 L'espace romanesque*²⁰⁰, la substantielle indifférence de la critique à l'égard du problème spatial – dont l'auteur revendique au contraire l'importance –, « récupère l'idée que le récit se construit à partir de structures spatiales binaires » et s'inscrivant ainsi « dans le sillage de Lotman »²⁰¹. En effet, c'est toujours à Lotman, même aux yeux de Weisgerber, que l'on doit la majorité des acquisitions théoriques sur la question. Weisgerber relie donc sa propre pensée à la profondeur de la pensée lotmanienne : « Seul, Lotman a, de son côté, échafaudé une théorie similaire à celle qui est exposée ici. [...] Nos polarités sont des mécanismes plus délicats et plus compliqués qu'il ne paraît, puisque l'*opposition* originale s'y mue, éventuellement, en *complémentarité*, *identité*, *symétrie*, *synthèse* ou *inclusion*. Elles sont les opérations pratiquées sur l'alphabet binaire de l'espace romanesque »²⁰². Comme le disent explicitement les mots de Weisgerber, l'espace est avant tout un vocabulaire : c'est l'usage différencié et unique de cette grammaire spatiale qui détermine l'originalité d'une œuvre, d'un auteur ou d'une culture par rapport aux systèmes spatiaux qui l'entourent, qu'ils soient réels ou romanesques. Un vocabulaire, celui-ci, qui devrait aider le lecteur à entrer en profondeur dans une œuvre par des voies alternatives, capables d'enrichir, compliquer, modifier l'interprétation romanesque dans sa totalité. Nous voyons bien que ces réflexions rencontrent et satisfont les objectifs de notre recherche, une recherche qui se propose d'explorer les textes littéraires afin d'y repérer des signes de la guerre, ne se contentant pas seulement des indices explicites, mais en interrogeant les lieux et les espaces du conflit, ces personnages trop souvent relégués au second plan et dont la fonction est à tort considérée comme secondaire et accessoire.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Éditions l'Âge d'homme, Paris, 1978.

²⁰¹ Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 10.

²⁰² Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 16-17.

Pour éclairer son discours Weisgerber cite Matoré et sa « méthode dialectique » qui semble rappeler le discours lotmanien. En effet, même dans ce livre, nous sommes face à des polarités, des « couples dialectiques (proche / lointain, haut / bas, petit / grand, fini / infini, cercle / droite, repos / mouvement, vertical / horizontal, ouvert / fermé, continu / discontinu, blanc / noir, etc.) »²⁰³ qui contribuent à la formation « des relations objectivant les tensions ou impressions enregistrées, au contact du milieu, par le narrateur et les personnages »²⁰⁴. Encore une fois, la présence de ces polarités²⁰⁵ augmente la profondeur d'un texte littéraire ainsi que sa valeur artistique : « un espace composé d'un seul couple ressemblerait à un homme doté d'oreilles, mais privé d'yeux, de bras, de jambes, de reins »²⁰⁶.

En 1980 Henri Mitterand dans son *Le discours du roman*²⁰⁷ aborde la question de l'espace en l'insérant dans une tractation plus ample ayant pour objet le roman réaliste du dix-neuvième et du vingtième siècle et le discours sur le monde caché ou exhibé dans ces textes. Il fait en particulier référence à la « narrativité du lieu » dans *Ferragus* de Balzac, longue nouvelle choisie justement pour sa prédisposition à l'analyse spatiale : « ce texte contient tous les éléments d'une sémantique littéraire de l'espace : théorique – avec un discours préliminaire sur les rues de Paris – et appliquée, avec une mise en scène de la rue comme lieu d'un faire narratif, comme champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque »²⁰⁸. En revendiquant le rôle des « coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée », très souvent ignorées en faveur de « la logique des actions » des « fonctions des personnages » ou de « la temporalité »²⁰⁹, l'auteur propose l'hypothèse d'une véritable « actancialisation » de l'espace, applicable dans « certains types de récits tout au moins »²¹⁰ et s'opposant à la séparation rigide, proposée par la sémiotique, entre actant et circonstant. Dans la tentative d'établir cette équivalence, le critique affirme sans équivoque :

²⁰³ Ivi, p. 15.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Bien plus récent, le texte de Michel Tournier, *Le miroir des idées* (Paris, le Grand livre du mois, 1994) est entièrement construit sur de couples oppositifs. Le chapitre qui se focalise justement sur l'opposition entre « droite » et « gauche » – et leurs significations morales et politiques – est suivi d'autres chapitres qui s'arrêtent sur l'opposition entre « le temps » et « l'espace », « la surface » et « la profondeur », « Dieu » et le « Diable ».

²⁰⁶ Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁷ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Puf, Paris, 1980.

²⁰⁸ Ivi, p. 190.

²⁰⁹ Ivi, p. 192-93.

²¹⁰ Ivi, p. 211.

Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative. C'est dans cette direction que pourrait s'orienter une moderne poétique de l'espace [...] ²¹¹.

Nous pourrions dire que l'espace, aux yeux de Mitterand, devient déterminant non seulement pour sa valeur topographique, mais aussi pour ses connotations symboliques et idéologiques, en se transformant en élément fondamental de la narration. Il n'y a pas, dans cette vision, de portée très novatrice par rapport aux études précédentes, mais plutôt une confirmation et un approfondissement des théories de Lotman et de Weisgerber en particulier qui nous a semblé important à mentionner.

Jusqu'ici, nous avons donc pu constater que les réflexions spatiales en littérature, tout en commençant au début du XX^e siècle, arrivent jusqu'aux années 70 en diminuant graduellement tout le long des années 80 et en proposant des points de vue intéressants et assez similaires, des perspectives qui cependant « demeurent encore trop éparées pour former un cadre théorique substantiel et cohérent » ²¹².

Si les contributions les plus décisives restent celles de Bakhtine et de Lotman « *il decennio che inizia nel 1980 segna un periodo di "riflusso" nell'ambito degli studi sull'argomento* » ²¹³ avec la publication de quelques articles de *Poetics Today*, articles qui – et nous pensons en particulier aux contributions de Lawrence o' Toole et de Ruth Ronen – se caractérisent par une certaine obscurité et dont nous donnerons ici un bref aperçu.

Les articles de « Poetics Today »

L'obscurité caractérisant l'article de Ronen, tout en constituant un de ses aspects négatifs, ne fait que montrer le niveau de spécialisation que la théorie de l'espace, auparavant si peu considérée, arrive à rejoindre pendant ces années. Dans son écrit *Space in fiction* ²¹⁴, Ronen montre d'avoir bien présent l'envergure de l'espace à l'intérieur d'un

²¹¹ Ivi, p. 211-12.

²¹² Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 12.

²¹³ Roberta Mori, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁴ Ruth Ronen, « Space in fiction », dans *Poetics Today*, sous la direction de Benjamin Harshav, Volume 7, Number 3, 1986, p. 421-438.

roman, en reconnaissant, tout au début de son argumentation, son lien avec les autres éléments textuels, presque en tant que point de départ, prémice fondamentale : « *Space, the domain of settings and surroundings of events, characters and objects in literary narrative, along with other domains (story, character, time and ideology), constitutes a fictional univers* »²¹⁵. En particulier Ronen visa à décrire les relations existantes entre différentes « *categories of space-constructs and their surface (linguistic) manifestations* »²¹⁶. En poursuivant la lecture, nous comprenons un peu mieux ce que l'auteur se propose d'analyser dans son article. L'expression « *space-constructs* » (ou « *spatial construct* ») est utilisée pour indiquer, par exemple, le décor – *the frame* – auquel elle consacre le premier chapitre et qu'elle définit justement comme un concept spatial, désignant la position de plusieurs entités fictionnelles : à propos de *Le rouge et le noir*, le critique nous explique que « *the village, itself a fictional frame, is introduced as contained in the large place of the county Franche-Comté* »²¹⁷. Par conséquent, ce sont les différentes expressions dans le texte qui construisent de différents types de décor composant la structure spatiale globale d'une histoire. Ensuite, après avoir remarqué l'existence de deux possibles manières – directe ou indirecte – « *of expressing a frame* »²¹⁸, Ronen focalise son attention sur « *the setting* »²¹⁹ qui diffère des « *frames* » en vertu de son caractère, pour ainsi dire, sélectif : en effet, « *a setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the topological focus of the story. A setting is the zero point where the actual story-events and story-states are localized* »²²⁰. Bien consciente des nombreuses définitions du *setting*, Ronen cherche à mieux expliquer ce qu'elle entend, en prenant toujours en tant qu'exemple un roman d'un auteur français, cette fois *l'Éducation sentimentale* de Flaubert : dans la narration, le héros Frédéric rêve d'épouser Mademoiselle Roque et imagine leurs futurs voyages en Italie, en Orient. Cependant le mariage n'est pas célébré et tous ces lieux, caractérisés par des qualités particulières (« *exotic and pretty places* »²²¹) ne deviennent pas des lieux concrets de l'histoire, en ne développant jamais leur « potentialité ». Nous pourrions ainsi dire que le *setting* est un élément immédiatement reconnaissable dans le texte, un élément spatial qui ne nécessite pas d'être mentionné plus

²¹⁵ Ivi, p. 421.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Ivi, p. 422.

²¹⁹ Ivi, p. 423.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

d'une fois (« dénotation réitérée »²²²) à l'intérieur d'un certain contexte par le moyen des indications textuelles :

*Re-identifying a frame requires that some textual element occurs to denote the frame, otherwise it is not re-constructed; no textual indication is needed however for the setting to be continuously denoted. Considering the relations between setting and their textual manifestations, we may say that a setting is an immediately relevant frame regardless of the continuous textual evidence for its relevance.*²²³

Ensuite, dans les chapitres successifs, Ronen propose une classification des « frames according to a degree of immediacy »²²⁴, « to their degree of factuality »²²⁵ et « to frame-properties »²²⁶, en donnant une liste d'exemples pour chaque sous-ensemble. Or, c'est dans le chapitre intitulé *The integration of frames into a structure of space*²²⁷ qu'elle arrive à intégrer ses réflexions spécifiques dans un cadre plus ample, apte à mettre en évidence les rapports multiformes qui peuvent s'établir entre cette série complexe d'espaces, à l'intérieur d'un certain « topographical order » :

*The topographical structure of a fictional space allows various types of spatial relationships among frames, like those of adjacency, proximity, distance, substitution, containment or even blank (when the relationship between two frames is not specified or indicated in any way). These relations are either explicitly described or indirectly given (on a reconstructed level). Spatial relations of containment play a key role in the topographical arrangement of places. An intuitive distinction between larger and smaller, containing and contained places (between, for instance, a city and a room) [...] Fictional spaces are also organized according to a principle of equivalence indicating relations of similarity or opposition among frames*²²⁸.

Or toutes ces classifications assez forcées, ainsi que le langage obscur dont se sert Ronen, font de cet article une source dans laquelle puiser avec prudence. Nous verrons, dans nos analyses textuelles, que quelques-unes de ses hiérarchies seront mentionnées, sans en faire pour autant des maquettes substantielles, fondamentales pour notre étude.

²²² L'exemple proposé par Ronen, toujours tiré de *L'Education sentimentale*, est le suivant : « Il passait des heures à regarder, *du haut de son balcon*, la rivière qui coulait entre les quais grisâtres... Il rentrait *dans sa chambre* ; puis, couché *sur son divan*... Enfin, pour se débarrasser de lui-même, *il sortait* ». Dans cet exemple, la rivière construit un *frame*, tandis que le balcon forme le *setting*.

²²³ *Ivi*, p. 424.

²²⁴ *Ivi*, p. 425.

²²⁵ *Ivi*, p. 428.

²²⁶ *Ivi*, p. 430.

²²⁷ *Ivi*, p. 435-36.

²²⁸ *Ibid.*

Parmi les articles publiés dans *Poetics Today* nous mentionnerons aussi celui de Gabriel Zoran²²⁹ se proposant de présenter – de manière un peu plus claire et ouverte – « *a general model of the structuring of space within the narrative text* »²³⁰. Son but est ambitieux et nous verrons que les résultats ne sont pas très convaincants. Au contraire, ils nous semblent plutôt incapables de satisfaire les attentes créées par le même auteur : il en résulte une série de notions classificatoires assez « superflues » qui ne trouvent pas de concrétisation dans les textes, en confirmant leur statut de définitions abstraites, peu utiles à l'analyse. En admettant l'ambiguïté du terme « espace » que le critique utilisera pour indiquer « *the spatial aspect of the reconstructed world* »²³¹, Zoran partage sa tractation en plusieurs chapitres et sous-chapitres, au cours desquels il cherche à focaliser les différents aspects de la composante spatiale des textes. D'abord, l'auteur se concentre sur le problème principal, presque original : le temps continue – et à raison – à prévaloir sur l'espace car il constitue la véritable matière de la littérature. Cette prédominance temporelle – constitutive, selon l'auteur – est aussi à l'origine de l'ambivalence qui demeure dans le terme « *space* », ambivalence qui est totalement absente dans la définition – exacte et incontestable – de « *time* » :

*Literature is basically an art of time. [...] the dominance of time factor in the structuring of the narrative text remains an indisputable fact. The existence of space is pushed into a corner, so to speak. It is not altogether discarded, but neither does it have a recognized and clear-cut status within the text. It can be understood in various ways, but none is as clear and unambiguous as the term time. This lack of symmetry in the relationship between space and time is evident not only in their status in the text, but also in the extent of the progress of research on these concepts*²³².

Si nous laissons d'un côté les réflexions de l'auteur à propos de l'espace pris dans son existence graphique (« *graphic space* »²³³), en tant que « signifiant », nous pouvons tout de suite aborder la thématique – bien plus complexe – de l'espace en tant que source de signification dans une œuvre : « *it is a more complicated matter when the dimension of space is attributed to the structure of signifieds in a text* »²³⁴. En particulier, l'auteur

²²⁹Gabriel Zoran, « Towards a theory of space in narrative », dans *Poetics Today*, Volume 5:2. 1984, p. 309-335.

²³⁰ *Ivi*, p. 309.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ivi*, p. 310.

²³³ *Ivi*, p. 311.

²³⁴ *Ibid.*

est péremptoire pour ce qui concerne la corrélation hypothétique entre l'espace de la page et l'espace du monde :

The spatial pattern of the text does not stand in any kind of correlation with the space of the world. Finally, whatever the connection between the spatial pattern and the world may be, it should be emphasized again that the spatial dimension of the text has no autonomous existence. The text exists, and is structured first and foremost in time. The so-called "spatial pattern" is actually nothing other than a superstructure of a substance whose basic structure is in time. It is thus impossible to "bypass" the time factor in the narrative. The narrative, with all its components, is arranged in time, so that in a certain sense one may speak of a temporal arrangement of space²³⁵.

Parmi les réflexions successives, nous retenons en particulier une sorte de « décomposition » du texte en trois éléments, ou niveaux structuraux.

« *The topographical level* »²³⁶ conçoit l'espace en tant qu'entité statique : or, le texte peut exprimer une structure topographique parmi une description directe, même si en vérité chaque unité textuelle (narrative, dialogique...) peut contribuer à cette reconstruction topographique. Si l'on voulait représenter cette structure, on pourrait la dessiner comme une sorte de carte composée par les éléments du texte conçu dans sa totalité, comprenant tous ses composants. Cette carte est aussi axée sur une série d'oppositions, verticales et horizontales :

It encompasses the horizontal structure of the world, relationships such as inside and outside, far and near, center and periphery, city and village, etc. It may also include contours signifying the vertical organization of the word and representing the opposition up-down. In addition, the map has patterns which refer not to the location of things, but rather to their quality – patterns of colors, substances, types of objects, etc. Unlike the topographical maps in reality, this map can structure space on the basis of ontological principles as well; [...] for exemple, the world of the gods - up; the world of man – down²³⁷.

Nous verrons que ces types d'opposition reviendront dans l'analyse de nos textes, en constituant des points d'orientation fondamentaux pour la compréhension des romans.

Ensuite, l'auteur fait coïncider « *the chronotopic level* »²³⁸ avec la structure imposée à l'espace par les mouvements et par les changements de l'intrigue. En rappelant le rôle décisif et primaire de Bakhtine dans l'introduction de cet « *Einsteinian term* » dans

²³⁵ Ivi, p. 312.

²³⁶ Ivi, p. 316.

²³⁷ Ivi, p. 316-17.

²³⁸ Ivi, p. 318.

la critique littéraire, l'auteur s'écarte tout de suite de la définition bakhtinienne et utilise le même terme « *to describe a specific aspect ; [...] what may be defined by an integration of spatial and temporal categories as movement and change. One may thus speak of the effect of the chronotopos on the structure of space* »²³⁹. Il faut donc distinguer les relations synchroniques (« *Motion and Rest* ») des diachroniques (« *Directions, Axes, Powers* »), ayant un effet différent sur la structure spatiale.

Enfin, nous parlerons de la structure verbale du texte, formant « *the textual level* »²⁴⁰ ; à propos de ce niveau, l'auteur souligne que le langage ne peut pas exprimer tous les aspects spatiaux : « *it may express some things in a concrete way, others in a vague or general way, and may ignore still others altogether* »²⁴¹. Il s'agit d'une faute qui ne résulte pas si grave, car un manque narratif dérange le lecteur bien plus qu'une référence textuelle dépourvue de spécification spatiale :

*The reader is much more demanding about the filling in of gaps on the narrative plane than he is about the filling in of gaps in space. There are many gaps in the information about space, and it is not essential to fill them all. They do not always attract attention during the process of reading*²⁴².

Pour le dire autrement – et de manière simpliste – nous pourrions affirmer, tout en considérant la célèbre règle des *Five W's* (*Who, What, Where, When, Why ?*) que c'est le *where* qui occupe une position de minorité, en étant le moins nécessaire par rapport aux autres interrogatifs constituant la règle impérative du journalisme.

Dans la partie successive, l'auteur consacrera tous ses efforts à l'analyse de l'espace du point de vue horizontal, en proposant une autre série de classifications et de définitions trop spécifiques – on dirait même « prétentieuses » – presque sans fournir, sauf dans quelques cas isolés, des exemples textuels valables et éclairant. Nous ne reporterons donc pas ici son long et complexe raisonnement abstrait, mais nous retiendrons seulement sa définition de « *field of vision* », un des rares cas où l'auteur corrèle sa théorie avec plusieurs exemples narratifs. Avec cette expression, l'auteur indique la partie du monde représenté que le lecteur perçoit comme étant devant ses yeux. Or, il ne s'agit pas seulement de la description d'une portion spatiale, mais aussi de toutes les informations relatives à ce contexte : « *the texte may refer to an entire city as a field of vision, to a split*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ivi*, p. 319.

²⁴¹ *Ivi*, p. 320.

²⁴² *Ibid.*

event (such as a telephone conversation), to a complete battlefield, to a complete house (disregarding the walls which divide its rooms), etc. »²⁴³. Il peut donc être constitué « *of a scenic description, an action, a dialogue, a summary, an essay, etc* »²⁴⁴. Nous insistons sur la définition de *field of vision* car l'« invention » de ce type d'espace est un des points fondamentaux dans la tractation de Zoran : pour l'auteur, en effet, l'existence de ce concept résout l'ambiguïté causée par la dichotomie classique entre description et narration, et le parallélisme automatique qui en découle entre espace et action : ainsi, comme le « champ de vision » ne coïncide pas avec la description d'une portion spatiale (mais comprend toutes les informations que le lecteur reçoit sur un contexte spatial déterminé), tout ce qui n'est pas « description » ne pourra plus être exclu de l'ensemble des phénomènes spatiaux²⁴⁵.

Or, il nous semble que le degré de spécialisation de ces théories soit inversement proportionnel à leur utilité et à la possibilité de leur application pratique qui transformerait ces notions en de véritables instruments de pénétration du texte littéraire. En prenant ainsi conscience de l'existence de ces points de vue « microscopiques » sur l'espace littéraire, nous continuerons notre tractation, pour examiner d'autres genres d'études, peut-être plus cohérents avec le but de notre recherche.

Années 90 – début années 2000

Comme le souligne – entre autres – Élisabeth Nardout-Lafarge dans son article consacré à la fiction narrative contemporaine, « l'étude des lieux en littérature [...] connaît ces dernières années une relance manifeste »²⁴⁶.

En tant qu'initiateur reconnu du *spatial turn* – que nous pourrions définir comme l'émergence, ou bien la prise de pouvoir, des lieux et du paradigme spatial à l'intérieur

²⁴³ Ivi, p. 324.

²⁴⁴ Ivi, p. 326.

²⁴⁵ « *This set of concepts is to a great extent responsible for the false identification of space in the narrative with the descriptive sections, and for excluding action as well as most of the other components of the text from the phenomena relevant to space. A field of vision is not a phenomenon confined to those specific sections in the text that contain direct information about space; each section in the text constitutes a field of vision from the point of view of its spatial reference, although this spatial reference can be of several kinds and degrees* » (Ivi, p. 326).

²⁴⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, n° 6 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document974> [Site consulté le 2 avril 2017].

des sciences humaines et littéraires – Soja²⁴⁷ témoigne de la « Renaissance » de cette thématique spatiale à l'intérieur de plusieurs disciplines à la fin des années 80. Le but explicite de son livre est en effet « *the reassertion of a critical spatial perspective in contemporary social theory and analysis* », contre la dictature du temps et de l'histoire qui ont occupé une place privilégiée « *in the practical and theoretical consciousness of Western Marxism and critical social science* » et vers une véritable « *interpretive human geography, a spatial hermeneutic* »²⁴⁸. Dans son volume, l'auteur souhaite l'existence d'une nouvelle manière de parcourir le texte, non seulement de manière « historique », en le concevant en tant que développement temporel, succession de moments, mais aussi de manière « spatiale », comme s'il était une carte, « *a map, a geography of simultaneous relations and meanings that are tied together by a spatial rather than a temporal logic* »²⁴⁹. Entreprise difficile, tout en considérant l'obsession pour le temps et l'histoire qui commença à se diffuser surtout à la fin du dix-neuvième siècle dans la pensée critique moderne et qui continua à dominer jusqu'à la fin des années 60. Tout cela dit, les observations de l'auteur visent « *to open up and recompose the territory of the historical imagination through a critical spatialization* »²⁵⁰ et semblent particulièrement intéressantes aux fins d'avoir un aperçu du mouvement des disciplines pas strictement littéraires dans la vision spatiale du monde.

Le progressif intérêt pour l'espace semble en effet concerner plusieurs disciplines en arrivant jusqu'au tournant des années deux mille. À ce moment-là les lieux et l'espace deviennent un objet d'étude privilégié pour les critiques qui y consacrent une grande quantité d'ouvrages et de dossiers de revues : la vivacité de ce champ d'études semble dépendre non seulement de la nouvelle vision qu'il adopte sur la littérature, et de la richesse qui en suit, mais aussi des échanges entre les deux disciplines – littérature et géographie – qui s'effectuèrent en particulier dans les années 90.

La « géographie de la littérature » n'est qu'un des « produits » de ces nouveaux entrelacements interdisciplinaires. À ce propos Franco Moretti – un des majeurs représentants de cette discipline, avec Piatti – s'exprime de manière très claire dans son *Atlas du roman européen 1600-1900*, paru en Italie en 1997 :

²⁴⁷ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London, New-York, 1989.

²⁴⁸ Ivi, p. 1-2.

²⁴⁹ Ivi, p. 1.

²⁵⁰ Ivi, p. 12.

Un atlas du roman. Ce titre recouvre en fait une idée très simple : la géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraires ; c'est une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les textes, sur les intrigues, sur les systèmes d'attente. Mettre en rapport la géographie et la littérature (autrement dit *dresser une carte géographique de la littérature* : car une carte, c'est justement un *rapport* entre un espace et un phénomène donnés) signifie donc révéler des aspects du champ littéraire qui nous étaient jusqu'à présent cachés²⁵¹.

En recourant à une méthode commune reposant sur l'emploi systématique des cartes géographiques [...] qui ne sont pas des métaphores et encore moins des ornements du discours, mais des *instruments analytiques* qui démontent l'œuvre d'une façon inhabituelle et imposent de nouvelles tâches à l'intelligence critique »²⁵², la géographie littéraire de Moretti se propose d'enquêter sur l'objet littéraire en suivant deux pistes distinctes : d'un côté elle étudiera l'espace présent dans la littérature – en suivant un parcours « en large mesure imaginaire » – tandis que de l'autre côté elle s'occupera de la littérature dans l'espace, de sa présence concrète dans « un espace historique réel : les bibliothèques de la province victorienne ou la diffusion européenne de *Don Quichotte* et des *Buddenbrook* »²⁵³. Indubitablement plus intéressés à la première déclinaison de cette discipline qu'à la seconde, nous voulons aussi mettre l'accent sur l'emploi des cartes littéraires, un emploi très innovateur visant à montrer non seulement le caractère géographique de n'importe quelle œuvre littéraire, mais aussi « la logique interne de la narration : l'espace sémiotique, d'intrigue, autour duquel la narration s'auto-organise »²⁵⁴. Le résultat de cette entreprise sera une analyse textuelle entrecoupée d'une série de cartes différentes, se focalisant sur différents aspects du récit : un véritable inventaire cartographique, élaboré à partir d'un vaste corpus de textes et représentant des types différents d'espaces fictionnels, ou bien les déplacements des personnages principaux ou encore la diffusion de certaines idées tout au long de l'Europe.

Pendant les années 2000 même la « géocritique » – et notamment l'œuvre de Bertrand Westphal – donne une nouvelle impulsion à la théorisation spatiale. C'est après 1945 que commence, selon l'auteur, la « révolution spatio-temporelle »²⁵⁵, cette « prise de pouvoir » de la spatialité au détriment de la temporalité dans les systèmes d'interprétation et de lecture du monde, correspondant aux différentes disciplines. Nous voyons que Westphal anticipe d'une quinzaine d'années par rapport à Soja la

²⁵¹ Franco Moretti, *Atlas du roman européen. 1800-1900*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 9.

²⁵² *Ivi*, p. 9-10.

²⁵³ *Ivi*, p. 9.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 26.

« vengeance » de l'espace, en la reliant à l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, expérience qui montre, avec une violence inouïe, une faille dans la vision progressiste de l'humanité qui habitait – jusqu'à cette date – un monde organisé selon une succession temporelle et chronologique directe « vers le meilleur » :

Si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Auschwitz, à Matahausen, au Struthof, à Jasenova, aux lieux de l'abomination qui ont privé de toute couleur la carte de l'Europe, si le fleuve progressiste et progressif du temps conduisait à Hiroshima et à Nagasaki, mais aussi à Dresde, où les bombes ont transformé une ville en un paysage lunaire, alors c'est qu'il valait mieux l'endiguer, ce fleuve, ou mieux encore, le barrer. Le fleuve du temps avait accueilli dans son lit un hôte encombrant : le progrès pervers²⁵⁶.

Ainsi, au sortir de la guerre, le temps se retrouve « privé de sa métaphore structurante », en commençant à souffrir, avec la coordonnée spatiale, « d'une rupture chronique [...] d'une effroyable déchirure » qui provient justement de ce « décrochage entre progrès et progression » causant un certain « affaiblissement de l'historicité »²⁵⁷. C'est donc au lendemain de 1945 que « le temps fai[t] désormais surface », en délégitimant la « conception forte de la temporalité qui avait dominé la période antérieure à la Seconde Guerre mondiale »²⁵⁸. Il s'agit, pour Wesphal, d'une véritable contre-attaque de l'espace sur le temps, « de la géographie sur l'histoire »²⁵⁹, contre-attaque déclenchée pour la première fois par Karl Haushofer, l'un des pères fondateurs de la géopolitique entre les deux guerres²⁶⁰.

Or, Wesphal – à ce point de sa tractation – ne se contente pas des raisons jusqu'ici exposées pour expliquer la réévaluation de l'espace dans le temps présent. Il met en cause également les mouvements cosmopolites de population qui se sont produits tout au long du XX^e siècle sur toute la surface de la planète, aussi bien que la mobilité « active et spontanée » qui permet à « l'individu contemporain » de « se mouvoir à travers le monde » en tant que « touriste » ou « voyageur » : l'espace se révèle ainsi « aussi hétérogène que le temps »²⁶¹, presque désagrégé, objet d'une réflexion complexe et partagée. Ainsi dans une approche interdisciplinaire conjuguant « les études littéraires à

²⁵⁶ Ivi, p. 23.

²⁵⁷ Ivi, p. 24-7.

²⁵⁸ Ivi, p. 26.

²⁵⁹ Ivi, p. 43.

²⁶⁰ Un des axes portants de la réflexion de Haushofer concerne l'immutabilité de l'espace par rapport au temps : en effet, au contraire du temps, l'espace est immuable, il est en quelque sorte immunisé contre le « péril » des années et des siècles qui passent inexorablement.

²⁶¹ Ivi, p. 46.

la géographie, aux études urbaines, à l'architecture, à la philosophie et à la sociologie », la géocritique de Westphal, visant à « révéler le caractère dynamique de la représentation spatiale en littérature »²⁶² sur la base d'un large corpus semble constituer un instrument très utile à notre recherche : en effet, à partir d'un corpus extrêmement varié, nous aussi voudrions y retrouver des fils rouges, des parcours métamorphiques concernant les lieux, des lieux à interpréter non seulement dans leur nature symbolique, mais aussi à mettre en rapport avec l'événement traumatique de la guerre civile espagnole.

Bien conscients de n'avoir pas résumé, en si peu de pages, toute la critique de l'espace élaborée au cours de l'histoire littéraire, qu'est-ce que nous pouvons « voler » des œuvres de ces experts, pour entamer et achever notre recherche de la manière la plus fructueuse possible ?

Certainement les réflexions de Bakhtine constitueront nos bases, bases sans lesquelles notre recherche, fort probablement, n'aurait pas raison d'exister : sans l'établissement du lien indissociable entre l'espace et le sens de l'œuvre nous n'aurions pas pu nous appuyer presque exclusivement sur cette composante du texte afin de découvrir la signification ultime des romans et ses rapports avec l'Histoire. Nous verrons que, à part l'analyse de quelques chronotopes bakhtiniens, le concept de frontière – si bien enquêté et expliqué par Lotman – sera très précieux dans notre travail, tout comme les considérations pratiques de Bachelard, surtout concernant l'espace de la maison : des considérations, celles-ci, qui reviendront souvent dans notre recherche, en démontrant ainsi la grande utilité de son approche aux fins de l'analyse textuelle.

En ce qui concerne toutes les réélaborations successives – plus ou moins pertinentes – de la théorie spatiale, nous voudrions mettre au premier plan une certaine méthode de recherche que nous préférons par rapport aux autres. Loin de nous attarder sur les rapports de l'espace littéraire avec le lecteur (Butor) et loin de nous lancer dans l'élaboration d'une série de définitions d'une certaine virtuosité, mais assez stériles (« Poetics Today »), c'est l'approche pratique que nous choisirons pour notre travail : une approche visant à comprendre d'abord, grâce à l'analyse textuelle, quel genre de lien existe entre l'élément-espace et les autres éléments du texte (Bourneuf, Ricard, Mitterand), autant dans un sens concret, que dans un sens symbolique. Ensuite, nous nous proposons de « sortir » du texte, ou mieux de connecter l'intériorité du texte avec le monde extérieur, la société, pour voir

²⁶² Antje Ziethen, *art. cit.*, p. 19.

ce qu'un espace réélaboré par la fiction narrative arrive à dévoiler du monde blessé par la guerre. Pour le faire nos textes deviendront – comme Soja nous a appris – de véritables continents à parcourir, des cartes parlantes capables de nous révéler des vérités cachées à propos des dynamiques internes et externes, narratives et sociales.

Nos instruments de travail seront donc constitués par une analyse textuelle axée sur le repère de certains lieux emblématiques et récurrents, des lieux dont nous chercherons à découvrir les points communs et les divergences, en nous arrêtant ensuite sur leur possible valeur symbolique et sur leurs rapports avec la guerre civile : ainsi de véritables cartes des lieux de la guerre civile espagnole et de ses possibles manifestations spatiales seront esquissées, dans l'espoir de donner une image claire et originale de ce que l'espace peut nous raconter à propos des massacres perpétrés par les êtres humains.

II – La découverte des intérieurs : chambres, maisons et palais

Dans un de ses contes les plus analysés par la critique, Julio Cortázar relate l'histoire de deux frères dont la grande maison est progressivement envahie par des inconnus occupant l'espace domestique qui, jusqu'alors, n'avait jamais été profané par des étrangers. C'est à travers cette *casa tomada* – titre du conte publié pour la première fois en 1946 dans la revue éditée par Jorge Luis Borges et ensuite inséré dans le volume *Bestiario* – que l'auteur arrive à exprimer un sens profond d'invasion dont il est possible – comme le démontre la critique – trouver plusieurs interprétations valables. Parmi une grande quantité de lectures, nous signalons ici l'existence d'une explication politique – d'ailleurs jamais reniée par l'auteur – qui voit dans cette « maison occupée » une métaphore du mouvement de masse argentin créé autour de la figure de Juan Domingo Perón à partir des années 1940 : cette maison représenterait ainsi l'Argentine traditionnelle forcée à rétrocéder à cause de l'avancée du péronisme et de la participation à la vie politique des secteurs populaires, secteurs qui jusqu'alors avaient été évidemment marginaux. En ce sens, l'allusion à une maison occupée – une maison que les deux frères abandonneront à la fin du conte – apparaît très efficace pour représenter un conflit entre deux partis politiques opposés ainsi que la prise de pouvoir d'une force « nouvelle » capable d'occuper, de révolutionner un espace « domestique », voire traditionnel, habituel. Si Cortázar focalise son attention sur cet espace intérieur, qui devient le centre de sa narration (« *Pero es de la casa que me interesa hablar* »²⁶³) c'est parce qu'il voit dans cette image une source métaphorique extraordinaire, capable de condenser, de manière claire et expressive – même si suffisamment cachée – le conflit entre deux forces opposées ainsi que la peur – non pas seulement « politique » – de l'envahisseur.

Les textes de notre *corpus* semblent avoir intégré, pour ainsi dire, l'enseignement de l'écrivain argentin : en effet la référence aux maisons ou, plus en général, aux espaces intérieurs, protégés, est presque toujours riche en implications politiques reliées directement aux événements de guerre ou aux traumatismes causés par le conflit civil. Nous chercherons ici à comprendre quels sont les axes interprétatifs principaux et

²⁶³ Julio Cortázar, *Casa tomada y otros relatos*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1995, p. 11.

communs pour lire de manière profonde l'apparition et la présence des espaces intérieurs dans la dynamique des textes choisis.

En effet, l'analyse de la majorité des romans du corpus fait émerger certains aspects spécifiques des espaces intérieurs : d'une manière générale, ces espaces présentent toutes les caractéristiques d'un refuge, d'une cachette. Il s'agit d'une association (espace intérieur – refuge) qui ne nous étonne pas et qui semble adhérer parfaitement à l'idée classique d'espace clos, protégé, intime, loin de la vie commune, de la politique, de la guerre. Cependant, nous verrons que, bien que cette fonction de protection et d'abri soit très souvent mentionnée, elle sera presque toujours mise en discussion et problématisée par le traitement romanesque des auteurs de notre corpus.

Sûrement, l'espace intérieur qui revient le plus souvent et qui semble susceptible de plusieurs interprétations, est l'espace de la maison, à laquelle nous consacrerons d'abord notre attention. Il serait impossible de synthétiser rapidement toutes les acceptions que cet espace a connu dans l'histoire littéraire, où elle a toujours occupé une place de premier plan. En effet, prise dans sa valeur « psychologique », en tant qu'image de l'intériorité, « *la casa è un microcosmo in cui si materializza la rappresentazione mentale dell'immagine [...] del corpo umano, quindi il rapporto che l'individuo ha con l'immagine del suo "dentro"* »²⁶⁴. La maison se configure ainsi comme l'image médiatrice entre l'individu et son inconscient, ou mieux, pour le dire avec un lexique « domestique », entre les pièces principales et la cave souterraine qui constituent respectivement les organes et les entrailles de son corps : « *la casa intera è un essere vivente ed è un prolungamento di chi la abita. La stessa separazione fra zona giorno (sociale) e zona notte (intima) conferma l'antropomorfismo della casa, in quanto anche l'uomo ha una parte di sé che non ama rivelare agli altri, talvolta neppure a sé stesso* »²⁶⁵. L'identification de la maison avec le lieu symbolique par excellence du refuge, de la famille, du noyau originel aimé et haï, de la figure maternelle et en particulier de l'utérus est immédiate et bien documentée et révèle ainsi « *il desiderio di protezione, di fusione*

²⁶⁴ Daniela Vigna ; M. Silvana Alessandria, *La casa tra immagine e simbolo*, UTET, Torino, 1996, p. 19 « la maison est un microcosme matérialisant la représentation mentale de l'image [...] du corps humain, donc de la relation d'un individu avec l'image de son "dedans" » [notre traduction].

²⁶⁵ Ivi, p. 22. « L'entière maison est un être vivant et elle est le prolongement de celui qui l'habite. La séparation entre l'espace commun (social) et les chambres à coucher (intimes) confirme l'anthropomorphisme de la maison, car même l'homme cache à l'intérieur de lui-même des pulsions qu'il ne voudrait pas révéler aux autres, parfois même pas à soi-même » [notre traduction].

come antidoto all'angoscia di separazione e di annullamento »²⁶⁶. Mais il ne faut pas oublier que la maison est un espace contradictoire – comme Bachelard l'avait très bien remarqué – où se condense tout genre de conflit, non pas seulement de l'homme avec soi-même, mais aussi de l'homme avec la société qu'il habite : insérée dans ce cadre plus ample et historicisé, la maison se fait aussi « *simbolo, mediatore, veicolo dei nostri intrecci generazionali e dei nostri conflitti* »²⁶⁷, des conflits engendrés non seulement par le contact avec soi-même et ses propres parties cachées, mais aussi avec le monde, les Autres.

Considérant la portée historique de notre étude, nous chercherons à focaliser notre attention sur ce deuxième genre de conflits et sur la signification « politique », « historique » que cet espace semblerait receler : nous chercherons ainsi à découvrir la richesse symbolique de la maison surtout dans ses rapports avec l'événement traumatique relaté, en ne nous attardant pas excessivement sur sa valeur intime, psychologique. S'il est vrai que l'histoire de l'humanité peut être lue « *attraverso un organismo abitativo che in sé è fatto estetico, tecnico, sociale, culturale, psichico* »²⁶⁸, nous découvrirons que la maison, au-delà de ses connotations immédiates de protection et d'utérus, cache plusieurs contradictions, en montrant son double visage traçable dans les textes. Cette duplicité semble d'ailleurs constituer l'essence de cet espace signifiant et symbolique : si Michel de Certeau, Luce Giard mettaient en garde sur le fait que l'espace privé, indiscret, « parle toujours et trop »²⁶⁹, nous constatons que le contenu de son message est très souvent complexe et contradictoire. En effet, même en s'attachant au privé, elle s'ouvre, à travers ses seuils, sur le public ; même en étant fermée, elle permet la sortie, la fuite vers l'extérieur. Sa dynamique est ainsi double, fondée « sur les mécanismes d'ouverture et de dissimulation – à savoir la porte et les fenêtres, la façade et le toit »²⁷⁰ : la maison se fait alors synthèse de mouvements opposés qui coexistent dans son espace délimité et pourtant ouvert sur l'extérieur. En effet, si nous considérons, par exemple, la façade –

²⁶⁶ Ivi, p. 47. « le désir de protection, de fusion, en tant que remède à l'angoisse de séparation et d'annulation » [notre traduction].

²⁶⁷ Ivi, p. 118. « symbole, médiateur, véhicule des enchevêtrement entre générations et de nos conflits » [notre traduction].

²⁶⁸ Ivi, p. 22. « à travers un organisme-logement qui est en soi un fait esthétique, technique, social, culturel et psychique » [notre traduction].

²⁶⁹ Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien II : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 206.

²⁷⁰ Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », dans *Seuils, Thresholds, Soglitudes : Habiter au seuil*, numéro 7, 2010, p. 5.

comme le fait Joana Duarte Bernardes – nous sommes confrontés de manière très concrète à la double connotation de l'espace domestique :

Prenons le cas de la façade. Selon les racines étymologiques, la façade est la face de la maison et aussi sa figure. Et c'est justement cette duplicité qui donne aux maisons le signe définitif de distinction entre le monde privé et le monde public en stimulant incessamment la confrontation des deux. Ce que les murs protègent, la façade le cache. Comme le mot hébreu pour « face », panim, la façade exprime cette dualité qui habite tout sujet, et représente, en même temps, ce qui dénonce la maison comme synthèse des oppositions. La forme duale de l'hébreu panim indique la dimension dichotomique de la face : on regarde et on est regardé. [...] La façade est le bord tout en restant frontière entre les sujets²⁷¹.

Il semble ainsi que la maison donne, en même temps, l'opportunité d'isolement, de clôture en soi – ce qui implique, de manière plus générale, une défense de sa propre intimité, de son propre espace – et la possibilité de se mettre en contact avec des forces extérieures, inconnues et potentiellement dangereuses. C'est toujours Joana Duarte qui nous donne une description très efficace du contraste implicite à ce lieu, en utilisant un imaginaire, pour ainsi dire, géologique :

[...] la maison peut être pensée comme une île, à condition que son insularité soit apparente. Bien que le sujet possède tous les mécanismes pour créer, cacher et sauvegarder son isolement, l'évidence de l'autre reste toujours inévitable et incontournable. Certains indices montrent que la maison ne peut pas être considérée comme gorge tellurique à usage privé de l'homme sans le bras isthmique qui rend propice le dialogue avec l'autre. Il y a la communication avec le dehors de la maison, la distance qui va du seuil à la frontière et immerge notre identité dans l'amplitude expansive du social, ou encore le but d'édifier une autre maison, ou même la prédisposition de la nature humaine à configurer son identité à travers une poétique des frontières. Radicalement, il s'agit d'un dialogue soliloque : le canal doit être établi pour que le sujet puisse parfaire et réfléchir son identité dans la dimension collective, ou, du moins, sociétale. C'est-à-dire, dans sa patrie [...]. Ainsi, l'étranger est l'hypothèse d'une révolution²⁷².

Or, la patrie en question – celle qui fait l'objet de notre thèse – est une patrie divisée, double elle-même, tandis que, de son côté, l'étranger est lui-aussi équivoque, car il est en même temps frère et adversaire et ce car il interagit avec l'espace de la maison avec une familiarité qui ne convient pas à un ennemi. Nous nous attendons donc à une profusion d'images doubles et contradictoires, des images qui pourront nous aider à mieux

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Ivi, p. 11-12.

comprendre le drame de la guerre civile et sa transposition artistique au moyen de l'écriture.

Cherchons donc à nous arrêter d'abord sur cet espace, pour voir comment les auteurs le décrivent et pour chercher à comprendre quel est son rôle dans la mise en scène de l'événement historique : il fait son apparition dans presque toutes les narrations, en montrant sa nature ambiguë de protection incertaine, fallacieuse, et en synthétisant ainsi le contraste entre sécurité et danger, isolement et collectivité. Quoi d'autre ?

La duplicité de la maison se manifeste en effet de manière multiple, changeante dans nos romans. Nous chercherons à voir quelles sont ses nuances et ses possibles fonctions, en nous arrêtant sur les points communs et sur les divergences que nous pouvons remarquer parmi les différents textes.

Nous remarquons d'abord qu'il est très rare de trouver des romans où la maison remplit complètement son rôle protecteur sans failles : cette vision pour ainsi dire manichéenne, et qui partage de manière définitive et décidée le dedans de la maison du dehors où la guerre éclate, ne revient pas très souvent dans les textes de notre corpus, qui préfèrent donner une connotation plus complexe, nous pourrions dire pluridimensionnelle, à cet espace. Cependant, il existe aussi des romans où la maison n'est pas cet espace contradictoire dont nous avons juste parlé, mais semble être peinte avec des teintes cohérentes et assez banales.

Parmi ces rares cas, nous pouvons citer en premier la maison du roman d'Henri-François Rey²⁷³, une maison qui semble apparemment garder ses connotations exclusivement positives, ou mieux protectrices, qui en font un espace totalement alternatif à celui de la guerre. En effet, dans ce texte, elle est l'espace de la sécurité, de la vie privée et, en particulier, de l'amour que le protagoniste Georgenko, engagé dans les Brigades Internationales, éprouve pour la journaliste franco-américaine Nathalie. Nous constatons tout de suite qu'il n'y a aucune nuance « politique » dans la description de cette maison, peinte comme le lieu antithétique par rapport à l'univers guerrier, social et, justement, politique. D'un côté il y a donc la maison – coïncidant avec la sphère privée – tandis que de l'autre côté, tout à fait opposé, il y a l'univers politique où le conflit explose : maison et espace extérieur représentent donc les deux pôles opposés d'un couple spatial oximorique. Une ultérieure confirmation de cette déduction nous est donnée par la scène

²⁷³ Henri-François Rey, *La fête espagnole*, Robert Laffont, Paris, 1958.

suivante, où le protagoniste décide de ne plus revenir au front pour rester avec sa femme aimée. Ici le narrateur oppose nettement l'espace de la maison à l'espace extérieur, lieu du combat :

Les sirènes d'alerte hurlèrent dans la nuit ; presque aussitôt, ils entendirent des détonations, puis le vrombissement des avions qui se rapprochaient ; il y eut un premier coup sourd, une bombe, puis d'autres, de plus en plus près. Le fracas grandissait : des vitres qui s'écroulent, des ferrailles qui tombent... [...] Jusqu'à cette seconde, il n'avait pas pensé à l'avenir. Le présent l'avait engourdi, rien que le présent. L'avenir maintenant fonçait sur lui... Friedrich, Walter, le front, l'ennui et la merde, le sang et la boue, se battre avec la nostalgie de Nathalie, se jouer la comédie pour ne pas voir que la réalité n'était que Nathalie, ne pouvait être que Nathalie. [...]

– Non, je ne repartirai pas !

C'était sorti de sa bouche avec la force de l'évidence. Il savait qu'il ne repartirait pas, il savait que le front, la guerre, c'était la trahison de soi-même.

– Je ne repartirai pas, dit-il encore à voix basse.

Nathalie se serra contre lui.

Dehors, le bombardement se calmait, les avions s'éloignaient ; ils restèrent enlacés. Le silence reprit sa place sur la ville²⁷⁴.

Ici, le rapport entre dedans et dehors correspond parfaitement à celui entre paix / amour et guerre / mort ; de même, une véritable communication s'instaure aussi entre le « combat » intérieur de Georgenko, hésitant entre deux possibilités – l'honneur et l'amour – et la guerre réelle, faite de « détonations », du « vrombissement des avions qui se rapprochaient », de bombes, « des vitres qui s'écroulent, des ferrailles qui tombent »²⁷⁵. Il semble ainsi que le conflit intérieur se manifeste à travers la rumeur du dehors, sorte de continuation amplifiée du dedans. En effet, une fois prise la décision, même la bataille se tait (« - Je ne repartirai pas, dit-il encore à voix basse. [...] Dehors, le bombardement se calmait [...] »²⁷⁶), comme si en apaisant ses conflits intérieurs même le monde répondait avec un silence pacificateur.

Un autre passage du texte semble souligner, de manière encore plus spécifique, le rapport problématique avec le dehors, perçu uniquement comme péril et menace :

Cette décision rassura Georgenko ; il avait horreur de cette ville et de cette foule ; il s'y sentait étranger.

Lorsqu'ils furent à nouveau dans l'appartement, au sein de cet univers qui n'appartenait qu'à eux, Georgenko se sentit mieux. [...] Je crois avoir compris. Tu sais, c'était la première fois depuis deux jours qu'on était tous les deux avec les autres, au milieu des autres ; c'est peut-être ça que je n'ai pas su supporter. Tout d'un

²⁷⁴ Ivi, p. 144-46.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Ivi, p. 146.

coup, j'ai compris que tout le monde pouvait menacer notre amour... Je voudrais toujours rester comme ça à l'abri, toi et moi. [...] Ils firent l'amour avec rage, tentant d'atteindre les ultimes frontières, au-delà desquelles il n'y a plus ni conscience ni réalité. C'était comme s'ils édifiaient un mur solide entre eux et les autres. Ils se fortifiaient dans cette solitude à deux. [...] Mais, Georgenko, le rocher n'est pas tombé pour nous séparer des autres. Notre amour menacé, traqué, à la merci des autres, de n'importe qui et de n'importe quoi. C'est difficile de balader à travers le monde une telle passion²⁷⁷.

Ici le texte semble être très clair : l'« horreur de cette ville et de cette foule » où il se sent « étranger » est en contraste avec l'appartement, « cet univers qui n'appartenait qu'à eux » et où leur amour n'est pas menacé. La peur du monde extérieur est telle qu'ils arrivent à édifier une espèce de mur symbolique « entre eux et les autres », une structure semblable à un bunker pour se séparer d'un univers blessé par la guerre²⁷⁸.

Nous pourrions ainsi dire que le sens général du roman réside dans ce contraste, assez ordinaire d'ailleurs, entre guerre et espace privé, menace et abri, un abri qui coïncide avec le choix de rester avec Nathalie : il s'agit donc du choix de l'amour, symbole de l'univers privé, au détriment de l'univers politiquement connoté de la guerre. Cependant ce sera précisément cette décision à provoquer la mort de Georgenko, capturé pendant sa fuite vers la France. En effet ce pays désiré, la France, ne sera jamais rejoint par les deux amants, constituant ce que Ruth Ronen appellerait probablement un « *inaccessible frame* » ainsi défini :

*Inaccessible frames are those frames which, at a certain textual context or throughout the narrative, are not actualized as immediate surroundings because they cannot be, or are not entered by characters whose action the narrative follows. The inaccessible part of the fictional space forms part of the same spatial continuum as the setting, yet it consists of closed frames which cannot be entered or about which information is inaccessible to characters in another frame*²⁷⁹.

En ce sens, la France – appartenant aussi à un autre genre d'espace (« *spatio-temporally distant frames* », en étant « *outside the spatial focus of the narration* »²⁸⁰) ressemble véritablement à un espace fermé qui ne permet pas l'entrée des deux

²⁷⁷ Ivi, p. 176-200.

²⁷⁸ Dans le roman *Il miliziano spagnolo* de Amoroso, il y a un espace intérieur similaire qui semble être particulièrement confortable : il s'agit de la « *grande camera all'antica* » (« la grande chambre à l'ancienne ») du personnage féminin Carmen, « *dominata da un letto monumentale, barocco, con angeli paffuti scolpiti sulla testata e sulla spalliera* », « dominée par un lit monumental, baroque, avec des anges potelés gravés sur la tête de lit » (Filiberto Amoroso, cit., p. 64) et dont est tout de suite mise en évidence l'hospitalité. Ainsi, comme Carmen ferme ses yeux face à la politique, ce lieu semble immunisé à la guerre, à l'Histoire.

²⁷⁹ Ruth Ronen, *art. cit.*, p. 426.

²⁸⁰ Ivi, p. 428.

personnages, provoquant alors la mort du protagoniste. Cette mort finale, en outre, pourrait symboliquement signifier la fin de n'importe quelle possibilité de s'abriter de la guerre, en enfermant sa vie dans l'espace privé de l'amour et de la famille : même en faisant ce choix, même en cherchant à s'abriter de manière totale de l'univers extérieur, en s'enfermant dans son propre amour, la guerre trouvera le protagoniste en fuite, lui imposant son destin. Tous les efforts des deux amants se révèlent ainsi inutiles contre le pouvoir de la guerre qui semble vaincre sa bataille contre la sphère privée des sentiments dans laquelle ils s'étaient réfugiés.

La même peur du dehors semble atteindre le protagoniste d'un autre roman britannique *The Fair Bride*²⁸¹, écrit par l'écossais Bruce Marshall en 1953. Dans ce texte il y a une véritable profusion de regards indirects, une vaste série de points d'observation pour ainsi dire « protégés » en particulier par une fenêtre. L'action répétée de regarder par la fenêtre devient une sorte de névrose²⁸² que le protagoniste, le prêtre don Arturo, utilise alternativement pour se rassurer (« [...] *the priest looked out of the window to reassure himself* »²⁸³) pour y chercher « *a sign of tenderness* »²⁸⁴ ou pour affirmer l'existence du monde (« *to make sure that the world was still whole* »²⁸⁵) qui, au contraire, semble quelquefois appartenir à une dimension irréaliste, inauthentique, falsifiée (« *A paddlesteamer was coming back across the bay, so slowly that it seemed to be the sea that was moving under the boat* »²⁸⁶; « *The free world outside was clamped against the big window like a picture behind glass* »²⁸⁷; « *From the high window the naked corpse lying in the unlidded coffin looked like a doll in a cardboard box* »²⁸⁸); même dans ce cas, il y a une nette séparation entre le dedans et le dehors qui est surtout « regardé », « observé » à travers des vitres protectrices permettant aux protagonistes de rester à l'abri.

Dans les deux romans que nous avons analysés, le dehors semble ainsi totalement négatif, source de mort et de destruction : un lieu, donc, duquel s'abriter, et que les protagonistes semblent garder à distance, en se confinant dans leurs maisons, seules occasions de réconfort.

²⁸¹ Bruce Marshall, *The Fair bride*, Constable, London, 1953.

²⁸² Ivi p. 37 ; p. 128.

²⁸³ Ivi, p. 7.

²⁸⁴ Ivi, p. 87.

²⁸⁵ Ivi, p. 13.

²⁸⁶ Ivi, p. 37.

²⁸⁷ Ivi, p. 81.

²⁸⁸ Ivi, p. 92.

Or, même dans le livre de Elizabeth Lake, *Spanish Portrait*²⁸⁹, nous pouvons distinguer aisément la présence d'une nette opposition entre le dedans et le dehors, même si les visions des personnages se font un peu plus compliquées, problématisées. En effet, dans ce texte, divisé en quatre parties, dont la dernière est la seule à n'être pas enrichie d'une spécification spatiale (San Sebastian, Autumn 1934 ; Madrid, Easter 1936, Madrid, Toledo, St Jean de Luz, Easter 1936 ; Summer 1936-Autumn 1937), les grèves, anticipation de la guerre, seront toujours associées à l'enfermement des personnages féminins dans leurs maisons :

“What kind of strike is it?” “Everything’s shut, Señora,” Mercedes’ eyes lit up. She was not a revolutionary, but she enjoyed a strike almost as much as a row with Miss Pearson. “Yes”, she continues, trying to alarm them more and more “you can’t go out you know. It isn’t safe. All the strikers are walking about. They’re sending out the Guardia Civil. There’ll be shooting. There’s trouble in the South and Asturias, too. It may be revolution. There’ll be a lot of shooting before it’s over!”²⁹⁰.

Jusqu’ici, donc, rien de nouveau : le danger du dehors pousse les personnages – cette fois seulement féminins – à s’abriter à l’intérieur, où ils peuvent trouver un peu de paix : les maisons sont ainsi l’alternative à la guerre, lieux de sécurité et de non-participation. Successivement, dans la deuxième partie du texte (« *Madrid. Easter 1936* »), l’opposition entre maison et dehors devient encore plus nette et radicale ; au fur et à mesure que les *strikes* se propagent dans la ville, les remèdes contre la peur semblent pousser de plus en plus les personnages dans leurs demeures, des demeures qui cependant ne semblent pas très chaleureuses, en réfutant ainsi leur connotation de foyer domestique :

The General Strike in Madrid lasted for one day only, but it was one of the best strikes ever organised. The decision was made the evening before, and in the morning the town, instead of waking up and moving, became more paralysed than during the night. There were no buses, trams, taxis or lorries. The metro was shut. Not one shop opened, not one café. Very few private cars ventured out, and those that did carried a red cross flag to show they belonged to the medical profession. No one left their house unless it was absolutely necessary. Near lunch time some strikers came up to the Pension to ask the maids, the cook and the waiter to join them. They were going into every hotel and Pension, urging the staff to strike. A number of servants in private houses also joined the strikers. Maria was confined to the Pension all day. There was no question of her going out. For some reason the central heating was not functioning, and it was the most bitterly cold day there had been yet in Madrid. The room was like an ice box. Fully dressed and wearing two coats and a pair of woollen gloves, she lay on the bed covered by a blanket, and even then she was frozen. She stayed there until lunch time reading

²⁸⁹ Elizabeth Lake, *Spanish Portrait*, London, Pilot Press LTD, 1945.

²⁹⁰ Ivi, p. 33-4.

*coplas and St. John of the Cross. She felt as though she was the only person left in Madrid. There was no sound from the street, either of voices or of traffic. [...] Sleep was impossible. It was worse than being alone on a desert island – there at least one would have something to look at – here was nothing but a great poster on the cinema opposite showing Freddie Bartholomew dressed as David Copperfield*²⁹¹.

Ici le combat le plus évident est donc celui qui oppose l'intérieur / refuge / froid et la solitude qui en résulte et le dehors / péril / foule d'une ville probablement en flammes. Si, de manière générale, le roman n'est pas très intéressant du point de vue spatial, nous voyons que le contraste dont nous avons fait le centre de notre analyse – celui entre dedans et dehors – émerge, en configurant l'espace de la guerre en tant que lieu périlleux et, en même temps, vital, où la protagoniste Maria voudrait se jeter. Dans cet aspect réside, il nous semble, la particularité du roman qui arrive à attribuer au dehors non seulement une fonction négative – comme il se passait dans les deux textes précédents – mais qui lui donne aussi des attributs positifs : le dehors devient dans cette narration un symbole de vitalité, d'énergie que les personnages féminins sont contraints à ne pas connaître. En effet, tout comme au début du roman la protagoniste n'arrivait pas à participer à la fête de San Fermin à Pamplona (« *There was little to see when they arrived, no bulls ran through the streets, Manolo's arrangements about tickets for the fight had gone astray because he was too late and they had been passed to someone else [...] no seats could be had from which to see the procession* »²⁹²), ainsi elle voit la guerre toujours de loin, à travers les vitres de sa chambre froide et protégée, comme le faisait le prêtre du roman de Marshall.

Il y a donc une sorte de graduation même dans ces trois romans qui semblent ne pas problématiser beaucoup la question du contraste entre espaces intérieurs et extérieurs : même si, de manière générale, l'opposition est nette et biaisée en faveur de la maison, conçue comme le seul espace positif, nous avons vu que Elizabeth Lake focalise son attention aussi sur la positivité du dehors, où se trouve la vraie vie, ainsi exclue, censurée à cause de l'enfermement imposé dans les maisons. Dans ce dernier cas nous pourrions donc parler d'un enfermement prescrit, coercitif, qui ne contribue pas seulement à la tranquillité des femmes, mais aussi à leur exclusion de la vie sociale, une exclusion qu'elles n'ont pas choisi de manière volontaire, mais qu'elles sont contraintes à subir, au détriment de leur curiosité, de leur vitalité, de leur engagement politique.

²⁹¹ Ivi, p. 131.

²⁹² Ivi, p. 2.

Après cette catégorie que nous pourrions définir « sans entraves » ou peu problématique – et qui propose une distinction presque manichéenne entre la maison et tout ce qui reste en dehors de ses murs – nous pouvons procéder avec d'autres types d'analyses et de développement du « thème-maison » : des variations, celles-ci, qui nous disent beaucoup à propos de la conception qu'ont les auteurs sur la thématique de la guerre civile espagnole.

D'abord, nous discernons la présence de maisons dont la fonction défensive semble être mise en crise par les événements relatés : les maisons dont nous parlons, n'arrivent pas à défendre de manière définitive les habitants, mais se révèlent au contraire précaires, faciles à pénétrer. Par rapport à la catégorie précédente, il n'y a donc plus une nette séparation de l'espace interne et de l'espace externe qui apparaissent au contraire beaucoup plus proches et, d'une certaine manière, interchangeables.

Dans cet ensemble d'exemples, nous pouvons insérer plusieurs auteurs qui montrent la « rupture » de ces espaces intérieurs, en leur faisant perdre leur aura protectrice. À ce propos, la littérature italienne semble opter pour une mise en scène très réaliste, dans laquelle la description des maisons détruites aide à évoquer un paysage dévasté par la guerre, sans que cette mise en scène soit en quelque sorte symbolique : c'est, au contraire, à travers la représentation concrète de la destruction – de cette rupture – qui atteint même les maisons, lieux emblématiques de la sécurité, que les romans italiens de notre corpus choisissent d'évoquer l'absolue précarité et le sens de dévastation que l'on était forcé de respirer pendant le conflit civil de 36-39.

C'est le cas par exemple des maisons décrites dans le roman de Nitti²⁹³, des maisons qui sont – comme une grande partie des villages – pour la plupart détruites, bombardées, blessées par la guerre. L'auteur nous propose ainsi une vision réaliste de la guerre qu'il choisit de représenter à travers la destruction des protections, des refuges qui devraient défendre les sujets, mais qui se révèlent au contraire très faibles, inefficaces, n'arrivant pas à remplir leur propre fonction : « *bruciano le povere case degli operai e dei contadini* » (« les pauvres maisons des ouvriers et des paysans brûlent »)²⁹⁴ ; « *quelle povere casupole semidistrutte mostravano ai visitatori le occhiaie enormi aperte dalle cannonate. Le travi, calcinacci, le porte divelte, giacevano ovunque; dove prima era l'orto e la strada e la vigna, adesso erano disordine e relitti abbandonati* » (« ces pauvres cabanes à demi détruites montraient aux visiteurs leurs cernes énormes ouvertes par les

²⁹³ Francesco Fausto Nitti, *Il maggiore è un rosso*, Torino, Einaudi, 1974. La première édition est de 1953.

²⁹⁴ Ivi, p. 33.

déflagrations. Les poutres, les gravats, les portes arrachées gisaient partout ; le potager et la route et la vigne avaient été substitués par le désordre et les épaves abandonnés » ; « *un'altra casa in rovina [...] scala: è malandata, da un momento all'altro crollerà [...] scalini di legno scheggiati e marciti* » (« une autre maison en ruine [...] l'escalier : il est saccagé, il va s'effondrer à tout moment [...] les marches de bois pourris »)²⁹⁵. C'est donc le feu de la guerre à vaincre les murs érigés ; c'est le sens d'abandon à prévaloir sur l'ordre et sur l'esprit constructif. Dans le livre de Nitti nous pouvons retrouver beaucoup d'autres exemples de maisons détruites, dévastées dont la présence abonde dans la narration : « *La guerra aveva vuotato le vetrine dei negozi, sfrondato gli alberi dei viali e diroccato molte case* » (« La guerre avait vidé les vitrines des magasins, elle avait taillé les arbres des boulevards et elle avait ruiné beaucoup de maisons »)²⁹⁶ ; « *Arrivato a Barcellona aveva trovato la sua casa completamente distrutta: spietati bombardamenti terroristici avevano dilaniato e gettato nel lutto la bella capitale catalana. La madre di Azevedo e due dei suoi fratelli erano rimasti sotto le macerie [...] sciagura della sua casa* » (« Une fois arrivé à Barcelone il avait trouvé sa maison complètement détruite : des bombardements terroristes sans pitié avaient mutilé et endeuillé la belle capitale catalane. La mère de Azevedo et deux de ses frères étaient morts sous les décombres [...] catastrophe de sa maison »)²⁹⁷. Et encore : « *davanti a noi Belchite bruciava una volta ancora e una volta ancora le due case si sgretolavano sotto le bombe fino a che il nemico non ne prendeva possesso* » (« devant nous, Belchite brûlait à nouveau, et à nouveau ses maisons s'écroulaient sous les bombes jusqu'à l'arrivée de l'ennemi qui en prenait possession »)²⁹⁸ ; « *Caspe, grossa città di cui non restano che case distrutte e vie ostruite dalle macerie* » (« Caspe, une grande ville dont il ne reste que des maisons détruites et des rues obstruées par les décombres »)²⁹⁹ ; « *case distrutte, nei sotanos, nelle cantine, giacevano accumulate grandi ricchezze* » (« maisons détruites, dans les sotanos, dans les caves, gisaient de grandes richesses »)³⁰⁰ ; « *i proiettili cadevano sul paese distrutto, smozzicando e sbriciolando pochi muri rimasti in piedi e sconvolgendo ancor di più quel cimitero di case [...] a ripari di un muro stroncato* » (« les projectiles tombaient sur le village détruit, en broyant les rares murs restés intacts et en bouleversant encore plus ce

²⁹⁵ Ivi, p. 35.

²⁹⁶ Ivi, p. 167.

²⁹⁷ Ivi, p. 169-70.

²⁹⁸ Ivi, p. 148.

²⁹⁹ Ivi, p. 153.

³⁰⁰ Ivi, p. 187.

cimetière de maisons [...] à l'abri d'un mur écrasé »)³⁰¹ ; « *casa distrutta* » (« maison détruite »)³⁰² ; « *gli scheletri delle case schiantate dall'aviazione e sgretolate dall'artiglieria* » (« les squelettes des maisons défaits par l'aviation et brisées par l'artillerie »)³⁰³ ; « *un troncone di casa bruciava e dalle rovine fumanti una mitragliatrice sparava ancora* » (« un tronçon de maison brûlait et des ruines fumantes une mitrailleuse continuait à tirer ») ; « *infilare granate nelle finestre di quelle case dove gli ultimi difensori si annidavano ancora [...] facciata crivellata di una casa rossiccia* » (« tirer dans les fenêtres des maisons où les derniers défenseurs s'accrochaient encore [...] la façade criblée d'une maison rougeâtre »)³⁰⁴ ; « *tutta un'ala dell'edificio era crollata sotto le bombe e i bagliori dell'incendio, penetrando dalle finestre e dalle mura schiantate, gettavano nei corridoi e nelle sale una luce rossa e fumosa da sepolcreto* »)³⁰⁵ (« une aile du bâtiment s'était complètement effondrée sous les bombes et les éclairs de l'incendie, en pénétrant à travers les fenêtres et les murs détruits, jetaient dans les couloirs et dans les escaliers une lumière rouge et fumeuse de cimetière ») ; « *sotto le macerie della mia casa* » (« sous les décombres de ma maison »)³⁰⁶.

La profusion de ces descriptions dépend probablement du pouvoir qu'une telle image – la maison détruite, ruinée – implique : c'est le sens de dépaysement qui prévaut, la terreur d'avoir été privé de son propre refuge, d'être ainsi devenu complètement vulnérable.

Le même panorama – issu d'une mise en scène de la guerre assez réaliste et constituée de « *case semidistrutte* » (« maisons à demi détruites »)³⁰⁷ et « *deserte* »³⁰⁸ où des trous se substituent aux maisons défaits – semble rappeler les « *poor little houses, roofless or wall-less, seeming to shrink still more after the rain* »³⁰⁹ du roman de Helen Griffiths, ainsi que les « *cobbles [...] dilapidated houses* » qui puaient « *of bad drains and rancid oil* »³¹⁰ et souvent « profanées » à l'occasion de contrôles périodiques (« *Every night there were raids on the houses of suspected enemies of the people* »³¹¹) que nous retrouvons aussi devant les yeux du protagoniste de *The Fair Bride*, et que l'auteur

³⁰¹ Ivi, p. 188.

³⁰² Ivi, p. 199.

³⁰³ Ivi, p. 118.

³⁰⁴ Ivi, p. 121.

³⁰⁵ Ivi, p. 125.

³⁰⁶ Ivi, p. 126.

³⁰⁷ Ivi, p. 68; 173.

³⁰⁸ Ivi, p. 116.

³⁰⁹ Helen Griffiths, *Africano*, London, Hutchinson & Co, 1961, p. 109.

³¹⁰ Bruce Mashall, *op. cit.*, p. 73.

³¹¹ Ivi, p. 97.

Marshall compare indirectement à des êtres humains blessés (« *Strips of paper stuck across windows made the houses look as though they were recovering from wounds* »³¹²) où aux compartiments d'un frigo :

*The militiamen [...] forced the pace, and soon they were marching through a deep ravine of dirty tenements. Here the air raids had done more damage than in the centre of the town: some blocks had had their fronts blown away and the bisected rooms looked like compartments in a refrigerator, storing furnitures instead of tomatoes*³¹³.

Cependant, malgré ces étonnantes similitudes avec les textes britanniques, c'est toujours le roman de Nitti qui va plus loin, en approfondissant cet imaginaire : dans son texte nous retrouvons en effet une maison qui est même comparée à une « *stonatura* » (« fausse note »), avec ses chambres « *caste e buie* » (« castes et sombres ») caractérisées par une « *opprimente tristezza* » (« tristesse oppressante »)³¹⁴. Il s'agit donc très souvent de maisons défaites, bombardées³¹⁵, pendant que la tranchée même – cet espace qui devrait être, comme la maison, un espace protecteur – est comparée significativement à une maison barricadée « *fra due pareti di terra* » (« entre deux murs de terre »³¹⁶), donc ouverte, exposée aux coups de l'Histoire³¹⁷.

³¹² Ivi, p. 94.

³¹³ Ivi, p. 174.

³¹⁴ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 69.

³¹⁵ Ivi, p. 70.

³¹⁶ Ivi, p. 85.

³¹⁷ Toujours à propos de la tranchée, nous pouvons faire quelques observations. En effet, elle est un autre abri qui apparaît souvent chez Nitti : calme pendant le jour et violente dès que commence le soir (« *Le trincee erano profonde, ben costruite, fornite di spiazzi a intervalli regolari* », « Les tranchées étaient profondes, bien construites, douées de places à intervalles régulières », Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 37), elle est aussi un espace de vie et de gaieté où les combattants peuvent se moquer de leur propre condition (*ibid*), même si quelquefois elle apparaît vieille et abandonnée (ivi, p. 152), comme les autres logements de l'armée, les « *case semidistrutte del villaggio* » (« maisons, à moitié en ruines, du village ») ou les « *tende nel bosco di ulivi* », « tentes dans le bosquet d'oliviers » (ivi, p. 68). Même en ne pouvant pas le considérer aisément comme un espace intérieur tout-court, nous pouvons quand même remarquer son statut ambigu, son incapacité de « protéger » de manière définitive les combattants. L'absence de refuge – ou la présence de protections de fortune (« *il mio rifugio era una specie di tana dall'imboccatura quadrata, alta un metro e mezzo e lunga circa tre metri, c'era un telefono, un mucchio di paglia e due sacchi che rappresentavano il mio bagaglio [...] fuori dalla tana* », « mon refuge était une espèce de tanière à l'ouverture carrée, haute un mètre et demi et longue à peu près trois mètres, il y avait un téléphone, une botte de foin et deux sacs qui représentaient mon bagage [...] en dehors de la tanière », p. 176) – est mise en évidence dans ce même passage : « *Non si scorgevano che sassi, pietre e macigni, e in quei mesi migliaia di uomini combatterono fra quelle pietre senza alcuna possibilità di riparo perché la roccia non consentiva la costruzione di rifugi e di trincee; la roccia era più dura del piccone e solo i colpi dell'artiglieria e dell'aviazione nemica scheggiavano e spezzettavano quella pietraia che saltava in aria moltiplicando i proiettili [...] Eppure migliaia di uomini gemivano le fosse lunghe, strette, tortuose che si chiamavano trincee, e i camminamenti, e i rifugi, e i Comandi camuffati sotto gli alberi, e le sezioni di Santità nascoste a ridosso di una spaccatura, e i magazzini avanzati organizzati nelle caverne o raccolti sotto gli ulivi, e i posti telefonici nelle buche del terreno o all'ombra dei cespugli di more* », « Il n'y avait que des cailloux,

L'espace intérieur est ainsi désordonné, déserté et peu confortable³¹⁸.

Toujours à propos de la précarité des refuges domestiques, le passage suivant est particulièrement explicite : « *I superstiti di Belchite [...] Ciascuno aveva trovato un suo cantuccio, o nelle case rimaste intatte o fra le macerie, o sotto la volta del cielo, e in questo cantuccio si era gettato, colle braccia a riparo del capo, abbandonandosi al sonno che è più forte di ogni stanchezza e di ogni pena* »³¹⁹. Nous voyons bien que, quand l'espace domestique n'est pas ravagé (« *case distrutte continuavano a specchiarsi nelle acque glauche* », « des maisons détruites continuaient à se refléter dans les eaux céruléennes »³²⁰), il constitue un lieu où s'alternent la solitude, l'attente (« *la casilla silenziosa sembrava vuota e i passi di chi andava e di chi veniva avevano la risonanza triste dei passi nelle caserme* », « la casilla silencieuse semblait vide et les pas de ceux qui partaient et de ceux qui revenaient avaient la résonance triste des pas des casernes ») et la chaleur du foyer (« *Il fuoco sempre acceso nell'alto camino viveva una vita a parte, fervida e infinitamente lontana e distaccata da quell'ambiente di pietre grigie e di uomini in attesa* », « Le feu toujours allumé dans la cheminée vivait une vie à part, fervente et infiniment distante et détachée de la vie de cette ambiance de pierres grises et d'hommes en attente »³²¹ ; « *ma alla sera il pianterreno della casilla si animava e la grande sala ospitale ci raccoglieva tutti, e tutti con una gran voglia di parlare, di avere notizie, di guardarci in viso, di sentirci vicini e di chiudere la giornata in fraterna allegria* », « mais le soir, le rez-de-chaussée de la casilla s'animait et la grande salle nous accueillait tous, avec notre envie de parler, d'avoir des nouvelles, de nous regarder dans les yeux, de nous sentir proches les uns des autres, et de terminer la journée de façon joyeuse et

des pierres et des rochers, et pendant ces mois-là des milliers d'hommes combattirent parmi ces pierres-là sans aucune possibilité de refuge car la roche ne permettait pas la construction d'abris et de tranchées ; la roche était plus dure que la pioche et seulement les coups de l'artillerie et de l'aviation ennemie ébranlaient et morcelaient cette pierraille-là qui explosait, en multipliant les projectiles [...] Et pourtant des milliers d'hommes remplissaient les fosses longues, étroites, tortueuses que l'on appelait tranchées, et les chemins, et les refuges, et les Commandes camouflés sous les arbres, et les sections de Sainteté cachées à proximité d'une brèche, et les entrepôts organisés dans les cavernes ou sous les oliviers, et les cabines téléphoniques dans les trous du terrain ou à l'ombre des arbustes de mûres » [notre traduction] (ivi, p. 174-78). La tranchée est d'ailleurs l'image que nous trouvons à la fin du roman : une tranchée, celle-ci, qui semble être destinée à se reproduire dans les guerres futures, mais qui est aussi le symbole de l'union, le point de communication entre tous ceux qui combattent et combattront toujours le fascisme.

³¹⁸ Ivi, p. 116.

³¹⁹ Ivi, p. 126. « Les rescapés de Belchite [...] Chacun d'eux avait trouvé son coin, soit dans les maisons restées intactes soit dans les décombres, soit sous le ciel, et dans ce coin il s'était jeté, les bras au-dessus de la tête, en s'abandonnant au sommeil, le sommeil qui est plus fort que tout type de fatigue et de peine » [notre traduction].

³²⁰ Ivi, p. 173.

³²¹ Ivi, p. 130.

fraternelle »)³²² : ses fonctions et ses connotations oscillent donc entre les pôles de la positivité et de la négativité, comme le veut leur nature de seuils problématiques où les individus se concentrent pour se protéger ou pour affronter, malgré eux, l'ennemi.

D'ailleurs, même quand Nitti et ses hommes semblent avoir trouvé refuge dans une ferme, ou mieux dans une écurie – un lieu qui abrite les bêtes et que nous avons rapproché, peut-être de manière assez arbitraire, de la maison – voilà que :

la porta si spalancò e una frotta di donne urlanti e gesticolanti invase la stalla, mentre un uomo, che all'apparenza era il padrone del luogo, cercava di riportarle alla calma. Narravano le donne il loro folle terrore e la tragedia del villaggio bombardato e distrutto: non c'era più niente, più niente, soltanto mozziconi di muro e sulla terra buche grandi come case. Una donna ferita, piena di sangue dal capo ai piedi, una famiglia sepolta sotto il crollo della sua casa, bambini che correvano urlando pazzi d'orrore e di paura, e non avevano più mamma... La gente rimasta incolume veniva via, abbandonava il villaggio tirandosi dietro le poche robe che aveva potuto salvare e fuggiva sulle orme dei soldati in ritirata³²³.

Il semble donc qu'au lieu des abris, il y ait des trous, des espaces vides, complètement exposés. De même, la maison ne protège plus, mais au contraire elle détruit, en devenant l'ennemi qui tue, au lieu de protéger les familles du péril de la bataille (« *una famiglia sepolta sotto il crollo della sua casa* ») : l'instrument protecteur devient ainsi, dans une espèce de *contrappasso* dantesque, un instrument de destruction, porteur de mort.

Cependant, un semblant de fonction positive et protectrice de la maison reste, comme le démontre cet extrait tiré du texte : « *Ho pensato a don Manuel che restava solo in questa casa, ho pensato a questa casa che è la nostra ricchezza e mi son detta: restiamo insieme, qualunque cosa debba succedere, restiamo insieme* » (« J'ai pensé à don Manuel qui restait seul dans cette maison, j'ai pensé à cette maison qui est notre richesse et je me suis dit : on reste ensemble, quoi qu'il arrive, on reste ensemble »)³²⁴. La narration oscille donc entre ces deux extrêmes : le premier qui attribue à la maison sa fonction de protection ; le second qui nie et met en crise cette fonction, en transformant le foyer en

³²² Ivi, p. 131.

³²³ Ivi, p. 161-62. « La porte s'ouvra et l'écurie fut envahie par un grand nombre de femmes qui criaient et gesticulaient, tandis qu'un homme, qui avait tout l'air d'être le patron du lieu, cherchait à rétablir l'ordre. Les femmes racontaient leur terreur folle et la tragédie du village bombardé et détruit : il n'y avait plus rien, plus rien, juste des morceaux de mur et, par terre, des trous grands comme des maisons. Une femme blessée, couverte de sang des pieds à la tête, une famille enterrée sous les décombres de sa propre maison, des enfants qui couraient en criant, fous d'horreur et de peur, et qui n'avaient plus de maman... Les rescapés portaient, abandonnaient le village en emportant le peu de choses qu'ils avaient pu sauver et s'enfuyaient, en suivant les traces des soldats en déroute » [notre traduction].

³²⁴ Ivi, p. 155.

un lieu périlleux. Nous voyons donc que les choses se font bien plus compliquées par rapport à la première catégorie que nous avons analysée et qui peignait la maison comme un lieu complètement positif et protecteur : ici, le signe de cet espace est variable, contradictoire et le pouvoir protecteur de la maison est très peu digne de confiance.

Il est aussi très significatif de remarquer que ce sens de vulnérabilité permanente se heurte à l'image de l'ennemi, bien protégé, retranché, une image, celle-ci, qui revient dans plusieurs lieux du livre de l'auteur italien (« *trincee e sbarramenti anticarro poderosamente difesi* », « des tranchées et des barrières antichar puissamment défendues »³²⁵ ; « *il nemico aveva allestito posizioni fortificate* », « l'ennemi avait installé des positions fortifiées »³²⁶ ; « *un avamposto nemico che si celava in una piega del terreno* », « un avant-poste ennemi qui se cachait dans une fissure du terrain »³²⁷ ; « *linee nemiche facilmente riconoscibili nei dettagli del terreno* », « lignes ennemies aisément reconnaissables dans les détails du terrain »³²⁸) : ce même ennemi n'est pas seulement bien protégé, mais il s'étend aussi, « *non trovando a contenerlo nessun ostacolo efficace* » (« en ne trouvant aucun obstacle efficace à le contenir »)³²⁹. Ainsi, tandis que les espaces de l'ennemi sont presque toujours ceux de la défense inexpugnable et de l'attaque, les lieux « protagonistes » – les lieux, pour ainsi dire, amis – manifestent une certaine « humanité » : des points faibles, des parties vouées à l'échec. Nous nous retrouvons ainsi face à une précarité, à une instabilité se heurtant contre un ennemi solide, bien en sécurité, une sécurité qui met encore plus en évidence le malheureux destin de tous ceux qui habitent dans les maisons détruites et dévastées.

Cet aspect revient dans l'œuvre de Amoroso³³⁰ qui nous propose, comme le faisait déjà Nitti, une image ambiguë, ainsi que très réaliste, de la maison, jamais caractérisée comme l'espace de la sécurité ni de l'accueil, mais qui est plutôt semblable à un espace négatif duquel s'enfuir et dans lequel l'homme reste en contact avec le péril, comme le confirme la phrase suivante :

Guarda Jaime non è solo nella strada che c'è da temere. Quelli vanno anche negli appartamenti. Entrano e perquisiscono. Basta che trovano in casa una pistola, foss'anche cimelio della guerra hispano-americana del 'novantotto, un fucile da caccia, una bandiera rosso gialla, un ritratto del re, che so... qualunque cosa che

³²⁵ Ivi, p. 118.

³²⁶ Ivi, p. 128.

³²⁷ Ivi, p. 175.

³²⁸ Ivi, p. 176.

³²⁹ Ivi, p. 147.

³³⁰ Filiberto Amoroso, *Il miliziano spagnolo*, Firenze, "Pan Arte", 1979.

*dia loro il sospetto che tu non la pensi da giacobino... e via. Ti portano contro un muro e puhm, puhm, puhm*³³¹.

Ce qui frappe le plus dans cet extrait c'est que la maison est explicitement comparée à la route, un des chronotopes fondamentaux, primordiaux, pour Bakhtine : comme la route elle est en effet « à craindre », car c'est là aussi que la guerre continue avec extrême violence. Or, nous rappelons que la route est, pour le philosophe et critique littéraire russe, le chronotope lié à la rencontre, où « se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges »³³². C'est notamment en vertu de sa valeur pour ainsi dire « démocratique » – qui permet au « gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace »³³³ de se rencontrer, d'entrer en contact – que dans cet espace de la route « peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées »³³⁴. En effet, affirme synthétiquement le critique : « En ce point se nouent et s'accomplissent les événements »³³⁵. C'est ainsi très éloquent de voir comment l'auteur semble donner à l'espace de la maison toutes les fonctions d'un espace totalement différent, presque contraire : la route devient apparemment interchangeable avec la maison, car c'est dans ces deux lieux que le péril semble éclater. Encore une fois, nous nous trouvons face à un espace protégé qui cependant ne protège pas, un espace qui devrait garantir une sécurité, mais qui faillit dans sa tentative. Nous pourrions dire, de manière similaire, que dans ce lieu les événements ne cessent pas de s'accomplir, que le temps de la guerre continue même entre les quatre murs de la maison, en s'y incrustant de manière envahissante, violente.

Toujours en nous arrêtant sur la réflexion bakhtinienne à propos de la route, nous voulons souligner ce que le critique déduit de l'analyse romanesque à propos de ce chronotope mis en rapport avec le pays natal : « *la route traverse le pays natal, et non un monde exotique et inconnu. [...] On nous découvre, on nous précise les multiples aspects socio-historiques du pays natal* »³³⁶. Cette précision nous semble particulièrement

³³¹ Ivi, p. 44. « Écoute, Jaime, ce n'est pas seulement la route qu'il faut craindre. Ceux-là entrent même dans les appartements. Ils entrent et fouillent. Il suffit qu'ils trouvent dans la maison un pistolet, ou même un vestige de la guerre hispano-américaine de quatre-vingt-dix-huit, un fusil, un drapeau rouge et jaune, un portrait du roi, qu'est-ce que j'en sais... tout ce qui peut leur faire soupçonner que tu ne partages pas la pensée jacobine...et voilà. Ils t'emmènent contre un mur et pan, pan, pan » [notre traduction].

³³² Ivi, p. 384-85.

³³³ Ivi, p. 385.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Ivi, p. 386.

cohérente avec notre discours portant sur les espaces clé de la guerre civile espagnole : c'est en effet dans un pays natal – et non pas exotique – que la guerre espagnole éclate, un pays qui pourrait être justement conçu comme une maison devenue, à cause du conflit civil, une route, une demeure périlleuse et exposée aux coups de l'Histoire. Ainsi la maison révèle, en assumant la fonction de la route, ces « multiples aspects socio-historique du pays natal » dont parlait le critique russe.

En poursuivant l'analyse de textes dans lesquels la maison garde son signe ambigu – suspendu entre sécurité et danger – nous rencontrons le roman de Lajolo *Il voltagabbana*³³⁷ : ici l'auteur mentionne, de façon très similaire aux précédents écrivains, « *una casa crollata per metà. Nella parte rimasta in piedi notai una parete tutta coperta di libri. [...] erano testi di medicina* » (« une maison à moitié effondrée. Dans la partie restée debout, je remarquai un mur complètement couvert de livres. [...] des textes de médecine »)³³⁸. Comme dans les autres romans analysés, il y a des références aux maisons effondrées dont l'écroulement est lui-même dangereux, source potentielle de mort : « *Uscii dall'ospedale e mi diressi verso il comando. A una curva fui investito dalle macerie di una casa che stava crollando. Finito il bombardamento, quando mi voltai, l'ospedale, alle mie spalle, era stato trasformato in un grande rogo* » (« Je suis sorti de l'hôpital et je me suis dirigé vers le poste de commandement. Dans un virage, je fus renversé par les décombres d'une maison qui était en train de s'effondrer. Une fois terminé le bombardement, quand je me tournai, l'hôpital, derrière moi, avait été transformé en un grand bûcher »)³³⁹. Nous sommes donc face à deux espaces fermés, ici totalement transformés, tournés, pour ainsi dire, en négatif : non seulement la maison ne protège plus, mais elle « attaque », blesse, en s'effondrant sur les combattants, tandis que l'hôpital ne sauve plus, ne protège plus du feu de la guerre, mais devient sa victime, en succombant dans les flammes, semblable à un bûcher. Dans une sorte de renversement radical – que nous avons déjà rencontré dans le roman de Nitti – la maison et l'hôpital se retrouvent totalement dépourvus de leur fonction et ils semblent ainsi perdre leur « identité », ou mieux, la tourner en négatif, dans la direction opposée, dans une espèce de jeu de miroirs. Cette transformation est particulièrement éloquente, car elle est totale : c'est le signe « positif » des deux lieux à être complètement inversé, transformé en son

³³⁷ Davide Lajolo, *Il voltagabbana*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

³³⁸ Ivi, p. 95-6.

³³⁹ Ivi, p. 116.

contraire négatif, périlleux. Les murs qui devaient protéger deviennent ainsi, une fois effondrés, des instruments de mort.

Même si dans le texte de Sciascia, *L'antimonio*³⁴⁰, il n'y a pas beaucoup de descriptions des intérieurs, nous pouvons insérer une citation du roman dans notre discours, car elle semble avoir beaucoup de traits en commun avec les auteurs que nous avons mentionnés : « *Stavamo in una casupola che era saltata per metà, restava in piedi un angolo che sarebbe andato bene per accogliere i personaggi del presepio: ché sul pezzo di tetto che restava c'era un mantello di neve, e neve intorno ad addolcire la distruzione. Sul fuoco avevamo messo a bollire un po' di vino* »³⁴¹. Même dans cette brève description la maison se montre dans sa nature concrète de refuge cassé, imparfait. Nous pourrions peut-être la définir comme une sorte de victime inhumaine du conflit, semblable à un véritable mutilé de guerre. Cependant, comme nous le verrons, *L'antimonio* de Sciascia sera beaucoup plus intéressant pour les descriptions des espaces extérieurs dont nous parlerons dans la prochaine partie de la thèse.

Si nous considérons, à part tous ces romans italiens, le texte de Helen Griffiths, *Africano*, nous voyons que le statut ambigu des espaces intérieurs trouve ici une nouvelle confirmation. En effet, le texte s'ouvre sur une description idyllique du paysage et du temps passé qui entre en contraste avec la situation présente ; le beau village est en effet envahi (« *the rebellion which had come to this land and now to this village had brought great sadness to him* »³⁴²), l'idylle rompue :

*How pretty the village looked from here, how peaceful, safe and kind, how much like many other village in rural Spain. [...] Arturo sighed. There were hand-grenades hidden beneath the sacks in the barn of Enrique Ordóñez, there were boxloas of bullets, toot, but no guns to fire them. Young Arturo, his own grandson [...] was probably dreaming this very moment of the half-finished rifle he was putting together with such pride [...] Arturo was only thirteen and he wanted to kill*³⁴³.

³⁴⁰ *L'antimonio* est une nouvelle faisant partie du recueil *Gli zii di Sicilia*, Adelphi, Milano, 1992. L'édition française à laquelle nous faisons référence ici pour la traduction des citations est la suivante : Leonardo Sciascia, *Les Oncles de Sicile*, Paris, Gallimard, 1985.

³⁴¹ Ivi, p. 191. La traduction française, présente dans la traduction de 1985, est la suivante : « Nous étions dans une bicoque qui avait à moitié sauté, il restait un coin qui aurait été très bien pour accueillir les personnages de la crèche, sur le bout de toit qui restait, il y avait un manteau de neige, et, tout autour, de la neige qui adoucissait la destruction. Sur le feu, nous avions mis à bouillir un peu de vin » (*L'antimoine*, dans *Les Oncles de Sicile*, cit., p. 112)

³⁴² Helen Griffiths, *op. cit.*, p. 9.

³⁴³ Ivi, p. 10.

C'est aussi l'idylle de la jeunesse – cette dimension pure et innocente de la vie – à être contaminée par la présence de la guerre capable d'entrer non seulement dans le village, mais aussi dans la personnalité du neveu, déjà capable de tuer. Si nous continuons avec notre lecture, nous rencontrons un épisode significatif concernant l'espace de la maison de Don Eugenio, encore une fois image d'une idylle cassée. En effet, après la description d'une maison dont le passé « glorieux » est comparé au présent décadent (« *It had once been a very beautiful fountain, a pleasure to the eye, and the patio had once been the same. But now there was straw scattered over the patterned tiles [...]* »³⁴⁴) nous remarquons tout de suite une ressemblance entre le regret de Don Eugenio et celui de Arturo, comme la présence du verbe « *to sigh* » semble indiquer, plus ou moins directement :

*A part from the dog and the hens, the patio was deserted and Don Eugenio, looking down on it from the window of his bedroom, sighed. He was remembering how the same patio used to be thronged with gay crowds at tiente times, when there were grand matadors rubbing shoulders with the novillero who had only a couple of fights to his name; [...] It all seemed a long time ago now and the patio which had once echoed with the cries and laughter of his children was silent. [...] The others who worked for him had slowly dwindled in number. Some were enlisted into the army, some just slipped away, some refused to work for him, and there were no more than a half a dozen men to tend his bulls and pastures. [...] the buildings fell into disrepair*³⁴⁵.

Cette image de décroissance, de progressive décadence, est confirmée et enrichie par l'invasion que Eugenio attend courageusement sur le seuil de sa demeure : « *He crossed the patio [...] and continue his way to the main gate which was just without the patio and made of finely wrought iron. He had decided to wait for them there....* »³⁴⁶ ; à nouveau la protection offerte par les maisons se révèle peu efficace, presque inutile.

Cette oscillation dont nous avons parlé – une oscillation qui fait de la maison un lieu protecteur qui, cependant, faillit souvent dans sa fonction défensive – revient dans d'autres romans, de manière moins réaliste, mais plutôt symbolique : nous verrons donc comment quelques auteurs de notre corpus représentent la même ambiguïté, la même précarité des maisons, en ne s'appuyant pas sur des instruments concrets – et donc en ne mettant pas en scène des maisons verbalement détruites – mais en jouant de manière plus

³⁴⁴ Ivi, p. 19.

³⁴⁵ Ivi, 19-20.

³⁴⁶ Ivi, p. 23.

profonde et allusive avec les connotations de l'espace-maison et avec ses possibles mutations.

Le roman le plus représentatif, à ce propos, est celui de Clavel, *L'Espagnol*³⁴⁷, publié en 1959 aux éditions Robert Laffont. Les deux personnages – Pablo, le protagoniste, et son ami Enrique –, réfugiés de la guerre civile espagnole, arrivent dans une région du Revermont jurassien à l'automne 1939 pour participer aux vendanges. La maison qui les accueillera est tout de suite dépeinte de façon positive, de manière plus ou moins ouverte : le chemin des deux fugitifs est en effet ascensionnel, se configurant comme un parcours vers la lumière, en direction d'une habitation qui aura tous les attributs positifs typiques de cet espace (feu / foyer, nourriture, échange / partage). Le lien symbolique entre la description spatiale et la guerre prend forme immédiatement, en opposant l'espace de la maison et de la ferme au conflit civil, déjà en termes de « direction », d'« orientation » : les indications à suivre, en effet, imposent de manière éloquente, d'aller toujours à droite, tandis que les deux protagonistes avaient combattu « à gauche » pendant la guerre (l'allusion politique est explicite dans le texte). Nous devinons déjà à partir de ce premier indice, que le lieu vers lequel Pablo et Enrique se dirigent est spéculaire, opposé, à celui du combat, de la guerre. Il s'agirait donc d'un lieu complémentaire et dans un certain sens contraire au territoire ouvert du conflit.

Or, cette antithèse basilaire se configure en premier lieu grâce à l'opposition droite / gauche, donc en termes spatiaux (refuge vs guerre, « ici » vs « là-bas ») : « La guerre était de l'autre côté de l'horizon, et la bise qui courait entre les rangs de vigne ne sentait que l'odeur tiède des écuries et la bonne fumée des feux de bois chauffant la soupe du soir »³⁴⁸. En premier lieu, et à partir de ces indices, la maison et la guerre sembleraient donc distantes, situées, au niveau spatial, dans deux zones opposées de la surface terrestre. C'est justement en vertu de cette opposition décidée que l'auteur se focalise sur le rôle protecteur de la maison, premier adversaire de la guerre :

Cette fois, dit Clopineau, c'est vraiment l'hiver. C'était l'hiver, en effet, qui s'installait sans bruit autour de la maison. Le feu continuait de ronfler. Le couvert était mis. Personne ne disait mot. Pourtant, il faisait chaud, ici. Et ce n'était pas seulement la chaleur du feu. La vie était là. Toute la vie de la terre s'était réfugiée dans la maison³⁴⁹.

³⁴⁷ Bernard Clavel, *L'Espagnol*, Robert Laffont, Paris, 1959.

³⁴⁸ Ivi, p. 280.

³⁴⁹ Ivi p. 158.

Nous serions ainsi poussés à croire que la vision de l'auteur soit, en quelque sorte, manichéenne, partageant de manière nette le dedans de la maison et le dehors de la guerre comme dans les premiers exemples que nous avons analysés : il n'en est rien, car la tractation de Clavel est bien plus problématique, sa description de la maison bien plus contradictoire. En effet – comme il se passait dans les romans italiens – la sécurité n'est jamais définitive, les refuges sont presque toujours fallacieux, fissurés. Toutefois, contrairement aux auteurs italiens, Clavel ne nous décrit pas des maisons détruites, il ne se focalise pas sur l'aspect extérieur des constructions, mais travaille de manière plus subtile, cachée, en insinuant progressivement un sens de menace plus aléatoire, mais également fort. Si, déjà quelques pages avant cette citation, le texte mentionnait une sorte de malédiction tombée sur la maison (« mais à bien regarder, c'est vrai qu'il y a le malheur sur cette maison »³⁵⁰), nous remarquons que, au fur et à mesure que le roman se déploie, cet espace n'apparaît plus assez solide pour garantir une protection : « la guerre était là. Jusqu'à présent, Pablo lui avait tourné le dos, mais elle venait d'entrer dans la pièce »³⁵¹. Ici il n'est pas question d'effondrements réels, mais plutôt abstraits, allusifs. À ce propos, nous voudrions nous arrêter un moment sur un parallélisme assez étonnant dans la construction des deux phrases, qui semblent se faire écho, même en étant séparées par une centaine de pages : en effet, si, à la page 158, nous lisons « La vie était là. Toute la vie de la terre s'était réfugiée dans la maison », après 132 pages l'auteur écrit : « la guerre était là. Jusqu'à présent, Pablo lui avait tourné le dos, mais elle venait d'entrer dans la pièce ». Ainsi, à la vie se substitue la guerre, à l'idée de refuge se superpose celle de péril, grâce au maintien de la même structure véhiculant des significations opposées. C'est grâce à la construction narrative – et non pas grâce à la description des maisons détruites – que l'auteur nous communique ce sens de menace imminente.

Ainsi, bien que le protagoniste ait « tourné le dos » à la guerre – expression, celle-ci, encore une fois spatialement connotée, si nous l'interprétons de manière littérale et non pas figurée³⁵² – elle arrive à le rattraper, en s'insinuant dans la maison.

Au cours de la narration, paradoxalement, Pablo même minera l'équilibre précaire de la maison. En s'étant introduit dans cet espace, il mettra en danger la vie de la famille qui l'a accueilli : voilà alors que l'ex-combattant de la guerre civile, à cause de son passé

³⁵⁰ Ivi, p. 129.

³⁵¹ Ivi, p. 290.

³⁵² « Tourner le dos » signifie en effet « s'éloigner, s'en aller » et fait allusion à un mouvement en vertu duquel on « renie » un certain lieu ou une certaine personne pour regarder ailleurs.

trouble, sera obligé de s'enfuir momentanément pour ne pas menacer ou altérer la paix de la maison et, par extension, du village. Cette première image semble donc configurer un espace idyllique qui ne sera jamais, de plein droit, une propriété du protagoniste, désormais « contaminé » par la guerre. La tranquillité de la maison – très souvent décrite comme un véritable être humain, à travers un procédé de personnification, assez répandu tout au long du roman (« [...] la vie de la maison »³⁵³ ; « [...] jusqu'au cœur des maisons »³⁵⁴ ; « [...] il y eut une série de coups sourds. Comme si la maison elle-même se fut mise à battre très loin, jusque dans ses fondations »³⁵⁵ ; « la maison dont chaque membre craquait »³⁵⁶) – n'est donc pas destinée à durer.

Si donc, en règle générale, à l'intérieur de cet espace domine la paix et la distance de la guerre est réitérée plusieurs fois (« dans la douceur de ce lit [...] Pablo pensa qu'il était ici chez lui, dans cette chambre », « Ils étaient chez eux. Ils pourraient y rester ; loin de la guerre »³⁵⁷), l'auteur n'hésite pas à mettre en crise ce « chez-eux », en montrant le côté insidieux de la guerre et en inculquant une idée de péril imminent. En outre, et paradoxalement, c'est le protagoniste même à provoquer cette crise, en étant, pour ainsi dire, contaminé par les germes de la guerre qu'il introduit dans l'espace clos de la maison. Si dans le roman de Clavel, cet aspect conflictuel présent à l'intérieur de la maison – un conflit, celui-ci, entre la paix et la guerre, la tranquillité et les événements périlleux – est seulement esquissé – la narration se focalisant surtout sur l'ambiguïté imprégnant cet espace protecteur / dangereux – il y a toutefois plusieurs romans où il est approfondi et longuement traité.

C'est le cas, par exemple, du roman de Conchon, *La Corrida de la Victoire*³⁵⁸, qui apparaît intéressant de ce point de vue. Commençons notre analyse en remarquant que sa structure spéculaire et binaire établit de continus parallélismes entre les deux protagonistes, un couple de frères appartenant à deux partis politiques opposés : Juan, le républicain, et Luis, phalangiste. Leur rapport avec l'espace domestique ne fait que reproduire cette continue dichotomie que l'on rencontre, pour la première fois, au début du roman, quand le texte fait référence aux respectives entrées des deux frères à l'intérieur de la maison et à leur manière d'y vivre.

³⁵³ Ivi, p. 161.

³⁵⁴ Ivi, p. 227.

³⁵⁵ Ivi, p. 252.

³⁵⁶ Ivi, p. 338.

³⁵⁷ Ivi, p. 143.

³⁵⁸ Georges Conchon, *La corrida de la victoire*, Albin Michel, Paris, 1959.

La maison de Juan, en effet, n'est plus « à lui » : elle semble présenter les mêmes obstacles, les mêmes empêchements qu'il avait rencontrés pendant son voyage de retour à Madrid (chaleur, métro fermé, trous dans le sol, officiers phalangistes). En synthèse, il s'agit d'une maison qui ne l'accueille plus, mais qui, au contraire, semble lui empêcher l'entrée : l'ascenseur ne marche pas, les escaliers fatiguent son physique déjà épuisé, la banquette où autrefois dormait sa grand-mère est maintenant « éventrée »³⁵⁹, la domestique Trinidad ne le reconnaît pas et, quand elle comprend qu'il s'agit de Juan, essaie de le chasser, en lui niant l'accès (« Je ne vous laisserai pas entrer »³⁶⁰).

En revanche, l'entrée dans la même maison du frère Luis est diamétralement opposée : rien ne lui est hostile dans cette ville de Madrid qui lui apparaît fidèle (tandis que pour Juan elle était traîtresse), l'accès à l'immeuble lui est particulièrement agréable à cause de « l'odeur du porche [...] l'odeur de toute cette vieille maison », cette odeur si similaire à « celle des cloîtres » et qui « donnait un sens à la Victoire, un sens personnel. Cela plus que tout. Cette odeur, la première, lui avait attesté une Madrid fidèle »³⁶¹. Enfin, après avoir souligné sa bonne relation avec Trinidad, Luis ouvre la porte « doucement »³⁶².

Ainsi, la rencontre / réunification des deux frères dans l'espace de la maison est plutôt un affrontement : Luis lui donne l'ordre de sortir, en l'insultant d'« ordures »³⁶³ et en menaçant d'appeler la police. Juan, de son côté, lui fait du chantage et lui répond que, si son destin est celui d'être capturé, il préfère que cela se passe dans sa propre maison (« Si tu me livres, je jure, moi aussi, je jure que je prétendrai être ici depuis le début. Je prétendrai jusqu'à la mort que tu m'as soustrait aux recherches, et hébergé dans cette maison depuis le jour où tu y es revenu »³⁶⁴). Voilà donc que l'espace de la maison devient non seulement un lieu ambigu, mais se transforme, lui-même, en un véritable lieu de conflit, en mimant en quelque sorte l'espace de l'Espagne entière : ce n'est pas un hasard si Luis décrit l'irruption de Juan dans la maison comme l'événement le plus désagréable qu'il a vécu, à partir du début de la guerre (« Aucune chose, dans cette guerre, n'avait été simple, mais celle-là était la pire de toutes. Et c'est à lui qu'elle arrivait, à lui en personne ! »³⁶⁵). En effet, cela est confirmé par la réaction de Trinidad, très violente et sévère, presque inhumaine, comme sa paradoxale prière : « Seigneur, mettez-lui en tête

³⁵⁹ *Ivi*, p. 18.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ivi*, p. 25.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ivi*, p. 27.

³⁶⁴ *Ivi*, p.29.

³⁶⁵ *Ibid.*

l'idée de partir. Tuez-le, Seigneur, attendez la vie en lui, arrêtez son cœur, et je promets d'aller porter son corps hors de Madrid, je promets d'aller l'ensevelir moi-même dans la campagne »³⁶⁶. Nous voyons bien que l'espace de la maison, en quelque sorte violé par l'arrivée du frère ennemi, révèle les contradictions familiales qui semblent reproduire les contrastes du pays. Initialement les deux phalangistes de la maison – Luis et Trini – se rangent contre Juan, en cherchant à ne pas lui faire de place : pas de couvert pour lui, pas de chambre ni de draps (« Pas de chambre, dit Luis. Ni chambre, ni draps ! »³⁶⁷). Nous verrons ensuite comment l'entrée de Juan modifiera lentement les équilibres et les comportements des deux personnages.

Dans ce texte romanesque toutes les nettes séparations que nous avons rencontrées dans les premiers romans, et qui se sont progressivement affaiblies tout au long de notre parcours d'analyses, semblent s'écrouler définitivement. La maison est en effet représentée comme l'espace de la complexité et du mélange, tout à fait loin de n'importe quelle distinction claire par rapport à l'extérieur : au contraire, elle est le lieu dans lequel les confins ne sont pas si nets, dans lequel n'existent pas de claires séparations. L'espace domestique semble ainsi mettre en crise la « simplification salutaire, vitale, à partir de laquelle il n'y a plus que deux forces en présence : les fascistes et les nôtres. Les bons et les mauvais. Les miens et les leurs »³⁶⁸ et aussi, devrions-nous ajouter, le dedans et le dehors. La maison arrive ainsi à synthétiser la médiocrité de n'importe quelle simplification, en favorisant la problématisation des alignements, et se montre comme un lieu caractérisé par des confins fragiles, n'admettant point l'existence d'une vérité absolue. Nous sommes donc face à un espace qui se fait symbole de la cohabitation entre idées opposées, rouges et noirs, un espace où se rompent la tranquillité et les équilibres artificieux et fallacieux créés par une mentalité manichéenne³⁶⁹.

De la même façon, le lit, dans ce roman, semble avoir, en miniature, le même rôle ambigu de la maison, en étant imprégné des contradictions similaires. Nous ouvrirons ici une brève parenthèse à propos de ce meuble qui semble être ici connoté de manière

³⁶⁶ Ivi, p. 35.

³⁶⁷ Ivi, p. 43.

³⁶⁸ Ivi, p. 89-90.

³⁶⁹ De même, nous pouvons citer ici un des épisodes les plus touchants du roman de Bruce Marshall : pour sauver la peau du prêtre, deux prostituées lui offrent d'habiter avec eux, en promettant de ne pas dévoiler son secret, sa réelle identité d'« ennemi du peuple ». Même ici on retrouve donc cette idée de mélange des idées/concepts opposées : en ce cas il s'agit de l'opposition entre pureté et impureté, entre le courage des deux femmes, leur charité naturelle, instinctive, et la peur du prêtre qui refuse leur geste, en préférant révéler aux gardes son identité. Nous reviendrons, à la fin de la troisième partie de la thèse, sur cette cohabitation hybride entre pur et impur.

significative. Dans l'exemple suivant, l'idéologie des vaincus sera mise en crise – et peut être raillée – à travers la description spatiale : en effet Juan, en évoquant la femme communiste avec laquelle, un jour, il avait partagé son lit, parle justement du « problème du lit »³⁷⁰ et souligne sa sensation de malaise causée par le fait de dormir avec une communiste qui – même en étant, comme lui, adversaire de Franco – a épousé une doctrine que Juan ne partage pas. La brève référence à cet épisode pourrait peut-être représenter une manière voilée de se moquer des nombreuses fragmentations qui conduisirent à la défaite des ennemis de Franco³⁷¹ : en tous cas, même ici, un même espace domestique – le lit – accueillit, malgré lui, deux êtres humains ne partageant pas les mêmes idées politiques, et se révèle trop petit, trop restreint, en devenant ainsi une sorte d'espace du désaccord où les gens semblent suffoquer.

En revenant à la maison dépeinte par Conchon, nous pouvons assez aisément affirmer que son signe positif est complètement renversé dans le roman : au chapitre VII elle semble morte, en dehors du temps, tandis que, une fois associée à la guerre, elle devient le lieu de la cohabitation forcée, non pas seulement pour Juan, Luis et Trinidad, mais aussi dans plusieurs images parsemées tout au long du roman. Nous trouvons en effet plusieurs descriptions d'intérieurs étouffants, surpeuplés, qui décrivent la condition humaine pendant la guerre. Ainsi l'auteur mentionne la maison d'un personnage féminin, Aurélia, où vécurent pendant la guerre « une trentaine de familles » (« Pendant la guerre, une trentaine de familles avaient vécu entassées dans cette maison »³⁷²) et il nous décrit aussi une Valence surpeuplée, en créant un certain sens d'étouffement lié à cette ville :

³⁷⁰ Ivi, p. 50.

³⁷¹ L'image du lit revient chez Amoroso d'une manière inédite : « *La ricchezza nazionale – diceva zio Jaime – non basta a coprire i bisogni di tutti. È come una coperta ad una piazza su un letto a due piazze. Se copri la destra scopri la sinistra e viceversa [...] un amareggiato, un frustrato, uno, appunto, che avrebbe finito per restare dalla parte scoperta del letto perché non era inseribile in un contesto sociale più egalitario* », « La richesse nationale – disait l'oncle Jaime – ne suffit pas à satisfaire les besoins d'autrui. C'est comme une couverture à une place sur un lit double. Si tu couvres la droite, tu découvres la gauche et vice-versa [...] un homme déçu, un homme frustré, un homme, justement, qui aurait fini par rester dans la partie découverte du lit, car il ne pouvait pas être inséré dans un contexte social plus égalitaire » [notre traduction], p. 36. Même chez Sciascia on trouve une image similaire : « *“Li odio, gli spagnoli” dissì. “Perché hanno tirato Dio dalla loro parte come una coltre, e ti hanno lasciato all'addiaccio: il tuo Dio è quello di tua madre. Ma nella Repubblica Dio non c'è: ci sono quelli che l'hanno sempre saputo, come me; e altri che tremano di freddo perché la Falange ha tirato tutta a sé la coltre di Dio”* », « - Je les hais, les Espagnols, dis-je. – Parce qu'ils ont tiré Dieu de leur côté comme une couverture, et qu'ils t'ont laissé à découvert : ton Dieu est celui de ta mère. Mais dans la République il n'y a pas de Dieu : il y a ceux qui l'ont toujours su, comme moi ; et d'autres, qui tremblent de froid, parce que la Falange a tiré à elle toute la couverture de Dieu ! » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit, p. 103).

³⁷² Georges Conchon, *op. cit.*, p. 107.

Valence était surpeuplée de putains : sauf celles qu’occupaient la demeure des officiers de *nuestra gloriosa tropa anarquista*, les chambres se louaient surtout au quart d’heure. Pendant qu’ils soupaient dans une pension de la calle de Milagro – là encore, ils avaient dû faire la queue une heure pour obtenir une table [...] ³⁷³.

Ce que nous en déduisons, c’est que l’espace de la maison n’est pas seulement attaqué par la guerre – comme il se passait déjà dans quelques romans analysés –, une guerre qui le modifie en altérant sa physionomie, mais il coïncide même avec l’espace où la guerre dure, continue, persiste, en devenant sa représentation à l’échelle : une sorte de miniature de l’Espagne en guerre, dont elle reproduit les conflits, les conditions difficiles, la contiguïté problématique. Ici, en effet, chaque geste d’accueil (plus ou moins intentionnel) est associé au danger et à l’illégalité.

Il nous semble aussi convenable de souligner la différente vision de la maison qu’ont les deux frères. Pour Luis elle est toujours associée à la sécurité et puis au regret d’une tranquillité perdue ; pour Juan, au contraire, elle devient à la longue un lieu d’étouffement (« étouffait entre ces murs » ³⁷⁴) dans lequel la sécurité ne sera jamais totale, mais relative et payée au prix fort, le prix de l’ennui :

Tu es là, caché, dans une relative sécurité, relativement tranquille, et tu t’ennuies. Le rat fuyard ne pense qu’à un trou. Mais quand il l’a, son trou, quand il l’a creusé à ses dimensions, quand ni queue ni patte ne se voient, mais qu’il ne peut, lui, bouger ni queue ni patte, tu sais ce que c’est ? Un rat prisonnier. [...] Tu as la sécurité, ce trésor inappréciable d’une relative sécurité, et tu t’aperçois que ce n’est pas tout, que c’est loin d’être tout. [...] Il s’agit de savoir quand tu sortiras de cette maison, quand tu la fuiras après avoir mis tant d’entêtement à y faire ta place. Tu te souviens : comme un coquillage dans du bois pourri ³⁷⁵.

Dans un certain sens, dans la maison s’effectue une contamination de l’ordre avec le désordre, de la propreté avec la saleté, dans une sorte d’union des différences (« En vérité, c’est la même chose qui nous écrase, lui et moi. Nous nous débattons dans le même filet. Pourquoi lui en vouloir ? Il n’est pas plus responsable que moi » ³⁷⁶).

Enfin, la maison est le lieu de la transformation. C’est justement à partir de l’entrée de Juan dans ce lieu que la personnalité de Trinidad et celle de Luis changeront sous leurs yeux.

Voilà ce qui en est de la dévote Trinidad :

³⁷³ Ivi, p. 209.

³⁷⁴ Ivi, p. 136.

³⁷⁵ Ivi, p. 145-46.

³⁷⁶ Ivi, p. 188.

Quelle femme, pensa-t-elle, quelle femme je deviens ! Je suis tout à fait une femme pour Rouges, à présent. C'est comme ça que je les imaginais, ces femmes, et maintenant tu es comme elles. Peu importe ce qui vous tient, quand ça vous tient. Et maintenant tu ne penses plus au péché, ni à rien. Et peut-être que tout te sera pardonné. Peut-être oui, peut-être non. Je me demande si tu ne devrais pas promettre de dire tant de « Notre Père » et tant de « Je Vous salue » quand ce sera fini. Pour quoi faire ? Dieu est loin, va, loin de tout ça. Quand Il voit une chose pareille, Il se dépêche de tourner la tête³⁷⁷.

De même, l'esprit de Luis changera à tel point qu'à la fin du roman il arrivera à aider son frère Juan dans sa fuite vers la frontière.

Nous pourrions ainsi dire que la condition de cohabitation forcée se fait le moteur du changement personnel : c'est grâce à cette proximité incommode que les personnages se retrouveront graduellement transformés, c'est grâce à la confrontation constante avec l'altérité qu'ils arriveront à connaître des parties cachées à l'intérieur d'eux-mêmes, en problématisant la réalité et en mettant en discussion leurs préjugés. L'espace est ici très significatif et constitue le présupposé nécessaire à l'évolution intérieure des personnages et à leur rapprochement réciproque.

Cependant, le roman de Conchon n'est pas le seul cas où la maison devient le lieu du conflit, de la division interne et de la cohabitation forcée, même s'il s'agira d'un genre différent de cohabitation. En effet, même dans *Le Chaos et la Nuit*³⁷⁸ d'Henry de Montherlant³⁷⁹ la maison perd son aura de refuge et de protection, immunisée de la guerre : nous assistons ici à une sorte de scission de l'espace domestique dans lequel le protagoniste fera cohabiter la vie et la mort. En ce cas, donc, la scission ne concerne pas la présence de deux idéologies opposées dans le même espace, mais la cohabitation entre la vitalité, l'envie de continuer sa propre existence, et l'attraction de la mort, liée au souvenir de la guerre civile. En effet, Celestino, ex combattant républicain exilé de force à Paris, optera pour la création d'un espace – une chambre à l'intérieur de la maison – consacré justement à la mort, espace qui deviendra bientôt le plus précieux de l'édifice : celle qu'il appellera initialement la « chambre de l'infirmière »³⁸⁰ deviendra une véritable « chambre de la mort » (« la chambre changea d'état civil. De "chambre de l'infirmière"

³⁷⁷ Ivi, p. 206-207.

³⁷⁸ Henry de Montherlant, *Le chaos et la nuit*, Gallimard, Paris, 1963.

³⁷⁹ Sur l'adhésion tardive de Montherlant au Congrès International des écrivains pour la défense de la culture voir Sandra Teroni, Wolfgang Klein, *op. cit.*, p. 64.

³⁸⁰ Ivi, p. 124.

qu'elle était, on n'en parla plus que comme "chambre de la mort" »³⁸¹), un lieu apte à accueillir l'obsession de la mort du protagoniste. Il y a donc – même dans ce cas – une espèce d'invasion de l'espace domestique attaqué, pour ainsi dire, par une idée mortifère, le présage de l'imminente disparition du protagoniste. La guerre civile, vécue et rappelée, de manière obsessionnelle, par le protagoniste, le poursuit même dans sa maison, comme si l'exil, la distance réelle n'était pas suffisante pour s'échapper de l'expérience dramatique vécue : c'est ainsi que la mort – inévitablement liée à la guerre, mais aussi à l'incapacité présente du protagoniste de continuer à vivre – creuse sa niche dans l'espace de la maison et de la vie, en y imposant sa présence mortifère.

Nous rappellerons ici les mots que Gaston Bachelard, auteur auparavant cité, utilise pour parler des coins, des mots, ceux qui, qui nous semblent particulièrement pertinents : « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison »³⁸². Même si, dans notre cas, il est tout à fait question d'une chambre, et non pas d'un coin, il nous semble que cette « portion » de la maison assume, en partie, les fonctions d'un coin : elle est « différente » du reste de la maison, elle est « obscure » puisque mortifère, elle « se cache », en attendant sa « victoire » sur le bien (ou sur une potentielle « chambre du bien »), à l'intérieur de l'édifice. En ce sens, elle est le lieu le plus important pour le protagoniste, même si – de manière justement similaire aux coins emblématiques de Bachelard – il « refuse la vie, restreint la vie, cache la vie » en représentant une énorme « négation de l'Univers »³⁸³. Cet univers que Celestino renie – Paris, le monde, l'Espagne, la guerre – revient sous une autre forme, sa négation, en entrant dans la maison, en y creusant son trou. Or, en étant présent dans la maison – sous sa forme mortifère – le monde est annulé, confirmant ainsi une des premières fonctions du coin qui « nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité »³⁸⁴. De cette manière, celui qui a été obligé de changer de place – Celestino, l'exilé – et qui s'est battu courageusement – Celestino, le républicain – devient, grâce à la construction de sa chambre / coin, Celestino, l'immobile : « l'immobilité rayonne. Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin. Les ombres sont déjà

³⁸¹ Ivi, p. 125.

³⁸² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 130.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Ivi, p. 131.

des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un tout »³⁸⁵. En ce cas, nous pouvons bien parler d'un rayonnement de la mort capable de créer sa propre chambre « autour » de Celestino. En rappelant les mots de Ricard, qui parlait de l'espace comme d'une sphère autour des personnages, nous pourrions aussi supposer la présence d'une véritable sphère de la mort – une sorte de (morti)sphère – par laquelle le protagoniste a été englobé pendant la guerre et qui le pousse à reproduire tout autour de lui des petits univers mortifères, des espèces de copies miniaturisées de l'Espagne sanglante, cette Espagne qui l'a auparavant traumatisé mais de laquelle il n'arrive pas à se détacher.

En cherchant à faire le point sur les genres de maisons que nous avons rencontrés jusqu'ici, nous pourrions dire que, en étant partis d'une maison-refuge, adhérant presque parfaitement à un espace positif et protectif, nous sommes arrivés à analyser des maisons bien plus contradictoires, dont la valeur change et dont la connotation est variable, ambiguë. Malgré cette variation, nous pouvons cependant affirmer que jusqu'ici la maison a toujours été interprétée comme un lieu où les personnages veulent rester et qu'ils perçoivent – malgré les contradictions dont nous avons parlé – comme un havre de paix.

Toutefois, la maison peut au contraire être perçue comme un lieu étouffant, duquel s'enfuir. Il s'agit d'une ultérieure possibilité narrative, après les autres cas que nous avons rencontrés : après la maison-refuge et la maison-ambiguë, après la maison-microcosme de l'Espagne, nous analyserons donc la maison-étouffante, lieu d'absolue constriction.

*Les raisins verts*³⁸⁶ de Pierre-Henri Simon est peut-être le roman où cette fuite, cet éloignement de la maison devient particulièrement significatif. En effet, les premiers signes de la future rébellion de Denis sont mis en scène à travers l'espace même de la maison : grandi dans une famille nantie et traditionaliste – dont le jeune homme aura bientôt honte – il choisira d'en sortir, de renier son sang, en participant à la guerre d'Espagne où il mourra. Voilà que les premiers indices de cette fuite – symbolique et réelle – peuvent se retrouver justement dans la manière que Denis a de « contaminer » et d'abandonner la maison :

Denis affirma ouvertement sa personnalité contre nous. [...] son refus de recevoir une instruction religieuse et de faire sa première communion. [...] Dès son retour à Paris, Denis affirma une indépendance de conduite et de pensée excessive pour ses dix-sept-ans. Il sortait sans permission, rentrait tard sans excuses, achetait des livres et les journaux qu'il voulait, recevait à la maison des garçons et des jeunes filles qu'il ne nous présentait pas et qui n'étaient visiblement pas des camarades d'études.[...]

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Pierre-Henri Simon, *Les raisins verts*, Paris, Le croît vif, 2014. La première édition est de 1950.

Il continua de recevoir ses amis chez moi ; je laissai sa chambre se transformer en librairie révolutionnaire, parfois en lieu de recel pour des tracts et des brochures de propagande : je fermai les yeux, je pris tous les risques de lâcher les rênes à ce pur-sang irrité³⁸⁷.

Le mouvement que le jeune Denis accomplit par rapport à la maison est à la fois un mouvement contaminant – car il fait « entrer » dans l'espace clos les éléments révolutionnaires du dehors, en altérant l'équilibre du lieu – et, pour ainsi dire, « reniant », car il se configure parfois comme une véritable fuite, une négation de l'espace familial. Même ici le contraste entre les deux idéologies – celle du père et celle du fils, tradition et révolution – est en effet « spatialisé » dans la maison : elle devient un lieu à abandonner, un espace dans lequel Denis respire mal (« La vie au lycée me plaît, d'abord parce qu'elle m'enlève huit heures par jour à cette maison où je respire mal »³⁸⁸), mais dont l'appel est en même temps trop fort, difficile à ignorer, comme le chant des sirènes pour Ulysse :

[...] et somme toute, la vie à la maison n'est pas toujours désagréable. (Je m'aperçois que j'écris toujours « la maison » comme si j'en étais ; et j'en suis en effet, je n'en ai pas d'autre ; autant qu'on se replie sur son propre individu, il est très difficile de vivre sans coquille, de ne pas s'agglutiner, même à ce qu'on n'aime pas). [...] M'attristent seulement la pensée de ma mère, dont le déclin s'accroît, et le sentiment même de mon bonheur – un bonheur de privilégié et de parasite, de lâche et de menteur, et dont je ne puis jouir sans scrupules³⁸⁹.

La lacération interne du beau-fils est donc reproduite spatialement dans la maison, cette coquille³⁹⁰ à la fois aimée (« j'aime cette maison ») et détestée (« Moi aussi, je devrais m'en aller de cette maison ! ») et apte à représenter ainsi la synthèse de la difficulté du protagoniste à « casser [s]es liens » en faisant « par exemple, comme Goldschmidt : quitter l'École, lâcher l'agrégation, apprendre un métier, vivre quelques années d'une vie ouvrière. En aurai-je le courage ? Il me semble que j'aurai plus facilement celui de me faire casser la figure dans une émeute ou dans une guerre sainte »³⁹¹. Aller à la guerre représente pour lui un moyen d'expédier rapidement la

³⁸⁷ Ivi, p. 79-82.

³⁸⁸ Ivi, p. 125.

³⁸⁹ Ivi, p. 135-36.

³⁹⁰ Si nous devons douter de la coïncidence entre maison et coquille, il suffit simplement de lire cet extrait tiré du livre de Vigna et Alessandria : « *Non dobbiamo dimenticare l'esistenza delle case naturali, dal guscio dell'uovo, alla conchiglia, ai nidi degli uccelli, alle gallerie delle serpi o delle talpe ecc.* », « Nous ne devons pas oublier l'existence des maisons naturelles telles que la coquille d'œuf, le coquillage, les nids des oiseaux, les galeries des serpents ou des taupes » (Daniela Vigna, M. Silvana Alessandria, *op. cit.*, p. 21).

³⁹¹ Ivi, p. 165.

situation, de liquider ses propres liens, en refusant son propre sang, ses propres origines, sa propre maison :

Ah ! Qu'il est difficile de se séparer des êtres et des choses ! Le silence clair de l'appartement m'enveloppe d'une douceur de trahison. J'y suis seul, mais obsédé de présences, qui m'appellent, qui s'accrochent à moi, qui paralysent ma brassée vers l'aventure. Moi aussi, j'ai souffert ici, j'y ai connu la haine, l'humiliation, le mépris, la colère ; et ces forts sentiments ne sont pas ceux qui m'ont le moins attaché au décor et à la pièce. D'autres voix plus douces jettent vers moi un chant de sirènes, d'autres images se lèvent qui brisent au milieu de ma poitrine je ne sais quelle masse crispée et dure. Le guéridon où, convalescent auprès d'Annu petite fille, je feuilletais les collections d'images ; les livres de ma chambre sur les rayons de bois sombre ; le fauteuil de mon père derrière son bureau encombré, le divan où je l'ai vu lutter contre la mort [...] Quand on renferme la porte du salon un peu fort, le piano vibre sourdement, comme s'il vivait, comme s'il appelait ou pleurait quelqu'un [...] ; et tout à l'heure, comme j'entrais dans le salon, ce petit bruit inconsciemment familier a retenti, et ce fût comme si sept années de ma vie remontaient globalement de l'abîme mortel. Toute mon âme s'est réveillée, toute la maison s'est réveillée, avec toutes ses lumières et toutes ses odeurs. [...] Il faut briser tout cela, partir. Je suis prêt. J'ai transporté chez Médéric tout ce qui m'appartenait ici. [...] Je vais naître à mon existence de liberté³⁹².

Le drame de la séparation est vécu de manière très intense par le jeune protagoniste qui déclare ouvertement sa difficulté à s'éloigner de cet espace-habitude, de ce lieu qu'il devrait trahir (« une douceur de trahison »), oublier. Le chant des sirènes, cette fois mentionné de manière explicite par le protagoniste, le paralyse, en bloquant sa sortie grâce à la force des souvenirs. La maison – en plein contraste avec la guerre – est dans ce passage le lieu d'une douce captivité, elle est protection et, en même temps, condamnation que seulement la guerre, de manière paradoxale, arrivera à empêcher. Elle est clairement – et à nouveau – un espace alternatif à la guerre, mais cette fois imbibé d'une aura négative, par rapport à l'espace extérieur de la guerre. L'espace du dehors deviendra en effet une espèce de lieu « autre » choisi par Denis : sa maison / condition / identité alternative à celle imposée par ses racines. Un lieu, donc, vers lequel bouger, cette guerre, un espace de libération des collets domestiques.

Par rapport aux romans précédents nous pouvons constater que l'opposition entre maison / tranquillité et dehors / guerre est toujours très présente, même si l'auteur focalise son attention sur le sentiment d'oppression évoqué par le refuge domestique, perçu à la fois comme racine et condamnation : au contraire, le dehors où la guerre se déroule se révèle non seulement un lieu de vitalité, comme il se passait dans le roman de Lake, mais

³⁹² Ivi, p. 202-03.

une véritable opportunité de changement, de croissance et de détachement des liens familiaux imposés. C'est la première fois que le signe positif semble donc appartenir à l'espace de la guerre, tandis que la maison se configure comme un lieu gris, étouffant, principalement négatif et dans lequel le développement intérieur est presque impossible. L'antagonisme présent dans la maison – celui entre père et fils, mais aussi entre esprit conservateur et révolutionnaire – n'arrive pas, comme il se passait chez Conchon, à une synthèse prolifique, mais il est différé, renié par le jeune Denis qui préfère s'enfuir dans l'univers guerrier, en reniant le conflit, bien plus lacérant, avec ses racines. Si, dans le roman de Conchon, les deux frères, grâce à leur proximité forcée dans la même maison, arrivaient à se « modifier » réciproquement, en atteignant un certain degré de maturité, ici la confrontation avec l'Autre – en ce cas, représenté par le père et par la morale conservatrice – est repoussé, le changement de Denis est trop radical, superficiel, et non pas vécu en profondeur : nous ne pourrions donc pas parler d'un véritable « choix », car l'entrée dans l'univers guerrier est plutôt une fuite, loin d'un autre univers, familial, complètement « refoulé ». C'est pour ces raisons que la mort de Denis ne nous étonne pas, en étant le couronnement attendu de ce conflit jamais résolu.

Nous retrouvons quelques ressemblances dans un autre roman du corpus, *Le capitaine galicien*³⁹³ d'André Sernin – en général moins intéressant aux fins de notre analyse – dans lequel le rapport du protagoniste avec sa maison natale est similaire – même si beaucoup moins contradictoire – à celui de Denis :

Mon père avait les opinions politiques bourgeoises qui convenaient à sa situation. Sa charité, qui était réelle, ne l'empêchait pas de fort mal payer ses ouvriers. Ce fut plus tard l'occasion de nombreuses querelles. « Tu défends ces ouvriers, me disait mon père. Tu as tort. Ils ne méritent rien de plus que ce qu'ils ont. » [...] J'ai vécu jusqu'à l'âge de dix-neuf ans chez mes parents. Leur maison, à cinq cents mètres du village, était l'ancien palais d'une famille noble ruinée, qui l'avait vendu à mon père. Elle se dressait majestueusement à l'entrée du domaine que des murs entouraient de toutes parts ; de place en place, de petites tours, où l'on montait par des escaliers, servaient de miradors. Très propre à l'intérieur, la maison, malgré ses murs blanchis à la chaux, paraissait assez délabrée au dehors. Elle avait plus de quatre-vingts pièces, sans compter une chapelle à demi-ruinée. [...] Trois cents personnes auraient pu dîner à l'aise dans la salle à manger. [...] bercé par les hennissements des chevaux et par les mugissements des bœufs, dans ma petite patrie pacifique, endormie à la pointe de l'Europe, je rêvais d'une vie héroïque et dangereuse, très loin des travaux monotones des champs et des pâturages. Dès l'âge de six ou sept ans, je passais mon temps à voler à la maison tout ce que je pouvais pour le donner aux malheureux que je rencontrais sur les grands chemins. Je faisais main basse sur les poulets, les lapins, les œufs, le beurre, les fromages, les pommes

³⁹³ André Sernin, *Le Capitaine galicien (Alvaro)*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

de terre. Une source inépuisable de rébellion contre les riches, dont j'étais pourtant l'un, coulait en mon cœur. [...] J'estimais que Dieu n'était pas juste de tant donner aux uns et rien aux autres. Ce sentiment était inné en moi et c'est à cause de lui que, plus tard, je suis parti, dans un instant d'hésitation, pour l'armée républicaine. A table, je mettais ma serviette sur mes genoux et j'y cachais tout ce que je pouvais prendre sur la table. Ma mère avait vite compris mon manège, mais elle ne disait rien à mon père ni même à moi. Elle m'approuvait secrètement [...]. Mon père ne sut jamais rien. Quant à mes frères, ils m'approuvaient et ils suivaient mon exemple [...]³⁹⁴.

Ce rapport avec l'espace domestique – un espace qui, dans un certain sens, doit être « profané » par le protagoniste – semble très similaire à celui que Denis entretient avec sa maison et, par conséquent, avec ses origines. Les protagonistes des deux romans partagent une même exigence de se « séparer » de leurs racines, de se distinguer de leurs familles : « Je ne veux pas travailler pour vous, disais-je à mon père. Vous exploitez les ouvriers. Pourquoi m'exploiteriez-vous également, puisque vous m'aimez tant ? »³⁹⁵. Si l'éloignement souhaité de la maison est partagé par les protagonistes des deux romans, nous remarquons quand-même une petite différence : en effet, tandis que Denis « contaminait » sa maison avec des éléments du dehors – dans l'action de « faire entrer » dans la maison quelque chose d'étranger – nous voyons que dans le roman de Sernin, le mouvement est particulier, car le protagoniste « enlève » des éléments du dedans pour les faire sortir au dehors : ce moderne Robin des Bois « vole aux riches pour distribuer aux pauvres », en appauvrissant ainsi sa maison, sa famille. Dans un mouvement de rébellion similaire à celui de Denis, Alvaro, surnommé « le taureau du village » à cause de son caractère « à la fois violent, rancunier et ardent »³⁹⁶, choisit ainsi d'entrer – comme le personnage du roman précédent – dans l'espace alternatif de la guerre pour retrouver dans ce « lieu » sa propre, nouvelle identité. Ce n'est peut-être pas un hasard si, dans le même roman, une maison se transforme en un piège, en confirmant sa connotation multiple, ambiguë :

Le Catalan qui avait déserté puis m'avait porté les munitions qu'il m'avait promises, profita de notre retraite pour se cacher dans une maison, avec une vingtaine de soldats démoralisés, dans l'espoir d'être fait prisonnier. Espoir injustifié : ils eurent beau lever les mains et jeter leurs armes, les franchistes les enfermèrent dans la maison et les tuèrent à coups de mitrailleuses et de grenades. Le Catalan seul en réchappa ; il était blessé, mais les cadavres de ses compagnons lui servirent de bouclier. Au cours de la nuit, quand les fascistes furent partis, il put se sauver en rampant et regagner nos lignes³⁹⁷.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 13-16.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 20.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ivi*, p. 102.

Ici, dans un contexte explicitement guerrier, la maison n'offre pas la protection souhaitée, en se révélant encore une fois dans son essence négative.

Assimilable aux personnages de ces deux derniers romans, est le protagoniste du livre de Amoroso qui met l'accent sur le sens de constriction, d'étouffement provoqué par une ville, Tolède qui, même en étant une ville, semble ici traitée en tant que maison familière de laquelle le protagoniste n'arrive pas à partir :

A Toledo io mi sentivo imprigionato dalle convenzioni e dalle prevenzioni, mi sentivo le ali tarpate, mi mancava il respiro... boccheggiavo fra le sue belle mura, io [...] L'ambiente familiare era sereno ma non certo giulivo [...] le mie sempre più frequenti diserzioni della parrocchia, un poco di buono che avrebbe certamente trovato nell'inferno il giusto luogo terminale del tortuoso viaggio della sua anima. [...] Se non fosse rimasto ficcato nella mia testa, frutto di una educazione che puoi ben immaginare, tutto un compendio di doveri, di vincoli e di regole della piccola onestà borghese, fra cui il dovere di non abbandonare il tetto di casa prima della maturità, sarei fuggito appena giovincello dalla mia piccola, placida città. Chissà...! Forse avrei fatto il marinaio. [...] Oppure avrei battuto le terre del nuovo mondo e quelle esotiche del mondo antico. Quei paesi, sai, così coloriti, fascinosi che intravedevo attraverso i films americani o, in effigie, sui variopinti francobolli che collezionavo nella prima giovinezza. [...] Continuai ad accontentarmi di vedere il mondo solo sullo schermo dei cinematografi [...] Eccomi a mutilare la mia giovinezza nello sforzo di apprendere le tradizionali stupidaggini [...] che con serietà cattedratica mi propinavano i professori. A dire il vero mi tratteneva fra le austere mura di Toledo, oltre agli impedimenti che ti ho detto, anche il sorriso e gli ammicchi di una bambina ridarella ...³⁹⁸

La mutilation dont il parle ressemblerait à la paralysie de Denis, bloqué et empêché par le chant des sirènes de l'habitude.

³⁹⁸ Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 11-13. « À Tolède, je me sentais emprisonné par les conventions et les préventions, je me sentais les ailes coupées, j'avais le souffle coupé... j'avais du mal à respirer entre ses beaux murs, moi [...]. Le milieu familial était serein, mais certainement pas joyeux [...] mes désertions de la paroisse, toujours plus fréquentes, un voyou qui aurait certainement trouvé dans l'enfer le juste lieu au terme du tortueux voyage de son âme. [...] Si je n'avais pas gardé, fourré dans le crâne – fruit d'une éducation que tu peux bien imaginer – tout un ensemble de devoirs, de contraintes et de règles de la petite honnêteté bourgeoise, tels que le devoir de ne pas abandonner le toit familial avant la maturité, je me serais échappé dès mon jeune âge de ma petite ville paisible. Qui sait ! J'aurais peut-être pris la mer. [...] Ou j'aurais exploré les terres du nouveau monde et les terres exotiques du monde antique. Ces pays-là, tu sais, tellement pleins de couleurs, tellement charmants que j'entrevois dans les films américains ou, en effigie, sur les timbres colorés que je collectionnais pendant ma jeunesse. [...] Je continuais à me contenter de voir le monde uniquement sur les écrans de cinéma. [...] Je mutilais ma jeunesse dans l'effort d'apprendre les bêtises traditionnelles [...] de mes professeurs, sérieux et pédants. À vrai dire, je restais entre les murs austères de Tolède non seulement à cause de ces empêchements dont je t'ai parlé, mais aussi à cause du sourire et des clins d'œil d'une petite fille amusante... » [notre traduction].

Jusqu'ici nous avons passé en revue différentes connotations de la maison : elle est refuge, protection du monde extérieur, violent, mais elle est aussi ambiguë, équivoque – conçue comme un lieu de reproduction et de condensation du conflit, microcosme de l'Espagne – jusqu'à devenir prison, lieu étouffant duquel s'échapper. Avec le monde externe de la guerre elle entretient donc un rapport complexe et variable, qui va du contraste net (maison comme alternative à la guerre et vice-versa) vers la simple reproduction (maison comme copie, en miniature, de la guerre), en arrivant à représenter une alternative négative par rapport à la guerre.

Cependant, la maison n'est pas le seul espace intérieur digne de mention : nous retrouvons plusieurs espaces fermés dans les romans de notre corpus, des espaces – ceux-ci – qui peuvent être assimilés, en ce qui concerne leur fonction, à la maison et qui manifestent sa même ambiguïté.

Par exemple Nitti donne à l'espace du séminaire un destin très similaire à celui des maisons. Décrit comme « *un edificio lungo e massiccio in mattoni rossi, con alte finestre inferriate che gli conferivano l'aspetto di una fortezza* » (« un bâtiment long et massif en briques rouges, avec des barres aux fenêtres hautes qui lui donnaient l'aspect d'une forteresse »), cet édifice sera attaqué par l'artillerie qui « *ne batteva le mura poderose per aprirvi una breccia e quando, fra nuvoli di polvere, crollare di pietre e scrosciare di calcinacci, la breccia fu aperta, le "guardie" penetrarono finalmente nell'edificio* » (« battait contre ses murs pour ouvrir une brèche et quand, à travers un nuage de poussière, des écroulements de pierres et un grondement de gravats, la brèche fut ouverte, les "gardes" pénétrèrent enfin dans le bâtiment »)³⁹⁹. La lutte engagée pour « *il possesso del conteso e bieco edificio* » (« la possession du bâtiment contesté et sinistre ») ensanglante ce lieu « *in sanguinosi corpo a corpo, in zuffe furibonde che risalivano i corridoi, le scale, le grandi sale sconvolte, segnandole di sangue, d'agonia e di furore* » (« dans des corps à corps sanglants, des bagarres furibondes qui arrivaient jusqu'aux couloirs, aux escaliers, aux grandes salles perturbées, en les marquant de sang, d'agonie et de fureur »)⁴⁰⁰, comme s'il s'agissait d'une ultérieure victime du conflit. La violence infligée semble encore plus significative car elle concerne un lieu imbibé de religion et de spiritualité, comme le séminaire ou, ailleurs, la cathédrale, envahie par la terreur : « *nella cattedrale, nei rifugi e nelle cantine, le donne e i bambini impazzivano di terrore e i vecchi attendevano tremanti, con l'ultima ora di Belchite, la loro ultima ora* » (« dans la cathédrale, dans les

³⁹⁹ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

abris et dans les caves, les femmes et les enfants étaient fous de terreur et les vieux attendaient tremblant, avec la dernière heure de Belchite, leur dernière heure »)⁴⁰¹. À ce propos, nous ressentons peut-être des échos de la propagande de l'époque qui présentait l'idéologie franquiste et sa violence comme une Croisade menée contre l'Antéchrist bolchévique, en connotant ainsi l'événement guerrier de manière religieuse.

Même l'Alcazar décrit dans *Il miliziano spagnolo*, tout en étant un lieu laïque, partage le même destin de la cathédrale, car en tant que lieu de refuge et de résistance, il est en même temps mis en péril par le combat civil :

*Le porte dell'Alcazar, fatto il pieno, si chiusero per quelli che volevano entrare come per quelli che volevano uscire. [...] non per sottrarsi al pericolo ma per combattere, non per salvarsi ma per morire nella guerra santa contro i rossi. Io penso che i più non si siano rifugiati entro le mura dello Alcazar con il preciso intento di offrire una resistenza [...] Da ragazzo mi fermavo spesso a rimirare l'Alcazar dal Piazzale di Pinedo. Le sue mura possenti, superbe, innalzate dagli artisti più famosi [...] destavano sempre in me un'emozione profonda per la loro austera bellezza, per gli eventi storici che richiamavano alla memoria, per la gloria militare che esprimevano. Tu non puoi immaginare che stringicuore provai nel vedere quelle mura tramare e sbriciolarsi sotto il tiro delle artiglierie e delle bombe degli aerei*⁴⁰².

Même les autres refuges sont par ailleurs précaires, comme ceux décrits dans ce bref passage du livre : « *In poco tempo il nido fu approntato. [...] Roba buona solo contro le infiltrazioni di pattuglie nemiche. [...] Trovammo delle piccole cavità anfrattuose; ci rifugiammo lì dentro. [...] Era pura follia attendersi protezione e salvezza da quelle buche così poco profonde* » (« En peu de temps, le nid fut préparé. [...] De bons instruments juste contre les infiltrations des patrouilles ennemies. [...] Nous trouvâmes de petites cavités cachées ; nous nous réfugiâmes là-dedans. [...] C'était de la folie d'espérer être protégés et sauvés par ces fosses-là, si peu profondes »)⁴⁰³. De manière similaire, la narration de l'auteur s'ouvrait avec la référence à un cocon, assimilable au nid : « *vedi hombre che ognuno nasce in un bozzolo diverso ?* » (« tu vois, hombre,

⁴⁰¹ Ivi, p. 118.

⁴⁰² Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 48-49. « Les portes de l'Alcazar, une fois pleines, se renfermèrent pour ceux qui voulaient entrer comme pour ceux qui voulaient sortir. [...] non pas pour se soustraire au péril, mais pour combattre, non pas pour se sauver, mais pour mourir dans la guerre sainte contre les rouges. Je pense que la majorité d'entre eux ne s'était pas réfugiée entre les murs de l'Alcazar avec l'intention précise d'offrir une résistance [...] Quand j'étais gamin, je m'arrêtais souvent pour observer l'Alcazar du Piazzale di Pinedo. Ses murs puissants, superbes, érigés par les artistes les plus célèbres [...] suscitaient toujours en moi une émotion profonde pour leur beauté austère, pour les événements historiques qu'ils évoquaient, pour la gloire militaire qu'ils exprimaient. Tu ne peux pas imaginer quelle commotion j'éprouvai en voyant ces murs-là qui tremblaient et qui s'écroulaient sous les coups de l'artillerie et des bombes des avions » [notre traduction].

⁴⁰³ Ivi, p. 74-5.

chacun naît dans son propre cocon, différent de celui des autres »⁴⁰⁴). Une image similaire, celle de la coque, revient plus tard : « *Anche un internazionalista si affeziona al guscio dove è nato e cresciuto tutta la vita fra le “ramblas” d’una cittadina di poco più di quarantamila abitanti che mostrava i suoi sbadigli fra i tavolini dei caffè di piazza Zocodover* » (« Même un internationaliste s’attache à la coquille dans laquelle il est né et a grandi toute sa vie parmi les “ramblas” d’une petite ville d’à peine plus de quarante mille habitants qui montrait ses bâillements à travers les petites tables des cafés de la place Zocodover »)⁴⁰⁵.

Même l’hôpital – un espace qui symboliserait la sécurité et la santé, ainsi que le traitement des malades – n’est plus immunisé à l’attaque de la guerre. Au contraire il devient lui aussi le lieu dans lequel la guerre pénètre, d’abord seulement de manière « virtuelle », au moyen des chroniques d’une infirmière surnommée « *radio-Tolosa* », en étant « *informata di tutto* », « au courant de tout »⁴⁰⁶, puis directement, à cause des combattants qui entrent dans cet espace, à tel point que l’on arrive à parler d’un véritable « *sgombero dell’ospedale* » (« évacuation de l’hôpital »). Le protagoniste a aussi la tentation de s’en aller « *lassù* » (« là-haut »), dans un « *rustico di mezza montagna [...] lontano dalla gente indurita, dai retori e commedianti* » (« un bâtiment rustique de semi montagne [...] loin des gens endurcis, des orateurs et des comédiens ») pour mettre fin à « *quella vita randagia e disperata [...] “Basta con la milizia politica!” [...] “Basta con la clandestinità [...] »* (« cette vie-là, errante et désespérée [...] “Assez avec le militantisme politique” [...] “Assez avec la clandestinité” »)⁴⁰⁷ : cependant, il n’aura pas le courage de prendre cette décision.

À part l’hôpital – que Lajolo même nous décrit de façon ambiguë comme un espace intérieur qui ne semble pas très sûr, mais qui, frappé par un bombardement, s’est transformé « *in un grande rogo* », « en un énorme bûcher »⁴⁰⁸ – nous ne pouvons pas nous empêcher de citer un autre espace intérieur significatif, la prison, synthèse de l’ambiguïté de l’espace fermé :

Dopo un paio di settimane dal giorno dell’arresto mi trasferirono al “Carcel Modelo” di Barcellona. Il carcere, ammodernato nelle strutture, proveniva intatto, in quanto ad ospitalità, dal buio dei secoli, dal medioevo più nero. [...] Fui ospitato nella cella

⁴⁰⁴ Ivi, p. 11.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 46-7.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 80.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 121.

⁴⁰⁸ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 116.

numero quarantasei. In quello stambugio d'isolamento non si sentiva nulla. Solo i passi dei carcerieri nel corridoio. Ad intervalli regolari il carceriere di turno sbirciava attraverso lo spioncino. L'inferriata della finestra si stagliava contro un vetro reso opaco dalla sporcizia; su un quadrello della finestra un pezzo di cartone sostituiva il vetro che si era rotto. Mi distesi sul giaciglio.

Cercai di convincermi che tutto era un cattivo sogno. Mi rifugiai così intensamente in quel convincimento che mi sentivo fuori di me. Per tenermi lucido, mi alzai. Incominciai a camminare su e giù per la cella, dalla porta alla finestra e dalla finestra alla porta, fra branda, catino e bugliolo. Il percorso era di sette passi all'andata e sette al ritorno.

Per anni fu questa la mia passeggiata, la mia attività fisica. [...] I primi giorni di detenzione sentivo un bisogno idiota. Desideravo i giornali. Figurati, avrei voluto vedere su quale giornale era riportata la notizia del mio arresto! [...] Come sarebbe potuto uscire da quel "Carcel Modelo" qualche notizia sul mio conto o su quello di altri detenuti? Un carcere modello in tutto; anche e soprattutto per la cortina di silenzio che lo circondava. Non sarebbe trapelata nemmeno la notizia della mia fucilazione. Sì, perché ero certo che sarei stato fucilato⁴⁰⁹.

Si, dans les narrations précédentes, la maison était parfois rapprochée à un lieu de détention, ici l'écrivain parle d'une véritable prison, un espace clos qui semble scellé et duquel il semble impossible de s'enfuir : le seul espace intérieur inexpugnable – semble nous dire l'auteur – est donc celui de la détention, de l'étouffement où l'on n'est pas simplement protégés mais tout à fait incarcérés. En outre, l'auteur développe un net parallélisme entre la « *notte nera* » (« nuit noire ») que le protagoniste identifie avec ses « *quattro anni di reclusione dopo un processo, indiziario, celebrato nel silenzio* » (« quatre ans de réclusion après un procès, par des preuves circonstanciées, célébré dans le silence ») avec l'accusation de « *partecipazione a banda armata per sovvertire l'ordine dello Stato* » (« participation à bande armée afin de renverser l'ordre de l'État »)⁴¹⁰ et « *la noche negra* » de l'Espagne, locution qui sert à évoquer « *il periodo di ostracismo della Spagna dalla comunità delle nazioni* » (« la période d'ostracisme de l'Espagne par la

⁴⁰⁹ Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 155-56. « Quelques semaines après mon arrestation, je fus transféré au "Carcel Modelo" de Barcelone. La prison, avec ses structures modernisées, provenait intacte, en termes d'hospitalité, de la nuit des siècles, du Moyen Âge le plus noir. [...] Ma cellule était la numéro quarante-six. Dans ce cagibi d'isolement on ne pouvait rien entendre. Juste les pas des geôliers dans le couloir. Régulièrement le geôlier de service épiait par le judas. La grille de la fenêtre se détachait contre une vitre opaque de crasse ; sur une partie de la fenêtre un morceau de carton substituait la vitre qui s'était cassée. Je m'allongeais sur le grabat. Je cherchai à me convaincre que c'était un cauchemar. Je me réfugiai si intensément dans cette conviction-là que je me sentais hors de moi. Afin de garder mon équilibre mental, je me levai. Je commençai à faire les cent pas dans la cellule, de la porte à la fenêtre et de la fenêtre à la porte, entre la couche, la bassine et le sceau. Sept pas pour aller, sept pas pour revenir. Pendant des années, ce fut ma promenade, mon activité physique. [...] Les premiers jours de détention je ressentais un besoin idiot. Je désirais les journaux. Figure-toi, j'aurais voulu savoir sur quel journal était rapportée la nouvelle de mon arrestation ! [...] Des nouvelles sur mon compte et sur le compte des autres détenus n'auraient jamais pu sortir de ce "Carcel Modelo". Une prison modèle en tout ; même et surtout pour le rideau de silence qui l'entourait. Même la nouvelle de mon exécution n'aurait pas pu fuiter. Oui, car j'étais sûr que j'aurais été fusillé » [notre traduction].

⁴¹⁰ Ivi, p. 164.

communauté des nations »)⁴¹¹. Nous voyons donc que l'image spatiale de la prison sert à l'auteur pour donner à l'expérience personnelle de la captivité une valeur historique, tout comme l'exil individuel est mis en parallèle avec celui de l'Espagne entière.

Le second narrateur parle lui aussi souvent de la prison⁴¹². Même après sa mise en liberté, il sera toujours surveillé (« *ogni notte il brigadiere in persona veniva a verificare due o tre volte se ero in casa* », « chaque nuit le brigadier en personne venait vérifier deux ou trois fois si j'étais chez moi »⁴¹³), avant d'être à nouveau emprisonné, puis acquitté, enfin obligé à s'installer ailleurs. Il semble clair que la vie de cet homme est totalement dépourvue de refuges, oscillant entre une maison fallacieuse, un lieu excessivement enfermé (la prison), un « *nascondiglio abbastanza sicuro* » (« une cachette suffisamment sûre ») et l'ailleurs, qu'il soit Milan ou la France, au moment de son expatriation⁴¹⁴.

À propos du fascisme – et non plus strictement en faisant allusion à la guerre d'Espagne – le narrateur établit un clair parallélisme entre les maisons et les prisons (« *le case erano chiuse come prigioni, con le persiane abbassate* », « les maisons étaient fermées comme des prisons, avec les stores baissés »⁴¹⁵). Quand les démissions de Mussolini sont annoncées, voilà comment « réagissent » les maisons :

D'improvviso, come se fosse stato un ordine, tutte le case della città s'illuminarono, la gente gridava.

Tornammo alla finestra tutti e due; dinnanzi a quello scoppio di luci e di vita, tenevamo le mani appoggiate alla finestra come fossero di piombo. [...]

Uomini e donne si chiamavano da un balcone all'altro, da una finestra all'altra, si salutavano, brindavano come se fosse scoppiata la felicità.

La nostra era rimasta l'unica stanza al buio. Dalle finestre spalancate delle altre case si vedevano distintamente le persone che s'abbracciavano e saltavano dalla gioia: si sentivano saltare i tappi delle bottiglie.

*Brindisi alla vita per la caduta di Mussolini*⁴¹⁶.

Le retour à la vie semble envahir aussi ces espaces muets et immobiles, en leur donnant une sorte d'humanité, de bonheur. Nous constatons – encore une fois – que le

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ivi*, p. 80-3.

⁴¹³ *Ivi*, p. 83.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 84.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 185.

⁴¹⁶ *Ibid.* « Soudainement, comme si ça avait été un ordre, toutes les maisons de la ville s'illuminèrent, les gens criaient. Nous retournâmes à la fenêtre, tous les deux ; face à cet éclatement de lumières et de vie, nous tenions les mains appuyées à la fenêtre, comme si elles étaient en plomb. [...] Les hommes et les femmes s'appelaient d'un balcon à l'autre, d'une fenêtre à l'autre, ils se saluaient, ils trinquaient à cette félicité soudaine. Seule notre chambre était restée dans l'obscurité. Des fenêtres ouvertes des autres maisons, on pouvait voir distinctement les gens s'étreindre et sauter de joie : on pouvait entendre les bouchons de bouteilles sauter. Un toast à la vie et à la chute de Mussolini » [notre traduction].

décor aide le narrateur à la mise en scène de la guerre qui passe aussi par les lieux en les modifiant : le traumatisme, ainsi que la joie de la victoire ou de la fin du conflit, agit aussi sur les espaces qui deviennent ainsi « parlants ».

Pour terminer, et toujours à propos des prisons, nous ajouterons aussi à cette catégorie, le roman de Lajolo, *Il voltagabbana*, où la maison – décrite au début par le protagoniste comme une maison pauvre, semblable à une espèce de miroir du village⁴¹⁷, mais aussi à un refuge – est ensuite comparée par le protagoniste à un second lieu assez cauchemardesque, le « collège-séminaire » où son père veut l’envoyer. Ce nouvel espace « intérieur » l’oblige à abandonner, avec douleur, sa maison, son village⁴¹⁸ : « *ebbi la sensazione di essere chiuso in prigione. Le mura del collegio erano alte, ostili [...] tutto mi pareva chiuso da sbarre. [...] I lettini accanto a me erano tutti occupati da volti ignoti, tristi come il mio* » (« j’eut la sensation d’être enfermé dans une prison. Les murs du collège étaient hauts, hostiles [...] tout me semblait fermé avec des barreaux. [...] Les petits lits à côté de moi étaient tous occupés par des visages inconnus, tristes, comme le mien »)⁴¹⁹. Quand il s’échappe avec deux amis et revient chez lui, sa maison lui semble différente, presque inconnue⁴²⁰, comme si le collège l’avait en quelque sorte contaminée. En outre, la référence à la guerre dans la maison contribue à enrichir la polarité de cet espace, vu alternativement comme un lieu étouffant et un refuge plus ou moins efficace (« *La guerra in casa è brutta* », « la guerre chez soi est mauvaise »⁴²¹).

Après avoir signalé la présence de ces espaces intérieurs alternatifs à la maison – et également très parlants – venons-en au cas le plus significatif et complexe. Dans le roman *Le Palace* de Claude Simon le traitement de l’espace intérieur est tellement significatif qu’il semble mener la danse de toute la narration, en réglant ses dynamiques secrètes : ici l’espace intérieur dominant n’est pas une maison, mais il est synthétisé par un seul lieu principal, le palace qui donne le titre au roman, correspondant à l’hôtel Colon, plusieurs fois nommé dans la narration. Son aspect extérieur est influencé par la complexe temporalité du roman, composé de différents plans – ou moments – qui s’enchevêtrent et se superposent, en compliquant l’intrigue et en déroutant le lecteur. Il faut tout de suite spécifier que le palace dont il est question dans le roman est un lieu d’abord *rappelé* par

⁴¹⁷ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 16.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 16-7.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 19.

⁴²¹ *Ivi*, p. 57.

le narrateur, dont le point de vue semble coïncider avec celui du personnage principal, l'étudiant : ancien combattant républicain, revenu dans la ville espagnole (très probablement Barcelone) après plusieurs années, il *voit* avec les yeux de la mémoire ce palais désormais détruit et substitué par une banque. De cette manière, les deux édifices se mêlent, l'ancienne structure apparaît et disparaît, dans une sorte de danse macabre, derrière, autour des façades du nouveau bâtiment, comme s'il s'agissait d'une sorte de fantôme qui va et vient à sa guise.

Cependant, cette perception fluide et instable n'empêche pas une description minutieuse des meubles présents à l'intérieur de la chambre du palace, description qui ne fera qu'augmenter le sens de désorientation chez le lecteur. En effet, le premier chapitre, intitulé « Inventaire », est presque entièrement consacré à cette description hypertrophique. L'auteur souligne en particulier l'aspect des murs « couverts de cette peinture gris Trianon qui ressemble à la livrée, le cosmopolite badigeon standard fabriqué en série »⁴²² : cette brève phrase, à première vue banale, fait émerger quelques aspects fondamentaux qui reviendront – amplifiés – dans toutes les descriptions successives. D'abord, la couleur grise : semblable au plumage des pigeons qui ouvrent la narration en réapparaissant à plusieurs reprises jusqu'à la fin du livre, cette couleur – comme nous le verrons – constitue, plus ou moins intentionnellement, un nœud focal pour notre réflexion. Nous remarquons aussi une accumulation des caractéristiques visant à mettre en évidence la sérialité de la construction : « standard », « cosmopolite » (c'est-à-dire partout identique), « fabriqué en série ». Idée, celle-ci, reprise plusieurs fois dans le roman, avec celle de répétition continue, sans possibilité de changement. Par exemple, un peu plus loin, le texte fera référence à « ce style stéréotypé et cosmopolite imaginé la veille d'une révolution »⁴²³, au « mobilier apparemment commandé en série [...] dans l'usine automatique » qui, semblable à un géant ou à un énorme cataclysme, « ne cesse de déverser sur les montagnes, au bord des mers et dans le centre de grandes capitales des tonnes de guirlandes sculptées et peintes à la machine, de bureaux ministre, de nudités surprises et de mélancoliques mandolinistes [...] »⁴²⁴.

L'auteur met l'accent non pas seulement sur la répétitivité qui caractérise cet espace, mais aussi sur le fait que, à l'intérieur de l'édifice, le vide semble prévaloir : les murs sont « nus », la chambre a été « entièrement vidée de son mobilier », ou mieux – il précisera

⁴²² Claude Simon, *Le Palace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 10.

⁴²³ *Ivi*, p. 11.

⁴²⁴ *Ibid.*

peu après dans une parenthèse qui, en même temps corrige et amplifie – « plus que vidée : curetée, raclée »⁴²⁵. Cette opération de « vidage » ou de grattage ressemble, dans l'univers simonien, à un mouvement systématique accompli par le haut ou en vertu d'une loi mystérieuse :

comme si [...] les grands hôtels n'avaient été conçus que pour être périodiquement réquisitionnés par des gouvernements plus ou moins provisoires [...] sans doute en vertu de cette loi qui veut que toute entité humaine constituée en troupe armée s'assigne pour tâche première le déménagement systématique des maisons conquises⁴²⁶.

Dans le même sens nous pouvons interpréter la référence aux « conquérants-déménageurs »⁴²⁷ responsables de ces migrations périodiques, de cette vidange cyclique des maisons et des propriétés d'autrui. Ces allusions qui, dans le magma du texte, ont du mal à être mises en lumière – presque submergées par les longues périodes, par les phrases entre parenthèses et par l'accumulation d'images, objets et souvenirs – marquent un lien particulier entre l'espace et l'Histoire. En effet, la référence aux « gouvernements plus ou moins provisoires », à la « troupe armée », ainsi que l'utilisation du terme « conquises » et le parallélisme instauré à travers le binôme « conquérants-déménageurs », constituent un premier indice non pas seulement du sujet secret et jamais nommé du roman (la guerre civile espagnole), mais aussi du lien possible entre la description spatiale et l'événement historique, la guerre (« [...] les périodiques migrations de matelas et de pendules façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et les destins du monde »⁴²⁸). En ce sens, elle n'est pas décrite comme un combat, mais plutôt comme une perpétuelle soustraction des meubles, une désertification des espaces. En outre, ce sens de monotonie et de répétition semble entrer en rapport avec la signification du mot « révolution » qui est explicitée en épigraphe au début du roman. L'auteur choisit en effet d'ouvrir son œuvre avec la définition du Larousse : « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points ». Cette définition est particulièrement éloquente puisqu'elle inclut presque tous les aspects cités jusqu'ici : l'idée de mouvement, les meubles, le sens de répétition, la signification politique cachée. Le roman entier pourrait ainsi être décrit comme une espèce de définition, de

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ivi*, p. 12.

⁴²⁸ *Ibid.*

prolongement de l'explication du Larousse qui ouvre le roman : une sorte de tentative de se rapprocher de la guerre, sans la nommer⁴²⁹.

L'inventaire qui suit ne fait qu'approfondir ces idées. À la grisaille, à la sérialité, au sens de répétition s'ajoutent la consommation des objets (« une machine à écrire noire [...] en lettres dorées à demi effacées » ; « un grand canapé [...] recouvert d'une soie [...] usée sur le siège, s'effilochant [...] »), la référence à « deux photographies de même format »⁴³⁰ attachées au mur (probablement, comme le souligne Roxana Nadim, il s'agit de Marx et Staline qui « veillent sur l'hôtel assiégé »⁴³¹), ainsi que la déjà mentionnée substitution du vieux palace avec la nouvelle banque, grâce à un déplacement de plans temporaux qui accélère brutalement les aiguilles de l'horloge, en nous évoquant le temps du post-guerre. Dans un certain sens, il semble que le même palace ait été déplacé ailleurs :

[...] 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 semblaient toujours s'échapper, dans une ruée immobile, furieuse et verticale, les fantômes pétrifiés de flammes géantes – de sorte qu'il semblait maintenant muré, embastillé, comme s'il continuait à se tenir, monstrueux, béant [...]⁴³².

Cette description montre un palace anthropomorphisé (« debout », « son intérieur à l'anatomie compliquée », « viscères », « béant »), une espèce de fantôme qui se substitue alternativement au nouvel édifice, comme l'auteur le spécifiera peu après (« il lui semblait le voir, intact, dressant son architecture rocailleuse [...] la muraille froide et nue de la banque réapparaissant de nouveau, géométrique, carrée [...] »⁴³³).

En synthèse, à nouveau, nous nous retrouvons face à un espace intérieur qui ne protège pas, mais qui est au contraire plusieurs fois attaqué, dépouillé, mis en péril. Dans l'originale transfiguration simonienne, nous retrouvons plusieurs éléments des

⁴²⁹ Dans *La corde raide* l'auteur s'abandonne à une sorte de déclaration poétique, concernant justement la mise en scène de la guerre dans les romans. Ici, notre hypothèse semble peut-être confirmée : « Par contre, un type pourra représenter des gens brandissant des fusils ou des épées et d'autres étendus par terre avec du sang tout autour et cela n'aura aucun rapport ni de près ni de loin avec ce qu'est une bataille » (Claude Simon, *La corde raide*, Paris, Le Sagittaire, 1947, p. 99). Pour raconter la guerre, en somme, il ne suffit pas de décrire les batailles, le sang ou les morts.

⁴³⁰ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 15.

⁴³¹ Roxana Nadim, « "Dépasser les limites" dans *Le Palace* de Claude Simon : considérations sémantiques », dans *Logosphère : revista de estudios lingüísticos y literarios*, Numéro 2, 2006, p. 105-114.

⁴³² Ivi, p. 22-3.

⁴³³ Ivi, p. 23-4.

interprétations précédentes, ici fusionnées de manière personnelle et extrêmement évocatrice : le sens de dépouillement, de violence et de vol accompli par la guerre, la sensation d'étouffement perçue et transmise grâce à la présence obsessionnelle du gris, ne sont pas des éléments accessoires de la narration, mais sont étroitement liés à la mise en scène historique et à la communication du drame de l'événement guerrier. Le sens de désolation que l'auteur évoque, en en marquant quelques traits fondamentaux, nous donne une image négative de ce qui devrait être un abri, en réaffirmant la sensation de précarité que l'on respirait même dans la majorité des romans précédents. En outre, l'anthropomorphisation de l'édifice, en le faisant ressembler à un être humain, suggère un type de profanation qui n'est pas seulement une conquête spatiale, mais qui ressemble de plus en plus à une violence humaine, infligée par un homme contre un autre homme, par un frère contre son frère.

Il ne nous reste donc plus qu'à voir comment l'espace prétendu de cette violence – l'espace extérieur – est traité, pour vérifier s'il est imprégné d'une ambiguïté similaire à celle qui caractérise les chambres, les maisons, les palaces et toute sorte d'espaces intérieurs.

III – L’exploration des extérieurs : la nature, le bois, les villes, les espaces collectifs

Un spectre hante l’Espagne : le spectre de la mort du poète Federico Garcia Lorca. D’après la reconstruction de l’écrivaine française Marcelle Auclair – auteure de *Enfances et mort de Garcia Lorca* – ce fut dans la demeure de ses amis, et anciens phalangistes, Rosales Camacho, que le poète espagnol trouva la mort⁴³⁴. À ce point de notre recherche cet événement ne nous surprend pas : il nous est, au contraire, extrêmement familier. Nous savons bien en effet que les lieux où l’on voudrait se cacher, ces lieux protecteurs qui devraient aider les fugitifs et les combattants à sauver leur peau, peuvent souvent se transformer en cages, en lieux périlleux et parfois mortifères où les enjeux politiques éclatent⁴³⁵. Est-ce que l’on peut en dire autant des lieux extérieurs ? Sont-ils périlleux,

⁴³⁴ « Les Rosales donc, tous Phalangistes, étaient intimement liés avec tous les Garcia. Depuis que les nationalistes faisaient la loi dans la ville, Luis avait été nommé chef du secteur de Motril. Nul mieux que lui n’était désigné pour tenter de sauver Federico. [...] Rosales ne précisa qu’une chose : “Quel que soit le moyen envisagé, je mettrai tout en œuvre pour la sauvegarde de Federico” [...] Conchita suggéra alors que son frère ne serait nulle part mieux à l’abri que chez les Rosales. Qui aurait l’idée d’aller le chercher dans une maison connue pour être quelque chose comme le quartier général de la Phalange ? Même si ses ennemis avaient eu vent de sa présence calle Angulo, qui donc oserait s’affronter à des chefs phalangistes tels que Pépé et Antonio Rosales ? [...] L’idée de vivre chez Luis Rosales, qui se portait garant de l’acceptation de ses frères, agréa à Federico. Après le départ de Luis, il ramassa livres, papiers, quelques vêtements, et ayant jeté son pardessus sur son éternel pyjama, il quitta la Huerta à minuit dans le taxi de Paco de Loja, qui était un peu l’homme à tout faire de la famille. A quelle date ? Luis ne s’en souvient pas exactement. Il peut seulement dire que Federico passa de quinze à vingt jours calle Angulo. Calle Angulo n° I. Une belle et digne demeure. Les Rosales Camacho étaient des riches commerçants. [...] Portés par la marée montante du sang, les individus dont les menaces avaient chassé Federico de la huerta familiale revinrent l’y chercher. Son père les reçut :

-Il n’est pas là.

Cet homme respectable avait déjà été malmené, maltraité, mais ce jour-là ils s’en prirent à lui avec une violence telle qu’ils le jetèrent à terre à coups de crosse. Conchita accourut, et leur tint tête :

-On n’a rien à reprocher à mon frère.

-Où est-il ?

-Chez son ami Luis Rosales, poète rattaché au mouvement national.

Nommer les Rosales, c’était mettre Federico sous la protection de deux membres de la junta directrice de la Phalange. Il n’y eut ni imprudence, ni affolement de la part de Conchita Garcia Lorca de Montesinos : qui eût osé aller perquisitionner chez les Rosales ? L’asile de son frère semblait inexpugnable. Il aurait dû l’être. Il ne le fut point » (Marcelle Auclair, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Éditions du Seuil, 1968).

⁴³⁵ Nous reportons ici le témoignage d’un des protagonistes principaux de cet événement dramatique, Luis Rosales : « “J’ai toujours pensé, dit Luis Rosales, que la personne qui a dénoncé Federico devait avoir une énorme influence politique. Il ne peut en être autrement quand on considère la mobilisation extraordinaire de forces déployées pour le prendre, à un moment où il ne devait pas y avoir à Grenade plus de cent combattants aptes à lutter sur le front, et où toute arrestation était le fait d’un couple de Gardes civils... L’arrestation de Federico au domicile de mes parents semble avoir été un épisode de la rivalité C.E.D.A. – Phalange, une manœuvre politique du député de la C.E.D.A. à Grenade, Ramón Ruiz Alonso.” “Et puis, Federico fut tué par l’envie. L’Espagne est un pays où les fruits de la renommée sont empoisonnés. La renommée n’y apporte ni argent, ni considération, ni avantages d’aucune sorte, uniquement la jalousie la plus sordide. Et nulle part autant qu’à Grenade Federico n’était envié” » (Ivi, p. 386).

comme l'on s'attendrait, ou peuvent-ils venir en aide aux combattants, en arrivant même à les protéger ?

Après avoir focalisé notre attention sur l'envergure du concept d'espace tout au long de l'histoire littéraire et, dans un deuxième moment, sur la possible signification des espaces fermés à l'intérieur des romans de notre corpus, nous analyserons, dans ce dernier chapitre, le décor extérieur, espace montrant presque toujours son caractère violent, agressif, hostile. En effet, dans les romans analysés, il n'est pas difficile de trouver plusieurs descriptions négatives du dehors – vu alternativement comme empêchement, péril, obstacle, attaque, chaos – descriptions auxquelles, cependant, s'ajoutent quelques exemples contraires, montrant une nature ou une ville « positives ».

Dans cette partie, nous nous occuperons aussi de figures de l'Espagne – en quelque sorte « vue par le haut » – qui nous semblent particulièrement significatives. Les images de l'Espagne-corps humain nous permettront aussi d'ouvrir une parenthèse à propos des personnifications : nous nous arrêterons ainsi un moment sur les mécanismes de personnification des espaces qui transforment certains lieux en de véritables êtres humains, en cherchant à comprendre comment un lieu extérieur, ouvert, un véritable pays, se transforme sous la plume des auteurs.

Du côté opposé à l'espace intérieur, le décor externe apparaît presque toujours dans sa nature hostile. Nous trouvons en effet souvent des descriptions négatives du dehors, qui semble véhiculer différentes atmosphères et possibles significations. Il est ainsi possible d'isoler quelques espaces externes présents dans les romans du corpus, en s'appuyant aussi sur les chronotopes envisagés par Bakhtine et par Lotman : l'analyse des divergences et des continuités nous permettra de confronter les différentes images spatiales que les auteurs nous donnent des villes espagnoles et de l'Espagne même.

Commençons par quelques lieux naturels et en particulier par un espace ambigu, suspendu entre le dedans et le dehors : le jardin. On le retrouve dans le roman de Christian Murciaux, *Notre-Dame des Déssemparés*⁴³⁶ où l'espace-protagoniste correspond à « la huerta », plusieurs fois nommée dans le texte. Une connotation positive de l'espace naturel peut se retrouver dès le début du roman vu que le protagoniste Juanito se révèle très attaché à « la huerta de Valence », décrite comme un véritable Eden :

⁴³⁶ Christian Murciaux, *Notre-Dame des Déssemparés*, Paris, Plon, 1958.

L'Éden dont Adam et Eve étaient chassés n'était-ce pas la huerta de Valence où le riz, les légumes, les fruits et les fleurs croissent en toute saison ? [...] Le Paradis terrestre ne pouvait être plus riche que la plaine de Valence. Pourquoi s'attendrir sur le sort des hommes qui vivent dans les grandes fermes blanches coiffées de toits profonds ? Couverte d'une souple toison verte ou dorée, la huerta leur rend en toute saison le centuple de leur peine⁴³⁷.

Or, ce rapprochement ne nous étonne pas, si l'on considère cette *huerta* comme un jardin. En effet, la bibliographie littéraire ayant pour objet le jardin et ses symboliques ne peut qu'insister sur la proximité entre jardin et Éden ainsi que sur l'ambiguïté de cet espace, à mi-chemin entre le dehors et le dedans. En effet le jardin est lié et en même temps séparé de la nature environnante, il en est une reproduction mais aussi une altération :

Non vi è però giardino senza alterazione della natura. Il giardino, in senso proprio, nasce come separazione da essa della quale però si imitano le risorse migliori; le si raggruppano e accudiscono preservandole dalle minacce sempre incombenti cui sono soggette. Il giardino è innanzitutto una natura che si cerca di addomesticare con arti raffinate e tecniche dolci, oppure, ricorrendo a sistemi più incisivi. Quando la mano e l'intelligenza lo trascurano genera mostruosità; torna alla natura nei modi più volgari e inquietanti⁴³⁸.

D'une certaine manière cet espace ressemble au type de maison dont nous avons précédemment parlé : il existe en vertu d'un rigide principe d'exclusion – qui ne permet pas de le comparer à un espace extérieur – mais il reproduit cet espace chaotique, en s'efforçant – plus ou moins brillamment – de le domestiquer. Il est ainsi, et de manière paradoxale, un lieu où « *trovare rifugio, ma all'aperto, pur se vicini alla casa; [...] vi accadono prodigi, si compiono imprevedibili scoperte, si incontrano creature soprannaturali. E così viene dischiusa una porta, si apre una breccia nella siepe o nel muro, affinché l'evento inaspettato possa rendere il giardino un teatro di sorprese* »⁴³⁹.

⁴³⁷ Ivi, p. 3.

⁴³⁸ Duccio Demetrio, *Di che giardino sei ? Conoscersi attraverso un simbolo*, Roma, Meltemi, 2000, p. 15. « Il n'y a pas de jardin sans altération de la nature. Le jardin, au sens propre, naît comme séparation d'avec elle dont cependant on imite les ressources les meilleures ; on les regroupe et on s'occupe d'elles, en les préservant des menaces toujours incombant auxquelles elles sont soumises. Le jardin est tout d'abord une nature que l'on s'efforce de dompter avec des arts exquis et des techniques douces, ou en recourant à des systèmes plus incisifs. Quand la main et l'intelligence le négligent, il produit des monstruosités ; il retourne à la nature de la manière la plus vulgaire et inquiétante » [notre traduction].

⁴³⁹ *Ibid.* « trouver refuge, mais à l'extérieur, même si près de la maison ; [...] Ils s'y produisent des prodiges, d'imprévisibles découvertes, on y rencontre des créatures surnaturelles. Et ainsi une porte s'ouvre, une brèche dans la haie ou dans le mur, pour que l'événement inattendu puisse transformer le jardin en un théâtre de surprises » [notre traduction].

En tant que lieu liminaire, ce jardin s'abrite de l'extérieur, mais il se nourrit aussi de l'imprévu :

*i germi nefasti che possono distruggerlo non sono estirpabili, gli sono necessari. Dalle piante, dalle foglie, dai sentieri, dai cespugli possono apparire forze del male o della tentazione. [...] Se il giardino è innanzitutto simbolo riconducibile al bisogno eutopico di ogni essere umano, al sogno di trovare, prima o poi, un po' di pace e felicità, purtroppo, esso non può essere sottratto alla fatalità della sua trasgressione. Il giardino implica la sua violazione e il risveglio infelice: poiché se teme il rischio, ancor più lo invoca*⁴⁴⁰.

Dans le roman de Murciaux cet espace – très souvent personnifié (« la huerta n'est pas triste »⁴⁴¹ ; « La terre continuait à produire en silence. Indifférente aux réjouissances et aux deuils elle ne demandait aux paysans de la huerta que de la féconder »⁴⁴² ; « Valence avait changé de visage »⁴⁴³ ; « A cette terre [la huerta] tu es vraiment marié »⁴⁴⁴), presque en répondant à une vision organiciste (« La huerta s'étendait mystérieuse et rassurante comme un corps assoupi. Les hommes n'avaient pas encore dépecé cette terre où l'eau coulait libre et rapide, comme le sang qui irrigue la chair »⁴⁴⁵) – ressemble en quelque sorte à un espace idyllique, un espace-vierge, complètement idéalisé et qui reste « au dehors » de la guerre : ainsi, de manière paradoxale, c'est l'espace ouvert de la huerta qui protège, en se chargeant des caractéristiques d'une véritable maison.

Symbole de sa jeunesse, de sa vie « avant » la guerre, et aussi source de vie pour les républicains (« La huerta continuait à nourrir l'Espagne républicaine »⁴⁴⁶ ; « Valence demeurait le dernier bouclier de la République espagnole. [...] Comme aux premiers jours de la guerre Valence abritait le gouvernement républicain. Elle restait le dernier bastion d'une résistance inexpugnable »⁴⁴⁷ ; « Orgueilleuse et morose, Valence revendiquait son

⁴⁴⁰ Ivi, p. 15-6. « les germes néfastes qui peuvent le détruire ne peuvent pas être arrachés, au contraire ils lui sont nécessaires. Des plantes, des feuilles, des sentiers, des buissons peuvent apparaître des forces du mal ou de la tentation. [...] Si le jardin est tout d'abord un symbole qui peut être reconduit au besoin *eutopique* de l'être humain, au rêve de trouver, tôt ou tard, un peu de paix et de bonheur, il ne peut cependant pas être soustrait à la fatalité de sa transgression. Le jardin implique sa violation et le réveil malheureux : car s'il craint le risque, il l'invoque davantage » [notre traduction].

⁴⁴¹ Christian Murciaux, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴² Ivi, p. 15.

⁴⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 152.

⁴⁴⁵ Ivi p. 57.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 90.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 291-92.

rôle nourricier »⁴⁴⁸), la huerta est rappelée même pendant la bataille et se configure comme le lieu d'une Espagne utopique :

Juanito était tenté de répondre à l'Aragonais : « Dans la huerta tout pousse comme au Paradis. On peut à peine cueillir tout ce qui mûrit si vite, les légumes, le riz, les oranges. Les femmes de Valence ont l'éclat des lourdes corbeilles de fruits mais leur chair est plus fragile que celle des fleurs. Si toute l'Espagne était comme la huerta, il n'y aurait ni pauvres, ni riches, rien que des hommes heureux. »⁴⁴⁹.

La séparation de cet espace, par rapport au monde guerrier, se configure aussi grâce à une opposition explicite entre la politique et la nature, comme nous pouvons le lire dans le passage suivant : « Le changement de régime a moins de conséquence pour un paysan de la huerta que la sécheresse, l'inondation, l'interdiction d'exporter des oranges en Angleterre ou en France »⁴⁵⁰. Cet extrait semble souligner le statut profondément différent des habitants de la huerta par rapport aux citoyens de l'Histoire : les « révolutions » naturelles ont des répercussions sur les paysans beaucoup plus fortes que les changements politiques. Encore une fois, donc, cette huerta-Eden ressemble de plus en plus à un espace domestique où l'individu est exclu – plus ou moins volontairement – de l'Histoire, de l'Enfer guerrier. Dans ce cas, comme dans le cas précédent, un échange très éloquent s'accomplit entre les connotations des espaces intérieurs et extérieurs qui semblent devenir des lieux fermés, presque exclus des drames de l'Histoire. C'est seulement avec la mort du père que cet univers commence à entrer en crise :

[...] La maladie de son père troublait l'univers où jusqu'alors il avait vécu, la création où la plante et l'homme ne peuvent que grandir, où les fruits et les corps se chargent seulement avec les jours et les nuits d'un suc plus riche. [...] Malgré l'angoisse qui taraudait son cœur, Juanito ne pouvait s'empêcher de savourer ce soir tiède et lent, cette odeur d'herbes qui ont lentement infusé au soleil [...] La huerta n'appartenait plus aux hommes mais aux voix discordantes et délicieuses du printemps. Juanito avait honte d'être heureux⁴⁵¹.

La maladie devient ainsi la première « modification » de la vie paradisiaque : or, il nous semble intéressant de remarquer la présence de fréquents parallélismes présents dans le texte entre la micro histoire personnelle et l'Histoire. Dans ce cas, en particulier, la mort du père de Juanito pourrait être mise en rapport avec la guerre, qui sera – comme

⁴⁴⁸ Ivi, p. 148.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 71.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 22.

⁴⁵¹ Ivi, p. 27-8.

nous le verrons dans la prochaine partie de la thèse – très souvent décrite en tant que véritable maladie. Ce n'est pas un hasard si cet événement privé est explicitement mis en rapport avec la mort d'un personnage politique, publique, comme nous pouvons le lire dans le passage suivant : « Étonné, Juanito contemplait son père, taciturne et lointain. Lui seul semblait étranger au débat. L'Espagne tout entière veillait un mort mais ce mort était le cadavre de Calvo Sotelo »⁴⁵². La paix de la huerta est donc troublée par la mort de son père, tout comme la paix de l'Espagne l'est à cause de l'assassinat de l'homme politique espagnol accompli par les membres de la milice républicaine de la *Guardia de Asalto*, cet assassinat qui déclenchera l'insurrection nationaliste guidée par Francisco Franco. Le lien entre la micro et la macro histoire est ainsi confirmé par cette coïncidence mortifère, grâce à laquelle l'espace de la huerta semble anticiper – ou reproduire de manière microscopique – tous les événements dramatiques concernant le conflit civil espagnol. Même en étant un espace extérieur, un lieu naturel, ce jardin est un lieu protégé où les drames de l'Histoire arrivent en quelque sorte de manière étouffée, affaiblie, reproduite de façon microscopique et privée, en ne frappant pas directement ni avec violence le protagoniste. Nous pourrions ainsi dire que dans ce lieu, très semblable à un espace privé, les aspects les plus sauvages et violents de la nature et de la société sont en quelque sorte maîtrisés, mis sous contrôle, dans un extrême effort de réglage des poussées agressives : la huerta, ici, symbolise parfaitement cet amalgame, en étant en même temps naturelle et protectrice, externe et interne, sauvage et domestique.

À ce propos, il faut même remarquer que dans le roman de Nitti les oliveraies – éléments du dehors – sont, par opposition aux maisons effondrées, détruites, une véritable protection pour les combattants et constituent le premier abri et aussi le premier souvenir de l'Espagne, en s'accordant parfaitement avec l'image du jardin dont nous avons juste parlé⁴⁵³. Voilà un exemple de la mise en scène des oliviers-abri en opposition aux maisons détruites : « *bosco di ulivi dove i resti delle nostre formazioni in ritirata hanno trovato rifugio* » (« bois d'oliviers où les restes de nos formations en retraite ont trouvé refuge »)⁴⁵⁴ ; « *le case sono oscure, monche, abbandonate* » (« les maisons sont obscures, manchotes, abandonnées »)⁴⁵⁵. Cependant, même ces refuges semblent précaires : ces oliviers sont « *monchi e anneriti* » (« manchots et noircis »), en rassemblant de plus en

⁴⁵² Ivi, p. 35.

⁴⁵³ Francesco fausto Nitti, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 153.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 154.

plus aux maisons, car la guerre les a mortellement blessés (« *che la guerra aveva ferito a morte* », « que la guerre avait mortellement blessé »), tandis qu'au-dessous de leurs feuillages s'ouvre « *una fossa* » (« une fosse ») qui devient un lieu de sommeil, de repos et de mort (« *tomba sotto gli ulivi* », « tombe sous les oliviers »⁴⁵⁶). Le cadre le plus souvent représenté est donc celui réaliste de « *lugubre distruzione e di morte cui siamo ormai abituati* » (« lugubre destruction et de mort auxquelles nous sommes désormais habitués »)⁴⁵⁷ ou de « *sierras affocate* » (« sierras brûlantes ») où les hommes marchent « *come forzati alla catena* » (« comme forcés à la chaîne »)⁴⁵⁸.

Le côté négatif des extérieurs est sûrement celui qui émerge le plus souvent dans les textes. Le premier chapitre de *L'Espagnol* de Clavel, par exemple, raconte le voyage des deux protagonistes, Pablo et Enrique, combattants de la guerre civile, en fuite vers une ferme dans le Jura, où se réfugier. La narration se focalise en particulier sur la description d'un milieu hostile, qui semble prendre le dessus sur les hommes et sur leurs actions (« il devait parler à quelqu'un qu'on ne voyait pas, mais le vent et la pluie couraient toujours, emportant ce qu'il disait »⁴⁵⁹ ; « Toute la bonne chaleur qu'ils avaient réussi à garder autour d'eux à force de rester immobiles venait d'être emportée par le premier coup de vent. Pablo essaya de voir l'homme qui accompagnait le chauffeur, mais la nuit était trop épaisse et la lumière du café ne venait pas jusqu'à la route »⁴⁶⁰ ; « le rire de l'homme résonna encore, perdu dans cette nuit trempée »⁴⁶¹). Les éléments naturels, dans cet *incipit*, ont la fonction d'entraver le voyage des protagonistes : à part la pluie, l'auteur souligne avec insistance la présence de la nuit qui semble presque se solidifier, en suffoquant les deux protagonistes qui rencontrent, dans leur voyage de libération, une nature hostile (nuit noir et épaisse, vent, pluie, boue). Il s'agit d'une véritable « marche d'aveugles » qui se frayent un chemin « dans le domaine du vent »⁴⁶². Plus loin, le livre

⁴⁵⁶ Ivi, p. 127. Même dans le texte français de Rey on lit la description d'un paysage guerrier caractérisé aussi par des maisons détruites : « A mesure qu'ils approchaient du front, ils retrouvaient le paysage familier de la guerre : les villages désertés et déchiquetés, les troupes exténuées sur le bord des routes et qui attendaient, on ne savait quoi, les camions et les motos fonçant à l'aveuglette dans un grand bruit de clackson. [...] Georgenko prit à travers champs, en s'abritant derrière les haies ; à deux cents mètres, c'étaient les lignes fascistes (p. 106) ; « Devant lui, un terrain à peu près plat, à gauche, une maison éventrée ; à droite, la barrière démolie d'un champ longeant une route bordée de poteaux télégraphiques. Derrière, c'était les tranchées fascistes » (p. 113-14).

⁴⁵⁷ Ivi, p. 155.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 164.

⁴⁵⁹ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁴⁶¹ Ivi, p. 12.

⁴⁶² Ivi, p. 18.

fera référence à quelques superstitions liées, par exemple, à la couleur du ciel ; encore une fois, l'espace devient « parlant », présage de malheur.

Toujours à propos des éléments naturels – et des éléments atmosphériques en particulier – nous voyons que dans *La Corrida de la Victoire* de Conchon c'est l'utilisation de la pluie qui apparaît significative : avec la neige, elle se relie au temps de guerre (« Il avait beaucoup plu sur cette guerre. Et neigé encore davantage »⁴⁶³) et elle semble avoir la fonction de purifier et de nettoyer Madrid, en diffusant une bonne odeur partout. Or, cette purification, ainsi que cette bonne odeur, ne doivent pas être envisagées, de manière naïve, comme des notes explicitement positives : au contraire, l'allusion à la purification qui, à travers l'élément de la neige et de la pluie se relie explicitement à la guerre, semble faire référence au champ sémantique de la violence, une violence exercée sur les éléments jugés, par les Phalangistes, « impropres », à éliminer. En effet, cette ville « parfumée » qui est Madrid est clairement complice du frère phalangiste Luis, tandis que dans la narration, c'est surtout le personnage de Juan à être associé à l'espace ouvert, flou, mobile de Barcelone, où le chaos et la saleté dominant (« [...] une telle ville est une ville maudite. Barcelone est comme ça. Avec ses apports étrangers, ses mouvements de gens, Barcelone ne formera jamais une notion claire, ce qu'on appelle un concept. D'où insatisfaction pour l'esprit – et pour le cœur »⁴⁶⁴ ; « -Barcelone, c'est le plaisir, le brillant, le clinquant, le cosmopolitisme, l'argent, la circulation accélérée de l'argent, c'est-à-dire le Mal, l'esprit du Mal. [...] Vergara haïssait Barcelone comme il haïssait le Mal, et Luis, avant-guerre, le suivait jusque dans ses exagérations »⁴⁶⁵), et à l'espace ouvert et violent de la guerre (« J'y ai passé deux jours. Deux jours et trois nuits. Les trois nuits dans la gare. Il n'y avait pas de chambres. La première nuit, on nous avait fait bivouaquer à la Plaza de Toros. Puis il s'est mis à pleuvoir. Alors on a couru jusqu'à la gare. Ensuite, la pluie n'a pas cessé »⁴⁶⁶), une guerre en même temps crainte et désirée : en effet, ce personnage oscillera entre le désir de refuge et la volonté de s'enfuir, de vivre dehors, dans le monde.

Même dans *Terre de violence*⁴⁶⁷ de Jean-Pierre Simon la nature présente des caractères négatifs, en créant des images d'étouffement et de claustrophobie (« Le soleil

⁴⁶³ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 19.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p.90-1.

⁴⁶⁷ Jean-Pierre Simon, *Terre de violence*, Paris, Albin Michel, 1959.

pesait sur les toits du village »⁴⁶⁸) qui s'ajoutent à celles de complet isolement du village dans lequel l'histoire se déroule.

De même le voyage en première personne qui ouvre le conte autobiographique de Nitti est caractérisé par une série d'éléments qui ne font que l'entraver : à part les premières ombres des vêpres, la voiture qui traverse le territoire aragonais avance contre « *il vento e la polvere che ritardavano la marcia* », « le vent et la poudre qui retardaient la marche », tandis que le paysage change brusquement (« *cambiamento brusco e quasi immediato del paesaggio, là dove la Catalogna ha termine nei contrafforti aridi e selvaggi dell'Aragona* », « changement brusque et presque immédiat du paysage, là où la Catalogne termine dans les contreforts arides et sauvages de l'Aragon »⁴⁶⁹). Une contrée « *ostile all'uomo che l'abita* » (« hostile à l'homme qui l'habite ») et où « *il vento si scatena e sferza e urla per settimane e settimane sollevando polvere grigia e impalpabile che penetra ovunque* » (« le vent se déchaîne et bat et hurle pendant des semaines et des semaines, en soufflant de fortes rafales de poussière grise et impalpable qui pénètre partout »)⁴⁷⁰. Vent et poussière sont les ennemis les plus souvent mentionnés dans la narration, tout avec le soleil qui réchauffe excessivement et qui épuise. L'auteur met aussi l'accent sur la division du front⁴⁷¹ qui semble évoquer la division de l'Espagne.

La place est souvent une image de chaos et de décombres⁴⁷², ainsi que le terrain qui est « *tormentato di burroni profondi, di avvallamenti e di scoscendimenti dove l'occhio si perdeva, un terreno propizio agli attacchi di sorpresa anche in pieno giorno* » (« tourmenté par des ravins profonds, par des dépressions et par des descentes où l'œil se perdait, un terrain propice aux attaques imprévues même en plein jour ») : il s'agit d'une terre que le narrateur définit « *di nessuno* », un « *no man's land* »⁴⁷³.

Même dans le texte de Amoroso le paysage semble pour la plupart du temps hostile, comme dans l'exemple suivant :

Fra la pioggia sottile e persistente, la neve ed il fango avevo visto sparire buona parte dei miei uomini, massacrati dalle artiglierie franchiste e dai grappoli di bombe che piovevano giù dagli aerei inviati contro di noi dal duce del tuo bel paese [...] Meglio attendere la sera, dopo che il sole avrà reso il terreno meno viscido. [...] Io sapevo però che da una settimana, sul far della sera, il cielo si annuvolava e calava

⁴⁶⁸ Ivi, p. 32.

⁴⁶⁹ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 10.

⁴⁷¹ Ivi, p. 40-1.

⁴⁷² Ivi, p. 124.

⁴⁷³ Ivi, p. 146.

*la pioggia. Senza luna ci sarebbero volute delle torce elettriche di buona potenza; quindi il pericolo avrebbe potuto essere maggiore*⁴⁷⁴.

Une image similaire se trouve aussi dans la suite du texte :

*le ombre della sera si infittivano, conferendo alla natura circostante un raccoglimento misterioso. Il paesaggio, grigio ed arso, assumeva tonalità sempre più cupe. [...] Il grigiore della sera su quel paesaggio senza vita e senza speranza aveva allontanato il buon umore delle prime ore di viaggio ed aveva reso la conversazione, inizialmente vivace e spiritosa, un dialogo forzato*⁴⁷⁵.

La boue revient plusieurs fois – et de manière très similaire – même dans le texte de Lajolo, d’abord en tant qu’image négative de son pays : « *D’inverno il mio è il paese del fango. Non ci si difende: t’imprigiona a due dita dalla porta di casa e t’accompagna dovunque [...]* » (« en hiver mon pays est le pays de la boue. On ne se défend pas : il t’emprisonne avec deux doigts de la porte d’entrée et il t’accompagne partout »)⁴⁷⁶. Pour l’instant, nous pouvons considérer cet extrait comme une simple description réaliste, sans lui attribuer un poids particulier. Mais en poursuivant la lecture nous voyons que l’agent atmosphérique est tout de suite décrit comme funeste (« *Ma bastava che cadesse una maledetta grandinata perché per tutta l’annata anche la domenica diventasse un giorno come un altro* », « Mais une maudite averse de grêle suffisait à transformer, pour toute l’année, le dimanche en un jour comme un autre »⁴⁷⁷) et que la boue, avec d’autres effets négatifs du mauvais temps, revient à la page 29 et dans les descriptions de la guerre :

La nostra angoscia a Guadalajara durò sette giorni. Fango, nevischio, fucilate, assalti e contrassalti. I feriti gravi morivano prima che i portatori di barelle riuscissero a liberarsi dal fango e arrivare all’autoambulanza. [...] e una decina di

⁴⁷⁴ Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 70-73. « Dans la pluie subtile et persistante, dans la neige et dans la boue j’avais vu disparaître beaucoup de mes hommes, massacrés par les artilleries franquistes et par les grappes de bombes qui pleuvaient des avions envoyés contre nous par le Duce de ton beau pays [...] Il est préférable d’attendre le soir, quand le soleil aura rendu le sol moins visqueux. [...] Mais je savais que depuis une semaine, tandis que le soir approchait, le ciel se remplissait de nuages et il commençait à pleuvoir. Sans lune on aurait eu besoin de lampes de poches électriques assez puissantes ; donc le péril aurait pu être majeur » [notre traduction].

⁴⁷⁵ Ivi, p. 129-30. « [...] les ombres du soir s’épaississaient, en conférant à la nature environnante un recueillement mystérieux. Le paysage, gris et aride, prenait des tonalités de plus en plus sombres. [...] La grisaille du soir sur ce paysage sans vie et sans espoir avait éloigné la bonne humeur des premières heures de voyage et avait rendu la conversation, initialement animée et amusante, un dialogue forcé » [notre traduction].

⁴⁷⁶ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 12.

*carri armati leggeri che s'impannarono subito nel fango. Al quarto giorno cominciarono a venir segnalati i primi casi di congelamento ai piedi e alle mani*⁴⁷⁸.

Et encore : « *le rocce si sbriciolavano sotto le pallottole, eppure era preferibile a quella traversata allucinante nella nebbia, con quei soldati spagnoli che volevano rivoltarsi e senza speranza di ritrovare la strada giusta* » (« *les rochers s'écroulaient en dessous des balles, mais c'était préférable à cette traversée hallucinante dans le brouillard, avec ces soldats espagnols qui voulaient se retourner et sans espoir de retrouver le bon chemin* »)⁴⁷⁹.

Chez Sciascia les descriptions des différentes contrées de l'Espagne sont très nombreuses, comme celles des agents atmosphériques. D'une manière générale, le blanc et la lumière dominant comme dans l'exemple suivant : « *Il paese era solo una strada cieca, case basse e bianche, e in fondo una chiesa dalla grezza facciata di arenaria* »⁴⁸⁰. Et encore : « *Era bella Cádiz, somigliava a Trapani, ma per il bianco delle case più luminosa; e anche Malaga era bella in quelle giornate di febbraio vive di sole, e il buon vino di sole e il cognac. Da novembre a febbraio fu bella anche la guerra* »⁴⁸¹. En particulier, la narration de Sciascia s'arrête sur les agents atmosphériques hostiles. Le soleil, par exemple, prend très souvent une valeur négative :

*friggere la testa dentro l'elmetto infuocato, della vampa del sole l'aria vibrava come dalla bocca di un forno*⁴⁸².

*I mori avevano perduto qualche penna, dal posto dov'ero ne vedevo due caduti con le braccia aperte, la faccia al sole: cara al sol cominciava l'inno della Falange, le facce dei morti mangiate dal sole; l'inno voleva dire dei vivi che marciano col sole in faccia, per me il sole stava nello stemma della morte. Le nostre mitragliatrici morsero furiose*⁴⁸³.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 52-3. « Notre angoisse à Guadalajara dura sept jours. Boue, neige, coups de feu, attaques et contre-attaques. Les blessés graves mouraient avant que les porteurs de civières n'aient pu arriver à se libérer de la boue et à rejoindre l'ambulance. [...] et une dizaine de chars légers qui s'arrêtaient tout de suite dans la boue. Au quatrième jour les premiers cas de gel aux pieds et aux mains commencèrent à être signalés » [notre traduction].

⁴⁷⁹ Ivi, p. 61.

⁴⁸⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 175. « Le village n'était qu'une impasse : des maisons basses et blanches, et, au fond, une église avec une grossière façade de grès » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 93).

⁴⁸¹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 189. « Cadix était belle, elle ressemblait à Trapani, mais en plus lumineux à cause de la blancheur des maisons ; Malaga aussi était belle dans ces journées de février, pleines de soleil, avec le bon vin de soleil et le cognac. De novembre à février, la guerre aussi fut belle » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 109).

⁴⁸² *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 175. « Je me sentais la tête en feu dans mon casque brûlant, sous la violence du soleil l'air vibrait comme devant la porte d'un four » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 93).

⁴⁸³ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 177. « Les Maures avaient perdu quelques plumes, de l'endroit où je me trouvais, j'en voyais deux, tombés les bras en croix, le visage au soleil : *cara al sol*, c'était le début

*la luce mangiava la faccia dei morti: e scoprivo che l'uomo, col suo cuore vivo, per la pace del suo cuore, può legare in armonia pietra e luce, ogni cosa alzare ed ordinare al di sopra di sé stesso*⁴⁸⁴.

Cependant on a aussi d'autres éléments négatifs, qui s'ajoutent au soleil :

*È un ricordo d'inferno: e più per il vento che soffiava affilato come un rasoio, per la neve il fango e gli altoparlanti, che per le cannonate e le falci di mitraglia che venivano da ogni parte. [...] le voci parevano uscire dal bosco dai rami sulle nostre teste, erano nel vento come avessero la stessa natura, nella neve. Alberi vento e neve dicevano "Compagni, operai e contadini d'Italia, perché combattete contro di noi? Volete morire per impedire agli operai e ai contadini di Spagna di vivere liberamente? Vi hanno ingannati: tornate alle vostre case, alle vostre famiglie. Oppure venite a noi: i vostri compagni che sono già nostri prigionieri vi diranno che abbiamo aperte loro le braccia... "poi si sentiva un'altra voce "Ascoltate, camerati: siamo stati ingannati e traditi. Non è vero che i rossi fucilano i prigionieri: e sono armati meglio di noi, mangiano meglio di noi... Non è vero che non hanno generali: li ho visti io, mi hanno interrogato... è Pinto che parla, Calogero Pinto..." e ad ogni nome che veniva fuori dall'altoparlante gli ufficiali nostri dicevano "Non è vero, Pinto (o come si chiamava) l'ho visto cadere io, è morto: si servono del suo piastrino di riconoscimento"*⁴⁸⁵.

*inverno così violento. Le labbra e le mani mi crepavano per il ventoneve, stavamo a zuppo nel fango*⁴⁸⁶.

*di uomini e autocarri nel fango e tra gli alberi, sotto neve e vento e fuoco*⁴⁸⁷.

de l'hymne de la Phalange, le visage des morts mangé par le soleil, et pour moi le soleil faisait partie du blason de la mort. Nos mitrailleuses se mirent à mordre furieusement » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 95).

⁴⁸⁴ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 233. « la lumière dévorait le visage des morts, et je découvrais que l'homme, avec son cœur vivant, pour la paix de son cœur, peut lier dans l'harmonie la pierre et la lumière, élever et ordonner toutes choses au-dessus de lui-même » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 160).

⁴⁸⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 190. « C'est un souvenir d'enfer : et plus à cause du vent qui soufflait, affilé comme un rasoir, de la neige, de la boue et des haut-parleurs, que pour les coups de canon et la mitraille qui fauchaient de toutes parts. [...] les voix semblaient sortir du bois, des branches au-dessus de nos têtes, elles étaient dans le vent comme si elles étaient de la même nature, dans la neige. Les arbres, le vent et la neige disaient : "Camarades, ouvriers et paysans d'Italie, pourquoi combattez-vous contre nous ? Voulez-vous mourir pour empêcher les ouvriers et les paysans d'Espagne de vivre librement ? On vous a trompé ; retournez dans vos maisons, dans vos familles. Ou bien venez à nous : vos camarades qui sont déjà nos prisonniers vous diront que nous leur avons ouvert les bras..." Puis on entendait une autre voix : "Écoutez, camarades, nous avons été trompés et trahis. Ce n'est pas vrai que les rouges fusillent les prisonniers, et ils sont mieux armés que nous, ils mangent mieux que nous... Ce n'est pas vrai qu'ils n'ont pas de généraux ; je les ai vus, ils m'ont interrogé... C'est Pinto qui parle, Calogero Pinto..." et à chaque nom qui sortait du haut-parleur, nos officiers disaient "ce n'est pas vrai, Pinto (ou tel autre nom) je l'ai vu tomber, il est mort ; ils se servent de sa plaque d'identité" » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 110-11).

⁴⁸⁶ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 195-6. « Mes mains et mes lèvres se crevaient sous la bise, nous pataignons dans la boue » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 117).

⁴⁸⁷ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 197. « [...] cette confusion d'hommes et de camions dans la boue, parmi les arbres et sous la neige » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 110-11).

*un buio che si poteva affettare tanto era fitto e come consistente intorno ad ognuno di noi, e l'umidità della notte la sentivamo inzupparci fino alle ossa*⁴⁸⁸.

*il sole dell'autunno che in Spagna come in Sicilia a volte è peggio di quello dell'estate*⁴⁸⁹.

*La neve che quando cade e copre i tetti e la campagna dà gioia, che di ogni cosa dà il puro profilo, il segno luminoso, la neve che quando sul mio paese scende mette nel cuore allegria, e uno riscopre la propria casa come fosse inconsueta grazia viverci dentro, su un campo di trincee la neve porta disperazione: che l'uomo dalla trincea la guarda con gli stessi occhi della volpe che sta all'imbocco della tana. L'offensiva lanciata dai repubblicani contro Teruel, con tutto quel che mi è costata, io penso mi abbia salvato da un tremendo inverno in trincea: sarei impazzito a stare in un buco di trincea in quei due mesi, dicembre e gennaio, che furono tutto un urlo di vento su un mondo di bianca morte*⁴⁹⁰.

Après avoir supporté avec des exemples cette première association entre espaces ouverts et négativité – une négativité, celle-ci, déclinée de plusieurs manières – nous pouvons nous arrêter sur les connotations positives associées à ces espaces.

En revenant au roman de Clavel, nous constatons que progressivement dans le texte cette même nature, synthétisée dans les images de la terre et de la vigne, prend des connotations extrêmement positives : c'est à elle que le protagoniste Pablo s'en remet pour oublier les malheurs de la guerre, la mort et la perte de son aimée. La terre semble ainsi devenir le parfait contrepoids de la guerre, et ainsi construire une nette symétrie entre les deux protagonistes et leurs respectifs choix de vie, en marquant une scission : si Pablo choisit la terre, le travail et la fatigue, Enrique partira à nouveau pour affronter un nouveau combat. En synthèse, c'est seulement cette terre / vigne, antithétique et loin de la guerre, qui est décrite de manière positive : elle est vie, couleur, mouvement, en contraste avec la mort et l'obscurité des batailles et de toute la Catalogne.

En ce sens, considérons l'exemple suivant, particulièrement explicite à nos yeux : « regardant le sol devant lui, il eut soudain l'impression que le ciel s'ouvrait d'un coup.

⁴⁸⁸ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 208. « [...] une obscurité qu'on aurait pu couper au couteau tant elle était épaisse et comme consistante autour de nous, et nous sentions l'humidité de la nuit nous tremper jusqu'aux os » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 131).

⁴⁸⁹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 209. « [...] le soleil d'automne qui, en Espagne comme en Sicile, est parfois pire que celui de l'été » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 132).

⁴⁹⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 217. « La neige, qui, lorsqu'elle tombe et couvre les toits et la campagne, apporte de la joie, la neige qui donne de chaque chose le pur profil, le signe lumineux, la neige qui lorsqu'elle descend sur mon village apporte de l'allégresse dans le cœur, et l'on retrouve sa maison comme si c'était une grâce inhabituelle que d'y habiter, la neige apporte le désespoir sur un champ de tranchées ; car l'homme de la tranchée la regarde avec les mêmes yeux que le renard qui est à l'entrée de sa tanière. L'offensive lancée par les républicains contre Teruel, avec tout ce qu'elle m'a coûté, je pense quand même qu'elle m'a sauvé d'un hiver terrible dans les tranchées ; je serais devenu fou en restant dans un trou de tranchée pendant ces deux mois, décembre et janvier, qui ne furent qu'un hurlement de vent sur un monde de mort blanche » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 142).

Ce fut comme une pluie de lumière. Il s'arrêta et leva la tête. [...] Toute la vigne dorée luisait. Tout remuait. Les feuilles se redressaient dans une pluie de gouttes de soleil »⁴⁹¹. Ici le confort que donne la terre transforme en positivité même la pluie, devenue une pluie de soleil. Ce changement de signe de l'espace extérieur – changement qui se passe souvent dans le roman – est confirmé par la fuite du protagoniste dans le bois : forcé à quitter sa maison pour ne pas compromettre la situation des habitants du village (la présence d'un républicain aurait pu avoir des conséquences sur la maison et sur le village entier), Pablo s'enfuit dans le bois avec la patronne. Voilà que le bois, initialement décor hostile, devient refuge et point d'observation privilégié, supérieur, détaché de la guerre : « il eut soudain la sensation ridicule d'être venu là pour mieux voir ce qui allait se passer. Pour mieux jouir de la guerre »⁴⁹². Remarquons aussi que le bois assume en même temps la fonction de lieu-refuge, mais aussi de passage, franchissement, en s'approchant à la figure de la frontière, du seuil.

Le roman de Clavel est un des rares cas dans lesquels le décor, l'espace extérieur devient protecteur, dans le cours de la narration, sans revêtir le rôle d'ennemi mais, au contraire, en changeant son signe : la bonté de la terre n'est pas liée seulement à sa beauté esthétique, mais aussi à son pouvoir guérisseur qui la fait ressembler à un antidote contre la guerre et contre son souvenir. En outre, tandis qu'au début, la forêt semblait entraver la fuite des deux hommes, vers la fin du roman c'est dans ce même bois que le protagoniste se réfugiera, en y trouvant une protection efficace : il semble presque que le bois prend la fonction protectrice d'une maison dans un échange original de fonction avec les espaces intérieurs.

Après avoir analysé les décors naturels, nous passons ici à la découverte des espaces collectifs urbains tels que les places, les villes et toute l'Espagne, souvent vue d'en haut, comme capturée par un œil supérieur.

Ambigu, mais principalement positif, c'est l'espace extérieur dépeint par Pierre-Henri Simon, un espace collectif, celui-ci, en nette opposition avec la maison : si, comme nous avons vu, l'espace domestique est perçu par le protagoniste comme le lieu de l'étouffement, cet espace libre représente, aux yeux de Denis, tout ce qui se trouve « de l'autre côté » par rapport aux valeurs traditionnelles transmises par sa famille. Se plonger dans la foule est donc un « baptême du feu », un véritable

⁴⁹¹ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹² Ivi, p. 199.

plaisir, cette délivrance d'avoir sauté le pas, de marcher franchement avec les ennemis de ma classe ; d'être « de l'autre côté », non plus seulement avec des rancunes cachées et des velléités idéalistes, mais avec mon corps, ma bouche qui gueulait, mes poings qui cognaient. [...] la joie de me perdre, comme une goutte noire, dans la grande fureur fluviale de la foule⁴⁹³.

La description ressemble à celle d'une fête, une espèce d'espace de perdition, mais nous pouvons assez aisément affirmer que la positivité de cet espace se produit surtout en vertu de la nette opposition avec l'espace domestique, en confirmant ce mécanisme de contrastes assez puérils mentionnés dans le chapitre précédent :

connu quelques heures d'enivrante communion avec la foule, de confusion de l'être individuel dans l'énorme flux de l'âme collective. Ah ! Cette joie, ce repos de ne plus décomposer son propre être, de ne mobiliser l'esprit à rien d'autre qu'à prendre conscience de la grande poussée d'histoire où l'on se jette librement ! Le défilé du 14 juillet fut inoubliable : extase brûlante de jeunesse et d'été, atterrement du Paris bourgeois, enthousiasme de la Révolution en marche. Pour la première fois de ma vie, j'ai éprouvé un sentiment religieux ; au point de m'en être inquiété après coup⁴⁹⁴.

De cet extrait émerge la description d'un monde extérieur en même temps attirant et dangereux pour le jeune Denis qui, enfin, choisira le péril extérieur le plus risqué – la guerre – où il mourra. L'ambiguïté de cette espace semble donc poussée à l'extrême : dans cette fête où la vie explose, le protagoniste s'immergera pour y trouver, paradoxalement, la mort.

La narration de Lajolo dans *Il voltagabbana* semble présenter des problématiques et des tensions similaires, en s'ouvrant avec une description d'abord pacifique de son village du Monferrato :

Il mio paese sta tutto raggruppato sulla più alta collina del basso Monferrato. Un centinaio di case e non più, che stanno in piedi perché da secoli si appoggiano una all'altra, costruite quando ancora i mattoni non erano cotti nelle fornaci, con i tacconi di cemento sui tratti di mura rosse e nere corrose dal tempo. Le cascine disperse [...] il mio è un povero paese di poveri contadini⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Pierre-Henri Simon, *op. cit.*, p. 128-29.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 163.

⁴⁹⁵ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 11. « Mon village est regroupé sur la plus haute colline du Bas-Monferrat. Une centaine de maisons, qui restent debout car depuis des siècles elles s'appuient l'une sur l'autre, construites quand les briques n'étaient pas encore cuites dans les fourneaux, avec les morceaux de ciment sur les murs rouges et noirs corrodés par le temps. Les fermes dispersées [...] le mien, c'est un pauvre village de pauvres paysans » [notre traduction].

Après cette description, apparemment neutre, la première phrase significative apparaît immédiatement à la page 13 : « *Quel mio piccolo paese mi si è piantato dentro. Posso dimenticare quello che ho fatto ieri, ma di quegli anni trascorsi tra la casa, quell'unica strada e le vigne, ricordo tutto, anche i particolari* » (« Mon propre pays, il est planté en moi. Je peux oublier ce que j'ai fait hier, mais je me rappelle tout, même les détails, de ces années passées entre la maison, cette unique route et les vignes »). Nous comprenons ainsi que les espaces intérieurs et extérieurs prennent pour le protagoniste une dimension intime, psychologique, privée : ils « entrent » dans son corps, en franchissant les seuils qui le divisent des lieux et en ennoblissant leur simple fonction de décor. Même ici, un contraste, un drame psychologique se sert de l'espace pour se « verbaliser ». Une référence similaire reviendra d'ailleurs peu après : « *Mi aveva detto che anche in collegio io portavo negli occhi il mio paese e la dissipazione esterna* » (« Il m'avait dit que même à l'internat j'avais dans mes yeux mon pays et la dissipation externe »)⁴⁹⁶. Même à propos du fascisme, l'auteur écrit : « *Ancora una volta, fascismo, guerra si inserivano nella mia condizione personale, e anche il patriottismo e gli ideali fascisti avevano sempre sullo sfondo la mia situazione concreta* » (« Encore une fois le fascisme, la guerre s'inscrivaient dans ma condition personnelle, et même le patriotisme et les idéaux fascistes avaient toujours en arrière-plan ma situation concrète »)⁴⁹⁷ : à nouveau, l'espace privée (« *la mia condizione personale* ») est contaminé par l'espace publique et politique, symbolisé cette fois par le fascisme et la guerre qui ne laissent pas le personnage tranquille. L'écrivain utilise en outre l'expression « *sfondo* » (décor), en décrivant une scène où les idéaux patriotiques et fascistes semblent jouer le rôle de protagonistes, tandis que sa « situation concrète » reste secondaire, en assumant la fonction de décor. Nous pouvons ainsi constater la présence d'une certaine manière « spatiale » de traiter le rapport entre vie privée et vie publique, un rapport changeant où la mutation de perspective reste toujours possible. Même la dimension du rêve est troublée par un tourment concernant les lieux :

Quando il giorno si spegneva nel buio, sognavo senza chiudere gli occhi e i miei sogni non andavano mai al di là del campanile di Vinchio. Fino ad allora l'incubo che mi portavo dentro era quello di essere allontanato dal paese come era toccato al primo fratello [...] Da quella notte l'incubo del collegio, di dover lasciare il paese,

⁴⁹⁶ Ivi, p. 21.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 35.

*il colore delle mie colline, il fischiare di quel vento, il battere della pioggia sui tetti del porticato mi tenne in una stretta angoscia*⁴⁹⁸.

À nouveau, nous rencontrons un détachement difficile à accomplir (« *ci eravamo convinti che dovevamo staccarci da quel paese maledettamente amato* », « nous nous étions convaincus que nous devions nous détacher de ce pays sacrément aimé »⁴⁹⁹), comme il se passait de manière encore plus intrusive dans le roman précédent.

Même dans *Le Palace* de Claude Simon les lieux externes ne sont pas des lieux naturels mais plutôt urbains, mais ils semblent tracés avec des lignes plus nettes, moins ambiguës par rapport au cas précédent : leur description est confiée surtout aux lumières et aux ombres. D'une part, nous pouvons constater la présence de plusieurs allusions à l'obscurité, aux ténèbres qui caractérisent les espaces extérieurs : ainsi, les protagonistes sont entourés d'un « monde nocturne et clinquant », où les lumières sont rares (« rares lumières »), ainsi que le ventre de la terre – générateur de vie – qui est au contraire « ténébreux » et mortifère (« s'échappant par les bouches d'égout des ténèbres souterraines (où continuait à se décomposer le cadavre du gros général pourrissant »⁵⁰⁰). Le chapitre IV, éloquentement intitulé « Dans la nuit », exagère l'utilisation des teintes obscures, presque noires : ainsi, dans le silence nocturne de la ville « recouverte par les ténèbres »⁵⁰¹ le protagoniste peut presque sentir « quelque chose qui s'écoulait d'elle goutte à goutte dans le noir »⁵⁰². La lumière est à plusieurs reprises définie d'une manière négative : elle est « avare » (« lumière avare des lampes de la gare »⁵⁰³), débauchée (« la débauche de lumière des globes électriques »), fastueuse et inutile (« perpétuelles, fastueuses et inutiles illuminations »⁵⁰⁴), « indécise, embrumée »⁵⁰⁵, étrange (« bizarrement illuminée »⁵⁰⁶), « invariable » et semblable à celle « des globes de ses lampadaires compliqués qui s'allument les uns après les autres, comme les rampes d'un théâtre »⁵⁰⁷. On aurait donc une image obscure, noirâtre des espaces extérieurs,

⁴⁹⁸ Ivi, p. 13-4. « Quand le jour s'éteignait dans le noir, je rêvais sans fermer les yeux et mes rêves n'allaient jamais au-delà du clocher de Vinchio. Jusque-là le cauchemar que je portais à l'intérieur de moi était celui d'être éloigné du village, comme il était arrivé au premier frère [...] Depuis cette nuit le cauchemar de l'internat, d'être contraint de laisser le pays, la couleur de mes collines, le souffle de ce vent, le battement de la pluie sur les toits du portique m'angoissait énormément » [notre traduction].

⁴⁹⁹ Ivi, p. 19.

⁵⁰⁰ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 186.

⁵⁰¹ Ivi, p. 158.

⁵⁰² Ivi, p. 151.

⁵⁰³ Ivi, p. 42.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 80.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 151.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 152.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 229-30.

quelquefois éclairés par de petits points brillants : rien à voir avec la fête décrite par Pierre-Henri Simon, même si à la fin du roman cette fête se révélera, comme nous avons vu, très proche de l'obscur et mortelle image dépeinte par Claude Simon.

A côté de ces deux visions, Nitti nous donne une image aussi variable des espaces urbains collectifs : sa vision est positive et joyeuse quand il s'agit de routes et de places de Barcelone, une « *atmosfera che sembrava quasi irreal* » (« une atmosphère qui semblait presque irréelle ») et qui montrait une ville « *popolosa, ricca, magnifica di entusiasmo e trionfante di colori* » (« populeuse, riche, magnifique d'enthousiasme et triomphante de couleurs ») où « *fra le mura tappezzate di manifesti di propaganda disegnati dai migliori artisti di Spagna, la vita non si spegneva con la notte ma continuava nell'oscurità fino al mattino* » (« entre les murs tapissés de manifestes de propagande dessinés par les meilleurs artistes d'Espagne, la vie ne s'éteignait pas avec la nuit, mais continuait dans l'obscurité jusqu'au matin »)⁵⁰⁸. Cette image entre en contraste avec la description des villages sur lesquels tombe le protagoniste, royaume de désolation et d'isolement (« *nessuno nella strada, neanche una luce. Io cerco nell'oscurità una porta che si apra a ricevermi* », « personne dans la rue, même pas une lumière. Je cherche dans l'obscurité une porte qui s'ouvre pour me recevoir »⁵⁰⁹). Cependant, nous remarquons le fait que cette Barcelone en fête représente une image distante pour les soldats, la « *grande città che la maggior parte di loro non ha mai veduto. [...] Barcellona è lontana e nessuno c'è stato* » (« la grande ville que la plupart d'entre eux n'a jamais vu [...] Barcelone est loin et personne n'y a été »)⁵¹⁰. Le point de vue des soldats par rapport à cette ville est donc celui d'une Barcelone imaginaire, une « *metropoli immensa, solcata da strade interminabili, brulicante di vetture lussuose, fiorita di donne elegantissime con le calze di seta [...] La piazza di Catalogna con l'albergo Colon trasformato dagli ufficiali fascisti in fortezza, e l'ondata di popolo in tumulto che lo investe e lo travolge* » (« une métropole immense, traversée par des routes interminables, bourdonnante de voitures luxueuses, fleurie de femmes très élégantes aux bas de soie [...] La place de Catalogne, avec l'hôtel Colon transformé par les officiers fascistes en forteresse et la vague de peuple en tumulte qui l'investit et le submerge »)⁵¹¹ : bien que cette ville soit décrite de manière positive, cette positivité semble jaillir de l'imagination, comme si les personnages se limitaient à

⁵⁰⁸ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 13-4.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 17.

⁵¹¹ *Ibid.*

la rêver, sans la connaître dans la réalité de ses profondes contradictions. Au contraire, la guerre, avec sa destruction, est visible – et de manière très concrète – dans les « *strade sconvolte, villaggi distrutti e campagne bruciate* » (« routes perturbées, villages détruits, et campagnes brûlées »)⁵¹² ainsi que dans les « *case [...] oscure, monche, abbandonate* » (« maisons obscures, difformes, abandonnées ») et les « *strade della città [...] ancora ottenebrate dal fumo e dal polverone dei bombardamenti. C'è nell'aria un cattivo odore di esplosivo, di bruciato, di cadavere e, se fossimo più delicati, non lo potremmo sopportare* » (« les routes de la ville [...] encore noircies par la fumée et par la poussière des bombardements. Il y a dans l'air une sale odeur d'explosif, de brûlé, de cadavre et, si nous étions plus délicats, nous ne pourrions pas le supporter »)⁵¹³.

Loin des routes, les protagonistes voient apparaître

*vigne bruciate e campi arsi e boscaglie sfrondate [...] fra le erbe folli e le spine [...] Trovavamo sul nostro passaggio le vestigia spietate della guerra e le tracce delle unità che ci avevano preceduti nel ripiegamento: distruzioni, voragini, sconvolgimenti e l'indescrivibile desolazione delle cose abbandonate in tutta fretta sotto l'incalzare di una minaccia mortale. Un'automobile vuota presso il bordo di una strada, un carro armato immobilizzato in un prato, una cucina da campo nel fondo di un barranco e zaini e uniformi e gli oggetti più comuni del bagaglio militare: tutte cose ferme, tutte cose morte, tutte cose inutili, che esprimevano più dei nostri volti smarriti l'amarezza e lo sconforto della disfatta*⁵¹⁴.

L'auteur nous parle aussi, à la page 173, d'un « *terreno da terremoto* » (« territoire sismique »), en évoquant les éléments bien résumés dans cette simple liste : « *caldo, polvere, arsura* » (« chaleur, poudre, canicule »)⁵¹⁵. La ville est souvent déserte et

*i nostri cannocchiali la frugavano invano per scoprirvi un solo segno di vita; i fascisti se ne tenevano lontani fino alla notte e soltanto quando le tenebre la velavano e la nascondevano alla nostra osservazione le pattuglie entravano nella città vuota, uomini e bestie si abbeveravano alle fontane e le corvées raggiungevano i magazzini*⁵¹⁶.

⁵¹² Ivi, p. 128.

⁵¹³ Ivi, p. 154.

⁵¹⁴ Ivi, p. 160. « [...] vignes brûlées, champs roussis, bosquets défeuillés [...] parmi les herbes folles et les épines [...] en marchant nous trouvions les vestiges impitoyables de la guerre et les traces des unités qui nous avaient précédées : destructions, gouffres, bouleversements et l'indescriptible désolation des choses abandonnées en toute hâte à cause de l'avancée d'une menace mortelle. Une voiture vide au bord d'une route, un tank immobilisé sur le gazon, une cantine ambulante au fond d'un *barranco* et puis des sacs à dos et des uniformes et les objets les plus communs du bagage militaire : des choses fixes, des choses immobiles, des choses inutilites, qui exprimaient plus que nos visages perdus l'amertume et le désespoir de la défaite » [notre traduction].

⁵¹⁵ Ivi, p. 196.

⁵¹⁶ Ivi, p. 175. « nos longues-vues fouillaient en vain pour y découvrir un seul signe de vie; les fascistes l'évitaient jusqu'à l'arrivée de la nuit et seulement quand les ténèbres la dissimulaient et la cachaient à nos

Une autre image utilisée, cette fois pour définir la ville de Belchite, est celle du « *cerchio di fuoco di un cratere* » (« cercle de feu d'un cratère »⁵¹⁷) qui semble s'accorder avec une autre image liée à cette ville, dont la *plaza de toros* est décrite comme une arène de mort et de sang, en évoquant à nouveau une forme circulaire :

*La plaza de toros era uno dei capisaldi della città e la resistenza nemica si appoggiava su fortificazioni potenti e bene organizzate. Non si contavano i morti; cadevano i franchisti, cadevano i nostri compagni, e sangue umano arrossava quell'arena che aveva bevuto fino allora il sangue dei cavalli sventrati e dei tori trafitti*⁵¹⁸.

L'image de désolation revient dans cet aperçu :

*Sotto il sole abbagliante, per tutta l'estensione di quelle terre [...] i nostri occhi, che abbracciavano dall'alto dell'osservatorio tutto quel panorama [...] non scorgevano anima viva. La terra appariva deserta di uomini e si sarebbe detto, nei momenti in cui il mortaio o il cannone tacevano, che fosse una terra morta e disabitata; si sarebbe potuto pensare a una plaga immensa, abbandonata dagli esseri umani [...] lasciandosi dietro un passato tormentoso di cui non restavano che campi e vigne e case distrutte e chiesette crollanti e valloni bruciati. Non c'era nessuno sotto il sole, non c'era essere vivente ad animare quel paesaggio così vasto, così vario, così rifulgente e abbagliante*⁵¹⁹.

Sauf dans son image rêvée, irréelle, le décor extérieur semble donc coïncider avec un lieu où la vie existe pour être mise en péril, sabotée.

Dans le roman de Lajolo, déjà mentionné, la poésie écrite et récitée par le fasciste Vicari semble utiliser l'espace du territoire en tant que vaste métaphore de la guerre : les fleurs, l'aube, les jours limpides semblent évoquer les temps antérieurs à la guerre, et ils sont en contraste avec un autre espace, la « *fossa nella grumosa terra* » (« fosse dans la

yeux, les patrouilles entraient dans la ville vide, les hommes et les bêtes s'abreuyaient aux fontaines et les corvées atteignaient les magasins » [notre traduction].

⁵¹⁷ Ivi, p. 118.

⁵¹⁸ Ivi, p. 118. « La plaza de toros était l'une des pierres angulaires de la ville et la résistance ennemie s'appuyait sur des fortifications puissantes et bien organisées. On ne comptait pas les morts ; les franquistes tombaient, nos camarades tombaient, et le sang humain rougissait cette arène qui avait bu jusqu'alors le sang des chevaux éventrés et des taureaux poignardés » [notre traduction].

⁵¹⁹ Ivi, p. 178. « Sous le soleil éclatant, sur l'ensemble de ce territoire [...] nous yeux, qui embrassaient du haut de l'observatoire tout ce paysage-là [...] ne voyaient âme qui vive. La terre semblait déserte d'hommes et on aurait dit, dans les moments où le mortier ou le canon se taisaient, qu'il s'agissait d'une terre morte et inhabitée ; on aurait pu penser à une terre immense, abandonnée par les êtres humains [...] en laissant derrière soi un passé mouvementé dont il ne restait que des champs et des vignes et des maisons détruites et de petites églises en train de s'effondrer et des ravins brûlés. Il n'y avait personne sous le soleil, aucun être vivant animait ce paysage si vaste, si varié, si luisant et éblouissant » [notre traduction].

terre grumeleuse ») et l'« *odore di morte* » (« l'odeur de mort ») qui surgit soudainement et qui aboutit à l'exil⁵²⁰. Dans la poésie successive aussi, par exemple, l'île est décrite comme un paradis, tandis que – de l'autre côté – le personnage mentionne l'exil et les routes, en évoquant un imaginaire tout à fait opposé. Une image négative des routes revient aussi dans le roman de Lake où la terreur se manifeste dans la rue, lieu du péril, sous trois formes principales : la foule, la masse écrasante ; la direction inconnue de la protagoniste qui, comme tous les autres, ne sait pas où elle est entraînée ; et, enfin, le coupable inconnu de l'événement (« *What is it ? [...] What happened ? [...] Who did?*⁵²¹).

Même dans un autre roman britannique, celui de Marshall, la route est enrichie d'une connotation négative, en étant le lieu de l'invasion, du contrôle capillaire (« *And now they've blocked the street and put a guard at either end. They're checking on everyone that comes out* »⁵²²) du chaos et, en même temps, de la solitude (« *The militiamen scrambled back into the middle of the road as soon as the tram had passed, and they made the prisoners jump to it, slogging them with the butts of their rifles and calling them cabronazos falangistas. [...] The street was now almost empty* »⁵²³ ; « *The street was empty in an empty world* »⁵²⁴).

Or, l'espace extérieur peut être décrit aussi avec une perspective plus ample, à distance. Une ville n'est pas seulement une suite de routes, de maisons et de couleurs, mais elle peut aussi être vue en plongée, comme observée depuis la hauteur d'un avion militaire. Également, l'Espagne entière peut être vue comme un espace à regarder de loin, comme un tout entier : d'ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, la référence aux deux – ou même trois – Espagnes en lutte était un leitmotiv de l'époque, comme si le pays en guerre était un véritable espace compact qui s'était un jour retrouvé divisé en plusieurs parties ennemies. Nous nous attarderons donc ici sur la description « de l'extérieur », c'est-à-dire à une grande distance, des villes et de l'Espagne. Nous chercherons à passer en revue les images récurrentes que les auteurs utilisent pour décrire le territoire sur lequel se déroula cette guerre : nous découvrirons que certains décors que nous avons juste analysés reviennent non plus en tant que simples espaces extérieurs, mais comme

⁵²⁰ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 131.

⁵²¹ Elizabeth Lake, *op. cit.*, p. 92.

⁵²² Bruce Marshall, *op. cit.*, p. 66.

⁵²³ Ivi, p. 173.

⁵²⁴ Ivi, p. 230.

« synthèses spatiales » de l'Espagne entière, de tout son territoire blessé par la guerre civile.

C'est le cas, par exemple, de l'espace du jardin auquel nous avons déjà consacré quelques lignes. Cabanis, en reprenant le titre de son propre roman de 1969 *Des jardins en Espagne* – un roman qui, même en ne faisant pas partie de notre corpus nous semble opportun de mentionner – utilise l'image du jardin, en la tournant toutefois en négatif : il ne s'agit pas ici d'un espace idyllique, mais d'un espace violé. L'auteur parle en effet des « jardins sanglants de l'Espagne »⁵²⁵ et, en confirmant ainsi l'idée de violation, il fait référence à une des caractéristiques fondamentales, de son point de vue, pour qu'un jardin soit tel : « Il faut toujours qu'un jardin soit clos »⁵²⁶. Une réflexion, celle-ci, qui n'a pas besoin d'ultérieures réflexions, tout en considérant le nombre de fois qu'un tel sujet – le contraste entre dedans et dehors, ouverture et fermeture – est revenu dans notre recherche. Le jardin d'Espagne – sanglant – a été ainsi privé de ses propres barrières, des frontières qui en garantissaient la paix : une fois violé, il est devenu un jardin ouvert, périlleux, en perdant même, d'une certaine manière, son identité, ce qui le rendait tel qu'il était. Ainsi, même l'image de l'espace du jardin, cette fois traité comme un espace symbole de toute l'Espagne, continue à synthétiser, et de manière radicale, le problème de l'invasion, du franchissement illégitime des frontières, comme il se passait précédemment avec les espaces intérieurs.

Cabanis n'est pas le seul à utiliser cette figure : nous soulignons aussi que même Nitti emploie l'image du jardin (« *la Catalogna è un giardino* », « la Catalogne est un jardin »⁵²⁷), en la tournant cette fois en positif. En effet, dans ce cadre, l'auteur italien n'introduit aucun péril de violation de ses confins. Au contraire, ici

*tutto vi si colora e vi sorride: campi rigogliosi, prati in fiore, macchie d'alberi spessi e l'orizzonte solcato appena da colline molli di linee e di colori; la strada è segnata da case piccole e bianche dove il sole gioca sul nitore dei vetri e sulle imposte gaiamente dipinte; più oltre innumerevoli huertas offrono allo sguardo la freschezza delle terre ben coltivate nell'ordine vario degli ordi e dei frutteti*⁵²⁸.

⁵²⁵ José Cabanis, *Des jardins en Espagne*, Paris, Gallimard, 1969, p. 120.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 18.

⁵²⁷ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 9.

⁵²⁸ *Ibid.* « tout se colore et tout semble sourire ; champs fructueux, prairies fleuries, grands arbres, et l'horizon à peine traversé par des collines aux lignes et aux couleurs délicates ; la route est tracée par de petites maisons blanches là où le soleil joue sur les vitres limpides et sur les fenêtres gaiement peintes ; plus loin, plusieurs huertas montrent la fraîcheur des terrains bien cultivés dans l'ordre varié des jardins et des vergers » [notre traduction].

Il s'agit d'une image positive, même si elle est liée seulement au territoire de la Catalogne, donc à une partie spécifique de l'Espagne. En poursuivant, en effet, « *la visione si spezza: ed ecco l'Aragona* » (« la vue se brise : et voilà l'Aragon »), dans une rapide mutation du décor montrant un « *sovrapporsi di visioni squallide* » (« une superposition de visions sordides ») qui, s'alternant avec les « *ridenti immagini appena lasciate* » qui « *colpiscono come qualcosa di tragico* » (« les images riantes que l'on venait d'abandonner » qui « frappent comme quelque chose de tragique »)⁵²⁹. Nous nous retrouvons ici face à une Espagne – mosaïque, composée de pièces qui ne s'accordent pas très bien entre eux : une Espagne divisée. Le jardin de la Catalogne apparaît ici comme une île heureuse dans une terre aride, désertique et désolante. En effet, l'autre partie de l'Espagne ressemble, de manière particulière, à un « *ossario manomesso* » (un « ossuaire trafiqué ») qui s'étend en « *monotone lande d'ocra rossa [...] interrotte qua e là dal fogliame di pochi alberi nani* » (en des « landes monotones d'ocre rouge [...] interrompues çà et là par le feuillage de quelques arbres nains »)⁵³⁰. Même si nous aurons le temps d'approfondir le thème de l'ossuaire plus loin, nous pouvons tout de suite remarquer que l'Espagne qui nous est présentée ici est une Espagne biunivoque, brisée, d'une part florissante, d'autre part faite d'un « *spettacolo di desolazione e di tristezza che pure non prostra ma fortifica* » (« spectacle de désolation et de tristesse qui ne prosterne par, mais qui fortifie »), un « *suolo arido, che nell'austerità delle sue tinte arde sotto un cielo ancora più triste, vi toglie ogni gioia di vivere, ma vi obbliga anche a difendervi, a raccogliere tutte le vostre energie, a lottare* »⁵³¹. Ce que l'auteur semble vouloir mettre en évidence, grâce à l'utilisation et à la juxtaposition de ces deux images si divergentes, est le sens de profonde division, et en même temps de cohabitation forcée – pour revenir aux réflexions faites dans le chapitre précédent – qui caractérisait l'Espagne à cette époque-là. Le fait de mettre côte à côte la floraison d'un jardin splendide et la désolation d'une terre déserte ne peut que dépayser le lecteur et, en même temps, donner immédiatement l'image d'une contradiction incurable entre deux parties antinomiques d'un même corps social.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ivi*, p. 10.

⁵³¹ *Ibid.* « un terrain aride qui, avec ses teintes austères brûle sous un ciel encore plus triste, vous enlève toute joie de vivre, mais vous oblige aussi à vous défendre, à rassembler toute vos énergies et à lutter » [notre traduction].

D'ailleurs, d'autres images existent ayant à peu près la même fonction que cette association contradictoire.

La scission interne au pays se montre, chez Amoroso, à travers la confrontation de deux différentes images de Madrid. La première est celle d'une ville joyeuse, belle :

Una passeggiata per le vie di Madrid mi aveva sempre dato gran ristoro. Le strade ampie della capitale, i suoi palazzi monumentali, i grandi magazzini ed i parchi ben curati offrivano ai miei occhi di provinciale un grande scenario. Ci vedevo la mano dell'uomo e la mano di Dio a Madrid. La mano dell'uomo curava lo scenario; quella di Dio lo spettacolo sempre nuovo delle donne che sciamavano in ogni dove per dimostrare l'assenza di riproduzioni nelle creazioni divine⁵³².

À cette vision positive de la ville se superpose une Madrid effrayante (« *Madrid, quel pomeriggio, mi faceva paura. Il suo volto raffinato, disteso, era sparito, nascosto da una grinta da far raggelare* », « Madrid, cet après-midi-là, me faisait peur. Son visage raffiné, relaxé, était disparu, caché par un bouillonnement glacial »⁵³³), comparée à une « *immensa officina* », « une immense usine »⁵³⁴.

Nous soulignons aussi que l'image du lit semble indiquer – bien que la référence ne soit pas explicite – l'espace de l'Espagne⁵³⁵. En effet, quelques pages après, une image similaire aura une connotation explicitement politique : « *Il mondo, bello mio, resterà sempre diviso in due parti disuguali; la parte piccola di chi sta su in cima e quella grande di chi cammina sulle rocce impervie e le paludi* » (« Le monde, mon ami, restera toujours divisé en deux parties inégales ; la petite, celle de ceux qui restent au sommet, et la grande, celle de ceux qui marchent sur les roches escarpées et les marécages »)⁵³⁶. En outre, une image similaire à l'arène est aussi présente dans le récit, dans la forme spécifique du cirque, auquel s'ajoutent d'autres images comme le montre l'exemple suivant :

La Spagna repubblicana [...] non riuscì ad esprimere un supremo condottiero, un uomo capace di stringere, in un pugno forzuto, le redini di tanti cavalli sbizzarriti. Anche la Spagna nazionalista era un circo di cavalli sbizzarriti. Un tale disse che c'erano almeno sette teste matte sotto il cappello del fascismo spagnolo. Carlisti,

⁵³² Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 27. « Une promenade dans les rues de Madrid m'avait toujours relaxé. Les rues amples de la capitale, ses palais monumentaux, les grands magasins et les parcs impeccables offraient à mes yeux d'homme de province un spectacle extraordinaire. J'y voyais la main de l'homme et la main de Dieu à Madrid. La main de l'homme s'occupait du scénario ; celle de Dieu du spectacle toujours différent des femmes qui tourbillonnaient partout afin de démontrer l'absence de reproductions dans les créations divines » [notre traduction].

⁵³³ *Ivi*, p. 28.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ivi*, p. 36.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 38.

*tradizionalisti, falangisti, monarchici, legittimisti, requetés, e non so quanti altri. [...] Alfonso Ortega asserisce che la Spagna è un bordello con ventisei milioni di abbonati a vita. Lui però si batte per la difesa di questa Spagna smarrita e confusionaria perché crede, come me, che il bordello sia preferibile alla caserma-convento in cui i nazionalisti vorrebbero trasformare il nostro paese. Ho detto ad Alfonso che non è stabilito in cielo che il popolo spagnolo debba per forza scegliere fra il bordello o la caserma*⁵³⁷.

En ce qui concerne une autre ville espagnole, Tolède, elle se montre dans la narration comme « *una città sonnolenta. Un museo all'aria aperta* », « une ville endormie. Un musée au grand air » et ainsi apparemment tranquille (« *Non credo che faranno a fucilate anche nei musei. [...] Toledo, fino a metà luglio, se n'era stata apparentemente tranquilla* », « Je ne crois pas qu'ils iront jusqu'à la fusillade dans les musées. [...] Tolède, jusqu'à la mi-juillet, avait été apparemment tranquille »⁵³⁸).

Un des réservoirs les plus riches en images concernant – ou mieux « englobant » – l'Espagne est sûrement le roman *Le Chaos et la Nuit* d'Henri de Montherlant. Nous devons d'abord souligner que la première partie du roman se déroule à Paris, terre d'exil pour l'ex-combattant républicain Celestino. Or, à cette ville française se superpose déjà l'image de l'Espagne, comme si les yeux infectés de Celestino ne voyaient rien d'autre que la guerre, les batailles et la destruction partout, même en France. La vision de Paris qui est propre au protagoniste ressemble donc à une sorte de recreation de l'Espagne, cette Espagne de laquelle il a été obligé de s'enfuir. Qu'il s'agisse de nostalgie, de sens de culpabilité ou d'obsession personnelle, Celestino *lit* et regarde la ville avec les yeux de la guerre, et tend à la transformer en un champ de bataille, avec des effets pour la plupart ridicules, comiques.

C'est justement dans ce contexte que se développera l'image de l'Espagne qui nous intéresse le plus, et en particulier de Madrid, la ville où se déroulera la seconde partie du roman. Elle est définie pour trois fois consécutives comme « le pays de la peur »⁵³⁹, immergé « dans l'ombre, au-dessus d'un ciel nocturne, laiteux comme une prairie pleine

⁵³⁷ Ivi, p.44-56. « L'Espagne républicaine [...] n'a pas réussi à exprimer un leader suprême, un homme capable de prendre, de manière étroite, les rênes de beaucoup de chevaux fous. Même l'Espagne nationaliste était un cirque de chevaux fous. Un tel a dit qu'il y avait au moins sept têtes de fou sous le chapeau du fascisme espagnol. Carlistes, traditionalistes, phalangistes, monarchistes, légitimistes, *requetés*, et je ne sais pas combien d'autres. [...] Alfonso Ortega affirme que l'Espagne est un bordel avec vingt-six millions d'abonnés à vie. Mais il se bat pour la défense de cette Espagne perdue et chaotique car il croit, comme moi, que le bordel est préférable à la caserne-convent dont les nationalistes voudraient faire l'image de notre pays. J'ai dit à Alfonso que le ciel n'a pas donné au peuple espagnol le devoir de choisir forcement entre le bordel et la caserne » [notre traduction].

⁵³⁸ Ivi, p. 46.

⁵³⁹ Henri de Montherlant, *op. cit.*, p. 175.

de givre », mais aussi comme « le pays ennemi, qui cependant était son pays [...] le pays de Franco, le pays ennemi, son pays »⁵⁴⁰. Après ces rapides références qui – au moyen des couleurs et des lumières – donnent une image ombrageuse, négative et sinistre de sa patrie, d’une certaine façon scindée et incohérente (le pays ennemi est en même temps son pays), voilà que l’allusion à l’enfer – un espace dont nous parlerons plus tard – devient explicite : « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance »⁵⁴¹. Descendu du train qui le conduira à son pays natal, Celestino aura en effet la sensation de se trouver dans « un autre univers »⁵⁴², une sorte d’enfer justement.

Cependant l’allusion à ces figures ne nous apparaît pas tout aussi significative et intrusive comme la référence à une autre image qui nous apparaît plus intéressante et envahissante dans *Le Chaos et la Nuit*. En effet, vers la fin du roman un espace – déjà évoqué précédemment – devient central : il s’agit de l’espace où a lieu la corrida, le lieu de la lutte spectaculaire entre homme et taureau. Celestino se montre indifférent face à cette manifestation, comme il l’était à l’égard de sa Madrid, « cet univers pathétique dont il était exclu »⁵⁴³ : si, dans ce cas, l’image de la corrida sert à mettre l’accent sur le sentiment d’exclusion – central dans ce roman de l’exil – voilà que l’espace de l’arène devient aussi le lieu du mensonge, en rappelant la fausseté de la guerre combattue, la scission du pays, avec son organisation en blocs opposés. L’homme est ainsi comparé au « taureau de combat » (« Ce qu’on toréait dans cette arène, dans des centaines d’arènes chaque dimanche, c’était l’homme »⁵⁴⁴), en suggérant de cette manière une référence au combat entre êtres similaires (taureau contre taureau), frères dans le même espace de l’Espagne-arène :

on l’avait fait, des deux côtés, pendant la guerre, où il arrivait que l’adversaire politique fût toréé selon toutes les règles dans une arène de ville ou sur une place de village, jusqu’à la mort comprise. [...]. L’Espagne jouait la passion de l’homme, sous le couvert de la passion de la bête, comme l’Église prétendait jouer la passion d’un dieu, sous le couvert de la passion d’un homme⁵⁴⁵.

La structure circulaire de l’arène ressemble à un « cercle infernal [qui] l’emprisonnait », en prolongeant et en enrichissant l’image précédente. Ainsi l’Espagne

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 181.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ivi*, p. 183.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 243.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 250.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

arrive à ressembler à une copie agrandie de la corrida, à son image infernale, comme si « les arènes étaient le microcosme du monde entier »⁵⁴⁶ :

De même que la population de Madrid avait inventé qu'un des quartiers de la ville (celui dit « de Salamanque ») ne serait pas visé par les avions franquistes, et s'y écrasait, ainsi le taureau avait inventé qu'il y avait quatre pieds carrés de l'arène où on cesserait de le faire souffrir – la *querencia*, – et il y retournait obstinément, quoi qu'on vînt le persécuter là aussi bien qu'ailleurs⁵⁴⁷.

Non sans raison, la mort du taureau sera seulement une anticipation de la disparition de Celestino (« Je m'en vais parce que je vais mourir, comme les taureaux »⁵⁴⁸) qui sera retrouvé mort dans sa chambre d'hôtel, mystérieusement tué par les mêmes estocades sur le dos qui avaient juste avant massacré l'animal.

Le fait d'utiliser l'espace de la corrida en tant que métaphore de l'Espagne entière semble receler une spécificité par rapport à la guerre civile espagnole, en s'érigeant, potentiellement en espace emblématique pour la représentation de ce conflit. Ce n'est pas par hasard si cette image revient souvent dans d'autres exemples où elle sert au narrateur en tant que métaphore de l'Espagne en guerre.

Si nous considérons le roman de Rey, nous voyons que la corrida revient, en se montrant de manière détaillée et explicite dans le passage suivant :

- [...] Vous avez déjà vu des corridas ?
Warner fit oui de la tête.
- Bon. Alors, vous allez comprendre. Moi je sais : le monde, c'est une corrida, toujours. Le toro au milieu, les matadors autour. Le jeu, c'est de ne pas laisser le toro sortir vivant. C'est ça, le monde, avec deux races bien différentes : les salauds, tous les salauds... et les autres, les cons.
Il cracha à nouveau.
 - C'est toujours le même spectacle. Les cons qui font le toro ; ça court, ça fonce, ça se bat, ça se défend vaillamment. Mais il n'y a rien à faire : au bout, c'est la mort ; les salauds ont toujours raison. Les cons sont toujours vaincus.
 - Quelquefois, quand même, le matador est tué, dit Georgenko.
Le vieux sourit.
 - Quelquefois, oui, mais de moins et puis ce n'est pas le jeu. Le jeu, c'est que le toro meure... C'est ça le monde... Des salauds, des cons, rien que ça ! De l'autre côté, les fascistes, ce sont les matadors, et ici... Et pourtant, je suis socialiste depuis trente ans, trente ans à faire le toro...
Warner s'agita sur sa chaise.
 - Vous ne croyez pas que justement cette guerre, c'est fait pour modifier le jeu ?
 - Sur le papier, oui, dans les livres, oui, mais dans la réalité, non.
 - [...]

⁵⁴⁶ Ivi, p. 257.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 255.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 259.

- Toute l'Espagne, dit Warner. Les monstres de Velázquez et de Zurbarán⁵⁴⁹.

Si au début de l'extrait la métaphore semble assez subtile, nous voyons que vers la fin elle se fait évidente : dans le cadre d'une arène qui semble coïncider avec le monde, nous avons d'une part les matadors – les fascistes – et de l'autre part la victime – le *toro* – coïncidant avec le socialisme, dont le malheureux destin semble être inaltérable. En effet, c'est juste à la fin du roman, quand Georgenko comprend qu'il va bientôt mourir, qu'il affirme : « je suis le toro »⁵⁵⁰. Dans ce cas, cette image en quelque sorte « prise du ciel » – comme si le narrateur se trouvait en haut et regardait de loin les événements guerriers en les synthétisant ensuite en une image récapitulative – ne fait que reproduire des dynamiques assez simplifiées : « le monde, c'est une corrida, toujours. Le *toro* au milieu, les matadors autour. [...] C'est ça, le monde, avec deux races bien différentes : les salauds, tous les salauds... et les autres, les cons ». Nous rencontrons ici un des effets secondaires de l'utilisation de ce genre d'images synthétiques : bien que très suggestives, elles peuvent en effet favoriser une certaine simplification de la réalité, une réalité qui – observée de trop loin – risque de perdre ses spécificités, ses problématiques et son trait pour ainsi dire humain.

D'ailleurs c'est Sernin qui dans *Le capitaine galicien (Alvaro)* propose une vision encore plus rigide des mouvements révolutionnaires et contre-révolutionnaires existant en Espagne en étant, à son tour, très explicite, ou mieux en liquidant la question avec une coïncidence élémentaire entre guerre et corrida : « "La guerre civile espagnole était une corrida, l'arène était la péninsule mais bon nombre de toreros étaient étrangers." Il faudrait ajouter que le taureau, celui qui recevait tous les coups, était espagnol. [...] Beaucoup d'églises étaient transformées en casernes »⁵⁵¹.

Une version bien plus problématique nous est présentée par Christian Murciaux dans *Notre Dame des Désemparés* où l'Espagne est très souvent comparée à une arène (« La ville ressemblait à une arène en pleine corrida ! »⁵⁵²), cette fois privée des normales barrières protectrices (« Et dans leurs yeux l'Espagne devenait une immense arène où nulle barrière protégerait les spectateurs des taureaux furieux »⁵⁵³). Cet aspect, l'absence de limites, ne nous évoque pas seulement nos réflexions précédentes, mais il peut aussi

⁵⁴⁹ Henri-François Rey, *op. cit.*, p. 159-61.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 205.

⁵⁵¹ André Sernin, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁵² Christian Murciaux, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁵³ Ivi, p. 36.

être mis en rapport avec un autre passage du roman concernant la vision de la guerre implicite à ce texte : « En écoutant leurs aveux Juanito découvrit que dans une guerre civile, l'abîme qui sépare l'innocent du coupable, le martyr de la victime s'évanouit. La déroutante facilité du crime fait de tout homme un assassin éventuel, un otage possible ou un cadavre demain »⁵⁵⁴. Cette absence de limites, que Juanito expose, verbalise, clarifie d'un point de vue conceptuel, semble se matérialiser aussi dans l'image de l'arène où les « agents » et les spectateurs ne sont plus séparés, mais se mélangent, en appartenant tous au même espace clos, étouffant, « un conflit sans issue entre les vivants et les morts, entre la terre et le ciel » et où « les soldats ne savaient plus de quelle armée ils relevaient »⁵⁵⁵. Nous retrouvons ici une version bien plus complexe de la guerre civile par rapport au roman précédent où, entre bons et mauvais, il existait une distinction aussi stricte que celle existant entre matador et taureau, homme et animal. D'ailleurs, dans ce roman, la guerre civile semble parfois coïncider avec la rupture de ces distinctions, des frontières qui aident à séparer, distinguer le bien du mal, le frère de l'ennemi.

Il nous semble ainsi significatif de constater qu'une des images les plus fréquentes que Murciaux utilise pour décrire l'Espagne – la corrida – peut, si utilisée de manière originale et réélaborée, montrer cet aspect problématique de la guerre civile, en abolissant n'importe quelle simplification.

Voyons à ce propos un extrait où l'image de la corrida et les contradictions liées aux limites sont particulièrement développées et approfondies :

Mais l'Espagne entière était cette arène où les deux ennemis finissent par s'anéantir. Les mots de la señora revenaient à Juanito. Il n'y a pas de gagnants. Oui, cette corrida sous l'œil impuissant d'un seul homme, ce combat où nul règlement n'était plus observé, ce massacre sans but et sans noblesse, où acteurs et spectateurs s'évanouissaient dans la fumée d'une explosion, c'était la guerre civile⁵⁵⁶.

Tout comme les barrières entre le frère et l'ennemi se dissolvent – en conduisant à leur destruction – ainsi le conflit désintègre le schéma des règles (« nul règlement n'était plus observé »), les finalités et les conventions morales (« sans but et sans noblesse ») jusqu'à détruire les limites entre vainqueur et perdant, acteur et spectateur, confondus « dans la fumée d'une explosion » coïncidant avec la guerre civile. Si d'autres images

⁵⁵⁴ Ivi, p. 54.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 38.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 43.

peuplent la narration – et, entre autres, nous citons l’image d’une Espagne « source, [...] cellule, [...] verger »⁵⁵⁷ et d’une Espagne labyrinthe⁵⁵⁸ – c’est toujours l’arène à prévaloir :

La République n’était peut-être que cet intervalle entre deux mises à mort, le temps qu’il faut pour évacuer le taureau mort de l’arène et faire sortir du toril une nouvelle bête aveuglée par la lumière et furieuse, frappant le sable du sabot.

[...] Juanito s’acharnait :

- Je croyais que dans cette guerre les hommes affrontaient les balles au lieu de provoquer une bête... sommes-nous la bête qui ne sait pas pourquoi on la force à avancer, à attaquer, à se défendre ?

- Dis tout simplement pourquoi on la force à mourir...

[...] – Écoute, petit, n’oublie pas mon nom, j’aimerais t’aider un jour. Tu as raison, cette guerre est une corrida mais il y a des corridas où les taureaux ont brisé les barrières et embroché les badauds. [...] Tu es brave...⁵⁵⁹.

À cette série d’interrogations et de réflexions sur la vraie essence de la guerre et de cette bête vivant dans l’homme, s’ajoute aussi une autre image particulièrement éloquente présente dans le roman de Murciaux, celle de la ville-ruche. Une image, celle-ci, qui pourrait bien dialoguer avec celle de la corrida :

La ville ressemblait à une ruche éventrée par une main brutale. Des profondes alvéoles coulait, comme un miel épais, le soleil de juin. Sous les éclats de bois et de ferraille, les poutres des toitures, les plâtras des explosions, affleuraient les assises indestructibles de la ville, ces gros blocs de pierre dorée, usés aux angles comme les pieds des statues de bronze par les lèvres humaines.

Le passé émergeait à travers les ruines récentes. Dans le sol une autre Espagne intacte gisait avec ses temples et ses trésors. La guerre civile n’était qu’un épisode d’une longue durée. Ce fil arraché ne pourrait rompre la trame tenace dans laquelle un peuple mêle inextricablement mensonge et lucidité, vérité et erreur, courage et faiblesse comme un individu compose son destin avec ce qu’il a hérité et ce qu’il a rejeté, avec ses vertus et ses vices, ses chances de salut et sa volonté de se perdre⁵⁶⁰.

Image d’un ordre exemplaire perturbé, cette ruche sert à l’auteur pour introduire son discours sur l’Espagne en ruines, mais aussi sur la ténacité du peuple espagnol, la force de l’« autre Espagne [qui] gisait avec ses temples et ses trésors »⁵⁶¹ et qui peut arriver à reconstruire cette ruche brisée. Même ici la réalité n’est pas – ou n’est plus – composée d’une série de cellules séparées, bien limitées, mais elle semble avoir été violée, éventrée, privée de toutes les distinctions précédentes qui pouvaient mettre de l’ordre

⁵⁵⁷ Ivi, p. 256.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 68.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 193-94.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 156-57.

⁵⁶¹ Ivi, p. 156.

dans son territoire traversé par des poussés contraires, finissant ainsi par ressembler plutôt à un mélange, inextricable, de « mensonge et lucidité, vérité et erreur, courage et faiblesse ».

Cette contradiction interne peut d'ailleurs être mise en scène même de manière, pour ainsi dire, théâtrale, en faisant jouer les ombres avec les lumières.

Très souvent Nitti s'arrête sur l'image des ténèbres (« *organizzarsi nelle tenebre* », « s'organiser dans les ténèbres »⁵⁶² ; « *tenebre fitte* », « ténèbres profondes »⁵⁶³ ; « *vedevo lunghe file di teste agitarsi nella penombra [...] Nel cielo grigio che si schiariva a poco a poco brillavano di tanto in tanto i razzi luminosi verdi, gialli e rossi lanciati dalle nostre posizioni e da quelle nemiche* », « je voyais de longues queues de têtes qui s'agitaient dans la pénombre [...] Dans le ciel gris qui s'éclairait peu à peu brillaient de temps en temps les roquettes lumineuses vertes, jaunes et rouges lancées de nos positions à celles ennemies »⁵⁶⁴ ; « *tenebre che mi avvinsero e nelle quali mi immersi [...] ombre nell'ombra* », « ténèbres qui me capturèrent et dans lesquelles je m'immergeai [...] ombres dans l'ombre »⁵⁶⁵ ; « *mi sono avvicinato nell'ombra a quella carovana di ombre* », « je me suis approché dans l'ombre à cette caravane d'ombres »⁵⁶⁶, rompues seulement par les « *vampe degli ultimi spari* » (« bouffées des derniers coups de feu »)⁵⁶⁷, mais il décrit aussi la violence extrême du soleil, parfaite contrepartie des ténèbres, avec lesquelles il partage une connotation assez négative, comme s'ils étaient les deux faces d'une même pièce (« *le ore calde cominciavano a pesare* », « les heures chaudes commençaient à peser »⁵⁶⁸ ; « *battesimo del fuoco* », « baptême du feu »⁵⁶⁹ ; « *fuoco d'inferno* », « feu infernal »⁵⁷⁰ ; « *sole di Spagna che è fuoco divorante [...] lunghe ore assolate* », « soleil espagnol qui est un feu dévorant [...] longues heures ensoleillées »⁵⁷¹ ; « *pioggia di piombo e di fuoco* », « pluie de plomb et de feu »⁵⁷² ; « *il sole appena sorto ci arrostita, la terra sembrava spaccarsi sotto i nostri piedi* », « le soleil qui venait de se

⁵⁶² Nitti, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁶³ Ivi, p. 82.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 84.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 205.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 206.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 116.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 57.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 39; 82.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 96.

⁵⁷¹ Ivi, p. 107.

⁵⁷² Ivi, p. 117.

lever nous faisait cuire, la terre semblait se briser sous nos pieds »⁵⁷³ ; « *fuoco della battaglia* », « feu de la bataille »⁵⁷⁴).

À propos de cette connotation négative du soleil, nous ne pouvons que mentionner un auteur qui, parmi les écrivains de notre corpus, est peut-être le metteur en scène le plus avisé : cela pourrait dépendre aussi de la valeur qu'avait le composant visuel dans sa vie, sachant que cet « *appassionato incompetente* »⁵⁷⁵, Leonardo Sciascia, s'est fait souvent critique d'art.

Avant d'entrer dans le vif de notre enquête sur la lumière, nous mentionnons rapidement l'image des fusillades vues comme une espèce de fête⁵⁷⁶ ou un théâtre :

*A Malaga, il calabrese che andava a vedere le fucilazioni diceva "è come a teatro, ci vengono anche le signore: si mettono un po' lontano e guardano, c'è una vecchia signora che guarda con un binocolo di madreperla." L'immagine della vecchia signora mi aveva dato alla fantasia, mi pareva un simbolo della Spagna fanatica e feroce. [...] Donna Maria Grazia [...] voleva invece che dicessi "baciolemani" perciò mi guardava attraverso l'occhialino e non rispondeva, sarebbe venuta col binocolo a vedere la mia fucilazione*⁵⁷⁷.

L'image de l'enfer revient aussi plusieurs fois⁵⁷⁸, mais nous voudrions nous arrêter sur la figure la plus forte et célèbre présente dans le roman, celle qui transforme la ville de Madrid en une énorme lumière, en un « *lume* ». Avant de citer entièrement cet extrait du texte il faut analyser de plus près l'utilisation de la lumière et des ombres dans ce roman, apparemment construit sur des oppositions constantes entre ces deux éléments visuels. En effet, dans ce conte les images de lumière et de luminosité, ainsi que les

⁵⁷³ Ivi, p. 172.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 206.

⁵⁷⁵ C'est le même auteur qui se définit ainsi : « passionné incompetent ». Voir : Giovanna Caggegi, Maria Rizzarelli, Simona Scattina (sous la direction de), « "Considerazioni sul mondo visibile". L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia », dans *Arabeschi*, n° 1, janvier-juin 2013, p. 229.

⁵⁷⁶ Voir aussi *La fête espagnole* : « Tout un peuple qui va à la guerre comme on va à la fête !... Tu parles ! A l'abattoir, comme des bœufs, et pas fiers d'y aller ! Et toi dans le troupeau vers l'abattoir, Georgenko » (p. 89).

⁵⁷⁷ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 185. « A Malaga, le Calabrais qui allait voir les exécutions disait : « C'est comme au théâtre, les dames y viennent aussi ; elles se mettent un peu loin et elles regardent, il y a une vieille dame qui regarde avec des jumelles de nacre. » L'image de la vieille dame avait frappé mon imagination, elle me semblait un symbole de l'Espagne fanatique et féroce. [...] Donna Maria Grazia [...] voulait au contraire que l'on dise « je vous baise les mains » ; et c'est pourquoi elle me regardait à travers son face-à-main, et ne répondait pas : elle viendrait avec son face-à-main pour assister à mon exécution » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 104-05).

⁵⁷⁸ De son côté, Nitti utilise l'image de l'enfer, déjà rencontrée chez de Montherlant, pour décrire une zone de guerre (« *dalle dodici alle quindici tutta la zona assume l'aspetto di una bolgia dantesca sotto il bombardamento a ondate successive delle squadriglie nemiche che, una dopo l'altra, vengono a tempestarci di bombe [...] furore di quell'inferno* », p. 159), en la combinant aussi avec celle de la « *pietraia infernale* » (p. 175).

allusions au champ sémantique de la vision et de l'acte de « voir », abondent, et se réfèrent spécifiquement à la guerre. On sait en effet que Sciascia n'était pas seulement passionné de peinture, mais qu'il était particulièrement sensible aux mises en scène de la lumière dans les tableaux, ainsi que à la technique maîtrisée par les « *ladri della luce* » (« voleurs de lumière »), la photographie : « *per il fotografo la luce equivale alla penna dello scrittore, per il pittore la luce è lo strumento che lo rende demiurgo e gli permette di dare vita a persone e cose sulla tela* » (« pour le photographe la lumière équivaut au stylo de l'écrivain, pour le peintre la lumière est l'instrument qui le transforme en demiurge et lui permet de donner vie aux personnes et aux choses sur la toile »)⁵⁷⁹. Nous pouvons sûrement dire que dans *L'antimonio*, l'utilisation du champ sémantique de la lumière (et par conséquent du soleil, du feu et des couleurs claires, tendant vers le blanc) est nettement supérieure à celle de l'obscurité et du noir. Il est possible de le constater déjà à partir du titre, mettant au premier plan l'élément chimique semi-métallique qui a causé la mort du père du protagoniste.

Or, cette lumière qui se dégage dans le conte, cette blancheur éclatante qui semble vaincre les ténèbres qui, par exemple, dominent la narration simonienne, ne sont pas connotées de manière unique : au contraire, le « clair » et le « blanc » véhiculent différentes significations.

Nous aborderons la question du rapport entre guerre et lumière sous différents angles, en commençant par une réflexion sur un des thèmes les plus récurrents dans le récit, celui de la « vision », de l'acte de « voir ». Le thème de la lumière et celui de la vision sont bien évidemment enchevêtrés et on peut montrer leur interdépendance grâce à plusieurs images du récit.

D'abord nous pouvons remarquer que dans le récit, la guerre est avant tout « vue », et que sa vision suscite des sentiments discordants. D'un côté – comme on peut s'y attendre – la guerre invite presque à une négation, une volonté de ne pas voir. En effet les personnages semblent de temps en temps vouloir fuir la vue de la guerre, comme dans l'exemple suivant :

« Io » dissi « verrei con te dall'altra parte per questo: per non sentire più le fucilazioni, per non vedere più scannare i feriti, per non vedere quel che ho visto ora con quella tedesca, per non vedere più i mori i colonnelli del tercio i Crocefissi e i Cuordigesù... ». [...] e pure mi pareva già molto non vedere più i Crocefissi attaccati,

⁵⁷⁹ Giovanna Caggegi, Maria Rizzarelli, Simona Scattina (sous la direction de), « “Considerazioni sul mondo visibile”. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia », dans *Arabeschi*, n° 1, janvier-juin, 2013, p. 249. Disponible ici : <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/galleria-alfabeto-della-pittura.pdf>

*per devozione dei falangisti, a tutte le cose che seminavano morte [...] e non vedere i cappellani benedicensi, quel monaco che passava di foga tra le nostre file*⁵⁸⁰.

Dans une partie du texte c'est le monde même qui ferme ses yeux pour ne pas voir (« *e il mondo chiudeva gli occhi per non vedere* »⁵⁸¹). D'un autre côté, à plusieurs occasions, la vision de la guerre provoque du plaisir : ainsi le texte mentionne « *un calabrese cui piaceva "vedere le fucilazioni"* » et qui « *appena aveva un momento libero diceva "vado a vedere le fucilazioni"* » *allegro come andasse ai fuochi di santa Rosalia* »⁵⁸². Ici le texte fait référence à un véritable « goût » (« *gusto di vederle* », « goûts de salaud »⁵⁸³), un plaisir provoqué par les fusillades, comme si la guerre satisfaisait en quelque sorte le sens de la vue (« *ricordavo il momento, l'unico momento della guerra, in cui mi prese il freddo piacere di uccidere [...] la feroce gioia di vedere un uomo abbattersi a terra colpito* »⁵⁸⁴), en ressemblant presque à un spectacle, comme dans les deux exemples suivants :

*quando vedevo, come un giorno a Zaragoza, la gente del Grand Hotel sciamare fuori porta, e credevo ci fosse una qualche galanteria di festa, e invece ho visto che andavano a veder sfilare i prigionieri che dovevano essere fucilati*⁵⁸⁵.

*Pensavo « l'antimonio, il fuoco » ma così lontano era il riverbero, costava a noi tanto sangue e dolore quella città da allucinazione, che di solito guardavo la rossa aureola di morte come da bambino, in campagna, guardavo le lontane girandole di fuoco della festa di san Calogero: un luminoso lontano giuoco della notte*⁵⁸⁶.

⁵⁸⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 181-2. « - Moi, dis-je, je passerais bien de l'autre côté avec toi pour ça, pour ne plus entendre les exécutions, pour ne plus voir égorger les blessés, pour ne pas voir ce que je viens de voir avec cette Allemande, pour ne plus voir les maures, les colonels du *tercio*, les Crucifix et les Sacré-Cœurs... [...] et pourtant cela me semblait déjà beaucoup de ne plus voir les crucifix accrochés, par la dévotion des phalangistes, à toutes les choses qui semaient la mort [...] et de ne plus voir les aumôniers en train de bénir, ce moine qui passait impétueusement entre nos rangs » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 100).

⁵⁸¹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 220. « [...] le monde fermait les yeux pour ne pas voir » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 146).

⁵⁸² *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 179. « [...] un Calabrais qui aimait « voir fusiller » ; dès qu'il avait un moment de liberté il disait : « je vais voir fusiller », tout joyeux comme s'il allait voir les feux d'artifice de Sainte Rosalie » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 98).

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 237. « [...] je me rappelais le moment, l'unique moment de la guerre où j'avais été pris par le froid plaisir de tuer [...] la joie féroce qu'il y avait à voir un homme s'abattre à terre, touché » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 164-65).

⁵⁸⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 221. « [...] quand je voyais, comme un jour à Saragosse, les gens du grand Hôtel se répandre hors de la porte, je pensais qu'il devait y avoir quelque cérémonie, une fête, et j'ai vu au contraire qu'ils allaient voir défiler les prisonniers qui devaient être fusillés » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 147).

⁵⁸⁶ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 200. « Je pensais « le grisou, le feu » mais la lueur était si lointaine, cette ville d'hallucination nous coûtait tant de sang et de douleur que, d'habitude, je regardais la rouge auréole de mort comme, lorsque j'étais enfant, je regardais les lointaines girandoles de feu de la fête de San Calogero : un lumineux et lointain jeu de la nuit » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 122-3).

Même la guerre – ainsi que les villes espagnoles – devient belle dans le texte de Sciascia, comme nous l’avons déjà remarqué (« *da novembre a febbraio fu bella anche la guerra* »), pendant que la phrase conclusive du récit semble faire allusion à un espèce de « saturation de la vue » du protagoniste, qui démontre sa volonté de voir des choses nouvelles (« *"Voglio vedere cose nuove" dissi* »⁵⁸⁷).

Or, le lien lumière – vue – guerre s’accroît davantage grâce à la présence de quelques images éloquentes.

Nous mentionnerons d’abord l’allusion à la photographie, se situant temporellement après l’incident causé par l’antimoine dans la soufrière et juste avant la décision de partir pour l’Espagne : « *la notte ebbi il delirio, non avevo febbre né dormivo, ogni parola che mi dicevano ogni rumore che sentivo ogni pensiero che mi nasceva, pareva mi esplodesse dentro come il lampo che fanno i fotografi, il lampo si spegneva e mi restava una luce viola, la luce che immaginavo si portassero dentro i ciechi* »⁵⁸⁸. L’explosion, qui rappelle et anticipe aussi les explosions pendant la guerre, est ici explicitement mise en rapport avec le *flash* des photographes, indispensable à la création de la photographie et donc du souvenir, de la mémoire. Cependant, la conséquence crainte est la lumière violette, explicitement liée à la cécité et donc à la mort de la vision. Déjà à partir de cette première image anticipatrice, on commence à deviner le lien entre la lumière et la mort, l’excès de vision et son annulation finale.

Ce n’est pas un hasard si la photographie revient justement dans la description d’un événement guerrier :

*La scena si svolse come nel lampo di una fotografia, per una diecina di secondi vedemmo senza capire, così come una macchina fotografica è solo un occhio che coglie le immagini: quando staccammo gli occhi da quel corpo disteso bocconi sulla neve e ci guardammo in faccia tra noi, il tenente siciliano, quello che mi era simpatico, stava afflosciandosi sulle ginocchia come un momento prima il soldato rosso sotto i colpi del maggiore; in faccia gli si leggeva spavento e disgusto. Il maggiore B. se ne accorse e lo fulminò con gli occhi, il tenente si riprese, guardò in alto a farsi cadere la neve sulla faccia*⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ *L’antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 241. « - Je veux voir des choses nouvelles, dis-je » (*L’antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 169).

⁵⁸⁸ *L’antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 187-88. « La nuit, je délirai, je n’avais pas de fièvre et je ne dormais pas, mais chaque mot que l’on me disait, chaque bruit que j’entendais, chaque pensée qui se présentait me donnait l’impression d’éclater en moi comme l’éclair que font les photographes, l’éclair s’éteignait et il me restait une lumière violette, la lumière que je croyais que les aveugles portaient en eux » (*L’antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 108).

⁵⁸⁹ *L’antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 227-28. « La scène se passa comme dans l’éclair d’une photographie, pendant une dizaine de secondes nous vîmes sans comprendre, comme un appareil de photo

Une guerre qui ressemble à une succession d'éclairs : dans ce cas, la similitude avec l'appareil photo sert au narrateur pour mettre l'accent sur l'impossibilité de comprendre la guerre et sur la froideur des hommes qui regardent, en quelque sorte réifiés, dégradés et réduits à être seulement un œil.

Une deuxième image optique – la première qui arrive à synthétiser en soi l'Espagne entière – est celle de la loupe et des rayons de soleil ; ici l'Espagne est vue comme une énorme loupe, qui s'allume et s'enflamme en contaminant le monde entier : « *perché tutti gli errori e le speranze del mondo si sono concentrati in quella guerra; come una lente concentra i raggi del sole e dà il fuoco, così la Spagna di tutte le speranze e gli errori del mondo si accese: e di quel fuoco oggi crepita il mondo [...] tutto il mondo sarebbe diventato Spagna* »⁵⁹⁰. La transparence de l'instrument optique est directement mise en relation avec le soleil, la lumière, et c'est justement de ce rapport que naît le feu, en même temps espoir et horreur⁵⁹¹. Même la mort est mise en scène grâce à l'utilisation d'un

qui n'est qu'un œil pour cueillir les images : quand nous détournâmes les yeux de ce corps étendu sur le ventre dans la neige, et que nous nous regardâmes entre nous, le lieutenant sicilien, celui qui m'était sympathique, s'affaissait sur ses genoux comme, un moment avant, le soldat rouge sous les coups du commandant ; sur son visage, on lisait l'épouvante et le dégoût. Le commandant B s'en aperçut et le foudroya du regard, le lieutenant se ressaisit, il regarda en l'air pour laisser la neige lui tomber sur le visage » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 154).

⁵⁹⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 213-14. « parce que toutes les erreurs, tous les espoirs du monde se sont concentrés dans cette guerre, comme une lentille concentre les rayons du soleil et met le feu, de même l'Espagne s'est allumée avec tous les espoirs et toutes les erreurs du monde, et c'est de ce feu que le monde crépite aujourd'hui [...] le monde entier deviendrait l'Espagne » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 137-38).

⁵⁹¹ D'ailleurs l'image de la transparence revient aussi dans le sentiment du protagoniste qui se sent « en verre », coupé par des « pointes de diamant » (Ivi, p. 149-50) : « *anche le immagini che le pupille coglievano parevano spezzarsi a tela di ragno, come fossero su una lastra di vetro al centro colpita da un proiettile invisibile. Queste sensazioni mi venivano forse dal suono, simile a quello che fanno i vetrai quando tagliano il vetro, che il vento continuamente faceva, e dal vetrino scricchiare della neve sotto i nostri passi, e dal pungente lacrimare degli occhi* » (*L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 224), « même les images que saisissaient les pupilles semblaient se briser en toile d'araignée, comme si elles étaient placées sur une plaque de verre frappée en son centre par un invisible projectile. Ces sensations venaient peut-être du son, semblable à celui que font les vitriers quand ils coupent le verre, que faisait continuellement le vent, et du crissement cristallin de la neige sous nos pas, et du larmolement piquant de nos yeux » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 150). Il faut rappeler que, pour Sciascia, la vitre est toujours un élément pictural, auquel il dédie deux essais (*Storie su vetro*, 1968, et *Tra astrazione e realismo*, 1972) : « *profondamente attratto dal verso anziché dal recto delle cose, Sciascia nutre una passione anche per la pittura su vetro perché questa, come l'incisione, costringe l'artista a lavorare su una lastra dal rovescio. Lo strano procedimento rappresenta per lo scrittore un motivo di profonda curiosità probabilmente perché in questo 'lavorare al contrario' egli scorge un'affinità con il suo mestiere di scrittore intento a indagare la realtà dal 'rovescio' per poi mostrarne la verità e dunque il recto.[...] Lo scrittore [...] individua inoltre, nella pittura su vetro, una seconda cristallizzazione che nasce nel momento in cui il pittore imprime il colore sulla lastra vitrea permettendo così alla pennellata piuttosto povera di acquistare luce e intensità* » (Giovanna Caggegi, « Considerazioni sul mondo visibile. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia. Vetro », dans « profondément attiré par le verso, et non pas par le recto des choses, Sciascia aime beaucoup la peinture sur vitre car elle, comme la gravure, oblige l'artiste à travailler sur une plaque à l'envers. L'étrange processus représente pour l'écrivain un motif de profonde curiosité probablement car dans ce

instrument qui réfléchit la lumière, le miroir, qui permet aux hommes de se voir, plus ou moins déformés, dénaturés.

Un deuxième élément intéressant concerne l'utilisation de la couleur blanche : il suffit de lire les descriptions des villes, auparavant citées, où le blanc et la lumière dominant (« *Il paese era solo una strada cieca, case basse e bianche* » ; « *Era bella Cádiz, somigliava a Trapani, ma per il bianco delle case più luminosa; e anche Malaga era bella in quelle giornate di febbraio vive di sole* ») se heurtant contre la narration simonienne dominée par le gris. Le texte fait plusieurs fois référence aussi à la neige qui, comme nous avons déjà vu, est presque toujours associée aux images de désolation (à la boue, au vent, au feu et au soleil), en constituant un terme de comparaison entre la vie pendant la paix et les tranchées, entre la Sicile et l'Espagne.

La référence à la « mort blanche » explique très bien ce que nous avons juste dit : d'ailleurs même un personnage de Claude Simon se demandait « Mais [...] est-ce que dans certains pays le blanc n'est pas aussi la couleur de la mort ? »⁵⁹². Cela dit, le rapport entre guerre et lumière s'approfondit tout au long d'un autre axe thématique que l'on pourrait appeler, dans une sorte de climax ascendant, le fil « lumière – soleil – feu ». Nous avons déjà rencontré ces trois éléments dans la partie concernant l'acte de la vision et la couleur blanche, ici on élargira le champ en nous concentrant particulièrement sur la lumière, dans toutes ses possibles déclinaisons. En effet, comme nous l'avons déjà anticipé, la guerre chez Sciascia semble être en quelque sorte « lumineuse », même si cette lumière, cette blancheur évoque aussi la mort : c'est justement sur cette opposition entre la luminosité excessive et l'éteignement total – à laquelle on a déjà fait allusion à propos de la photographie – que se construit la narration de la guerre dans *L'antimonio*. On est en effet face à une véritable constellation de lumières, de signes ambigus.

Nous sommes ainsi arrivés à parler de l'image la plus célèbre de ce récit, image qui donne le titre aussi à l'essai de Luciano Curreri, *Farfalle di Madrid*, livre fondamental pour comprendre le poids du conflit espagnol dans la littérature italienne : « *Giravamo intorno a Madrid come di notte le farfalle intorno al lume, si avvicinano fino a sentirsi bruciare ed allargano il volo, di nuovo si avvicinano e per un guizzo di vento la fiamma*

« travail à l'envers » il aperçoit une affinité avec son métier d'écrivain occupé à enquêter sur la réalité « à rebours » pour ensuite en montrer la vérité et donc le recto. [...] L'écrivain [...] identifie en outre, dans la peinture sur vitre, une seconde cristallisation qui naît au moment où le peintre imprime la couleur sur la plaque vitrée en permettant ainsi au coup de pinceau assez pauvre de devenir plus lumineux et intense » [notre traduction].

⁵⁹² Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 27.

le coglie. Così era Madrid. Venne la ventata di Brunete »⁵⁹³. Sur un fond nocturne, ce qui au début est une simple lumière (« *lume* ») montre après son pouvoir destructeur (« *bruciare* ») même mortel (« *la fiamma le coglie* »). Si l'image rotatoire évoquée par les papillons est reprise quelques pages après par le mouvement du chien (« *facevamo piccole azioni, a volte avevo l'impressione che ci facessero correre come un cane che tenti di addentarsi la coda, a trottola* »⁵⁹⁴), nous pouvons affirmer que tout le livre « tourne autour » de ce cette image principale. Nous avons déjà vu d'ailleurs que les agents atmosphériques, en ce roman, montraient surtout leur côté néfaste, complice de la guerre, ainsi que le soleil se manifestant dans sa puissance agressive, dévoratrice (« *ché il colpo di fucile o lo scoppio della granata ci avvertiva giusto in tempo per accoglierli con un fuoco d'inferno* »⁵⁹⁵ ; « *A Teruel c'era sede vescovile, il vescovo era in città quando i repubblicani strinsero la loro tenaglia di fuoco* »⁵⁹⁶). Dans ces pages, le feu et le soleil dévorent, enserrant, se relie explicitement à l'enfer. La connotation positive de ces éléments est très rare, presque absente (« *Era bella musica [...] le parole dicevano "Sulla libera bandiera / Brilla il sol dell'avvenir" davvero aprivano speranza* »⁵⁹⁷). Il s'agit d'une lueur dangereuse, douloureuse, comme écrit l'auteur (« *la dolorosa chiarezza che quella guerra veniva acquistando ai miei occhi* »⁵⁹⁸). Cette image lumineuse est reprise peu après :

Ma c'era, Madrid: di notte riverberava rosso nel cielo per gli incendi che i nostri aeroplani andavano ad attaccare; solo a momenti pensavo che in quella città c'erano bambini e vecchi, donne che urlavano pena, e case in cui migliaia e migliaia di persone abitavano. Pensavo « l'antimonio, il fuoco » ma così lontano era il riverbero, costava a noi tanto sangue e dolore quella città da allucinazione, che di solito guardavo la rossa aureola di morte come da bambino, in campagna guardavo

⁵⁹³ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 198. « Nous tournions autour de Madrid comme, la nuit, les papillons autour de la lampe, qui s'approchent jusqu'au moment où ils se sentent brûler, et éloignent leur vol, s'approchent de nouveau, et la flamme les cueille à cause d'un souffle de vent. Madrid, c'était ça. Il y eut le coup de vent de Brunete » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 121).

⁵⁹⁴ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 208. « Nous faisons de petites opérations, et parfois j'avais l'impression qu'on nous faisait courir comme un chien qui essaie de se mordre la queue, comme une toupie » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 130-31).

⁵⁹⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 219. « [...] car le coup de fusil ou l'explosion de la grenade nous avertissait juste à temps pour les accueillir avec un feu d'enfer » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 144).

⁵⁹⁶ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 221. « A Teruel il y avait un évêché, l'évêque était dans la ville au moment où les républicains serrèrent leur tenaille de feu » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 146).

⁵⁹⁷ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 193. « C'était de la belle musique [...] les paroles disaient : *Sur la libre bannière / Brille le soleil de l'avenir* et elles ouvraient vraiment les portes de l'espoir » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 114-15).

⁵⁹⁸ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 205. « [...] la clarté douloureuse que cette guerre était en train de prendre à mes yeux » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 128).

*le lontane girandole di fuoco della festa di san Calogero: un luminoso lontano giuoco della notte*⁵⁹⁹.

La lumière originale semble ici enrichie d'une aura divine (auréole) mais aussi hallucinée et elle semble aussi se transformer en un véritable jeu. Cette image de la lumière, avec celle de la loupe / lentille qui l'approfondit et l'amplifie, contribue à donner l'idée d'une lumière qui enflamme et se diffuse, contamine le monde comme le texte le dira explicitement après :

« Hoy España, mañana el mundo » diceva Hitler dalle cartoline di propaganda che ci lanciavano i repubblicani: lo figuravano con un braccio teso sulla Spagna, e squadriglie di aerei pareva partissero dal suo gesto, e la terra di Spagna con una corona di facce piangenti di bambini. « Oggi la Spagna, domani il mondo » diceva Hitler: e sentivo che non erano parole inventate dalla propaganda; tutto il mondo sarebbe diventato Spagna, far saltare il banco in Spagna non voleva dire che il giuoco fosse per sempre concluso⁶⁰⁰.

Comme la lumière se diffuse tout autour, ainsi l'Espagne semble se diffuser, se propager en étendant ses limites jusqu'à coïncider avec le monde entier : et c'est justement grâce à la propagande que cette Espagne pourra « se propager » ailleurs, en aboutissant à la Seconde Guerre mondiale.

Assez originale est l'invention de Conchon qui esquisse une Madrid-cloître, une ville sur laquelle la tempête de la guerre s'est abattue⁶⁰¹ (« La guerre était passée sur Madrid comme un orage sur un cloître »⁶⁰²). Nous remarquons aussi – non sans raison –

⁵⁹⁹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 200. « Mais Madrid existait bel et bien : la nuit, elle faisait une lueur rouge dans le ciel à cause des incendies que nos avions y allumaient ; par moments seulement, je pensais que, dans cette ville, il y avait des enfants et des vieillards, des femmes qui hurlaient de peine, et des maisons où habitaient des milliers et des milliers de personnes. Je pensais « le grisou, le feu » mais la lueur était si lointaine, cette ville d'hallucination nous coûtait tant de sang et de douleur que, d'habitude, je regardais la rouge auréole de mort comme, lorsque j'étais enfant, je regardais les lointaines girandoles de feu de la fête de san Calogero : un lumineux jeu de la nuit » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 122-23).

⁶⁰⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 213-14. « Hoy España, mañana el mundo, disait Hitler sur les tracts de propagande que nous lançaient les républicains, ils le représentaient avec un bras tendu sur l'Espagne, et des escadrilles d'avions semblaient partir de son geste. Et la terre d'Espagne avait une couronne de visages d'enfants qui pleuraient. « Aujourd'hui l'Espagne, demain le monde », disait Hitler, et je sentais que ce n'étaient pas des mots inventés par la propagande, le monde entier deviendrait Espagne, et faire sauter la banque en Espagne ne voulait pas dire que le jeu était fini » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 137-38).

⁶⁰¹ L'image de la guerre-tempête reviendra même chez Pierre-Henri Simon et Germano Lombardi, en suggérant le parallélisme entre calamité humaine et naturelle. En revanche, Murciaux utilisera une image similaire – les gros nuages – en se référant directement à la guerre civile : « Cette guerre n'était l'affaire que des ministres et des généraux. Les hommes de la huerta la voyaient s'approcher comme ces gros nuages noirs qui crèvent avant que la moisson soit rentrée » (Christian Murciaux, *op. cit.*, p. 39).

⁶⁰² Georges Conchon, *op. cit.*, p. 21.

que c'est Luis, le frère phalangiste, qui donne une image de Madrid empreinte de religion, image qu'il oppose à celle de Barcelone, immorale et corrompue, associée au vice, à la saleté et à la contamination.

Une autre image religieuse du territoire espagnol, assez proche de celle-ci, nous est donnée par Bruce Marshall qui emploie la figure du chapelet (« *for even secular Spain was a rosary and the names of her towns prayers* »⁶⁰³), cohérente avec la représentation d'un prêtre insérant le pays espagnol dans un monde semblable, lui aussi, à une église (« *The moon came out and made the world like a church* »⁶⁰⁴), mais aussi à un miroir (« *The world was a mirror which could hold only one reflection at a time* »⁶⁰⁵ ; « *Every day there were rumors that the town was going to be bombed, but so far the German and Italian aeroplanes hadn't come into the mirror* »⁶⁰⁶ ; « *It was as though they were marching through a mirror* »⁶⁰⁷) facilitant une vision à l'envers (« *God was at the bottom of a test tube, and all was wrong with the world* »⁶⁰⁸). Mais qu'est-ce qui apparaît renversé dans ce monde-miroir ? La réponse semble contenue dans une phrase assez bien réussie et qui semble résumer plusieurs réflexions que nous ferons plus tard, à propos de la transformation des espaces : « *Most of the crowd had faces to which time had done more than the spirit. Their expressions were perplexed. They seemed to be wondering how they could go on leading their private lives in a world which had suddenly become public* »⁶⁰⁹. C'est la métamorphose de ce qui était privé en ce qui est, à présent, public (nous rappelons, à ce propos, ce que le personnage de Lajolo disait à propos de sa vie privée, décor, toile de fond par rapport à ses idéaux patriotiques et fascistes) à désorienter tous les protagonistes de ce livre et de la majorité des œuvres analysées où les fonctions des espaces intérieurs sont mises en crise par le déroulement de la guerre, par sa présence envahissante. D'ailleurs, la référence à cette espèce de « monde renversé » ne peut que nous évoquer le livre de Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, dans lequel la déshumanisation de l'univers guerrier semble coïncider avec son véritable « renversement » dans le cadre d'une expérience inénarrable :

le soldat des récits de guerre modernes vit dans un monde renversé. Il est exténué de sa vie psychique propre. Son corps est humilié par les automatismes réflexes de la

⁶⁰³ Bruce Marshall, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 212.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 99.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 214.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 19.

⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 46.

peur, par l'ignominie des blessures et de la mort sans gloire, dont les cadavres, alentour, lui rappellent sans cesse le risque. Les agressions burlesques de la vermine, celles, débilatantes, du froid, de la fatigue, de l'eau, de la boue précarisent son existence⁶¹⁰.

Ainsi, le monde-miroir dont parle Marshall est un monde où le privé est devenu public, où l'ordre s'est transformé en désordre et où la vue ne peut qu'être dérangée : les héros ne trouvent pas de points de repère ni dans le monde extérieur ni dans leur intériorité blessée, dans leur corps qu'ils n'arrivent plus à reconnaître.

Or, à ces images du jardin, de l'arène, de la ruche, de la lumière ainsi qu'à ces images imprégnées de religion, s'ajoutent d'autres figures nettement plus négatives.

Nous citons d'abord l'image du cimetière, présente dans plusieurs auteurs de notre corpus.

Dans le roman de Clavel, il apparaît initialement sur le « chemin glissant » parcouru par Enrique et Pablo, sans référence explicite à la guerre civile espagnole. Successivement Pablo, tourmenté dans son lit et absorbé par l'évocation de son voyage, reliera l'image de ce cimetière au souvenir de Mariana, sa femme aimée morte pendant la guerre et fort probablement privée d'une digne sépulture, d'une tombe. Le lien cimetière-guerre est ici évident et assez banal. Cependant l'auteur semble « élargir » l'utilisation de cette image, en lui attribuant la fonction, plus intéressante, de synthétiser l'entière Catalogne, décrite en effet comme un énorme cimetière. La narration construit ainsi une correspondance entre le cimetière (réel) rencontré sur le chemin et le grand cimetière de la Catalogne, terre de mort. De même, la « tombe avec une pierre. Une pierre solide » que Pablo désirerait pour Mariana est comparée à un toit (« comme un toit ») qui empêcherait à l'eau, donc à la pluie – agent atmosphérique funeste, comme nous l'avons déjà vu – de pénétrer dans la terre (« une pierre comme un toit, pour empêcher l'eau d'entrer dans la terre »⁶¹¹ ; « Des morts que la pluie, le vent et le soleil rongeaient peu à peu »⁶¹²). Peu après c'est la guerre même qui est comparée à une énorme fosse commune (« Tous ces morts n'étaient plus des gens écrasés, brûlés, torturés ou fusillés. Ils étaient des cadavres entassés dans une immense fosse commune qui s'appelait la guerre. La fosse était recouverte, et toutes

⁶¹⁰ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 9.

⁶¹¹ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 41.

⁶¹² Ivi, p. 175.

les blessures avaient cessé de saigner »⁶¹³), en confirmant ainsi à nouveau le lien Catalogne – cimetière – mort.

Dans son roman, Bureau utilise le même type d’imaginaire, en comparant le monde à un cercueil : « Je salue les enfants qui ont encore à naître. Ils ne tomberont plus tout droit du ciel dans un monde construit comme un cercueil »⁶¹⁴. Cependant, il s’agit d’une allusion fugace que l’auteur ne développe pas de manière approfondie dans le roman, en l’insérant dans le texte sous forme de suggestion.

Tout autre est le cas de Claude Simon qui, dans *Le Palace*, va au bout de cette image, en la développant de manière exhaustive. En effet l’auteur évoque un imaginaire très similaire, en mettant en scène une sorte de dépôt de mort, un énorme cimetière, un « tas de décombres et de mort ». À ces références, l’auteur ajoute la figure du fossile, de l’ancienne pièce archéologique dévorée par la poudre (« [...] la ville toute entière, comme si elle était en train de se putréfier, jaunâtre, poussiéreuse et fossilisée [...] »⁶¹⁵ ; « [...] sur les perspectives de palmes poussiéreuses, les parcs aux verdure poussiéreuses, les mornes et lourdes successions d’immeubles uniformément recouverts de cette crasse jaunâtre, indélébile [...] »⁶¹⁶), en comparant Barcelone à un ossuaire. Il faut admettre d’ailleurs que Claude Simon est l’un des auteurs dont l’imaginaire nous apparaît le plus fertile : c’est à lui qu’appartiennent la majorité des figures que nous analyserons dans cette partie. Dans son roman, Barcelone est aussi comparée – cette fois à partir des perceptions olfactives – à un égout : un plan de la ville la fait ressembler à une « grille d’égout »⁶¹⁷, au-dessous de laquelle se décompose

le cadavre 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 [...] rien qu’une charogne, un fœtus à trop gros 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... [...] »⁶¹⁸.

Un égout-tombe qui nous renvoie, au moins en partie, à une image analysée précédemment. L’odeur écœurante de cette ville est mentionnée plusieurs fois, tandis que

⁶¹³ Ivi, p. 143.

⁶¹⁴ Jacques Bureau, *op. cit.*, p. 250.

⁶¹⁵ Claude Simon, *Le Palace*, cit, p. 14.

⁶¹⁶ Ivi, p. 18.

⁶¹⁷ Ivi, p. 16.

⁶¹⁸ *Ibid.* Ailleurs le texte parlera d’un « gros général dont le corps continuait à pourrir et empesté paisiblement quelque part [...] gisant, monstrueux, gonflé et pestilentiel sous la silencieuse et torride ville de bronze dont il obstruait les égouts » (ivi, p. 170).

– à nouveau – l’allusion politique s’entrevoit dans les références réitérées aux journaux qui enveloppent le cadavre, presque en l’étouffant.

Une troisième force « appliquée » par Simon sur la description de la ville la transforme en une sorte de « réplique de Pompéi », comme le remarque Nadim⁶¹⁹ : les images de lave, des coulées et la « consistance de bronze » de la ville – qui fait penser à quelques tableaux de Poussin ou « à une volière »⁶²⁰ – semblent peindre une ville en voie de solidification, sur le point de se transformer en pierre : « la ville toute entière déserte et vide sous la débauche de lumière des globes électriques, comme si elle avait été coulée d’un bloc (maisons, palmiers, trottoirs, chaussées) dans une sorte de lave, de métal encore brûlant »⁶²¹. La Barcelone transfigurée par Simon semble imbibée d’« une sorte de marée, de lave tiède et opaque [...] qui se serait lentement répandue dans les rues, les avenues »⁶²², comme d’ailleurs se propage la foule manifestante que les protagonistes voient du balcon, un véritable « fleuve sombre », une « espèce de magma, de lave grumeleuse » agité « çà et là d’ovales couleur chair, comme des bulles »⁶²³. Ville coulée en bloc, donc, semblable à un espace médusé, comme pétrifié par le regard de la Méduse. Ville cimetièrre, ville-égout, ville-Pompéi, donc, dans une évocation commune d’abandon, de désolation et de crasse.

La prochaine image que nous allons analyser est celle des ruines qui apparaissent chez Clavel, Conchon et Jean-Pierre Simon pour décrire la guerre et l’Espagne, en se substituant aux soldats, donc aux images humaines (« Beaucoup de ruines fumantes, mais jamais des soldats »⁶²⁴ ; « tout cela en ruines, ruines vieilles ou fraîches, pas belles à voir »⁶²⁵).

Dans le livre de Nitti un petit village espagnol apparaît aussi comme un « *ammasso di detriti e di relitti che era stato fino a ieri un grosso paese. Solo il campanile si ergeva ancora sulle rovine dove più non figuravano le case, né le strade, né nulla che assomigliasse a qualche cosa di costruito o di abitato* » (un « amas de débris et d’épaves qui jusqu’à hier avait été un grand bourg. Seulement le clocher s’érigeait encore sur les

⁶¹⁹ Roxana Nadim, *art. cit.*, p. 108. D’ailleurs l’essayiste remarque plusieurs ressemblances entre la Barcelone de Simon et d’autres villes exemplaires : en effet, elle ressemble à « ces villes mythiques qui furent le théâtre des grands désastres de l’humanité », ainsi que à Pompéi et à la ville de Troie, évoquée aussi dans le titre du chapitre « Les funérailles de Patrocle ».

⁶²⁰ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 151-52.

⁶²¹ *Ivi*, p. 80.

⁶²² *Ivi*, p. 159.

⁶²³ *Ivi*, p. 140.

⁶²⁴ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 142.

⁶²⁵ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 51.

ruines où il n'y avait plus de maisons, ni de routes, ni rien de semblable à quelque chose de construit ou d'habité »)⁶²⁶.

Même dans le roman de Bruce Marshall, *The fair bride*, l'auteur démontre une certaine sensibilité par rapport à l'intégrité du Pays-Espagne : en effet, on constate l'alternance d'une Espagne et d'un monde solide, « entier » (« *The priest looked out of the window to make sure that the world was still whole* »⁶²⁷) et d'un continent qui, au contraire, se montre brisé, réduit en ruines (« *The whole country's falling to pieces* »⁶²⁸ ; « *To-day it's Spain that's breaking. Tomorrow it may be the whole world* », *ibid* ; « *It did not matter how much the Church wobbled so long as it was there to wobble. Indeed, the more it wobbled without toppling over, the more it proved the power of the Holy Ghost Who kept it from toppling over* »⁶²⁹ ; « *Just look out of that window. Does either Spain or civilisation look as though it were coming to an end? [...] Monseñor, I am speaking seriously. Spain is going to crack. She is going to crack because Churchmen have reduced charity to prudence* »⁶³⁰).

Nous mentionnerons aussi quelques autres images qui, bien que représentant des cas isolés, nous semblent assez suggestives.

Conchon, par exemple, utilise pour sa part deux autres images pour décrire Madrid, par la voix de deux personnages : pour Trini, à cause de la chaleur, la ville ressemble à un désert (« désert de Madrid »⁶³¹) tandis que pour le républicain Juan elle est un véritable piège. De son côté, aussi Rey nous donne l'image d'une Espagne-trompe-l'œil et d'une Espagne-piège : « Mais c'est du trompe-l'œil, une sorte de piège. Le marrant, c'est de comprendre le trompe-l'œil et de démonter le piège »⁶³².

Nous nous arrêterons enfin sur une image de l'Espagne qui apparaît extrêmement significative et qui déclenche un mécanisme intéressant dont nous parlerons amplement. Il s'agit de la maison qui revient, chez Conchon, non plus comme un simple espace intérieur, mais comme image de l'Espagne entière : « L'Espagne, une grande maison et chaque mur tombant après l'autre, et aucun assez solide, assez bien cimenté »⁶³³. L'espace intérieur, que nous avons si longuement analysé dans ses fissures, dans son caractère de

⁶²⁶ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 187.

⁶²⁷ Bruce Marshall, *op. cit.*, p.13.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 9.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 10.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 29.

⁶³¹ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 163.

⁶³² *Ivi*, p. 100.

⁶³³ *Ivi*, p. 149.

protection imparfaite, revient, mais cette fois en tant qu'image du dehors, en provoquant ainsi des effets inattendus.

En outre, les lieux analysés jusqu'ici prennent quelquefois forme humaine : la personnification est très présente, en contribuant à créer des ressemblances entre les romans analysés.

La description de l'Espagne dans le texte de Lajolo est la suivante : « *di notte, mi sembrò una città fantastica. Sulla Rambla, lungo il grande marciapiede al centro della strada, nei caffè, dovunque, la gente gridava, salutava, faceva festa, batteva le mani ai soldati. Era una città che entrava in guerra cantando* » (« le soir, elle me sembla une ville fantastique. Sur la Rambla, le long du grand trottoir au centre de la route, partout, les gens criaient, saluaient, faisaient la fête, applaudissaient les soldats. C'était une ville qui entrait en guerre en chantant »)⁶³⁴. Ici nous avons déjà une première esquisse de personnification qui se développera davantage dans cette image de Madrid :

*Arrivammo a Madrid di notte. Nel buio la città appariva straziata. Le case sventrate dai bombardamenti, soldati e civili armati alla meglio erano disseminati in tutte le strade per difendere la città, che viveva le sue ore più tragiche. Ogni strada era un fronte di battaglia; ogni casa, ogni finestra una trincea*⁶³⁵.

En outre, chez cet auteur, c'est la guerre même à être personnifiée et nous pouvons véritablement voir son visage (« *Era il volto della guerra* », « C'était le visage de la guerre »⁶³⁶) tandis que chez Sciascia nous trouvons une image intéressante du fascisme et de son aspect extérieur : « [...] *la faccia del fascismo: per i più era una faccia di pazzia, la pazzia di un uomo che col consiglio di vigliacchi e di buffoni guidava il destino di milioni di italiani, e chi sa a quale precipizio li portava* » (« [...] le visage du fascisme: pour la majorité c'était un visage de folie, la folie d'un homme qui avec le conseil de lâches et de bouffons guidait le destin de millions d'italiens, et qui sait à quel précipice il pouvait les amener »)⁶³⁷.

Dans son roman, Clavel s'adresse souvent à sa terre aimée comme s'il s'agissait d'un être humain : son parcours est dirigé vers un amour progressif en direction de la terre

⁶³⁴ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 87.

⁶³⁵ Ivi, p. 94. « Nous arrivâmes à Madrid la nuit. Dans le noir la ville semblait déchirée. Les maisons éventrées par les bombardements, les soldats et les civils armés au mieux étaient disséminés dans toutes les rues pour défendre la ville, qui vivait ses heures les plus tragiques. Chaque rue était un front ; chaque maison, chaque fenêtre une tranchée » [notre traduction].

⁶³⁶ Ivi, p. 51.

⁶³⁷ Ivi, p. 224-25.

à laquelle il dédiera bientôt toutes ses pensées. Voilà quelques exemples des nombreuses personnifications de la terre chez Clavel (il y en aurait beaucoup d'autres) : « Aimer la terre »⁶³⁸ ; « la terre qui s'endormait autour de lui » ; « la terre se mettait à danser » ; « La terre paraissant fatiguée de vivre sous un ciel qui l'empêchait de respirer. Pour la terre, ce n'était pas encore le sommeil de l'hiver, c'était l'angoisse d'avant dormir »⁶³⁹ ; « La terre était nue »⁶⁴⁰ ; « La vie était là. Toute la vie de la terre s'était réfugiée dans la maison »⁶⁴¹ ; « la terre préparait sous son sommeil glacé »⁶⁴² ; « toute la terre recommençait à vivre »⁶⁴³ ; « la forêt se mit à vivre »⁶⁴⁴ ; « Autour d'eux, le camp et la forêt continuaient à vivre. En bas, il y avait la vie des hommes, en haut c'était la vie des arbres, et du vent »⁶⁴⁵ ; « Et bientôt, tout se remit à vivre [...] Et tout cela vivait tellement »⁶⁴⁶.

Ce procédé devient encore plus intéressant quand, simultanément (et d'une manière moins répandue dans le roman), s'effectue une sorte de spatialisation de l'homme, dans un certain sens envahi par l'extérieur et contaminé par ce dehors : « À vrai dire, il ne pensait plus. Ce qui remuait dans sa tête était un peu comme le vent qui tournait autour du lit »⁶⁴⁷ ; « Sa force partait de ses reins. Il la sentait monter le long de son torse, rouler dans les épaules comme une eau agitée de remous et redescendre par les veines de ses bras jusqu'à ses mains. De là, elle passait dans le bois des mancherons qui vibraient »⁶⁴⁸ ; « Les mots lui venaient comme une eau claire qui sort d'un rocher »⁶⁴⁹. Les pensées de Pablo sont comme le vent, sa force est comparée à l'eau qui remue et qui coule dans les veines. Pablo devient, dans un certain sens, un territoire, tout comme le territoire était devenu une personne à aimer.

Chez Conchon c'est l'Espagne même qui devient humaine, dans l'image qui la décrit comme un être dont les mains sont tâchées de sang. Cette Espagne humaine revient plusieurs fois dans le roman, par exemple à propos de la trahison présumée de Madrid (« c'était comme si Madrid trahissait ») qui, aux yeux de Juan, semble n'avoir subi aucun traumatisme et ne pas montrer les signes de la guerre : au contraire, « Madrid [semblait]

⁶³⁸ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 149.

⁶³⁹ Ivi, p. 148.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 157.

⁶⁴¹ Ivi, p. 158.

⁶⁴² Ivi, p. 162.

⁶⁴³ Ivi, p. 249.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 351.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 358.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 373.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 252.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 273.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 278.

heureuse d'être comme ça »⁶⁵⁰. Les mains de Madrid reviennent aussi dans une des images les plus fortes du roman que nous récupérerons aussi dans la prochaine partie de la thèse consacrée au rapport entre guerre et maladie. Pour le moment, nous signalons juste la juxtaposition de la ville au « feu de Dieu qui fermerait les plaies et tuerait la vermine » : c'est grâce à cette action divine que « en octobre Madrid serait pure, vigoureuse, on pourrait la parcourir des yeux comme un bel objet, et ce serait comme si on la tenait dans la main »⁶⁵¹. Luis s'arrête sur cette idée des mains de Madrid, en affirmant qu'« une ville qui ne donne pas [...] l'impression qu'on la tient dans la main, qui n'est pas capable de la donner, jamais, quelles que soient les circonstances et les intentions des hommes, une telle ville est une ville maudite »⁶⁵². D'une part nous avons une ville aux mains ensanglantées, d'autre part cette même ville peut être tenue dans la main. L'Espagne est même douée d'un véritable corps (« corps de l'Espagne »⁶⁵³) dont Madrid constitue la partie saine. On arrive au point de lui faire des compliments, comme s'il s'agissait d'une femme :

Mais la guerre lui avait beaucoup appris. Devant lui marchait une femme, jolie, jolie... Quelles jambes, quel port de tête ! Quelle femme ! Quelle ville ! Quelle mesure ! Et cette année, pensait-il, la chaleur est notre, le brasier est nôtre. Madrid allait devenir comme un glaive de feu. Madrid et toute l'Espagne comme un glaive de feu. [...] Glaive et brasier !⁶⁵⁴

Dans le roman de Bureau aussi, nous remarquons quelques types de personnification du décor : pour Jeanne en particulier le rapport avec le bois et avec ses animaux – sa manière d'interagir avec le territoire – est une véritable anticipation de son caractère politique qui la conduira à l'utopique assassinat de Franco. En ce sens, c'est surtout la seconde partie du roman qui nous intéresse. Ici, l'auteur s'arrête sur la description du vent et des gelées comme s'il s'agissait de véritables ennemis (« Nous n'aurons plus pour ennemis que les vents trop forts et les gelées de printemps »⁶⁵⁵), tandis que la planète est définie « jeune » (« La planète était jeune alors »⁶⁵⁶) et le narrateur souhaite une ressemblance entre le monde et la protagoniste (« Un jour le monde entier

⁶⁵⁰ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵¹ *Ivi*, p. 19.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ivi*, p. 20.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 20-1.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 107.

ressemblera à Jeanne ! »⁶⁵⁷). Le rapport que Jeanne entretient avec la nature est ensuite défini comme une véritable guerre :

On la voyait partir, la pioche sur l'épaule, pour une sorte de guerre qu'elle venait de déclarer aux rochers, aux arbres déjà morts. Elle se voulait violente, garnie de dynamite. Elle bourrait les trous de taupe d'une poudre fabriquée en cachette avec du soufre et qui brûlait mollement. La taupe quittait sa galerie par la sortie libre et, avant de disparaître, se retournait pour dire au revoir à la jeune fille : c'était un mauvais jour, un jour de guerre, mais on se retrouverait demain, les détonateurs rangés. Les lapins contournaient ses pièges ; elle les tendait à la sortie des terriers et se posait derrière un buisson : les bêtes, par charité, revenaient sur leurs pas pour les déclencher, y laisser quelques poils. Elles aimaient tant Jeanne ! Un atelier installé dans une grange servait d'arsenal ; des machines étonnantes voyaient chaque jour poindre l'aube d'une bataille nouvelle, s'allumer des incendies nouveaux. [...] Jeanne se sentait attirée par la terre. [...] La glaise, le sable étaient ses amis. Elle connaissait toutes les couleurs des calcaires, les goûtait tous, crachait avec mépris les moins fertiles. Jeanne reprochait à l'argile d'en être avare, de laisser la luzerne sans nourriture, d'étioler le maïs, de ne pas la nourrir elle-même ; elle devenait triste, imaginait un monde entièrement argileux, sec, durci par le soleil d'été et couvert d'affreux lichens. Alors Jeanne se mettait à aimer l'eau. [...] c'était à ce moment la jeune fille la plus proche des poissons, la plus distante des hommes⁶⁵⁸.

La terre reproduit donc, à une moindre échelle, les conflits humains, comme nous pouvons voir clairement dans le passage suivant : « Le nez dans l'herbe, Jeanne découvrait cent drames à l'heure dont un seul, à l'échelle humaine, eut provoqué l'intervention de la Croix-Rouge »⁶⁵⁹. Dans la conclusion « idyllique » du roman – dans laquelle l'auteur imagine un heureux dénouement de l'histoire humaine – l'univers sera sauvé justement par cette jeune femme qui a transformé son initiale lutte avec la nature, sa première adversaire, en une lutte contre l'homme, en tuant Franco et en empêchant ainsi la guerre mondiale successive :

Madrid revient à la vie [...] Car grâce à Jeanne des guerres ne se feront pas. Des pages sombres de notre Histoire ne seront pas écrites. [...] Hitler, Staline, cent autres tomberont à leur époque, grâce au beau geste sain oublié des hommes. Il n'y aura plus d'autres Allemands, d'autres Russes, d'autres Français à abattre que ceux-là. [...] Cinq millions de juifs ne seront pas brûlés dans les fours puisque Jeanne était là ! [...] L'Histoire devient jeune, comme les hommes car Jeanne était là ! [...] Le geste de Jeanne fut un geste simple. Elle l'a inventé seule ; personne ne lui a montré à tenir un revolver. C'est un geste de la Loire, un geste des champs et des bois⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 185.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 190-93.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 211.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 249-50.

De la même manière que Jeanne se fait nature (son geste est le geste du fleuve, des champs, des bois), le monde devient jeune, revient à la vie. Le procédé osmotique a donc agi de manière similaire au cas précédent.

En ce qui concerne Claude Simon, nous voyons que déjà dans *La corde raide* la ville espagnole vit : « Je peux sentir la ville. Elle a une odeur de bruit et d'agitation, immobile et mouvante, comme la mer. Elle ne dort jamais. Moi, je dors »⁶⁶¹ ; « la ville qui basculait »⁶⁶². Cette image trouve son complet développement dans *Le Palace*, roman dans lequel la vision organiciste ne contamine pas seulement la ville, mais l'espace même du palace, en confirmant encore une fois le jeu de correspondances entre intérieurs et extérieurs accompli par l'auteur. Une description du palace particulièrement claire, à ce propos, est celle, déjà citée (p. 22-23 du roman) où l'auteur décrit un palace anthropomorphisé (« debout », « son intérieur à l'anatomie compliquée », « viscères », « béant »), une espèce de fantôme qui se substitue aux traits du nouvel édifice, une banque. Nous pourrions ainsi affirmer que la longue série de figures qui s'enchaînent chez Simon ne donne pas une image cohérente de la ville, ni du palace : le palace est un être humain, puis un fantôme. La ville est pétrifiée et, en même temps, vivante. Si d'une part, en effet, l'auteur peint une ville morte et enterrée, il se démentit immédiatement, en mettant en scène une construction totalement opposée. Voilà que la ville se transforme en un organisme vivant, une véritable ville-corps. Elle est plusieurs fois assimilée à un être humain dont sont visibles les « bas organes »⁶⁶³, les « entrailles »⁶⁶⁴, « la respiration confuse »⁶⁶⁵, « le mystérieux suintement »⁶⁶⁶. Ville qui souffre même d'une « invisible »⁶⁶⁷ et « incessante »⁶⁶⁸ hémorragie, mais qui en même temps se montre dévoratrice, affamée comme le monde entier, « cette veille motte de terre et d'eau » qui, pour continuer à fonctionner, semble avoir besoin de « sa périodique ration »⁶⁶⁹ d'êtres humains. Nous serions donc poussés à l'imaginer comme une tanière et, en même temps, une productrice de mort : les deux côtés de la médaille apparaissent ici interchangeables, en suggérant l'idée d'une ville qui produit et subit la violence, image parfaite pour décrire le mécanisme pervers qui règle n'importe quelle guerre civile. Un lieu qui produit sa

⁶⁶¹ Claude Simon, *La corde raide*, cit., p. 170.

⁶⁶² *Ivi*, p. 106.

⁶⁶³ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 19.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 92.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 158.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 151.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 230.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 127.

propre mort, qui dévore son propre corps : toute la violence qu'elle produit se déverse ainsi sur ses palais, ses routes, ses habitants. Dans l'image finale du roman – qui semble traversée presque par tous les champs fonctionnels cités – la vision organiciste est confirmée et aussi enrichie par un élément qui devient un véritable indice, une clé pour comprendre de manière plus profonde la sensibilité spatiale de l'auteur. On lit en effet dans les lignes finales :

la ville [...] semblable à une de ces reines en gésine laissée seule dans son palais parce que personne ne doit la voir dans ce moment, enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre macrocéphale (dit l'Américain), inviable et dégénéré, – et à la fin tout s'immobilise, retombe, et elle resta là, gisant épuisée, expirante, sans espoir que cela finisse jamais, se vidant dans une infime, incessante et vaine hémorragie : même pas éventrée, poignardée, rien qu'un peu de sang suintant, s'écoulant sans trêve par une mince, une invisible fissure au centre même de son corps⁶⁷⁰.

Il ne s'agit pas seulement d'une confirmation de nos idées (personnification de la ville, production interne du mal, condamnation à la répétition / révolution) : en effet cette reine se trouve dans son *palais*. Le retour de l'espace interne à la fin du roman révèle sa double nature : il ne s'agit plus d'un lieu qui accueille les protagonistes du combat, mais il devient la demeure de la ville-reine. Encore une fois la narration nous confirme l'existence d'une ossature-matriochka, construite aussi à travers l'utilisation de la couleur grise qui mérite un approfondissement. Situé entre le blanc et le noir, en étant un mélange des deux, une espèce de blanc sali de noir, le gris apparaît plusieurs fois dans la narration, en embellissant différents éléments du texte. En laissant de côté l'application de cette couleur sur le plumage des pigeons, les vêtements et les éléments décoratifs, nous voyons que, sur une totalité de 65 occurrences, elle est utilisée 8 fois pour peindre des espaces intérieurs⁶⁷¹, 10 fois pour les extérieurs, en particulier le ciel⁶⁷² et 17 fois pour les êtres humains⁶⁷³, et en particulier leur regard comme dans le cas suivant :

⁶⁷⁰ Ivi, p. 230.

⁶⁷¹ Voir : « lames du plancher, simplement grisâtres », Simon (ivi, p. 206), « peinture gris Trianon », « murs gris Trianon » (ivi, p. 10) ; « murs [...] gris tourterelle » (ivi, p. 13) ; « chambres gris Pompadour » (ivi, p. 14) ; « murs gris Trianon du bureau » (ivi, p. 121), « mur gris Trianon » (ivi, p. 125) ; « rideau gris-vert » (ivi p. 182).

⁶⁷² Voir : « le ciment gris » (ivi, p. 41) ; « le soir en train de tomber, gris sale », « le ciel gris sale » (ivi, p. 44) ; « ciel gris et bas » (ivi, p. 116) ; « le ciel gris de septembre » (ivi, p. 128) ; « sur le ciel gris » (ivi, p. 130) ; « s'élever dans le ciel gris » (ivi, p. 177) ; « la suintante grisaille » (ivi, p. 186) ; « à l'assaut du ciel gris » (ivi, p. 190) ; « le ciel [...] maintenant gris foncé » (ivi, p. 193).

⁶⁷³ Voir : « lui, grisâtre, chiffonné » (ivi, p. 225) ; « les cheveux gris et drus » (ivi, p. 42) ; « puis sa propre image, son propre fantôme (le petit masque grisâtre, minuscule, au milieu de la tête de loup [...]) » (ivi, p. 67) ; « un large rectangle gris (le dos du troisième dîneur » (ivi, p. 71) ; « à la peau blanche ou plutôt grisâtre » (ivi, p. 74) ; « avec cette espèce de regard terni ou plutôt sali, grisâtre » (ivi, p. 78) ; « le cigarillo

fixant sur lui ses yeux gris (mais pas naturellement gris, aurait-on dit: comme s'ils l'étaient devenus (peut-être avaient-ils été bleus – ou verts?), sous l'influence de quelque chose (quoiqu'il n'eut pas encore dépassé de beaucoup, peut-être même pas atteint la quarantaine), comme on dit qu'en peu de temps, en quelques heures parfois, des cheveux peuvent devenir gris, ou blancs), à la fois durs, perspicaces, ironiques, et pour ainsi dire poussiéreux⁶⁷⁴.

Nous le trouvons aussi quelquefois mélangé avec d'autres couleurs, comme le noir et la couleur chair, (« de sorte que la foule, l'espèce de magma, de lave grumeleuse grise et noire se piquait çà et là d'ovales couleurs chair, comme des bulles, comme des masques posés à plat sur sa surface⁶⁷⁵), mais, d'une manière générale, nous pouvons sûrement affirmer que c'est cette couleur pure qui envahit la narration. En deux occasions cette couleur devient même omniprésente, comme une coulée de lave grise sur le monde : « tout était mou, moite, gris »⁶⁷⁶ et « le monde entier était gris, terne [...] »⁶⁷⁷. Nous pouvons donc affirmer que cette couleur sert au romancier pour construire un univers compact, sans voies de sortie : la ville espagnole ressemble de cette manière à une matriochka constituée d'une série d'éléments de tailles décroissantes placés les uns à l'intérieur des autres. Ainsi, les êtres humains gris – pour ainsi dire solidifiés, poussiéreux et de plus en plus semblables aux automates – sont contenus dans des espaces intérieurs presque totalement fermés et également gris, à leur tour contenus dans une ville coulée en bloc et faisant partie d'un monde compact dont le ciel se colore de la même teinte morne. À travers cette couleur nous pouvons donc relier toutes les composantes principales de l'action romanesque (personnages, espaces intérieurs et extérieurs), en faisant correspondre les « frontières » des êtres humains (leur peau grise) non seulement avec les frontières des espaces intérieurs (les murs gris du palais), mais aussi avec celles de la ville (son ciel gris qui l'emprisonne) et du monde entier, complètement recouvert par la grisaille⁶⁷⁸. D'ailleurs, ce gris ne contamine pas seulement l'espace : le temps aussi

avait l'air planté dans une simple fente de la peau recouverte de cette barbe – ou plutôt moisissure – grisâtre (c'était cela : moisi [...]) » (ivi, p. 138) ; « avec ses yeux gris fer », « ce poil grisâtre sur ses joues » (ivi, p. 139) ; « on changeait simplement de sueur, passant de celle de la nuit à celle du jour, la seule différence étant que cette dernière était blanche, ou plutôt grise » (ivi, p. 143) ; « cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (trop grand, gris ou plutôt grisâtre, au regard trop gris aussi » (ivi, p. 156).

⁶⁷⁴ Ivi, p. 132.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 140.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 135.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 141.

⁶⁷⁸ Dans un certain sens, ce monde gris semble être pour l'auteur un monde « sans couleurs ». On le comprend en observant la correspondance « imparfaite » que l'auteur construit entre la fin du chapitre III (« Le monde entier était gris, terne, pesant, humide », ivi, p. 141) et le début du chapitre IV (« Le monde

est vu comme « cette sorte de matière figée et grisâtre [...] cette espèce de gélatine qui garde indéfiniment choses et gens comme dans l'alcool, légèrement déformés sans doute, mais intacts »⁶⁷⁹. Le palace devient alors la maison de la ville entière⁶⁸⁰. Même ici, en outre, agit un procédé osmotique : à l'humanisation de la ville correspond la réification des êtres humains, souvent décrits comme des automates, des fantômes interchangeable, semblables à des « armes démantibulées »⁶⁸¹ et peut-être même destinés à « n'être plus qu'une arme, et même l'accompagnement d'une arme »⁶⁸².

Chez Nitti la route – la *carretera* – personnifiée, est définie « *un personaggio vivente della Spagna* » (« un personnage vivant de l'Espagne »)⁶⁸³, ainsi que « *cattiva* » (« mauvaise »); le village de Sesa « *è addormentato* » (« endormi »), les maisons bombardées ont les « *occhiaie* » (« cernes »⁶⁸⁴) et les « *alberi monchi e decapitati, anneriti dal fuoco, sfrondati dalla mitraglia, sembravano immagini di umana disperazione* » (« les arbres manchots et décapités, noircis par le feu, privés de leurs feuilles par la mitraille, semblaient des images d'humain désespoir »⁶⁸⁵). De même « *il fronte dell'Aragona* » (« le front de l'Aragon »), plus tard endormi (« *dormiva* », « dormait »⁶⁸⁶) « *è morto. Da Saragoza a Huesca le due forze si guardano in faccia, sembra anzi che non osino neppure guardarsi ; si voltano le spalle, direi, e s'ignorano a vicenda* » (« il est mort. De Saragosse à Huesca les deux forces se regardent en face, il semble au contraire qu'elles n'osent même pas se regarder : elles se tournent le dos, je dirais, et elles s'ignorent réciproquement »⁶⁸⁷). D'autres images de personnification

entier était sans couleurs, pesant, humide », *ivi*, p. 143). Ce procédé d'enchaînement entre la fin d'un chapitre et le début du chapitre suivant – cette sorte d'anadiplose répétée – fonctionne parfaitement dans tout le roman, sauf dans ce cas où le gris se transforme en absence de couleurs.

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 34.

⁶⁸⁰ Même dans le roman de Samonà l'espace extérieur n'est qu'une immense dilatation ou reproduction de l'espace intérieur : « *Sono propenso a credere che in quei momenti la visione del mondo esterno, di ciò che sta fuori ed è aperto, non rappresenti per lui che un'immensa dilatazione della casa, del dentro, di ciò che è chiuso: la città non è che l'abito rivoltato e scompaginato dell'appartamento; l'appartamento è il centro e il punto di osservazione di tutto, il nucleo generatore della città, che ne è solo un'effimera e potenziale controfigura, un eventuale sviluppo* » (Carmelo Samonà, *Fratelli*, Torino, UTET, 1978, p. 71). « Je suis enclin à croire que dans ces moments la vision du monde extérieur, de ce qui est à l'extérieur et qui est ouvert, ne représente pour lui qu'une immense dilatation de la maison, du dedans, de ce qui est fermé : la ville n'est rien d'autre que le costume retourné et dépareillé de l'appartement ; l'appartement est le centre et le point d'observation de tout, le noyau générateur de la ville, qui n'est que son éphémère et potentielle doublure, son développement éventuel » [notre traduction].

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ivi*, p. 155.

⁶⁸³ Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 35.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 44.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 38.

concernent Barcelone qui « *guarda con diffidenza Madrid e accusa il governo di poco interessamento* » (« regarde avec méfiance Madrid et accuse le gouvernement de son peu d'intérêt »⁶⁸⁸) et la Catalogne qui « *mostrava ancora il suo volto* » (« montrait encore son visage »⁶⁸⁹). Ainsi les avions militaires « *erano come esseri umani e avevano perfino un nome* » (« étaient comme des êtres humains et avaient même un nom »⁶⁹⁰), le village est « *addormentato* » (« endormi »⁶⁹¹), la maison ressemble à « *un vecchio principe mal ridotto capitato per caso in una tribù di pastori* » (« un vieux prince en mauvais état tombé par hasard dans une tribu de bergers »⁶⁹²), le bataillon « *era come una creatura invitata a muovere i primi passi sopra un terreno difficile* » (« était comme une créature invitée à faire ses premiers pas sur un terrain difficile »⁶⁹³), la *fazenda* rappelle un cœur⁶⁹⁴, le terrain dévore (« *il terreno se lo è mangiato, lo ha inghiottito* », « le terrain l'a mangé, l'a avalé »⁶⁹⁵) tandis que les rochers « *bevevano il sangue* » (« buvaient le sang ») des brigades « *e sembravano arse, come gli uomini, da una inestinguibile sete* » (« et semblaient brûlés, comme les hommes, par une soif inextinguible ») qui s'apaise seulement avec la mort des combattants (« *caddero uno dopo l'altro a dissetare con il loro sangue la pietraia infernale* », « ils tombèrent l'un après l'autre en désaltérant avec leur sang la pierraille infernale »⁶⁹⁶). Ainsi l'air est percuté et déchiqueté⁶⁹⁷, et les oliveraies sont « *pazienti, complici involontari di quegli uomini che facevano la guerra* » (« patients, complices involontaires, de ces hommes qui faisaient la guerre »⁶⁹⁸), en étant plus tard décrits comme des « *ulivi monchi [...] che la guerra aveva ferito a morte* » (« oliviers manchots [...] que la guerre avait mortellement blessé »). Même la ville est personnifiée, sans que cette image soit cependant approfondie dans une complexe vision organiciste, comme il se passe chez d'autres auteurs (« *in questa città fino a ieri vivente e oggi morta e deserta* », « dans cette ville jusqu'à hier vivante et aujourd'hui morte et déserte »⁶⁹⁹). Les avions sont eux-aussi animalisés dans l'image des « *uccellacci della*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 51.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 57.

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 65.

⁶⁹² *Ivi*, p. 69.

⁶⁹³ *Ivi*, p. 71.

⁶⁹⁴ *Ivi*, p. 77.

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 92.

⁶⁹⁶ *Ivi*, p. 175.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 92.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 106-07.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 154.

malora » (« oiseaux de mauvais augure »⁷⁰⁰), dans celle des « *enormi volatili gravi e pacifici* » (« énormes volatiles graves et pacifiques »), mais dont le passage dans le ciel « *precorreva la distruzione della terra che si squarciava* » (« anticipait la destruction de la terre qui se fendait »⁷⁰¹), mais aussi des « *sparvieri d'acciaio che vomitavano fuoco e gettavano morte sopra la terra* » (« éperviers d'acier qui vomissaient du feu et jetaient la mort sur la terre »⁷⁰²).

Chez Amoroso, l'Espagne – ou une partie d'elle – ressemble plusieurs fois à un être humain. Nous citerons quelques exemples de ce processus de personnification, assez répandu dans le roman : « *Don Miguel concluse il sermone assicurando che la Spagna avrebbe finito per giocare le due carte che nascondeva nella manica: la falange di José Antonio Primo de Rivera ed il movimento dei Tradizionalisti cattolici* » (« Don Miguel conclut son sermon, en garantissant que l'Espagne aurait fini par jouer les deux tours qu'elle cachait dans son sac : la phalange de José Antonio Primo de Rivera et le mouvement des Traditionalistes catholiques »)⁷⁰³ ; « *mi sembra che il tuo paese, oggi come oggi, esprima una bestemmia al Cielo!* » (« il me semble que ton pays, au jour d'aujourd'hui, exprime un blasphème au Ciel »)⁷⁰⁴ ; « *In Spagna la guerra civile si avvicinava, scatenata, galoppando nel tempo. Quando tornai in Ispagna, di lì a pochi giorni, trovai sul volto del mio paese un'insolita grinta* » (« En Espagne la guerre civile s'approchait, déchainée, galopant dans le temps. Quand je suis revenu en Espagne, au bout de quelques jours, j'ai trouvé sur le visage de mon pays un punch insolite »)⁷⁰⁵ ; « *il suo volto raffinato [di Madrid]* » (« son visage raffiné »)⁷⁰⁶ ; « *città terrorizzata* » (« ville terrorisée »)⁷⁰⁷ ; « *facevano trattenere il fiato alla Spagna* » (« ils faisaient retenir son souffle à l'Espagne »)⁷⁰⁸ ; « *anche la città, dopo una notte di incubi, si risvegliava con fatica. I tram che sferragliavano erano pochi ma questo era l'indice che la città si stava liberando dalla sua morsa di paura* » (« même la ville, après une nuit de cauchemars, se réveillait à grand-peine. Les trams qui faisaient un bruit de ferraille étaient peu nombreux, mais c'était bien le signe que la ville était en train de se libérer de son étai de peur »)⁷⁰⁹ ;

⁷⁰⁰ Ivi, p. 155.

⁷⁰¹ Ivi, p. 193.

⁷⁰² Ivi, p. 179.

⁷⁰³ Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 21.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 25.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 28.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 34.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 36.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 43.

« un tale disse che c'erano almeno sette teste matte sotto il cappello del fascismo spagnolo » (« un tel a dit qu'il y avait au moins sept têtes de fou sous le chapeau du fascisme espagnol »)⁷¹⁰ ; « ora il cielo è terso come gli occhi di una bionda » (« maintenant le ciel est limpide comme les yeux d'une blonde »)⁷¹¹ ; « città in agonia [...] Fino a qualche settimana prima Barcellona mi era apparsa come una città affamata, martoriata, ma piena di vita. Ora, anche nelle "ramblas" c'era buio e deserto » (« ville en agonie [...] Quelques semaines auparavant Barcelone m'avait semblé être une ville affamée, meurtrie, mais pleine de vie. Maintenant, même dans les "ramblas" il y avait l'obscurité et le désert »)⁷¹² ; « povera Spagna! –dissi fra me e me – Quanti calci al sedere le danno in nome della pace » (« pauvre Espagne ! – je me murmurais à moi-même – combien de coups de pied au derrière ils lui donnent au nom de la paix »)⁷¹³.

Nous proposons à la page suivante un tableau récapitulatif des images, qui reviennent au moins plus d'une fois, de l'Espagne en guerre que nous avons rencontrée tout le long de notre parcours d'analyse afin d'avoir immédiatement sous les yeux leur récurrence : nous pourrions ainsi établir laquelle, parmi elles, semble la plus adaptée, du moins aux yeux des auteurs, à la mise en scène des contradictions et des tensions implicites au conflit civil espagnol.

Nous voyons très clairement que c'est la personnification à prévaloir dans ces romans du corpus qui ont tendance à concevoir l'Espagne comme un corps, un organisme vivant : cette information est très importante pour le développement de notre discours, surtout dans ses prochaines évolutions, en acte dans la troisième partie.

Nous remarquons aussi la presque totale absence de romans britanniques qui, avec l'exception de Bruce Marshall, n'appliquent aucune force transformatrice à l'espace de l'Espagne qui reste ainsi un lieu inerte, peu transfiguré. La force inventive d'autres auteurs, comme par exemple Nitti, Claude Simon, Clavel et Conchon, est au contraire démontrée par la fréquence de leurs transfigurations, des modifications qu'ils arrivent à appliquer sur l'espace extérieur du pays qui est le champ de bataille de ce conflit.

⁷¹⁰ Ivi, p. 44-5.

⁷¹¹ Ivi, p. 73.

⁷¹² Ivi, p. 81.

⁷¹³ Ivi, p. 152.

Images de l'Espagne	Romans
Jardin	<i>Des jardins en Espagne</i> (Cabanis) <i>Il maggiore è un rosso</i> (Nitti)
Corrida (arène, cirque...)	<i>Il miliziano spagnolo</i> (Amoroso) <i>Le Chaos et la Nuit</i> (De Montherlant) <i>La Fête espagnole</i> (Henri-François Rey) <i>Le capitaine galicien (Alvaro)</i> (Sernin) <i>Notre Dame des Déssemparés</i> (Murciaux)
Enfer	<i>Le Chaos et la Nuit</i> (De Montherlant) <i>L'antimonio</i> (Sciascia)
Ombre et lumière	<i>Il maggiore è un rosso</i> (Nitti) <i>L'antimonio</i> (Sciascia)
Lieux religieux	<i>La Corrida de la Victoire</i> (Conchon) <i>The Fair Bride</i> (Marshall)
Cimetière	<i>L'Espagnol</i> (Clavel) <i>Trois pierres chaudes en Espagne</i> (Bureau) <i>Le palace</i> (Claude Simon)
Les ruines	<i>L'Espagnol</i> (Clavel) <i>La Corrida de la Victoire</i> (Conchon) <i>Terre de violence</i> (Jean-Pierre Simon) <i>Il maggiore è un rosso</i> (Nitti) <i>The Fair Bride</i> (Bruce Marshall)
Personnification	<i>Il voltagabbana</i> (Lajolo) <i>L'antimoinio</i> (Sciascia) □ mais ici la personnification concerne le fascisme et non pas l'espace. <i>L'Espagnol</i> (Clavel) <i>La Corrida de la Victoire</i> (Conchon) <i>Trois pierres chaudes en Espagne</i> (Bureau) <i>La corde raide, Le palace</i> (Claude Simon) <i>Il maggiore è un rosso</i> (Nitti) <i>Il miliziano spagnolo</i> (Amoroso)

Pour donner une idée encore plus claire et visible de ce que nous avons découvert à propos des transfigurations de l'espace-Espagne, nous proposons aussi une carte géographique (Fig. 1) qui nous permettra d'avoir sous les yeux, de manière très concrète, les images de l'Espagne élaborées par les différents pays.

La carte montre encore plus clairement le primat de la France par rapport aux deux autres littératures parmi lesquelles la littérature britannique se confirme la moins prolifique du point de vue de l'imaginaire : seul un roman, celui de Bruce Marshall, propose quelques images intéressantes, tandis que Lake et Griffiths se taisent, en préférant raconter les vicissitudes et les psychologies des personnages.

De la carte émergent aussi les points communs et les unicités des différents pays : l'image des ruines est partagée par les trois pays, tandis que les figures du jardin, de l'enfer, de la corrida et de la personnification sont utilisées uniquement par la France et par l'Italie. De même les espaces religieux servent à décrire l'Espagne-espace dans deux romans : un roman français et un roman britannique.

Nous pouvons ainsi détecter les unicités nationales : si la France se distingue des deux autres pays par son usage de l'image du cimetière et de l'espace intérieur (que ce soit une maison ou un palace) transformé soudainement en l'espace extérieur de l'Espagne, l'Italie a de son côté le mérite d'avoir su jouer avec les ombres et les lumières pour donner une image originale de l'Espagne.

En ce qui concerne le Royaume-Uni, nous ne pouvons pas parler d'une originalité nationale, car il n'y a aucune image partagée par les écrivains appartenant à notre corpus : nous nous limiterons donc à dire que Bruce Marshall propose l'image de l'Espagne-miroir qui nous semble très efficace et digne d'être mentionnée.



Figure 1 : images de l'Espagne

Pour compléter notre étude, nous voudrions ici ajouter une autre réflexion qui jaillit de tout ce que nous avons approfondi jusqu'ici et qui a comme objet principal les mouvements accomplis à travers ces espaces. Quelle que soit la sensibilité des auteurs par rapport aux lieux, les relations entre intérieurs et extérieurs semblent – même si d'une manière plus ou moins développée – toujours significatives.

Ces relations se configurent souvent en tant que véritables mouvements : les mouvements qui se produisent d'un espace à l'autre à travers les frontières sont insidieux. Nous pouvons en isoler quelques-uns, en les incluant – toujours par rapport à l'espace – dans la catégorie de l'intrusion.

Chez Clavel, la pluie envahissait les vêtements et la terre où Mariana était enterrée (et qu'il fallait protéger avec une tombe), de la même manière le patron, une fois tombé malade, est perçu par Pablo comme un intrus, un corps étranger à la vie de la maison (« [...] Pablo eut la sensation curieuse que le patron ne faisait pas partie de la vie de la maison »⁷¹⁴) ; ainsi, il le rapproche au froid, à l'hiver qui perturbe la chaleur du foyer (« Il était un peu de l'hiver entré dans la pièce et que les vivants s'évertuaient à retenir en alimentant le feu »⁷¹⁵). Ce « patron hiver » (« comme si le patron n'avait été vraiment qu'un peu de l'hiver oublié dans la maison »⁷¹⁶) ne fait donc que confirmer à nouveau le procédé de personnification du lieu externe, ayant justement envahi l'espace chaleureux de la maison, en y introduisant son propre froid. Ensuite, la perspective changera et Pablo commencera même à se percevoir comme un intrus, et, par conséquent, à s'imposer de sortir de la maison, en s'échappant dans la forêt. Comme la pluie envahit le corps des deux fugitifs et profane le corps de Mariana, ainsi même l'homme, semblable à un agent atmosphérique, envahit l'espace de la tranquillité, en le troublant.

Même le point de vue de Bureau nous semble intéressant : il ne nous parle pas d'invasion, mais d'une sorte d'accueil : l'utilisation d'images spatiales est ici toujours utilisée, mais la vision de l'auteur est plus positive, plus pacifique. Les pestes, les catastrophes, les incendies qui arrivent, par exemple, sont comparés à une forme particulière d'hospitalité : « Les catastrophes étaient leur [des hommes] lot ; ils devaient

⁷¹⁴ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 161.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ Ivi, p. 162.

recevoir les pestes, les déluges, les incendies comme on reçoit des invités, leur faire des cadeaux, les amuser, et les renvoyer contents, apaisés »⁷¹⁷.

En ce qui concerne Conchon, nous voyons que dans un extrait de son roman il est plutôt question d'importation : « Ils s'étaient bien déchirés, ils avaient bien souffert ensemble, les uns par les autres, mais pareils, ici et là, tellement pareils, tellement insensibles [...] à toutes les importations étrangères de cette guerre, rouges et autres »⁷¹⁸. La question se fait particulièrement significative, si nous pensons à ce que l'auteur écrit à propos de Barcelone, corps étranger – comme nous le verrons – à extraire de l'organisme sain de l'Espagne.

Une scène présente à l'intérieur du roman de Montherlant apparaît particulièrement significative : le sommeil de Celestino dans sa chambre de Paris est troublé par un gros bourdon. Le personnage établit tout de suite un parallélisme entre ce « gros bourdon » entré par la fenêtre et le fascisme qui pénètre lentement en lui : le fascisme intérieur de Celestino est ainsi incarné par l'insecte qu'il essaie de chasser de la chambre, comme il essaie de renier la présence de l'idéologie ennemie dans son propre cœur. L'auteur semble vouloir suggérer, dans ce passage assez riche en effets comiques, une vision « intérieure » de la guerre civile, conçue comme une guerre entre les différentes parties de soi-même, une guerre *contre* soi-même (« arracher le fascisme »⁷¹⁹) : il ne s'agit pas seulement d'une lutte entre semblables, entre frères, mais aussi entre des parties différentes de sa propre âme. L'ouverture de la fenêtre, de laquelle sortira finalement le bourdon, sera en effet un geste utile « échapper à ses fantômes »⁷²⁰. La scène termine avec la énième ridiculisation de Celestino qui, obsédé par la guerre et par la mort, allume la lumière, pour l'éteindre immédiatement après, de peur que les fascistes (imaginaires) lui tirent dessus.

Tous les exemples mentionnés jusqu'ici concernent une idée d'invasion / attaque ou d'importation de l'extérieur : donc un mouvement qui mène de l'extérieur à l'intérieur où ce qui est dehors pénètre – avec un majeur ou mineur degré d'intensité – dans un espace interne, protégé.

Cependant, il existe un autre genre de mouvement qui nous semble important de mentionner. Il s'agit d'un mouvement de superposition d'espaces, de substitution, qui tend à souligner leur interchangeabilité.

⁷¹⁷ Jacques Bureau, *op. cit.*, p. 213-14.

⁷¹⁸ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 126.

⁷¹⁹ Henri de Montherlant, *op. cit.*, p. 81.

⁷²⁰ *Ibid.*

Clavel, par exemple, fait dormir le protagoniste de son roman dans la chambre du fils de la patronne, parti pour la guerre. Il y a ici une superposition symbolique d'espaces : « La guerre est finie. Mais, aussitôt, ce mot de guerre fit revenir dans la nuit de la chambre l'image de Pierre. Ce lit où Pablo se sentait si bien était le lit d'un soldat. Un soldat qui était parti ce soir avec son bidon plein [...] »⁷²¹. En dormant à la place (ou poste, pour utiliser un terme militaire) du soldat – et donc en se substituant à lui – un effet toujours « intrusif » se crée : la guerre revient, elle entre dans ses pensées, justement grâce à cette substitution au fils parti.

Conchon aussi intègre, de manière un peu sournoise, quelques allusions à ce mécanisme : par exemple, tout le long de la Gran Via, à l'endroit exact où il y avait le journal ouvrier, l'auteur affirme que, maintenant il y a la rédaction du journal phalangiste qui a ainsi substitué la faction ennemie. Cette substitution rappelle beaucoup le microcosme de la maison et le rapport entre les deux frères : Juan, par exemple, endosse la chemise de Luis, car la sienne doit être lavée. Il en ira de même pour le lit. Le monologue intérieur de Luis semble particulièrement éloquent à ce propos : « [...] Luis fut pris d'un grand dégoût de lui-même. Il s'agissait, en somme, comme s'il était chassé de chez lui, comme si Juan le chassait. En somme, il laissait la place à Juan »⁷²². C'est justement cette action de « laisser la place » au frère ennemi qui nous semble significative dans ce roman, où le mouvement de substitution, d'occupation de la place (et du rôle) d'autrui est central. Le changement des deux frères semble dépendre justement de ce geste de « se mettre à la place » de l'autre (et « *nei panni* », comme disent les italiens, en indiquant les vêtements que, justement, les deux frères échangent), de cette invasion de Luis dans le corps de Juan, et de Juan dans celui de Luis : il y a en somme une sorte de passage osmotique entre les deux qui semble mimer, à un niveau identitaire, la substitution spatiale dont nous avons déjà parlé.

Même Montherlant semble particulièrement perméable à cet imaginaire. Le parallélisme entre France et Espagne – obsédant Celestino – n'est rien d'autre qu'une substitution de l'Espagne – avec tous ses traumatismes, tous les signes de la guerre – avec la France, où il se sent exclu, exilé, seul, différent. Il y a donc une substitution continue et imaginaire des lieux : l'Espagne prend la place de la France, ou mieux transforme la France en un territoire en guerre, dans une chaîne métamorphique similaire à celle qui avait frappé Luis et Juan, mais qui, cette fois, mène à une sorte d'« *espagnification* /

⁷²¹ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 142.

⁷²² Georges Conchon, *op. cit.*, p. 105.

militarisation » de la France. D'ailleurs, même une fois arrivé à Madrid, Celestino est victime du même mécanisme et il continue de voir sa patrie comme s'il y avait encore la guerre ; la ville actuelle, changée, se mélange avec le souvenir de la guerre qui n'adhère plus à son image présente : l'« aujourd'hui » de l'Espagne ne concorde plus avec son « hier ». Aux yeux de Celestino, il y a quelque chose de faux, d'inauthentique dans cette nouvelle Madrid qui a pris la place de la ville qu'il connaissait très bien et qu'il avait été obligé d'abandonner. Même le sang qu'il voit par terre n'est pas un signe de la guerre, mais d'une boucherie. Cette substitution fallacieuse ne fait qu'augmenter le sens d'exclusion et la condition d'exilé de Celestino : « il ne s'y sentait plus chez soi ; il aurait voulu en être déjà parti. Grands dieux ! sa patrie n'était pas la France. Mais elle n'était pas non plus l'Espagne »⁷²³.

Nous pouvons aussi continuer avec Claude Simon et son palace, substitué par une banque : l'auteur semble vouloir évoquer le sens de perte, de destruction de l'un des lieux les plus significatifs de la résistance barcelonaise, substitué par le symbole capitalistique de l'argent et du profit.

Même chez Sciascia Espagne et Sicile se superposent souvent (« *Era bella Cádiz, somigliava a Trapani* » ; « *il sole dell'autunno che in Spagna come in Sicilia a volte è peggio di quello dell'estate* »⁷²⁴ ; « *“Ma è bella la Spagna? insistevano.” È come la Sicilia* »⁷²⁵) :

Non so perché, dei paesi e delle città della Spagna, non ho netta memoria: anche di Siviglia, che è la più bella città che io abbia mai visto. Non ho buona memoria per i luoghi, ma per i luoghi della Spagna ancora meno: forse perché i paesi somigliavano molto a quelli che fin da bambino conoscevo, il mio e i paesi vicini, e dicevo “questo paese è come Grotte, qui mi pare di essere a Milocca, questa piazza è come quella del mio paese” ed anche a Siviglia mi pareva a momenti di camminare per le strade di Palermo intorno a piazza Marina. E anche la campagna era come quella della Sicilia: nella Castiglia desolata e solitaria com'è tra Caltanissetta ed Enna, ma più vasta desolazione e solitudine; come se il Padreterno, dopo aver buttato giù la Sicilia, si fosse diletta a fare un gioco di ingrandimento con uno di quegli apparecchi che vendono nelle fiere, anche gli ingegneri li usano, pantografi si chiamano. E che idea andare a piantare una città capitale nel bel mezzo della Castiglia. Che in mezzo a quel deserto ci fosse una grande e bella città sembrava incredibile, era solo un allucinato pensiero, sorgeva come nell'assetato l'immagine dell'acqua che sgorga. Ma c'era, Madrid: di notte riverberava rosso nel cielo per gli incendi che i nostri aeroplani andavano ad attaccare; solo a momenti pensavo che in quella città c'erano bambini e vecchi, donne che urlavano pena, e case in cui migliaia e migliaia

⁷²³ Henri de Montherlant, *op. cit.*, p. 195.

⁷²⁴ Nous avons déjà donné les références de ces deux citations.

⁷²⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 235. «- Mais c'est beau, l'Espagne ? insistaient-ils. – C'est comme la Sicile, disais-je » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 162).

*di persone abitavano. Pensavo “l’antimonio, il fuoco” ma così lontano era il riverbero, costava a noi tanto sangue e dolore quella città da allucinazione, che di solito guardavo la rossa aureola di morte come da bambino, in campagna guardavo le lontane girandole di fuoco della festa di san Calogero: un luminoso lontano giuoco della notte*⁷²⁶.

C’est comme si l’auteur, en vertu d’une espèce de mélancolie, arrivait à « lire » l’Espagne seulement en y trouvant des points de contact avec la Sicile : cette île natale représente en somme un véritable vocabulaire pour la lecture du nouveau pays en guerre. Même le passage du feu de la souffrière au feu de l’Espagne – dont nous avons déjà parlé – crée une sorte d’échange éloquent entre les deux pays : le pays prend la place de la vieille mine, se substituant à elle.

Chez Lajolo nous sommes face à un mouvement de véritable conquête : « *Sulla fine del trentaquattro la parola d’ordine della propaganda quotidiana divenne quella dello “spazio vitale”. Anche in caserma. Andare in Africa, conquistare l’Abissinia per civilizzarla era un doppio dovere di italiani e di cristiani* » (« Vers la fin de 1934 le mot d’ordre de la propagande quotidienne était devenu “espace vital”. Même à la caserne. Il fallait aller en Afrique, conquérir l’Abyssinie pour la civiliser, c’était un double devoir en tant qu’italiens et en tant que chrétiens »)⁷²⁷. Ailleurs, nous lisons dans le texte de l’auteur italien : « *investire la città frontalmente* », « investir la ville frontalement »⁷²⁸ ; « *entrammo a Santander dopo che la battaglia aveva ridotto la città a un mucchio di macerie. Per le strade, lunghe file di gente affamata davanti ai magazzini nella speranza*

⁷²⁶ *L’antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 199-200. « Je ne sais pas pourquoi je n’ai pas un souvenir précis des villes et des villages d’Espagne, ni même de Séville, qui est la plus belle ville que j’aie jamais vue. Je n’ai pas une bonne mémoire des lieux, mais encore moins pour ce qui est de l’Espagne ; peut-être parce que les villages ressemblaient à ceux que je connaissais depuis mon enfance, mon village et ceux des environs, et je disais – « ce village est comme Grotte, ici, j’ai l’impression d’être à Milocca, cette place est comme celle de mon village » - et même à Séville il me semblait par moments que je marchais dans les rues de Palerme autour de la Piazza Marina. Et la campagne aussi était comme celle de la Sicile, la Castille est désolée et solitaire comme la campagne entre Caltanissetta et Enna, mais avec une désolation et une solitude plus vastes ; comme si le Père Éternel, après avoir fabriqué la Sicile, s’était amusé à faire un jeu d’agrandissement avec ses appareils comme on en vend dans les foires, les ingénieurs s’en servent aussi, on appelle ça des pantographes. Et quelle idée d’aller planter une capitale en plein milieu de la Castille ! Il semblait incroyable qu’il y eût une grande et belle ville au milieu de ce désert, c’était seulement une hallucination, qui surgissait comme l’image de l’eau qui jaillit, pour un homme qui meurt de soif. Mais Madrid existait bel et bien : la nuit, elle faisait une lueur rouge dans le ciel à cause des incendies que nos avions y allumaient ; par moments seulement, je pensais que, dans cette ville, il y avait des enfants et des vieillards, des femmes qui hurlaient de peine, et des maisons où habitaient des milliers et des milliers de personnes. Je pensais « le grisou, le feu » mais la lueur était si lointaine, cette ville d’hallucination nous coûtait tant de sang et de douleur que, d’habitude, je regardais la rouge auréole de mort comme, lorsque j’étais enfant, je regardais les lointaines girandoles de feu de la fête de San Calogero : un lumineux et lointain jeu de la nuit » (*L’antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 122-3).

⁷²⁷ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 33.

⁷²⁸ Ivi, p. 59.

di avere una fetta di pane », « nous entrâmes à Santander après que la bataille avait réduit la ville à un tas de décombres. Dans les rues, il y avait des longues queues de gens affamés devant les magasins dans l'espoir d'avoir un morceau de pain »⁷²⁹ ; « *I "rossi" avevano scatenato una grande offensiva e le loro brigate internazionali avevano rotto il fronte dei "franchisti" dilagando oltre la città. Nella marcia di avvicinamento fummo letteralmente coperti dai volantini [...] Il nostro reggimento fu subito chiamato in azione per contenere l'offensiva rossa che premeva sul fianco destro* », « Les "rouges" avaient déclenché une grande offensive et leurs brigades internationales avaient brisé le front des "franquistes" en s'étendant au-delà de la ville. Pendant la marche d'approche nous avons été littéralement couverts par les pamphlets [...] Notre régiment fut immédiatement convoqué afin de contenir l'offensive rouge qui faisait pression sur le flanc droit »⁷³⁰.

Cela dit, nous voudrions mettre en évidence ici un autre genre de mouvement – ou mieux, un type de mécanisme de correspondance entre intérieurs et extérieurs – qui agit dans certains romans du corpus et qui nous semble particulièrement fascinant. En vertu de ce mécanisme, le « dedans » semble se transformer en « dehors », et vice-versa, en approchant ces deux espaces qui arrivent à se ressembler progressivement jusqu'à la presque totale équivalence. Il y aurait ainsi une sorte de communication / coïncidence imprévue entre intérieurs et extérieurs : en effet, nous voyons que dans la majorité des narrations un échange de fonctions se crée entre ces deux espaces antithétiques, en engendrant ainsi une correspondance, une ressemblance entre les deux, dans une espèce de jeu de miroir assez troublant.

En effet, dans quelques romans du corpus, ces deux lieux ne sont pas nettement antithétiques, séparés, mais semblent revêtir des caractéristiques analogues, jusqu'à se ressembler. Ce mécanisme de graduelle correspondance intérieur-extérieur est engendré – et fonctionne – de manière différente dans les textes, en contribuant cependant à créer des effets similaires, aux fins de la narration. Il y a quatre romans dans lesquels nous relevons de manière évidente ce fonctionnement spéculaire entre « dedans » et « dehors ».

Nous pouvons d'abord nous rattacher au discours sur le roman de Conchon que nous avons juste abandonné. Nous avons fait référence à une Espagne décrite comme une grande maison aux murs écroulés à cause de leur fragilité. Dans cette image, la demeure du conflit entre frères (la maison) s'élargit en arrivant à coïncider avec l'Espagne entière, accueillant – à l'intérieur d'elle-même – une lutte fratricide très similaire à celle dont nous

⁷²⁹ Ivi, p. 62.

⁷³⁰ Ivi, p. 67.

avons parlé à propos de Luis et Juan. La structure binaire sur laquelle se fonde tout le roman ne découle pas seulement de l'évident parallélisme entre les deux frères et leurs idéologies opposées, mais semble dépendre aussi de ce binôme, plus caché, entre la « petite Espagne » (reproduite dans la maison) et la « grande Maison » (coïncidente avec l'Espagne). Ainsi, les deux demeures se correspondent, dans un jeu de reflets réciproques, en créant un sens d'étouffement et de fuite impossible.

Poursuivons avec Clavel et son image de la terre qui, après une première description négative, est tout de suite associée à la positivité, au soin, à la paix. Tout en étant un espace extérieur, elle semble avoir toutes les fonctions du repaire, en ressemblant à une protection des périls de la guerre vue comme un lieu ultérieurement extérieur, situé presque de l'autre côté du monde. Il nous semble ainsi difficile de faire coïncider l'espace de la terre avec un véritable lieu extérieur : il ressemble plutôt à une « émanation » ou un prolongement de la maison dont elle est une sorte d'appendice, opposée à l'autre monde de la guerre, presque toujours située encore plus loin, au-delà. Une terre / vigne / maison, donc, qui prend toutes les fonctions d'un ventre maternel. Même l'image du cimetière, évoquée plusieurs fois par l'auteur, sert non seulement à créer un cadre de désolation : en effet, elle provoque aussi une étrange correspondance entre menace (externe) et protection, en bouleversant encore une fois la séparation claire entre les deux espaces dont nous avons jusqu'ici amplement discuté. Le cimetière de Clavel, même en étant un lieu de mort, ressemble plusieurs fois à une protection, un toit, une maison. Ainsi, la mort et le sens de protection arrivent à coïncider dans cet espace à la fois négatif et positif : l'espace extérieur, exposé aux agents atmosphériques hostiles, apparaît donc intimement lié à celui intérieur, les deux partageant en partie leurs fonctions.

Cependant, c'est de l'ingéniosité de Claude Simon que jaillit la structure la plus complexe et charmante. Chaque description des extérieurs semble en effet correspondre et évoquer la structure du palace qui héberge les protagonistes. Par exemple, l'idée déjà mentionnée d'une ville « coulée en bloc », dont les parties – humaines et inhumaines – sont constituées du même matériel, suggère – comme il se passait pour les intérieurs – une certaine monotonie : le tableau dépeint par Simon montre donc non seulement une succession de meubles produits en série, mais aussi une ville dont les parties se ressemblent, semblables à des pièces identiques venant d'une même chaîne de montage. Cette intuition semble confirmée par la liste, le « lugubre inventaire », rédigé par l'auteur et comprenant routes, lieux, édifices de la ville espagnole : si le premier chapitre, intitulé justement « Inventaire », fournissait une énumération des meubles de la chambre, on se

trouve ensuite face à un véritable inventaire des lieux de Barcelone. De cette manière, se produit un sens d'accumulation, répétition et homologation et, en même temps, une claire correspondance intérieur / extérieur :

<p>[...] un lugubre inventaire [...]: Calle de la Cruz Calle del Sepulcro Calle de la Sangre Calle del Rosario Calle de San Cristobal Plaza Real Cuartel de Caballeria Calle de Floridablanca Via Augusta Arenas Monumentales Calle del Consejo de Ciento Callo del Concilio de Tarento Calle del Hospital de Infecciosos⁷³¹</p>	<p>[...] la fondation d'une ville, de centaines de villes aux identiques avenues de palmiers domestiqués, aux identiques nuits d'étuve, aux identiques et fatidiques colonnes [...]: Santa Cruz de Guanafusto Santa Cruz de Cayamarca Santa Cruz de Chapada Santa Cruz de Madeira Santa Cruz de Palma Santa Cruz de la Sierra Santa Cruz de la Zaraza Santa Cruz de las Filipinas Santa Cruz de Mudela Santa Cruz de Napo Santa Cruz de Tenerife Santa Cruz de Rio Pardo Santa Cruz de las Dos Bocas⁷³²</p>
---	--

Ville homologuée, donc, comme les meubles, et similairement envahie, victime de spoliations, de transferts. L'auteur construit ainsi une structure « coffre-fort » qui enferme chaque espace à l'intérieur d'un autre espace. Ce mécanisme est possible aussi grâce à l'intervention d'un élément figuratif, la couleur grise, dont nous avons déjà parlé et qui sert à l'auteur pour faire ressembler les espaces intérieurs, comme les murs du palace, aux espaces extérieurs, comme le ciel, en créant – avec les autres éléments analysés – une structure étouffante, fermée, totalement dépourvue d'espaces de liberté.

Nous pouvons dire que dans ces trois romans, l'ambiguïté des espaces intérieurs et extérieurs, ainsi que leur incapacité de s'acquitter de leurs respectives fonctions – contribue à créer une sensation négative et inquiétante, qu'il s'agisse de confusion, dépaysement ou oppression. En général, l'utilisation, plus ou moins consciente, de ce mécanisme, semble vouloir exprimer un sens de menace continue et de pérenne

⁷³¹ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 18.

⁷³² Ivi, p. 85.

infiltration de la guerre, sans issue possible : une cohabitation constante entre intérieur et extérieur, sécurité et danger.

Nous terminons avec le bref roman de Sciascia qui construit un parallélisme fascinant, et développé tout le long du récit, entre l'espace intérieur de la soufrière et celui extérieur de la guerre d'Espagne. L'élément du feu, dont nous avons amplement parlé, est le premier moyen que Sciascia utilise afin d'organiser le temps chronologique à travers un parallélisme fondamental : le temps de la soufrière et le temps de la guerre. En effet, si le protagoniste s'échappe de la soufrière pour entrer dans l'espace de la guerre civile espagnole, nous verrons que ce dernier ne fera que reproduire les fantômes du vieil espace si craint. Le feu sert donc au narrateur pour créer un parallélisme entre les deux espaces, au point que la guerre arrive à ressembler à une simple répétition de la première expérience traumatique causée par la présence du feu. L'élément du feu organise ainsi le temps chronologique à travers un parallélisme fondamental : le temps de la soufrière et le temps de la guerre. C'est en effet l'incident dans la soufrière, avec les hurlements du feu, qui pousse le protagoniste à partir pour la guerre :

un minuto dopo dal fondo della galleria venne un ruggito di fuoco, come avevo visto al cinematografo l'acqua precipitare dalle chiuse aperte, così il fuoco venne verso di noi urlando; ma questo sto pensandolo ora, non sono sicuro fosse proprio così, mi vedevo il fuoco sopra e non capivo niente, mio zio che gridava "l'antimonio" e mi trascinava, e io già correvo come in un sogno. [...] L'indomani mi sentivo vecchio di cento anni, decisi che mai più sarei tornato alla zolfara. Sapevo che c'era una guerra in Spagna, molti erano andati a quella d'Africa e avevano fatto i soldi, uno solo era morto in Africa del mio paese. E poi morire alla luce del sole non mi faceva paura (e in tutta la guerra di Spagna non ho avuto paura della morte, mi faceva sudare di paura solo il pensiero dei lanciapiamme). [...] la zolfara mi faceva paura, al confronto la guerra in Spagna mi pareva una scampagnata⁷³³.

⁷³³ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 187-89. « une minute plus tard, il vint du fond de la galerie un rugissement de feu ; le feu vint vers nous en hurlant comme l'eau que j'avais vue au cinéma se ruer par les vannes ouvertes ; mais cela, je le pense maintenant, et je ne suis pas sûr que cela ait été exactement comme ça, je voyais le feu qui m'arrivait dessus et je ne comprenais rien, mon oncle criait « le grisou ! » et m'entraînait, et je courais déjà comme dans un rêve. [...] Le lendemain je me sentis vieux de cent ans, et je décidai de ne jamais retourner à la soufrière. Je savais qu'il y avait une guerre en Espagne, beaucoup d'hommes étaient allés à la guerre en Afrique et y avaient gagné de l'argent, un seul homme de chez nous était mort en Afrique. Et puis, mourir à la lumière du soleil ne me faisait pas peur (et pendant toute la guerre d'Espagne je n'ai pas eu peur de la mort, il n'y avait que l'idée du lance-flammes qui me faisait suer de peur) [...] la soufrière me faisait peur, et par comparaison la guerre d'Espagne me semblait une partie de campagne » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 107-09).

Du feu de l'antimoine (« *pensavo "l'antimonio, il fuoco" »*⁷³⁴) au feu de la guerre (« *fuoco di quella guerra »*⁷³⁵), de la Sicile à l'Espagne, dans un mouvement qui, en se voulant libérateur, semble au contraire n'aboutir à rien, comme la danse des papillons autour du « *lume* » : à bien voir, le titre du récit pouvait aussi être *Le feu* ou *La guerre*, vu l'étroit lien de ces trois éléments dans la narration. La « *fuga, dalla zolfara, nel fuoco della Spagna »*⁷³⁶ et les conséquences de l'antimoine sur la vue (« *conoscevo molti che per l'antimonio erano ciechi »*⁷³⁷) ne font que souligner la centralité de cette peur fondamentale qui relie l'illumination excessive à l'obscurité totale, le blanc au noir. Le spectre de la cécité, lié à l'espace de la Sicile et de la soufrière, pourrait aussi correspondre à celui de la mort, lié à l'espace de l'Espagne et de la guerre, une mort qui se fait conséquence probable d'une démesurée « exposition » – une « surexposition » toujours pour utiliser un terme photographique – aux combats. Et en effet, c'est à la fin de la narration, après le retour du protagoniste de la guerre, que le « noir » commence à apparaître : c'est comme si, une fois revenu, le protagoniste voyait pour la première fois l'obscurité de la guerre, cette « obscure nourriture ». Comme si, en synthèse, il devenait aveugle : « *ogni momento della mia vita si sarebbe intriso di quella esperienza, in quella esperienza erano ormai le radici della mia vita, si muovevano silenziose in quell'oscuro nutrimento »*⁷³⁸. C'est justement la dimension du souvenir qui peint les choses en les noircissant : ainsi, il se rappelle du « *movimento di uomini e di cani nel buio »*⁷³⁹ semblable à un rêve où il se rappelle les « *donne aggrumate, nera massa di pianto, dietro le porte dei comandi »*⁷⁴⁰, en rêvant sa mort sous forme s'un arbre tranché dans le noir (« *ma tutto si oscurava e nel buio sentivo lo scatto di una forbice da potare »*⁷⁴¹). Ainsi,

⁷³⁴ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 200. « Je pensais “le grisou, le feu” » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 122).

⁷³⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 232. « le feu de cette guerre » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 160).

⁷³⁶ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 181. « [...] ma fuite de la mine de soufre vers le feu de l'Espagne » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 100).

⁷³⁷ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 188. « [...] et je connaissais beaucoup de gens qui étaient aveugles à cause du grisou » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 108).

⁷³⁸ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 231. « [...] chaque moment de ma vie serait imprégné de cette expérience, c'est dans cette expérience qu'étaient désormais les racines de ma vie, elles bougeaient silencieusement dans cette obscure nutrition » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 158).

⁷³⁹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 208. « [...] ce mouvement d'hommes et de chiens dans l'obscurité » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 131).

⁷⁴⁰ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 235. « [...] femmes figées, sombre masse de pleurs, derrière la porte des postes de commandement » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 162).

⁷⁴¹ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 232. « [...] mais tout se troublait et dans le noir, j'entendais le déclic d'un sécateur » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 159).

la vie « en couleur » d'après-guerre fait contraste avec la « vie noire » de cet aveugle qui, même en ayant survécu, n'a pas réussi à s'enfuir du spectre initial de la cécité :

mi sentivo come chi, nei giorni della festa di san Calogero o dell'Assunta, si trova a seguire un funerale; e la gente è stolidi di gioia, la piazza gronda di colori vivi: e tu passi dietro la carrozza nera e gialla che chiude un morto, hai il cuore nero di pena e ti tocca attraversare una galleria di gioia, ti nasce rancore per la festa e per la gente che si diverte. Forse è di tutti i reduci scottarsi all'indifferenza degli altri e chiudersi in sé, fin quando la vita di ogni giorno, il lavoro la famiglia gli amici, non li riassorbe e li assimila: ma quando uno torna da una guerra come quella di Spagna, con la certezza che la sua casa brucerà dello stesso fuoco, non gli riesce fare della sua esperienza ricordo e riprendere il sonno delle abitudini; vuole anzi che anche gli altri stiano svegli, che anche gli altri sappiano⁷⁴².

C'est justement d'après tous ces éléments que nous pouvons dire que l'opposition lumière-obscurité n'est pas simplement un thème récurrent dans le texte, mais plutôt structurant, même si d'une manière inattendue : les premiers deux chapitres, décrivant la « vie pendant la guerre » sont éclairés par une lumière éblouissante, quand l'on s'attendrait à une description sombre, obscure. La seconde partie, comprenant le chapitre III et IV, est au contraire caractérisée par une progressive « extinction » des incendies précédents, une cécité endémique : le noir suit le blanc, l'obscurité est provoquée justement par la lumière. Le protagoniste est ainsi condamné à une vie « en noir » dans un monde « en couleur », monde qui en même temps semble aveugle face au drame de la guerre passée. Comme la souffrière était un espace sombre où la lumière se manifestait de manière agressive et périlleuse – en tant que possible cause d'aveuglement –, ainsi la guerre – lieu de la lumière incandescente – se termine avec le noir, la cécité, dans un jeu de miroirs très élaboré et fascinant.

Nous avons ouvert cette partie de la thèse avec une synthétique récapitulation des apports les plus importants à la théorie de l'espace, en nous arrêtant surtout sur le champ

⁷⁴² *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 239. « [...] je me sentis comme quelqu'un qui, au moment de la fête de San Calogero ou de l'Assomption, se trouve en train de suivre un enterrement, et les gens sont abrutis de joie, la place ruisselle de couleurs vives et vous passez derrière la voiture noire et jaune qui renferme un mort, vous avez le cœur noir de peine, et vous devez traverser une galerie de joie, et il vous vient de la rancœur contre la fête et contre les gens qui s'amuse. Peut-être que c'est le sort de tous les anciens combattants de se brûler à l'indifférence des autres, et de se renfermer en eux-mêmes, tant que la vie de chaque jour, le travail, la famille, les amis ne les ont pas absorbés de nouveau et assimilés ; mais quand un homme revient d'une guerre, comme la guerre d'Espagne, avec la certitude que sa maison brûlera du même feu, il ne réussit pas à faire de son expérience un souvenir et à reprendre le sommeil de ses habitudes ; au contraire, il veut que les autres aussi soient en éveil, que les autres aussi sachent » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 166-67).

de la critique littéraire afin d'en montrer les évolutions et d'en clarifier les différents points de vue possibles.

Nous avons ensuite continué avec la description et l'analyse des espaces intérieurs, des refuges, des protections, des maisons ou des palaces. Cette section s'est focalisée sur l'ambiguïté des espaces intérieurs dont la fonction primaire – celle de protection – semble presque toujours mise en crise dans les textes analysés. En effet, ces espaces arrivent très rarement à protéger les sujets du dehors. Nous avons remarqué tout de suite que la majorité des espaces intérieurs décrits dans les romans présente toutes les caractéristiques d'un refuge, d'une cachette : il s'agit d'une association (espace intérieur – refuge) qui ne nous étonne pas et qui semble adhérer parfaitement à l'idée classique d'espace clos, protégé, intime, loin de la vie commune, de la politique, de la guerre. Cependant, malgré le fait que cette fonction de protection et abri soit très souvent mentionnée, elle est presque toujours mise en discussion par le traitement romanesque des auteurs de notre corpus.

En particulier, nous nous sommes arrêtés sur l'espace de la maison, dont nous avons remarqué les profondes contradictions internes : en tant que lieu de polarisation de poussées opposées et contrastantes, elle est en même temps refuge / protection du monde extérieur, et lieu fissuré, sujet à l'assaut du dehors. Elle fait son apparition dans presque toutes les narrations, en montrant sa nature ambiguë de protection incertaine, fallacieuse, et en synthétisant ainsi le contraste entre sécurité et danger, isolement et collectivité. Même sa fonction de protection semble quelquefois déclinée de manière négative au point qu'elle ressemble à un lieu d'étouffement où les habitants se transforment en prisonniers. Nous soulignerons aussi que, dans une grande partie des romans, l'espace domestique sert aux narrateurs en tant que microcosme de toute l'Espagne : en s'arrêtant sur la description des contrastes, des oppositions idéologiques entre les membres d'une même famille, les écrivains reproduisent et condensent dans cet espace *mineur* toutes les tensions présentes, de manière macroscopique, dans l'espace *majeur* de l'Espagne, ensanglantée par le conflit fraternel.

L'espace de la maison entretient donc avec le monde extérieur un rapport complexe et variable, qui va du contraste net (maison comme espace alternatif à la guerre, espace du « moi ») à la reproduction à l'échelle (maison comme copie miniaturisée de l'Espagne ou du monde, du « moi » envahi par l'Autre). Ainsi nous pourrions dire, avec les mots qu'utilise Bachelard à propos d'une page de Rilke tirée de *Lettres à une musicienne*, que – dans certains cas – les maisons en temps de guerre ressemblent plutôt à des « négatifs »

de la maison, en témoignant une sorte d'« inversion de la fonction d'habiter »⁷⁴³ et, par conséquent, le « dynamisme de lutte cosmique [...]. La maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires »⁷⁴⁴. Cela est vrai – ou mieux encore « plus vrai » – en ce qui concerne les romans de guerre : ici le constat final de Bachelard (« nous savons bien que nous sommes plus tranquilles, plus rassurés dans la vieille demeure, dans la maison natale que dans la maison des rues que nous n'habitons qu'en passant »⁷⁴⁵) devient presque une loi générale, car le dehors n'est pas seulement le lieu de l'altérité, de la nouveauté, de la perte de certitudes, mais aussi le lieu de la violence fraternelle, de la mort infligée par le compatriote.

Après avoir analysé les espaces intérieurs nous nous sommes focalisés sur les représentations des extérieurs : la nature, le bois, les espaces collectifs, les villes.

L'analyse du décor extérieur a montré presque toujours son caractère violent, agressif. Nous avons trouvé plusieurs descriptions négatives du dehors, vu comme empêchement, péril, obstacle, attaque, chaos. Cependant, nous avons aussi rencontré quelques exemples contraires qui montrent une nature ou une ville « positives ». En outre, nous nous sommes occupés des figures de l'Espagne « vue par le haut », figures qui nous ont semblé particulièrement significatives : le jardin, l'enfer, la *corrida*, le cloître, le lit ; le cimetière, les égouts, la pierre, les ruines, le désert, la piège, la maison, le lit, le bordel, la caserne-couvent, le musée, le corps humain, la fête, le théâtre, la lampe / lueur, le bateau, la nourriture. Nous nous sommes aussi arrêtés sur un type particulier de représentation que nous avons très souvent remarqué dans les textes : la personnification qui transforme les lieux en de véritables êtres vivants.

L'analyse a aussi montré une manière différente de mettre en scène la guerre à travers l'espace : on va d'une technique réaliste, que nous retrouvons surtout dans les textes italiens, choisissant de représenter les lieux et les espaces de la guerre tels qu'ils sont, en n'appliquant aucune déformation imaginaire à l'Histoire, vers une vision plus hallucinée de la guerre qui tend à transformer véritablement les espaces en quelque chose de différent, comme on trouve dans *Le palace* de Claude Simon. Quelle que soit la sensibilité des auteurs par rapport aux espaces, les relations entre intérieurs et extérieurs semblent – même si d'une manière plus ou moins développées – toujours significatives.

⁷⁴³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 55.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

Ces relations se configurent souvent en tant que véritables mouvements : nous avons analysé les mouvements qui se produisent d'un espace à l'autre à travers les frontières, en en isolant quelques-uns.

Les « résultats » de cette première réflexion sont les suivants.

Si, au début de notre recherche, nous voulions identifier la guerre avec un « espace » – vraisemblablement le « dehors », comme l'on s'attendrait – nous avons ensuite compris qu'elle peut plutôt être identifiée avec une dynamique, un mouvement d'espaces : le conflit ne coïncide pas forcément avec l'extérieur – avec tout ce qui se trouve en dehors des maisons : l'espace public – mais plutôt avec la compénétration des deux espaces, le franchissement de la frontière lotmanienne de l'intimité, du « moi ». Un mouvement, donc, qui transforme le lieu-protection en un lieu ambigu, mis en péril. Ainsi, l'ennemi est celui qui envahit l'espace interne du dehors, en provoquant une transformation spatiale de tout ce qui était « connu », « familier », « propre ». Cette affirmation est justement confirmée à un niveau concrètement spatial, dans la mise en scène des maisons, des palaces, des intérieurs et de leur rapport avec tout ce qui est en dehors et « pousse » pour entrer.

En outre, nous voyons que dans quelques narrations un échange de fonctions se crée entre les espaces intérieurs et les extérieurs. Ces jeux entre dedans et dehors créent donc une ressemblance entre ces deux genres antithétiques d'espaces qui sont dans un certain sens rapprochés grâce à la force « osmotique » de l'Ennemi, de l'Autre. Ainsi, grâce à la mise en scène spatiale, le « Moi / mien » semble ressembler de plus en plus à l'« Autre / tien » : le contraste spatial mime donc le contraste entre frères ennemis, qui s'envahissent réciproquement et, en même temps, ne peuvent nier leur nature substantiellement similaire, commune.

En partant donc des nombreuses réflexions sur la spatialité qui ont parcouru l'histoire de la littérature au XX^e siècle, nous avons cherché à mettre en évidence le rôle de l'« arrière-plan » à l'intérieur de certains romans de guerre : est-il capable d'exprimer le traumatisme historique raconté ? Est-ce qu'une description particulière du décor peut être une manière alternative de *dire* la guerre sans exposer explicitement des événements martiaux ? La réponse semblerait être positive, malgré l'hétérogénéité de notre corpus, qui nous a poussé à analyser des romans très réalistes – où le décor n'arrive pas à construire une symbologie complexe concernant l'événement guerrier – à côté de romans, surtout français, où l'espace nous raconte plus que la description des batailles. Dans ces derniers cas, à une narration explicite qui, en se voulant politique, met en scène des

stratégies et des armées, se substitue un monde quasiment immobile, blessé, estropié : un monde « sous forme de » guerre. Il s'agit d'une transformation profonde du texte qui ne se limite pas à érafler la surface de la prose avec des contes de batailles, mais qui mine et déforme de l'intérieur et *ab origine* la totalité de la narration, en faisant glisser la guerre (et ses conséquences) tout autour des hommes et en construisant un univers « à l'image et à la lumière » du conflit. Nous pourrions donc affirmer que, dans les romans de ce genre – dont l'exemple le plus pertinent est Claude Simon – il n'y a pas ni guerre, ni batailles, ni armées, mais les traces laissées par la guerre, les batailles, les armées sont omniprésentes : ainsi la guerre est partout, autour des hommes, dans le monde qu'ils sont condamnés à voir, tous les jours, sans espoir de changement.

TROISIÈME PARTIE

CORPS Auscultation

Dans la section précédente, nous avons analysé les éléments spatiaux présents dans les romans de notre corpus. Après avoir fourni un système de référence théorique, sur lequel nous appuyer pour la lecture, l'interprétation et l'enrichissement sémantique de quelques lieux romanesques, nous avons passé en revue les espaces intérieurs et extérieurs, et nous en avons ensuite mis en évidence les caractéristiques, les ambiguïtés et les rapports réciproques, en nous arrêtant enfin sur les procédés métaphoriques, sur les mécanismes de personnification et sur les jeux de correspondance entre les deux lieux, qui en transforment et en rapprochent parfois les caractéristiques fondamentales.

Ensuite – une fois établie la porosité de ces espaces – nous avons constaté que la mise en scène de la guerre semble parfois dépendre justement de cette ambiguïté fondamentale caractérisant les intérieurs et les extérieurs : en profitant de la perméabilité des frontières, de la distinction ambiguë et peu claire entre ce qui reste à l'intérieur et ce qui est en dehors, la guerre semble en effet prendre forme grâce à l'alternance constante des intérieurs et des extérieurs, en arrivant à coïncider avec un mouvement oscillatoire entre des lieux antithétiques, dans une transformation progressive des espaces retranchés en lieux ouverts, et des lieux de socialité en prisons. La guerre s'insère donc dans les espaces de cette ambiguïté fondamentale, en en prenant la forme : une forme, elle aussi, pour ainsi dire suspendue entre le dedans et le dehors, entre l'attaque et la défense, entre l'ami et l'ennemi.

Il faut cependant remarquer qu'il ne s'agit pas, bien entendu, d'une « règle » valable, dans la même mesure, pour toutes les narrations : la mise en scène de maisons détruites, par exemple, peut s'avérer – comme il se passe à maintes reprises dans les romans italiens – une mère indication descriptive visant à communiquer une simple idée de dégradation et de destruction, tandis que – dans d'autres romans – des maisons apparemment intactes se révèlent fissurées, crevassées de manière plus dissimulée et symbolique, non pas seulement extérieure. Parfois, parmi ces cas, nous retrouvons même des romans où la description du conflit entre espaces intérieurs et extérieurs constitue un des aspects les plus signifiants, en interagissant avec la construction narrative du texte. Nous pourrions ainsi dessiner une véritable échelle sur laquelle placer nos romans, en ordre croissant par rapport à l'intensité symbolique de l'espace : d'un côté, au début de cette échelle, nous pourrions situer des romans comme ceux de Lajolo ou de Bruce Marshall, dans lesquels la portée symbolique de l'espace est presque absente ; de l'autre côté – à l'autre extrémité,

presque au sommet de l'« escalier » – nous trouverons les œuvres de Claude Simon ou de Bernard Clavel, dans lesquelles les espaces sont conçus comme de véritables systèmes symboliques à travers lesquels le drame de la guerre s'exprime. Dans le cas de *Le Palace* c'est à l'espace même que l'auteur semble confier la responsabilité de communiquer le drame et les contradictions de la guerre : il semble ainsi représenter la manière la plus efficace pour *dire* la guerre, une guerre dont la mise en scène ne dépend pas des dialogues, de l'issue des batailles, des personnages et de leurs psychologies, mais émerge presque exclusivement des contrastes spatiaux, dans lesquels se concentre la problématique de l'œuvre. L'espace synthétise ainsi tous les « mots » utiles à la communication de cet événement traumatique.

Après avoir fait à nouveau le point sur les conclusions provisoires de la section précédente, nous chercherons donc à voir où ces dernières, utilisées ici en tant que point de départ, pourront nous emmener, dans la tentative d'analyser davantage et plus en profondeur les œuvres du corpus : cette partie représentera ainsi un développement ultérieur de la réflexion que nous avons essayé de présenter jusqu'ici de la façon la plus claire possible.

Tout cela dit, un problème semble se poser. Comme nous le verrons plus loin, cette dernière partie concerne un champ sémantique très spécifique, celui de la maladie. Or, nous nous demanderons quel est le rôle d'un tel approfondissement, quels sont les liens qu'il entretiendrait avec la précédente partie de la thèse. Est-ce que ces deux sphères sémantiques sont en étroites relations ? Et, si oui, comment ?

En effet, le champ médical semblerait n'avoir rien, ou presque rien à voir avec la portée symbolique et évocatrice de l'espace. Nous verrons cependant – et nous chercherons à le démontrer – que ce lien existe et qu'il est plus étroit que l'on pourrait penser : apparemment détaché de la restitution spatiale de la guerre, l'imaginaire médical – en particulier dans ses références à la maladie – découle en effet de nos réflexions précédentes dont il semble être une des conséquences possibles, en en résumant tous les éléments fondamentaux.

Pour éclairer ce lien – de prime abord, assez opaque – nous devons garder bien à l'esprit nos conclusions sur l'espace et le mouvement, des conclusions qui reviennent ici sous forme « médicale ». Le mouvement dont nous avons parlé peut en effet être intrusif / invasif, de superposition, de substitution, d'échange ou de cohabitation. Nous verrons que la guerre – conçue ici comme maladie – reproduira les mêmes types de contrastes.

En effet au mouvement d'intrusion – en vertu duquel l'espace de la maison, par exemple, était violé – et au mouvement de cohabitation avec l'ennemi – en vertu duquel des ennemis étaient contraints à vivre dans le même espace clos – correspondront différents types de guerre-maladie que nous analyserons tout au long de notre parcours. Nos réflexions sur les espaces, qui ont donné naissance à des catégories bien précises de mouvements, nous serviront donc afin de procéder dans la tractation successive : nous avons en effet vu que, dans la majorité des textes, le drame de la guerre se forme grâce à un conflit spatial – un conflit où les ennemis qui doivent s'affronter coïncident avec le « dedans » et le « dehors » – et que la guerre pourrait se définir comme un mouvement d'espaces, un franchissement continu, un envahissement tenace de ces frontières privées qui devraient au contraire garantir une protection. Or, ces genres de conflits et de mouvements reviendront dans cette dernière partie, en nous aidant à comprendre la fonction et les implications cachées dans les références à la maladie que nous rencontrerons très fréquemment. Nous pourrions ainsi regarder plus en profondeur dans les images rencontrées, en faisant d'intéressantes découvertes. Nous pourrions analyser plus aisément et plus en profondeur la présence de l'imaginaire médical, retraçable dans les romans de manière assez immédiate. Nous chercherons à comprendre si cette double présence est liée au hasard ou si le premier terme de la comparaison, l'espace avec tous ses conflits, est étroitement lié au second, l'imaginaire de la maladie. Pour répondre aux questions que nous nous sommes posées tout à l'heure, nous aurons certainement besoin d'analyser à fond les textes et leurs dynamiques internes : cependant, nous pouvons déjà faire quelques remarques préparatoires qui nous introduiront au thème de la maladie traçable à l'intérieur de nos textes de guerre.

D'une manière moins concrète, mais toujours valable, par rapport à nos analyses précédentes, il est possible d'affirmer que l'espace n'est pas seulement celui que l'on voit avec nos yeux. Il existe un espace bien plus caché, secret, et qui nous concerne profondément, bien que sa nature soit invisible : en allant toujours « plus près », pris dans un mouvement de *blow-up* graduel, de rapprochement / approfondissement microscopique, nous pourrions bien dire que l'intériorité même est un espace, comme Jean-Louis Chrétien le montre dans son livre *L'espace intérieur* traçant un panorama des représentations architecturales de l'intériorité – métaphorisée tour à tour par la chambre, le temple, et autres demeures – à partir de la « *topique chrétienne*, telle qu'elle s'est

développée des Pères de l'Église au Moyen Âge et à la modernité »⁷⁴⁶ : l'intériorité psychique et spirituelle a donc été l'objet d'une spatialisation dans la pensée occidentale qui remonte à l'Antiquité – et on pense par exemple à la « chambre du cœur », « *cubiculum cordis* en latin, ainsi que la nomment les Pères de l'Église » constituant « l'une des figures spatiales de l'intériorité psychique et spirituelle les plus décisives et les plus durables »⁷⁴⁷ – même si les contemporains semblent parfois l'ignorer. De même, notre corps peut aussi être spatialisé, en délimitant des lieux plus ou moins bondés, mystérieux, malades⁷⁴⁸ : l'espace concerne donc aussi l'être humain, composé, pour ainsi dire, de la connexion entre espace intérieur – son âme, son esprit – et l'espace extérieur, son corps. Or, tout cela est vrai, mais nous n'arrivons pas encore à comprendre de manière claire quel est le lien avec les romans de guerre qui sont au centre de notre recherche. Toutefois, nous pouvons certainement affirmer que le lien entre espace et maladie commence à s'esquisser, si l'on arrive à concevoir l'espace en tant que corps sensible à tout genre de maladie et vice-versa le corps en tant qu'espace vulnérable. Nous l'avons d'ailleurs déjà vu dans le dernier chapitre de la précédente partie de la thèse où il était question des images de l'Espagne et en particulier des personnifications : notre tableau avait en effet montré que, parmi toutes les voies possibles, la transformation du pays espagnol en organisme était justement l'image la plus diffusée pour décrire visuellement ce territoire déchiré par la guerre, et pourtant encore en vie. En gardant toujours à l'esprit ce lien entre corps et espace ainsi que nos conclusions précédentes concernant les espaces et les mouvements de la guerre, nous pourrions ainsi procéder avec l'analyse des textes de notre corpus.

La prolifération d'images de maladie dans ces romans saute aux yeux. Nous nous sommes ainsi demandés si elle était liée au hasard ou s'il était possible de relever de manière claire et explicite un lien entre « mise en espace » de la guerre et utilisation des

⁷⁴⁶ Jean-Louis Chrétien, *L'espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 12.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 29. À ce propos, spécifie l'auteur, cœur est à interpréter dans « son sens biblique, et désigne l'identité personnelle de l'homme, le noyau de son être, incluant aussi bien l'intelligence que la volonté, et ne comporte pas de connotation sentimentale, ce qui ne signifie pas qu'il exclue les affects. Cette chambre a une porte, évidemment, et parfois des fenêtres, en revanche elle n'a pas de mobilier, sinon éventuellement une couche (le mot latin indique clairement qu'il s'agit d'une chambre à coucher » (Ivi, p. 30). C'est donc un espace extrêmement concret.

⁷⁴⁸ À ce propos, Lucia Galvagni souligne dans son essai sur les contes et les métaphores de maladies que pour décrire leur condition, les malades utilisent souvent des « mises en espace » de leur corps (Lucia Galvagni, « Racconti e metafore di malattia : un'espressione della creatività morale », dans *Annali di Studi Religiosi* 8, 2007, p. 159-196. Ici p. 161) devenu un lieu qui accueille plus ou moins positivement cet hôte inconnu : ce n'est pas un hasard si Susan Sontag, dans l'introduction à son livre consacré à la maladie comme métaphore, décrit la *illness* comme « *a more onerous citizenship* ».

images de la maladie : si l'espace – comme nous avons vu auparavant – peut *dire* la guerre, en mettant en scène les conflits extérieurs dans un cadre traumatisé, est-ce que la maladie devient, elle aussi, un lieu spécifique de la vie pendant la guerre, l'image concrète de l'état traumatique dans lequel les gens sont contraints à vivre ?

Cette dernière partie constitue la tentative de tracer un aperçu du lien entre guerre et maladie dans les romans du corpus, en les encadrant dans un contexte plus général. Nous nous intéresserons donc seulement aux maladies ayant, dans la narration, des liens évidents avec la guerre – de n'importe quelle nature soient-ils – et son développement à l'intérieur des romans. Pour le faire, un parcours spécifique est nécessaire.

Dans un premier temps nous chercherons à mettre en rapport le champ métaphorique de la guerre avec celui de la médecine : si l'idée de maladie a traversé plusieurs disciplines, c'est l'utilisation médicale du lexique et de l'imaginaire guerrier qui nous intéressera dans ce premier chapitre.

Dans un deuxième temps, nous chercherons à faire le point sur les œuvres critiques qui ont analysé l'idée de la maladie comme image de la guerre dans la littérature : nous entreprendrons un petit voyage à travers les critiques qui ont traité le rapport entre maladie, guerre et littérature au XX^e siècle, en y cherchant des appuis théoriques.

Enfin, nous travaillerons pratiquement sur notre réseau de textes, en nous concentrant sur les romans européens appartenant à notre corpus dans lesquels la maladie devient symbole de la guerre civile espagnole et des malaises de ce siècle.

I - L'espace, la guerre, la maladie : découverte d'une proximité

L'idée de maladie – et avec elle l'immense imaginaire lié à la santé et au mal-être du corps – a été utilisée par plusieurs disciplines, en montrant ainsi son grand pouvoir de fascination. Nous ne nous arrêterons pas sur l'emploi qu'en ont fait la science et la philosophie politique, ainsi que l'idéologie et la psychanalyse et nous renvoyons aux livres de Francesca Rigotti⁷⁴⁹, de Susan Sontag⁷⁵⁰ et au volume de Janigro⁷⁵¹ qui ont amplement traité ces différentes utilisations du champ métaphorique lié à l'infection. Élément de désordre dans un État en crise (la *polis*-organisme des formulations classiques de Platon jusqu'à Hobbes) ; corps étranger qui menace le lieu pur de la Nation et de la « race », comme dans la propagande nazie (comparant les juifs à la syphilis ou au cancer⁷⁵²) ou dans l'endoctrinement antistalinien (définissant le stalinisme un choléra,

⁷⁴⁹ Francesca Rigotti, *Metafore della politica*, Bologna, Il Mulino, 1989 et *Il potere e le sue metafore*, Milano, Feltrinelli, 1992.

⁷⁵⁰ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore / Le sida et ses métaphores*, Grande-Bretagne, Christian Bourgois éditeur, 1993.

⁷⁵¹ « [...] una diagnosi della guerra che l'uomo da sempre ha fatto, ma che ora soltanto è in grado di rivelare apertamente a se stesso: essere cioè la guerra la normalità e nello stesso tempo la malattia mentale dell'uomo. Paradossalità dunque che diventa sempre più evidente quanto più si realizza storicamente, come se la prognosi imprevista e agghiacciante, che più sopra abbiamo fatto, dovesse anche costituire il punto di partenza di una prognosi meno infausta: quella che potrebbe nascere finalmente dal progressivo rivelarsi del fatto che la guerra è originariamente il risultato di processi psicotici », « un diagnostic de la guerre que l'homme a fait depuis toujours, mais que seulement aujourd'hui il est en mesure de révéler ouvertement à soi-même: le fait que la guerre est en même temps la normalité et la maladie mentale de l'homme. Un paradoxe qui devient donc de plus en plus évident au fur et à mesure qu'il se concrétise historiquement, comme si le pronostic imprévu et affreux, que nous avons juste donné, était aussi le point de départ d'un pronostic moins funeste : celui qui pourrait finalement naître de la révélation progressive du fait que la guerre est à l'origine le résultat des procédés psychotiques » [notre traduction] Nicole Janigro (sous la direction de), *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Milano, Mondadori, 2002, p. 121-22.

⁷⁵² « *Il linguaggio e la retorica di Hitler erano carichi di immagini di malattia, infezione, infestazione, putrefazione, pestilenza. [...] Parlava degli ebrei come di bacilli, germi della decomposizione o parassiti* », « Le langage et la rhétorique d'Hitler étaient riches en images de maladie, d'infection, d'infestation, de putréfaction, de peste [...] Il parlait des juifs comme s'ils étaient des bacilles, des germes de la décomposition ou des parasites » (Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, il Mulino, Bologna, 1992, p. 107). Il vient immédiatement à l'esprit, tout considéré son impact visuel, le roman graphique *Maus* dessiné par Art Spiegelman, traitant des persécutions des Juifs pendant les années 1930 et 1940 : ici, les Juifs sont représentés par des souris, dans une allusion explicite aux images de propagande nazies et au documentaire antisémite *Der ewige Jude (Le péril juif/Le Juif éternel)* écrit par Fritz Hippler sous la supervision de Goebbels : face à l'écran, les spectateurs assistent à un spectacle ou se succèdent « des scènes de Pologne, présentée comme "le foyer infectieux de la juiverie" [...] Comme si les terribles conditions de vie n'étaient pas dues aux actions des nazis, mais bien liées à la "saleté intrinsèque et naturelle" des Juifs, on montre des intérieurs pouilleux, des familles entassées dans des pièces vétustes avec de gros plans sur les mouches qui grouillent [...] De Pologne, la caméra se déplace ensuite en Palestine, en insistant sur les similitudes entre la Pologne et l'Orient ; en guise d'illustration, une carte animée établit un parallèle entre la diaspora juive depuis l'Orient vers l'Occident et la migration des rats » (Claire Aslangul, « Faire peur, faire "vrai" : Der ewige Jude. Objectifs, procédés et paradoxes d'un "documentaire" antisémite », dans *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 23, 2015, p. 4-6).

une syphilis, un cancer⁷⁵³) ; représentation d'un événement intérieur dont le Ça – se manifestant « aussi bien comme pneumonie ou cancer que comme névrose obsessionnelle ou hystérie » – se sert (Groddek⁷⁵⁴). Dans tous ces cas, l'image plus ou moins concrète de la maladie, devient le moyen pour *dire*, mettre en scène ce qui ne semble pas représentable, ce qui n'a pas de mots (le chaos social, la haine contre un peuple ou une doctrine, les mots de cette « marmite pleine d'émotions bouillonnantes »⁷⁵⁵ qui est le Ça). En effet, qu'est qu'il y a de plus intelligible, humain, universel que la douleur du corps pour exprimer d'autres types de souffrance ? La métaphore, au fond, ne fait que rapprocher ce qui est loin, familiariser l'étranger, en le faisant ressembler à ce que nous connaissons tous : la douleur physique.

En laissant de côté tous ces emplois de l'idée de maladie, nous allons ici croiser les fils de deux champs sémantiques apparemment très différents : celui de la maladie (dont nous avons brièvement parlé ci-dessus) et, naturellement, celui de la guerre. En particulier, c'est l'utilisation de l'imaginaire belliqueux à l'intérieur des écrits médicaux qui nous

⁷⁵³ Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁷⁵⁴ Georg Groddeck, *Ça et moi*, Paris, Gallimard, 1977, p. 38. Pour mieux comprendre la pensée de Groddeck, nous pouvons citer l'explication exhaustive que Walid H. Sarkis nous offre à propos de la conception de la maladie chez cet auteur : « Groddeck innove dans le domaine de la psychosomatique. Ainsi considère-t-il que toutes les maladies somatiques sont l'expression d'un conflit psychique, prolongeant de ce fait la théorie freudienne de l'hystérie dans le domaine organique. Selon lui, il n'existe pas de maladie psychosomatique, car toute maladie, qu'elle soit d'origine somatique ou psychique, est d'essence psychosomatique : tout trouble possède un envers psychique et un revers somatique, ou l'inverse. À la différence de Freud qui postule une conception dualiste des rapports du corps et de la psyché, Groddeck développe une conception véritablement moniste. Loin du courant de pensée visant à considérer la maladie comme une manifestation de la pulsion de mort, Groddeck ne tardera pas à concevoir la maladie comme un réflexe de survie, voire un moyen de salut, visant à protéger l'être humain d'un danger réel, réhabilitant ainsi la maladie en la concevant comme étant une émergence de la vie... En effet, Groddeck va jusqu'à décrire la maladie comme étant un exploit, rapprochant ainsi de par leur essence une pneumonie, une œuvre d'art ou une construction architecturale. Cette définition de la maladie chez Groddeck doit être comprise en fonction du Ça groddeckien, un Ça tout puissant, omnipotent, symbiose moniste du corps-psyché, immuable, existant dès la fécondation et à l'origine du cerveau humain, un Dieu-Nature-Ça (selon ses termes) qui serait non seulement un "réservoir pulsionnel" mais un réservoir de sens qui régit l'être humain. En ce sens, la maladie dans l'optique groddeckienne aurait un sens ainsi qu'une finalité, puisque c'est l'être humain même qui en est l'artisan. Force mystérieuse à l'origine de toute manifestation sensible de la vie, le Ça groddeckien est apersonnel et atemporel, englobant aussi bien le conscient que l'inconscient, la physiologie que la psychologie, l'âme que le corps... Il est le principe directeur de la vie. C'est la nature "consciente" et sensée. Il se manifeste symboliquement. À l'instar de l'âme chez Aristote, le Ça de Groddeck n'est palpable que par ses manifestations. C'est dans ce sens qu'on pourrait affirmer que le Ça de Groddeck est l'équivalent de ce que Wilhelm Reich appelle la Vie. C'est pourquoi Groddeck éprouve une grande difficulté dans la définition du Ça. En effet, quand il s'agit de l'appréhender, tous les mots et toutes les notions deviennent flottants et indécis. C'est la nature "consciente" et sensée. Il se manifeste symboliquement. À l'instar de l'âme chez Aristote, le Ça de Groddeck n'est palpable que par ses manifestations. C'est dans ce sens qu'on pourrait affirmer que le Ça de Groddeck est l'équivalent de ce que Wilhelm Reich appelle la Vie. C'est pourquoi Groddeck éprouve une grande difficulté dans la définition du Ça. En effet, quand il s'agit de l'appréhender, tous les mots et toutes les notions deviennent flottants et indécis » (Walid H. Sarkis, « Groddeck : le tout-symbolique », dans *e-Journal Philisophie der Psychologie*, février, 2012, p. 1-2).

⁷⁵⁵ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1933, p. 104.

intéresse ici, l'aide qu'il donne à la « reconstruction de l'invisible sur la base du visible »⁷⁵⁶.

Malgré la méfiance quelquefois manifestée par les spécialistes à l'égard de l'utilisation des métaphores dans le cadre médical – une méfiance qui est due à la prétendue vulgarisation, et à la conséquente non-scientificité, d'une translation métaphorique – la médecine fait amplement recours à la translation figurée. D'une part, il y a donc la tradition wüsterienne qui, en suivant la pensée de ce théoricien et praticien de la terminologie⁷⁵⁷, défenseur du rapport stable et invariable entre dénomination et signification, déqualifie les métaphores en tant qu'entité non rationnelle « tendant vers des représentations floues dite subjectives [...] porteuses d'ambiguïté »⁷⁵⁸ ; d'autre part il existe une tendance à la considérer non seulement un moyen de divulgation mais aussi un procédé de connaissance et de dénomination.

À bien y regarder – et partageant cette seconde perspective – la métaphore peut venir au secours de la science, car cette dernière, aussi bien que la littérature, est un

⁷⁵⁶ Alexandre Klein, « La métaphore chez les hippocratiques : entre pouvoir et éthique », dans Sylvain David et alii (sous la direction de) *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 81-95.

⁷⁵⁷ « La terminologie voit le jour dans les années 1930, grâce à l'œuvre de l'ingénieur autrichien Eugen Wüster, qui formule la Théorie Générale de la Terminologie, et présente la terminologie comme une matière interdisciplinaire, au carrefour entre linguistique, sciences cognitives, sciences de l'information, sciences de la communication et informatique. Dans les trente premières années de cette nouvelle discipline, c'est surtout son caractère systématique qui s'affirme » (Rosa Cetro, « Outils de traitement des langues et corpus spécialisés : l'exemple d'Unitex », dans *Cahiers de recherche de l'École doctorale en linguistique française*, 2011, 5 (N. 5/2011), pp. 49-63). Ce qui caractérise davantage l'approche du théoricien autrichien est la primauté du concept sur le terme dont la caractéristique principale est son univocité : « *Egli è considerato il padre fondatore della terminologia moderna e l'iniziatore della scuola di Vienna perché ha elaborato una teoria generale della metodologia (Allgemeine Terminologielehre), che oggi è considerata l'approccio tradizionale alla terminologia. La teoria di Wüster si basa sul primato del concetto sul termine: si parte dal concetto per arrivare al termine, ovvero alla sua designazione. Caratteristica fondamentale del termine è la sua univocità. Infatti obiettivo della scuola di Vienna è la standardizzazione della terminologia dei vari settori per assicurare un'efficiente comunicazione e lo scambio di conoscenze tra gli specialisti. [...] Il quarto principio sancisce l'univocità del termine. Un termine viene attribuito ad un concetto dall'uso linguistico, da una comunità di individui o da specialisti di commissioni terminologiche. Si parla di univocità perché un termine può essere associato ad un solo concetto e un concetto può essere designato da un solo termine. Da ciò deriva che la terminologia tradizionale non accetta sinonimia e polisemia* », « Il est considéré le père fondateur de la terminologie moderne et l'initiateur de l'école de Vienne car il a élaboré une théorie générale de la méthodologie (*Allgemeine Terminologielehre*), qui constitue aujourd'hui l'approche traditionnelle de la terminologie. La théorie de Wüster se fonde sur le primat du concept de terme : on part du concept pour arriver au terme, c'est-à-dire sa désignation. La caractéristique fondamentale du terme est son univocité. En effet, l'école de Vienne vise à la standardisation de la terminologie des différents secteurs afin d'assurer une communication efficace et l'échange des connaissances entre les spécialistes. [...] Le quatrième principe consacre l'univocité du terme. Un terme est attribué à un concept par l'emploi linguistique, par une communauté d'individus ou par des commissions de spécialistes en terminologie. On parle d'univocité car un terme peut être associé à un seul concept, et un concept peut être désigné par un seul terme. Il en résulte que la terminologie traditionnelle n'accepte pas de synonymie ni de polysémie » (Gabrielle Galantucci, « Lingue pianificate e terminologia nell'opera di Eugen Wüster », dans *InKoj. Interlingvistikaj Kajeroj*, 2:2, 2011, p. 142-159).

⁷⁵⁸ Alexandre Klein, *op.cit.*, p. 85.

problème d'imagination : c'est Max Black qui l'écrit ⁷⁵⁹ en soulignant comment l'imagination pourrait constituer un pont entre le monde humaniste et celui scientifique, si souvent séparés. Nous serions ainsi poussés à nous demander comment ce pont interdisciplinaire arrive à se construire concrètement. Existe-t-il un imaginaire guerrier dans les écrits consacrés à la maladie ? Et ensuite : existe-t-il un imaginaire médical dans les écrits littéraires consacrés à la guerre ? Nous chercherons ici à répondre à la première question, avant de nous occuper, dans les deux chapitres suivants, de la seconde.

À propos de la présence de l'imaginaire guerrier dans les écrits médicaux, une réponse positive semble n'avoir pas besoin de supports explicatifs. En effet, l'utilisation du lexique militaire par la médecine est aujourd'hui très commune et évidente. Cependant, nous chercherons ici à faire brièvement le point sur cette question.

À ce propos il nous faut d'abord faire une distinction fondamentale.

L'image de la guerre peut en fait émerger dans trois niveaux du discours médical : dans le langage médical *strictu sensu* ; dans les messages médicaux que la société et ses majeurs représentants, avec les moyens de communication, exposent à la nation ; dans les narrations des patients qui vivent la maladie en première personne. En faisant référence ici particulièrement au premier niveau de cet ensemble varié qui est le langage médical, nous engagerons une première réflexion sur la terminologie que la guerre a prêtée à la médecine pour la construction de son vocabulaire médico-pharmaceutique. Ce vocabulaire comprend, par exemple, termes comme « xiphoïde », « thorax », « sternum », « manubrium » auquel nous ajouterons les plus récents « arsenal thérapeutique », « tactique », « stratégie », « attaque et défense », « cible », « cohorte », « staff », aussi que l'italien « *debellare* »⁷⁶⁰. Mais cet aspect lexical n'est qu'un des symptômes superficiels d'un débit bien plus profond, concernant justement l'imaginaire de l'état maladif. Les dynamiques narratives en acte dans la médecine et au moment de la maladie ont été analysées de manière approfondie à partir des différentes perspectives qui semblent mettre en évidence la présence des éléments irrationnels à l'intérieur de la raison scientifique. L'anthropologie médicale, par exemple, et quelques-uns de ses principaux spécialistes (les anthropologues médicaux américains Byron J. Good, Mary-Jo Del Vecchio Good et Arthur Kleinman) ont enquêté sur cette dimension particulière de la maladie, traitée dans sa forme d'objet esthétique et non pas seulement comme entité

⁷⁵⁹ Max Black, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche, 1983, p. 95.

⁷⁶⁰ Pierre Delaveau, « La métaphore dans la construction du vocabulaire médico-pharmaceutique », dans *Revue d'histoire de la pharmacie*, 90^e année, N. 335, 2002, pp. 498-501. Ici, p. 499.

biologique⁷⁶¹. En changeant ainsi le point de vue sur l'objet, de nouvelles nuances apparaissent.

Cela dit, nous nous poserons d'abord une question « génétique » : est-ce que l'on peut récupérer une année zéro, une date à partir de laquelle cette métaphore a commencé à être utilisée ?

La réponse n'est pas si facile à donner. L'opinion la plus diffusée dans l'univers scientifique tend à lier le début de ce type de métaphorisation à l'apparition de la théorie microbienne (*germ theory of illness*) de la fin du XIX^e siècle. En effet, Ilana Löwy dans son essai, significativement intitulé *Les métaphores de l'immunologie : guerre et paix*⁷⁶², associe l'emploi de l'imaginaire guerrier à la naissance, avec Louis Pasteur, de l'immunologie moderne :

L'association de l'immunologie à des métaphores guerrières, et notamment à l'image du corps qui combat une armée d'envahisseurs étrangers et menaçants, trouve ses origines dans les débuts de l'immunologie comme 'science pasteurienne'. Le terme ancien d'immunité – donc exemption – des maladies infectieuses est aussi, il est vrai, emprunté au langage militaire ; pourtant il n'évoque pas l'image active du combat avec un ennemi, mais plutôt celle, passive, de l'existence de différences et de hiérarchies entre les individus⁷⁶³.

L'auteure établit même la date précise consacrant l'enracinement du langage guerrier en immunologie ; il s'agit de 1890, année de l'installation à l'Institut Pasteur récemment inauguré (1888) du zoologiste russe Ilia Metchnikoff, découvreur, vers 1884, des mécanismes de défense contre les bactéries au moyen des globules blancs : la phagocytose. Avec lui, en effet, Pasteur veut « ouvrir un service consacré à l'étude des mécanismes de résistance aux maladies infectieuses » (*ibid*). En tant que darwinien convaincu, Metchnikoff utilise un langage de lutte pour décrire, par exemple, l'inflammation, « une lutte entre les cellules phagocytaires et les microbes », en conquérant ainsi l'intérêt et l'estime de Pasteur qui, lui-même, était très sensible à ce genre d'imaginaire :

La théorie phagocytaire, qui opte pour une réaction active de l'organisme aux micro-organismes pathogènes, s'harmonisait à merveille avec l'imagerie pasteurienne classique de l'invasion du corps par des troupes étrangères. En outre, elle se prêtait à d'impressionnantes démonstrations visuelles : on pouvait littéralement voir sous le

⁷⁶¹ Lucia Galvagni, *op. cit.*, p. 167.

⁷⁶² Ilana Löwy, « Les métaphores de l'immunologie : guerre et paix », dans *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, III (1) : 7-23, Mar-Jun, 1996.

⁷⁶³ Ivi, p. 8.

microscope comment les phagocytes avalent, puis détruisent les bactéries virulentes⁷⁶⁴.

De même, la successive théorie active de l'immunité – la théorie humorale – proposée vers 1890 par Paul Ehrlich fondait son vocabulaire sur le principe de la lutte de l'organisme contre l'envahisseur, même si les instruments de cette lutte étaient différents. Si, pour les partisans de la théorie cellulaire de l'immunité (principalement français), il s'agissait d'une attaque corps à corps entre les bactéries envahisseurs et les phagocytes, les disciples d'une théorie humorale de l'immunité (principalement allemands) imaginaient le même affrontement comme une « attaque d'artillerie par missiles dirigés – les anticorps (les "balles magiques" d'Ehrlich) »⁷⁶⁵. Quelle que soit la configuration de ce combat, on relève que le monde dépeint par les deux écoles est fort semblable, une espèce de mobilisation armée du Bien contre l'ennemi bactérien.

Or, ce point de vue dominant semble ne pas être partagé par le professeur Abraham Fuks qui, dans son essai *The Military Metaphors of Modern Medicine*, esquisse un axe chronologique différent, en anticipant le début de l'intrusion de l'imaginaire militaire à l'intérieur de l'univers médical.

L'auteur commence son discours en se focalisant sur la présence dominante de ce langage dans celui de la médecine « *both lay and professional* » qui, en rapportant ses mots, « *is thoroughly infused with the language of war* »⁷⁶⁶. Après avoir mis en évidence l'utilisation divulgatrice du parallélisme entre guerre et médecine, il cherche à établir le moment où l'imaginaire guerrier a commencé à pénétrer dans la médecine, en bouleversant notre disposition précédente. En effet, l'auteur, conscient de la scansion officielle, anticipe la date du commencement, en soulignant que ce langage peut être retrouvé déjà dans les travaux de Thomas Sydenham en Angleterre à la moitié du XVII^e siècle. C'est ce médecin, avec Giorgio Baglivi, qui en ce siècle a défini le concept clinique de maladie avec précision. Le médecin anglais, en effet, connu comme « *The Hippocrates of England* », en décrivant le métier du thérapeute et le complexe mécanisme de la maladie et de la guérison, utilise des expressions telles que « *powerful enough to destroy* », « *I attack the enemy* », « *a murderous array of disease has to be fought against, and the battle is not a battle for the sluggard* »⁷⁶⁷.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 9.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 10.

⁷⁶⁶ Abraham Fuks, <https://pdfs.semanticscholar.org/25ad/756a62f8acc29ac5273cae365b0f387b58ca.pdf>

⁷⁶⁷ Thomas Sydenham, *The Works of Thomas Sydenham*, Vol I, London, The Sydenham Society, 1848, p. 267.

Le commencement du monde médical militarisé n'a donc pas de date certaine.

Quelle que soit son positionnement exact, l'idée qui semble naître à partir de cette année zéro semble dans un certain sens récupérer, en la militarisant, la pensée archaïque qui voyait la maladie comme une créature, un démon, un objet qui pénètre dans l'organisme, un esprit qui capture le corps en ruinant sa santé. Concept ontologique, celui-ci, bientôt abandonné pour être substitué par une vision plutôt dynamique : en effet, pour les présocratiques « *la malattia è un processo, è qualcosa che fa parte intrinseca dell'organismo umano, un modo di vivere, non più una cosa separata* »⁷⁶⁸. De même, Hippocrate – et toute la médecine occidentale qui pour beaucoup de temps à fait référence au *Corpus Hippocraticum* (rédigé par différents auteurs et s'étalant sur six siècles, du V^{ème} avant J.-C. pour les *Epidémies*, au I^{er} siècle après J.-C. pour le traité *Du médecin*) – la maladie n'est rien d'autre qu'une perturbation générale ou locale des rapports entre les quatre humeurs fondamentales du corps humain :

La femme et l'homme ont en soi quatre espèces de liquide, qui engendrent les maladies, sauf celles qui proviennent de violences. Ce sont le phlegme, le sang, la bile et l'eau. [...] J'indiquerai comment, pour chacune de ces espèces, survient dans le corps excès et défaut, dérangement qui cause les maladies ; [...] quels sont les principes des maladies, et quels effets chacune de ces humeurs produit dans le corps pour amener la maladie, point auquel le frisson fébrile se manifeste, et pourquoi la chaleur y succède⁷⁶⁹.

Même en n'oubliant pas totalement l'influence de l'extérieur – conçu ici en tant que « violence » (et non pas en tant qu'agent contaminant), Hippocrate se concentre sur la source interne des maladies. Certes, c'est aussi l'ingestion de certains aliments qui provoque l'augmentation d'une certaine humeur (par exemple, à propos de la bile, le médecin affirme que « quand on a mangé ou bu quelque chose d'amer, ou, en général, quelque chose de bilieux et de léger, et que la bile devient plus abondante au foie, aussitôt on souffre dans le foie »⁷⁷⁰) : même dans ce cas il y a une action extérieure (l'aliment est quelque chose que l'on introduit dans le corps), mais le focus reste toujours sur cette perturbation interne, sans que le concept de contamination ou d'invasion dangereuse entre en scène (d'ailleurs les aliments nous servent surtout pour vivre, non pas pour tomber malades). La disposition harmonique des humeurs fondamentales (*eucrasia*) correspond donc à la santé ; l'insuffisance ou leur déséquilibre (*discrasia*) crée au contraire l'état

⁷⁶⁸ Mirko Grmek, *op. cit.*, p. 16

⁷⁶⁹ Hippocrate, *Œuvres complètes. Des Maladies*, Paris, Union Littéraire et Artistique, 1955, p. 339.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 343.

maladif⁷⁷¹. La maladie n'est plus un élément extérieur, mais n'est rien d'autre qu'un bouleversement, le désordre des différentes parties du corps, un désordre auquel l'environnement externe (aliments, agents atmosphériques) peut certainement contribuer, sans être pour cette raison désigné comme l'ennemi principal : elle ressemblerait plutôt à une désorganisation intérieure. En effet, pendant une « fièvre de bile, « le patient est en proie à la bile »⁷⁷², c'est-à-dire à quelque chose qui fait partie de lui et qui se révèle excédant. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que l'image de la guerre soit complètement absente chez les hippocratiques : même si les métaphores dominantes appartiennent à d'autres sphères du visible⁷⁷³, on la retrouve en examinant les trois axes sur lesquels repose la médecine d'Hippocrate – le médecin, le malade, sa maladie – axes convergeant tous vers le malade, véritable cœur du triangle : « il faut que le malade aide le médecin à combattre la maladie » (Hippocrate, *Epidémies* I, 5, trad. Littré, *Œuvres complètes*, II, . 637). Il s'agit, même ici, d'un combat que le malade entreprend avec l'aide du médecin contre la maladie, ennemi partagé. Malgré cette précision, cependant, la guerre ne semble pas être le champ métaphorique le plus diffusé dans la médecine de ce siècle qui utilise plutôt l'image du médecin-pilote qui conduit « le malade – seul propriétaire du navire – sur la mer de la guérison » (p. 8).

Au contraire cet imaginaire semble non seulement surgir d'une manière très spontanée dans les mots de Sydenham, mais démontre aussi, son pouvoir de résistance pendant toute l'histoire de l'immunologie. En effet, l'avènement de la « nouvelle immunologie » – terme proposé par l'Australien Macfarlane Burnet pour décrire les changements radicaux de l'immunologie pendant les années 1950 – n'a pas détruit cette métaphore qui a continué à mettre en mots, et en images, la lutte de l'organisme contre la maladie :

Deux exemples récents – le sida et les traitements immunologiques du cancer – nous permettront d'illustrer la cohabitation, dans la médecine actuelle, de la perception de l'immunité comme mécanisme physiologique avec la vision de l'immunité comme formidable machine de guerre⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² *Ivi*, p. 286.

⁷⁷³ La métaphore de la cuisine, par exemple, « est le modèle principal des tentatives de reconstruction de l'invisible sur la base du visible » et on la retrouve dans la description du processus de digestion (associé à la cuisson des aliments dans une marmite), dans la représentation du plaisir sexuel féminin (décrit comme une marmite d'eau qui bout sur le feu) ou dans les explications de la coagulation et de la vaporisation des humeurs (comparées à la fabrication du fromage). Toutefois, la métaphore politique dans la *Collection hippocratique* peut aussi faire appel à la maladie pour exprimer le déséquilibre politique (Alexandre Klein, cit., p. 3.).

⁷⁷⁴ Ilana Löwy, *op. cit.*, p. 17.

Nous dirions donc qu'à partir de cette année zéro – l'année Sydenham – et en passant par la théorie microbienne, l'association guerre-maladie a connu un développement de plus en plus solide, en s'incrétant dans l'imaginaire collectif jusqu'à la cristallisation en lieu commun. Désormais, la métaphore n'est presque plus perceptible. Nous l'utilisons sans nous en rendre compte. Il semble, en outre, que ces deux pathologies – le sida et le cancer – aient absorbé complètement l'imaginaire guerrier, en se révélant comme les maladies les plus perméables à la caractérisation militaire commencée avec Thomas Sydenham : au moyen de ce filtre déformant elles se sont transformées en de véritables agents belligérants, en s'éloignant de leur statut originare de « simples » maladie du corps.

La perception du sida, en effet, a oscillé entre une vision plus simpliste – celle qui voit la maladie comme une attaque extérieure du virus – et une vision sous le signe de la complexité, qui le considérait, au tant que maladie auto-immune, comme « résultat d'une interaction compliquée entre facteurs extérieurs et intérieurs »⁷⁷⁵. En tous cas, cette maladie a toujours été imaginée comme « la conséquence d'une attaque de forces hostiles »⁷⁷⁶, et soignée ou prévenue avec des stratégies « fondées sur des images guerrières »⁷⁷⁷. Le cancer, à son tour, démontre encore mieux sa réceptivité à la caractérisation guerrière qui, comme dans le cas du sida, ne peut que dériver d'une vision simpliste des complexes mécanismes de défense :

Les molécules utilisées dans la thérapie du cancer – interférons et interleukines – sont décrites comme ayant des activités physiologiques multiples. Cependant, quand ces mêmes molécules – telle l'interleukine-2 – sont utilisées dans la thérapie des cancers, leur image change subitement. Des articles à visée clinique mettent en avant une seule activité de l'interleukine – la capacité d'activer les 'cellules tueuses', globules blancs crédités du pouvoir d'éliminer les cellules malignes. Le terme même de cellules tueuses renvoie immédiatement à un vocabulaire guerrier. Ainsi le dr. Steven Rosenberg, pionnier de l'application de l'interleukine-2 à la thérapie du cancer, explique que les cellules tueuses activées par l'interleukine "ressemblent à n'importe quel autre lymphocyte, mais ce sont en vérité des armes nouvelles contre le cancer, capables de reconnaître et d'attaquer une tumeur particulière"⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 18.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Ivi, p. 18-19.

Comme nous l'avons déjà anticipé, la *métaphorisation* guerrière existe au sein même de la communauté scientifique et non seulement dans les récits de vulgarisation qui cherchent à faire comprendre aux profanes les complexes mécanismes du corps.

Il est tout de même vrai qu'aujourd'hui ce genre de métaphores prévaut dans les récits de vulgarisation⁷⁷⁹, probablement parce que l'image d'une lutte contre un ennemi semble plus facile à comprendre que l'abstraite existence d'un mécanisme physiologique – le système immunitaire – constituant la base de l'organisme. Sur ce deuxième aspect du langage médical – celui qui concerne la communication de la maladie aux profanes (citoyens, patients) – se sont interrogées certaines études qui ont enquêté sur la fonction de quelques métaphores – parmi lesquelles on retrouve justement celle militaire – dans la relation avec l'« autre » qui craint ou est affecté par une maladie⁷⁸⁰.

Si nous revenons à l'article de Fuks, nous constatons qu'il cite des livres publiés presque trois cents ans après Sydenham et qui démontrent le succès acquis par l'imaginaire martial aussi bien dans la littérature médicale formelle que dans la presse. Les titres cités sont les suivants et ils ne nécessitent pas d'ultérieures explications : Robert N. Proctor, *Cancer Wars : How Politics Shapes What We Know and Don't Know About Cancer* (1995) ; Karen Stabiner, *To Dance with the devil : The New War on Breast Cancer* (1997) ; Roberta Altman, *Waking Up, Fighting Back : The Politics of Breast Cancer* (1996). Fuks se limite ici à mentionner des auteurs américains, mais nous pourrions aisément retrouver ce genre d'association dans les titres des publications européennes plus ou moins récentes. Nous nous limiterons à en citer seulement deux pour l'Italie (Gaetano Fichera, *La lotta contro il cancro*, 1924 et un second volume publié sous la direction de Carlo De Martino, *In guerra contro il cancro*, 1950) et deux pour la France (René Ledoux Lebard, *La lutte contre le cancer*, 1906 et Patrice Pinell, *Naissance d'un fléau : Histoire de la lutte contre le cancer en France (1890-1940)*, 1992), en n'oubliant

⁷⁷⁹ Il en est de même pour les images : « Des récits de vulgarisation qui exposent les nouvelles thérapies du cancer rendent tangible le vocabulaire guerrier par le truchement des images de microscope de balayage. Dans ces images, on aperçoit d'abord une cellule cancéreuse (en général très grande et de forme irrégulière) entourée de plusieurs cellules rondes – les 'lymphocytes tueurs'. Sur les photos suivantes, la même cellule 'monstrueuse' est montrée déformée et trouée, vaincue par les vaillants 'soldats' appartenant à l'armée du corps ». Ainsi « en France, des photographies (quasi identiques) de 'cellules tueuses' s'attaquant à une cellule tumorale ont servi à illustrer des articles sur les nouvelles immunothérapies du cancer (*L'Express*, 17.12.1987 ; *Le Nouvel Observateur*, 1.2.1989 ; *Le Figaro Magazine*, 5.5.1990 ; *Le Figaro Magazine*, 5.12.1992) » dans Ilana Löwy, *art. cit.*, p. 19 (notes).

⁷⁸⁰ Un exemple : Gregory A. Plotnikoff, « Metaphors : Words as Bridges and Barriers to Effective Medical Communication », dans *Minnesota Medicine*, 2004 Jul, 87 (7), p. 42-45.

pas que la première « déclaration de guerre mondiale contre le cancer » est européenne et date de 1906 à la conférence internationale de Heidelberg et Francfort⁷⁸¹.

Nous remarquons ici que même si l'auteur ne le souligne pas, tous ces titres font référence au cancer, mal auquel le médecin et essayiste indien Siddhartha Mukherjee a récemment dédié son livre *The Emperor of All Maladies : A Biography of Cancer*, publié en 2010 et prix Pulitzer de l'essai en 2011. Ici la maladie est personnifiée – comme nous pouvons constater simplement en lisant le titre – et tout le livre est parsemé d'images militaires pour décrire la lutte contre cet ennemi, à partir de la note de l'auteur :

*[...] generations of men and women who have waged a battle against cancer for four thousand years. In a sense, this is a military history – one in which the adversary is formless, timeless and pervasive. Here, too, there are victories and losses, campaigns upon campaigns, heroes and hubris, survival and resilience – and inevitably, the wounded, the condemned, the forgotten, the dead. In the end, cancer truly emerges, as a nineteenth-century surgeon once wrote in a book's frontispiece, as “the emperor of all maladies, the king of terrors.”*⁷⁸².

Ulérieure confirmation, celle-ci, que cette pathologie ait, avec le temps, complètement absorbé l'imaginaire guerrier. « *Even the pacifist and mindful caregiver and the gentlest of patients think about fighting when they are faced with cancer. It is almost instinctive* » affirme l'oncologue interviewé dans l'article *Cancer as Metaphor*⁷⁸³ qui parle aussi d'une véritable inondation de métaphores belliqueuses :

*Take, for instance, the language of immunology: lymphocytes are “deployed” or “mobilized,” the protagonists are “killer” cells and the images are all of “battles” for supremacy and survival. Clinicians talk about a “therapeutic armamentarium,” and I am sure many of us tell our patients that we know of a new “magic bullet.” For many people, this language comes naturally, but for some of us, it doesn't exactly roll off the tongue. Some patients think of their experience with cancer more as a journey*⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ « En 1906, la première conférence internationale pour l'étude du cancer se réunit à Heidelberg et à Francfort, sur convocation du Comité central allemand. On y déclare pour la première fois le cancer comme fléau de l'humanité. Dès lors, le cancer n'est plus une maladie d'organe ou de tissu, mais une maladie cellulaire. C'est une prolifération anormale dans un tissu normal. Les cellules en cause ont la caractéristique de se diviser indéfiniment, elles deviennent immortelles, ne sont plus sous contrôle et peuvent produire des métastases » (Marc Magro, *Sous l'œil d'Hippocrate : petites histoires de la médecine, de la préhistoire à nos jours*, Paris, First Éditions, 2014, p. 274).

⁷⁸² Siddhartha Mukherjee, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*, United States, Scribner, 2010, p. 8.

⁷⁸³ Richard T. Penson et alii, « Cancer as Metaphor », dans *The Oncologist*, 2004, 9, pp. 708-716. Ici, p. 709.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

Ce morceau confirme la présence constante de l'image de la lutte même dans la narration des patients, troisième point de notre analyse. Dans ce procédé de solidification de la métaphore belliqueuse dans le langage médical nous voyons que le patient tend à disparaître comme être humain, en devenant le champ de bataille, le lieu passif où c'est le médecin, avec sa science et son autorité, qui lutte contre la maladie. Il s'agit d'un complet renversement de la logique hippocratique, une des conséquences dangereuses de l'emploi de la métaphore guerrière qui cause la « *reification of the patient's illness into the physician's disease* »⁷⁸⁵ et la progressive disparition de la voix du patient dans les mots du docteur (« *the loss of the first person story is emblematic of the transformation of the patient from author and owner of the narrative [...] to a passive, generic, and often solitary observer of the care* »⁷⁸⁶).

Cependant, comme suggère la fin de cet extrait, la prolifération des images guerrières n'est pas arrivée à annuler une autre série d'images plus positives, à la lumière desquelles la maladie peut être vue et vécue. À côté des patients qui vivent leur affection comme une invasion, ou une véritable « guerre civile dans la tête »⁷⁸⁷, nous avons aussi des images plus sereines et positives qui pourraient par exemple indiquer une condition d'acceptation et de connivence avec l'infirmité. Quelques exemples de ce genre ont été recueillis dans un questionnaire ouvert formulé par le protocole de recherche *How we understand illness, how we represent it. Narratives of illness*⁷⁸⁸: nous retrouvons ici une série de métaphores de mouvement (le voyage, la course, les montagnes russes, le voyage spirituel, la danse⁷⁸⁹) qui représentent la contrepartie « optimiste » de l'imaginaire belliqueux.

Toutefois, dans le champ de la cancérologie, le premier type d'approche est sûrement dominant, en influençant ainsi les patients et leur manière de vivre avec la maladie.

⁷⁸⁵ Fuks utilise ici (p. 4) une distinction appartenant à Arthur Kleinman.

⁷⁸⁶ *Ivi.*, p. 6.

⁷⁸⁷ « *Altri curanti hanno ricordato alcune immagini, tra le quali ci sono anche metafore, utilizzate dai loro pazienti, che avevano detto loro "Ho una guerra civile nella mia testa", "la mia malattia è un cane pazzo", "il mio dolore è come un pesce" »*, « Le personnel soignant a rappelé quelques images, parmi lesquelles on trouve aussi des métaphores, utilisées par les patients qui avaient affirmé: "J'ai une guerre civile dans ma tête", "ma maladie est un chien fou", "ma douleur est comme un poisson" » [notre traduction] (Lucia Galvagni, « Racconti e metafore di malattia: un'espressione della creatività morale », dans *Annali di Studi Religiosi* 8, 2007, p. 159-196. Ici, p. 190).

⁷⁸⁸ *Ivi.*, p. 176.

⁷⁸⁹ *Ivi.*, p. 190.

Même Susan Sontag semble se concentrer sur le côté obscur de la maladie dans son livre *La maladie comme métaphore*⁷⁹⁰, un des parcours le plus originaux sur la thématique, dont nous retiendrons quelques suggestions. L’auteure, qui fait commencer l’histoire de l’utilisation médicale des métaphores militaires à la fin du XIX^e siècle – en déplaçant notre année zéro conformément à l’opinion commune refusée par Fuks – focalise des aspects centraux ayant comme argument la métaphorisation guerrière et ses motivations. Après avoir remarqué que le langage de la politique n’est pas le seul à avoir adopté des expressions conflictuelles et militaires, Sontag, de son point de vue moins scientifique, remarque que les métaphores-clé liées au cancer puisent quasi-exclusivement dans le langage belliqueux. Si d’une part les cellules cancéreuses ne se limitent pas à se multiplier, mais « envahissent », « colonisent » les points les plus lointains en instituant de petits avant-postes (« micro métastases »), d’autre part les « défenses » du corps ne sont quasi jamais assez fortes pour « anéantir » une tumeur⁷⁹¹. De même, malgré les nombreuses « explorations » dans le corps-paysage, l’« invasion » est très probablement destinée à continuer. L’auteure observe aussi que même les traitements ont un aspect militaire :

La radiothérapie fait appel à des images évocatrices de guerre aérienne ; les patients sont « bombardés » de rayons toxiques. La chimiothérapie, elle, a recours à l’arsenal de la guerre chimique, poisons à l’appui. Le traitement a pour objet de « tuer » les cellules cancéreuses (sans tuer pour autant, si possible, le patient). Ses effets secondaires déplaisants sont amplement et même trop complaisamment décrits. (Le « supplice de la chimiothérapie » est passé au rang de cliché). Il est impossible d’éviter d’endommager ou de détruire des cellules saines [...] ⁷⁹².

Dans un cadre plus ample, la maladie est vue comme l’ennemi contre lequel la société doit déclarer la guerre, et l’auteure établit une sorte de parallélisme entre guerre au cancer et guerre coloniale. En effet, une des réflexions les plus originales du livre de Sontag concerne un caractère spécifique de cette maladie qui en fait une « maladie d’expansion »⁷⁹³, « pathologie de l’espace »⁷⁹⁴ en non pas temporelle, comme la tuberculeuse : ainsi le lien entre pathologie et espace est à nouveau souligné, nous aidant à le mettre en évidence pour le développement croissant de notre travail.

⁷⁹⁰ Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979.

⁷⁹¹ *Ivi*, p. 79.

⁷⁹² *Ivi*, p. 80.

⁷⁹³ *Ivi*, p. 19.

⁷⁹⁴ *Ivi*, p. 20.

En revenant à cette maladie, l'auteure souligne en effet sa capacité de se nourrir de tout ce qu'elle trouve autour d'elle, de se « manifester dans n'importe quel organe et d'étendre son champ d'action dans le corps entier »⁷⁹⁵. Par conséquent – ou en tant que démonstration – les métaphores principales ont des références topographiques : le cancer « "s'étend" ou "prolifère" ou encore "est diffus" »⁷⁹⁶, et une des conséquences à craindre, à part la mort, est la mutilation ou l'amputation d'une partie du corps. D'ailleurs même Mukherjee focalise cet aspect en mettant en évidence le caractère « expansionniste » (*expansionist disease*) de cette maladie qui « *invades through tissues, sets up colonies in hostile landscapes, seeking "sanctuary" in one organ and then immigrating to another. It lives desperately, inventively, fiercely, territorially, cannily, and defensively – at times, as if teaching us how to survive* »⁷⁹⁷. C'est justement à cause de son caractère expansionniste que le cancer est particulièrement sensible à la métaphorisation guerrière : vu comme un être mouvant, désireux de se faire espace parmi le corps, il est l'image parfaite du conquérant, de l'inconnu qui menace les frontières légitimes de notre corps.

Ainsi – écrit encore l'auteur – « *to confront cancer is to encounter a parallel species, one perhaps more adapted to survival than even we are* »⁷⁹⁸. Le mal n'est pas seulement personnifié, mais devient « *our desperate, malevolent, contemporary doppelgänger [...], a phenomenally successful invader and colonizer in part because it exploits the very features that make us successful as a species or as an organism* »⁷⁹⁹. Si une cellule tumorale n'est rien d'autre qu'une altération de la cellule normale, la maladie personnifiée apparaît alors comme la « maladie de l'Autre »⁸⁰⁰, celui qui nous ressemble mais qui est, au même temps, différent : « le barbare effectuant ses ravages à l'intérieur même du corps »⁸⁰¹, le méchant qui nous habite. Nous avons l'impression, en ce moment, de lire les romans de notre corpus dans lesquels ce sens de présence fraternelle et inquiétante est plusieurs fois souligné.

Voilà que déjà après l'exposition de ce premier chapitre, notre parcours, qui de l'étude de l'espace arrive à l'étude des maladies, se clarifie ultérieurement. Nous avons vu en effet que la métaphore guerrière se prête particulièrement à la simplification, mais

⁷⁹⁵ Ivi, p. 18.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 22.

⁷⁹⁷ Siddhartha Mukherjee, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Ivi, p. 56-7.

⁸⁰⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁰¹ Ivi, p. 84.

aussi à la mise en images, de l'univers médical. Les raisons de cette surprenante compatibilité sont à rechercher d'abord dans les points communs que ces deux mondes complètement séparés semblent partager. Un des aspects les plus évidents concerne justement le rapport conflictuel entre intériorité et extériorité que l'on retrouve dans l'histoire de la médecine sous deux formes fondamentales : la maladie est, alternativement, « quelque chose » qui provient du dehors ou « quelque chose » qui découle du dedans, en étant provoquée par un déséquilibre intérieur au corps même qui en souffre. Par conséquent, la maladie ressemble parfois à un ennemi extérieur, qui attaque le corps du dehors, ou à un ennemi pour ainsi dire intérieur, plus caché et qui doit être combattu de manière plus subtile avec une mobilisation de forces dirigées contre soi-même, ou, de manière plus pacifique, avec un rééquilibrage de ses propres énergies intérieures. Nous connaissons bien ce genre de conflit qui a été l'objet principal de la partie précédente de la thèse : c'est en effet dans cette ambiguïté, dans l'oscillation constante entre le dedans et le dehors – une oscillation qui rend impossible la localisation d'un endroit complètement sûr ainsi que la détermination d'un coupable définitif – que se cache l'aspect le plus insidieux de la guerre. Comme les espaces concrets craignent l'attaque du dehors, mais aussi la présence des ennemis à l'intérieur de leurs propres murs (qu'il s'agisse d'un étranger abrité dans une maison ou même d'un frère) ainsi le corps humain semble être victime d'un genre analogue de peur : conçu en tant qu'espace, ce corps montre sa nature vulnérable, ses fissures – à travers lesquelles l'ennemi peut pénétrer – mais aussi ses propres faiblesses, sa capacité de produire par lui-même le malaise qui pourra un jour le tuer. Cette ressemblance – ce conflit pour ainsi dire partagé – pourrait être la raison de la prolifération des images de lutte dans la narration médicale officielle et aussi « personnelle », faite par ceux qui souffrent d'un certain malaise : le vocabulaire guerrier répond en fait parfaitement à l'exigence de peindre la guerre que le corps déclare avec les autres corps et le milieu extérieur, mais aussi la guerre qu'il déclare contre soi-même. Qu'en est-il – nous nous demanderons alors – du processus contraire ? Est-ce que le vocabulaire médical est efficace pour mettre en scène la guerre relatée par la littérature ? Quelles sont les images qu'il évoque, et les conséquences de son hypothétique utilisation à l'intérieur des narrations axées sur la guerre civile espagnole ?

Les deux chapitres suivants essayeront de répondre à cette question, d'abord de manière générale et ensuite en analysant en profondeur les textes appartenant à notre corpus de départ.

II – Précédentes opérations

Les réflexions de Susan Sontag ouvrent le chemin au deuxième chapitre de cette partie : nous avons vu comment l’auteure s’arrête sur le pouvoir suggestif de la maladie, sur sa capacité de faire appel aux fantaisies – pour la plupart obscures, négatives – à propos de l’Homme et de ses rapports avec l’Autre. Malgré son pouvoir suggestif, la maladie n’a cependant pas toujours tenu une place de choix à l’intérieur des écrits littéraires. À ce propos, une autre célèbre écrivain, Virginia Woolf, se plaignait dans son *De la maladie* de ce que la maladie ne figurait pas parmi les thèmes principaux de la littérature, comme l’amour ou la jalousie, thèmes par rapport auxquels elle s’est toujours révélée bien plus dérangeante :

L’anglais, capable de donner voix aux pensées de Hamlet et à la tragédie du roi Lear, est pris de court par le frisson et la céphalée. Tout son développement s’est limité à un seul domaine. Lorsqu’elle tombe amoureuse, n’importe quelle écolière peut faire appel à Shakespeare ou à Keats pour s’exprimer ; mais qu’une personne souffrante tente de décrire un mal de tête à son médecin et le langage aussitôt lui fait défaut. N’ayant rien à sa disposition, la voilà obligée d’inventer elle-même des mots [...]. Cependant, ce n’est pas seulement d’une langue neuve que nous avons besoin, plus primitive, plus sensuelle, plus crue, mais d’une nouvelle hiérarchisation des passions : l’amour doit être détrôné en faveur de quarante degrés de fièvre, la jalousie s’effacer devant les élancements de la sciatique, l’insomnie jouer le rôle du traître et les héros d’incarner dans un liquide blanc au goût sucré, le puissant prince aux yeux de phalène et aux pieds vifs, qui répond entre autres au nom de Chloral⁸⁰².

La littérature, typique expression humaine, ne peut qu’être ici convoquée : quelle est sa position face au binôme guerre-maladie ? A-t-elle interprété le mal physique comme mal de la société ? A-t-elle utilisé la métaphore médicale pour représenter la guerre ?

Ce chapitre est consacré à la recherche, dans le champ de la critique littéraire, d’autres études qui se soient intéressées à la thématique de la maladie comme métaphore de la guerre : ici nous chercherons donc à reconstruire un cadre général de l’utilisation de la métaphore médicale à l’intérieur de la littérature de guerre et nous nous focaliserons sur les critiques et sur les études qui ont approché ce sujet.

L’enquête n’est pas du tout facile.

⁸⁰² Virginia Woolf, *De la maladie*, Paris, Rivages, 2007, p. 28-30.

En effet, une première recherche par titres se révèle – comme bien souvent – trompeuse : en combinant les champs de recherche « guerre » et « maladie » (ou leur variantes) nous tombons sur une quantité de textes différents, parmi lesquels se démarquent ceux relatifs aux innombrables maladies de guerre, maladies provoquées ou particulièrement diffusées dans un conflit spécifique, comme la Première Guerre mondiale, caractérisée non seulement par des maladies physiques comme le typhus, le choléra ou la célèbre «grippe espagnole » (ou « grippe de 1918 »), mais aussi par des maladies psychiques, auxquelles même Freud s'intéressa⁸⁰³. À ce propos, voyons ce qu'affirme très clairement Annette Becker dans son article consacré aux rapports entre guerre totale et troubles mentaux et notamment au corps dans la Première Guerre mondiale :

Les choqués des tranchées, les occupés traumatisés et les prisonniers victimes de la « psychose du barbelé » sont en effet doublement exilés de leur vie normale : ils sont rentrés en guerre, ont combattu, continuent la plupart du temps à croire à la victoire de leur patrie, mais ils sont retenus de l'autre côté de la ligne de front par la maladie, la blessure, l'emprisonnement, et se sentent désormais impuissants. [...] L'histoire comparée est ici particulièrement utile. Les Anglo-Saxons ont inventé dès avant la Grande Guerre une expression qui, depuis 1914 jusqu'à aujourd'hui, n'a trouvé son équivalent technique ou symbolique ni en français ni en allemand : il s'agit de *shellshock*. Au sens premier, le *shellshock* devrait être limité au champ de bataille. [...] On passe donc insensiblement des lésions physiques aux lésions psychiques, des blessures du corps aux blessures de l'âme. En français, « obusite » ou « commotion cérébrale », en italien *shock da esplosione*, tentent de répondre aux mêmes symptômes. Mais il faut bien se rendre à l'évidence, seule la langue anglaise a capturé en *shellshock* toute la richesse du concept de « traumatisme de guerre » que les autres langues n'ont pu rendre que par « névroses » ou « hystéries » de guerre, *Kriegneurosis*, ou *Kriegshysterie*, *neurosi di guerra*⁸⁰⁴.

Ce sujet, bien que très intéressant, n'est cependant pas très pertinent avec notre recherche comme ne le sont pas d'autres cas exemplaires, toujours sortis de notre recherche par mots clé. Il s'agit d'écrits qui, même en associant la guerre et la maladie, ne concernent pas le cadre littéraire de manière spécifique : un titre comme *La guerra moderna come malattia della civiltà* semblerait très pertinent ; cependant, en le lisant, nous découvrons que l'idée du titre n'est jamais développée dans le livre d'un point de vue littéraire. En effet, l'équation guerre-maladie apparaît, le plus souvent, comme une

⁸⁰³ Parmi les nombreux textes que l'auteur consacre à la thématique de la guerre, nous signalons en particulier Freud Sigmund, « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre », dans *Résultats, idées, problèmes*, 1, 1890-1920, Paris : Presses Universitaires de France (« Bibliothèque de psychanalyse »), 1984, p. 243-247.

⁸⁰⁴ Annette Becker, « Guerre totale et troubles mentaux », dans *Annales, Histories, Sciences sociales*, 2000, vol. 55, Numéro 1, p. 135-151. Ivi, p. 136-137.

intuition presque jamais approfondie. Nous la retrouvons généralement comme rapide suggestion dans les écrits les plus disparates.

L'éclectique Mirko Grmek se pose quelques questions sans développer celle qui, dans son livre, semble plutôt une intuition germinale :

Pourquoi ne pas aller plus loin aussi dans la direction opposée et parler de maladies de la société, au sens propre et littéral ? La société aussi peut être malade : la guerre, par exemple, peut être un symptôme de maladie. En fait, si certaines personnes importantes et influentes sont malades, montrant certaines caractéristiques de pathologie psychologique et sociale, toute la société peut en souffrir, comme quand quelques cellules malades provoquent une réaction de l'organisme⁸⁰⁵.

Gaston Bouthoul, dans le champ sociologique, va plus loin, en se proposant à définir la guerre comme « épidémie psychique » : son but serait celui d'éliminer le surplus des naissances, en perpétuant l'espèce grâce au sacrifice de certains individus, dans un véritable infanticide différé. *L'infanticide différé* est justement le titre de son volume (1970), une des plus sérieuses tentatives de formuler les problèmes de la guerre d'une manière scientifique. En dépassant n'importe quelle motivation plus ou moins rationalisée (donc super-structurelle), l'auteur définit la guerre comme une institution destructive collective et volontaire qui prend pour cible les hommes jeunes, dans un certain sens « excédents », « dérangeants », « inutiles ». L'enquête historique sur le rapport entre démographie et pulsions belliqueuses confirmerait le lien intime entre les deux entités comme rapport de cause-effet, en confirmant l'idée déjà exprimée par Bergson en 1936 : « Laissez faire Venus, elle vous amènera Mars »⁸⁰⁶.

Franco Fornari, dans le champ psychanalytique, part de ces prémices pour se demander comment un élément de la réalité (le facteur démographique) puisse agir d'une manière inconsciente. L'auteur précise que la théorie de Bouthoul peut être insérée dans le contexte de la psychologie de l'inconscient seulement en admettant la présence, chez l'Homme (et en particulier dans l'homme-parent), d'impulsions hostiles et homicides contre les fils (complexes d'Œdipe ou de Cronos). Par conséquent, la guerre ne peut pas être observée comme une chose objective, un phénomène naturel, mais comme un fait

⁸⁰⁵ Mirko D. Grmek, *La vie, les maladies et l'histoire*, Paris, Seuil, 2001, p. 28.

⁸⁰⁶ « Mais ce qui est certain, c'est que l'Europe est surpeuplée, que le monde le sera bientôt, et que si l'on ne "rationalise" pas la production de l'homme lui-même comme on commence à le faire pour son travail, on aura la guerre. Nulle part il n'est plus dangereux de s'en remettre à l'instinct. La mythologie antique l'avait bien compris quand elle associait la déesse de l'amour au dieu des combats. Laissez faire Vénus, elle vous amènera Mars » (Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932, p. 313).

humain impliquant la responsabilité de chaque homme-parent qui cacherait en soi l'hostilité contre ses propres fils et l'inconfessable désir de les tuer. Avec une différence : si chez l'individu le complexe d'Œdipe ou de Cronos – purement imaginé – se manifeste sous forme de névrose, en étant lié au sens de culpabilité, dans la perspective collective – et donc déresponsabilisante – de la guerre le sens de culpabilité disparaît même si l'infanticide est bien réel⁸⁰⁷.

La philosophie ne fait pas exception ; il suffit de penser à Diderot, selon lequel la guerre est

un fruit de la dépravation des hommes ; c'est une maladie convulsive et violente du corps politique ; il n'est en santé, c'est-à-dire dans son état naturel, que lorsqu'il jouit de la paix ; [...] La guerre, au contraire, dépeuple les États ; elle y fait régner le désordre ; les lois sont forcées de se taire à la vue de la licence qu'elle introduit ; elle rend incertaines la liberté et la propriété des citoyens ; elle trouble et fait négliger le commerce ; les terres deviennent incultes et abandonnées. Jamais les triomphes les plus éclatants ne peuvent dédommager une nation de la perte d'une multitude de ses membres que la guerre sacrifie ; ses victoires mêmes lui font des plaies profondes que la *paix* seule peut guérir⁸⁰⁸.

D'ailleurs même l'écrivaine et philosophe Judith Schlanger dans *Les métaphores de l'organisme* lie quelques phénomènes historiques et sociaux (comme la crise violente ou la révolution) aux maladies (une crise fébrile ou une convulsion) en affirmant que « la connexité de l'art politique et de l'art médical constitue un lieu commun trop constant pour qu'il soit nécessaire d'en souligner l'importance »⁸⁰⁹.

Médecine, sociologie, psychanalyse, philosophie, politique : toutes ces disciplines ont explicitement associé la guerre à une maladie. Qu'en est-il de la littérature ?

Aucune trace d'études littéraires dans le riche univers que nous avons juste exploré. Affinons donc la recherche pour mettre en évidence le point de vue littéraire à propos de cette *métaphorisation*.

Quelques volumes proposent une vision un peu dispersive du sujet, sans donner de perspective générale ni poser des interrogatifs communs : ils apparaissent ainsi intéressants, mais peu utiles à notre étude qui vise à construire un panoramique de la

⁸⁰⁷ Ces réflexions se trouvent dans le volume de Janigro, auparavant cité.

⁸⁰⁸ On trouve cette définition sous le terme de « paix » dans l'Encyclopédie disponible aussi dans Denis Diderot, *Œuvres. Tome troisième*, Paris, A. Belin, 1818, p. 249.

⁸⁰⁹ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971, p. 186 ; p. 176.

connexion entre guerre, maladie et littérature pour en définir les cordonnées principales communes.

Nous passerons brièvement en revue les volumes qui se rapprochent davantage de notre idéal projet de recherche.

*La malattia come metafora nella letteratura dell'Occidente*⁸¹⁰ est un recueil de douze essais, sous la direction de Stefano Manferlotti, traitant le rapport entre maladie et littérature sans se concentrer sur une époque précise ni sur une signification particulière véhiculée par la métaphore en question. On va de l'*Oresteia* d'Eschyle à l'humanité malade de Vonnegut et McEwan, du mal d'amour chez Ovide à la maladie comme péché (Roth), folie (Woolf) ou révélation intérieure (Lessing). Difficile, donc, de tirer des critères généraux utiles à notre recherche à partir d'un matériel si varié.

Cependant, et paradoxalement, c'est justement la littérature la plus ancienne qui semble rencontrer de manière très congruente notre sujet : parmi tous les essais du recueil, celui qui frappe plus fortement les cordes de notre attention est celui de Gennaro Carillo⁸¹¹, consacré à la métaphore de la maladie dans la Grèce antique. Ici, le malaise physique se fait image précise de la guerre, une guerre d'ailleurs spécifique. Voilà où réside le premier centre d'intérêt : la maladie est ici l'image exclusive de la guerre civile, et non pas de la guerre aux autres, comme il se passait chez les Grecs.

Par suite, lorsque les Grecs combattent les barbares, et les barbares les Grecs, nous dirons qu'ils guerroyent, qu'ils sont ennemis par nature, et nous appellerons guerre leur inimitié ; mais s'il arrive quelque chose de semblable entre Grecs, nous dirons qu'ils sont amis par nature, mais qu'en un tel moment la Grèce est malade, en état de sédition, et nous donnerons à cette inimitié le nom de discorde.⁸¹²

Avec ses références à Platon, Thucydide et Hérodote, initiateur de la métaphore de la *stasis* comme maladie interne de la cité – mal physique dont souffre la communauté (la Grèce entière ou une *polis* particulière) – l'auteur de cet article confirme la nécessaire interconnexion entre l'image de la guerre comme maladie et la très diffusée conception organiciste de la cité-État assimilée à un être vivant, sujet aux processus de croissance mais aussi de dégénération et corruption. Sur ce même principe se fonderont, dans le livre VIII de la *République*, la définition de la tyrannie comme « quatrième et dernière maladie

⁸¹⁰ Stefano Manferlotti (sous la direction de), *La malattia come metafora nella letteratura dell'Occidente*, Napoli, Liguori, 2014.

⁸¹¹ Gennaro Carillo, « Quando il male si fa spazio. Patologia e politica nell'*Oresteia* », dans Stefano Manferlotti (sous la direction de), *La malattia come metafora nella letteratura dell'Occidente*, cit, p. 1-16.

⁸¹² Platon, *La République* (livre V, 470c), Paris, Flammarion, 1966, p. 226.

de l'État »⁸¹³ et, dans le livre V, l'opposition entre la susdite *stasis* et la conséquente *diastasis* (disjonction, séparation) qui ne permet pas à la cité d'affronter le *polemos*, la guerre décisive contre l'ennemi extérieur. Ainsi – affirme Carillo – la *stasis* résulte de la combinaison de deux champs sémantiques, la maladie et l'identification impossible :

*È malattia del riconoscimento, che si rovescia in un «reciproco rovinoso disconoscimento». Rovinoso per i suoi effetti sistemici, per la contaminazione dell'intero corpo politico che potrebbe o non sopravvivere al conflitto interno o essere costretto a convivere per sempre, stabilmente instabile*⁸¹⁴.

La *stasis* comme faute de l'agent, mais aussi de la « maison », de la *polis*.

L'essai met donc l'accent sur la capacité de la métaphore médicale d'exprimer les contradictions du conflit civil, réflexion intéressante et applicable aussi à quelques-uns de nos romans, nonobstant le décalage temporel séparant les deux époques.

L'association maladie-colonialisme dans l'essai de Manferlotti axé sur le chef-d'œuvre conradien *Heart of Darkness* (*La notte della specie. Malattia e morte in Heart of Darkness*) semble également intéressant. Si le marin Marlow est « *il malato cantore di una malata epopea* » (« le malade chanteur d'une malade épopée »)⁸¹⁵ et le mystérieux Kurtz le catalyseur des « *contraddizioni individuali e collettive esibite dall'espansionismo coloniale* » (« des contradictions individuelles et collectives exhibées par l'expansionnisme colonial »)⁸¹⁶, c'est ici le colonialisme, donc un autre genre de guerre, à se faire porteur, en sens actif et passif, de maladie :

portatrice di una morte etero – (dalle sue fiancate partono salve di cannone raccolte alla costa: e per quanto Marlow possa riderne, è verosimile che i colpi un qualche bersaglio umano lo colpiscano) e auto-diretta (l'iperbole di tre morti al giorno, un'autentica epidemia, ha una valenza quasi biblica), la nave francese, un microcosmo in sé conchiuso, si fonde senza sussulti sintattici col macros spazio del continente, trasformato con geniale tocco della fantasia creatrice in un luogo superno e sotterraneo insieme [...] ove l'invasore europeo, respinto da una Natura personalizzata e in armi, si ritrova impegnato in una conquista che ad alcuni porta

⁸¹³ Ivi, 544c, p. 304.

⁸¹⁴ Gennaro Carillo, *art. cit.*, p. 4. « C'est la maladie de la reconnaissance qui se transforme, tel un jeu de miroir, en une "réciproque et ruineuse méconnaissance". Ruineuse pour ses effets systémiques, pour la contamination du corps politique entier qui pourrait soit ne pas survivre au conflit interne soit être contraint de supporter cette condition à jamais, durablement instable » [notre traduction].

⁸¹⁵ Stefano Manferlotti, « La notte della specie. Malattia e morte in *Heart of Darkness* », dans Stefano Manferlotti (sous la direction de), *La malattia come metafora nella letteratura dell'Occidente*, cit., p. 7998. Ici p. 83.

⁸¹⁶ *Ibid.*

*il benessere materiale o addirittura la ricchezza ma che per i più, soprattutto per i reclutati fra i ranghi inferiori, prende la forma di una Totentanz.*⁸¹⁷

Le monde grec ainsi que l'exemple de Conrad, démontrent la vivacité et la permanence de la métaphore médicale à l'intérieur de la littérature ayant pour objet la guerre ou le colonialisme : cependant, comme nous l'avons déjà anticipé, ce premier volume ne fait qu'approfondir certains auteurs et certaines périodes historiques sans fournir un panorama général ni se poser des problématiques communes auxquelles les différents œuvres, d'une manière personnelle et variable, cherchent à répondre.

Le volume dirigé par Max Milner⁸¹⁸ est également intéressant et fragmentaire : après une brève introduction à propos des étroits liens entre littérature et pathologie et du « terrain d'exploration exceptionnellement favorable » de la maladie – « les corps bien portants n'ayant pas plus d'histoire que les peuples heureux »⁸¹⁹ – le volume propose une série hétérogène d'essais, regroupés en quatre parties : *Pathologies, thérapeutiques et discours culturels* ; *Mythologies et usages romanesques* ; *Maladies et décadence* ; *Pathologie mentale et littérature*.

Dans un des essais contenus dans ce volume, *Le « temps malade » de Montaigne : Thérapeutique des Essais*⁸²⁰, par exemple, l'autrice Géralde Nakam se focalise sur la lecture métaphorique que Montaigne propose de son temps blessé, cancéreux, « malade » : au chapitre *De la vanité*, consacré au « voyage », l'auteur expose, parmi ses raisons de voyager, le besoin de s'éloigner un moment d'un pays ensanglanté et foncièrement perverti par la guerre civile. On se réfère ici aux guerres dites de religion (la « guerre de la Ligue »), mal social qu'il décrit sans faire recours aux notions de « péché » ou de « vice », selon les dogmes du temps, mais en utilisant l'imaginaire de la maladie, à travers lequel il décrit ces conflits comme la « peste » de son temps. Le champ métaphorique est développé encore dans la vision « de notre monde frappé d'hémiplégie » ou tombé « en

⁸¹⁷ Ivi, p. 84. « porteuse d'une mort dirigée vers les autres (c'est de ses flancs que partent les coups de canon vers la côte : et bien que Marlow puisse en rire, il est vraisemblable que les coups frappent quelques cibles humaines) et vers soi-même (l'hyperbole de trois morts par jour, une authentique épidémie, possède une valeur presque biblique), le navire français, un microcosme renfermé sur soi-même, se mélange, sans aucun sursaut syntactique, avec le macro espace du continent, transformé par la touche géniale de la fantaisie créatrice en un lieu céleste et en même temps souterrain [...] où l'envahisseur européen, repoussé par une Nature personnifiée et armée, se retrouve engagé dans une conquête qui offrira à certains la prospérité matérielle ou même la richesse, mais qui, pour la plupart des gens, surtout pour enrôlés parmi des rangs inférieurs, prendra la forme d'une danse macabre » [notre traduction].

⁸¹⁸ Max Milner (sous la direction de), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, PUV, 1989.

⁸¹⁹ Ivi, p. 7-8.

⁸²⁰ Géralde Nakam, « Le « temps malade » de Montaigne : Thérapeutique des Essais », dans Max Milner (sous la direction de), *op. cit.*, p. 29-40.

paralyse »⁸²¹ et dans l'accusation contre la Ligue qui a fait « violence au repos de son pays pour le guérir » et contre les gens « qui pour descasser effacent » et « qui veulent amender les défauts particuliers par une confusion universelle ; et *guarir la maladie par la mort* » (*sic*)⁸²². Le rapport guerre-maladie chez Montaigne, un rapport que Nakam développe aussi dans *Corps physique, corps social : la maladie et sa métaphore chez les contemporains de Montaigne et dans les Essais*⁸²³, est bien analysé tout au long de l'essai, mais l'autrice traite une époque qui précède la nôtre, et touche seulement d'une manière oblique notre intérêt.

Nous trouvons quelques indications essentielles dans l'essai de René Garguilo, *Mythologie du choléra*⁸²⁴, consacré à l'étude de la maladie personnifiée dont l'auteur suit le parcours imaginaire à l'intérieur de diverses œuvres. À partir de la perception de la maladie comme élément invisible on arrive, dans un premier cas, à son identification avec des bêtes : l'auteur donne l'exemple de Chateaubriand, auteur qui envisage une possible identification du choléra avec des insectes que l'on mange et qui nous dévorent⁸²⁵, des mouches⁸²⁶ et aussi l'exemple de Giono qui le compare à un lion marchant « à travers villes et bois »⁸²⁷. Le deuxième cas voit l'identification du choléra avec un être marchant traversant les montagnes et les mers. Aussi Mann identifie le choléra avec un être marchant qui suit « la piste des caravanes » de l'Extrême-Orient jusqu'en Afghanistan et de là jusqu'à Moscou, tandis que Eugène Sue, dans le *Juif errant* le compare à l'inférieur voyageur⁸²⁸ et dans *Les Mystères de Paris* (1842) à une maladie carnivore qui mange les gens. Même en composant un riche tableau des croyances sur la maladie, donc, l'analyse de l'auteur ne souligne pas nos principales questions : cependant l'auteur a le mérite de suivre le parcours des mythes relatifs au choléra, en analysant leurs déclinaisons à l'intérieur des différents œuvres, opération, celle-ci, que nous devrions imiter, en l'appliquant à notre thématique de recherche.

Si les essais d'Alessandra Barbanti Tizzi et de Jean-Louis Cabanès, présents dans le volume, approfondissent le thème de la maladie comme image de la condition de l'homme, dans le cas de Mann, et du christianisme, dans le cas des frères Goncourt, c'est

⁸²¹ Ivi, p. 33.

⁸²² Ivi, p. 34.

⁸²³ Cet approfondissement fait partie du volume de Géralde Nakam, *Montaigne. La Manière et la Matière*, Paris, Klincksieck, 1991.

⁸²⁴ René Garguilo, « Mythologie du choléra », dans Max Milner (sous la direction de), *op. cit.*, p. 149-165.

⁸²⁵ Ivi, p. 154.

⁸²⁶ Ivi, p. 155.

⁸²⁷ Ivi, p. 152.

⁸²⁸ *Ibid.*

Jeannine Guichardet dans « Barcelone malade de la guerre dans *Le Palace* de Claude Simon »⁸²⁹ qui met à disposition du lecteur un matériel bien plus fertile pour notre analyse. Ici, comme dans le cas grec, le lien entre guerre et maladie est explicite et particulièrement développé car l'auteur choisit de mettre en scène une Barcelone, jamais nommée, « malade de la peste moderne : la guerre »⁸³⁰. En ayant comme objet principal un des romans fondamentaux de notre corpus, nous reparlerons bientôt, dans le prochain chapitre, de cet essai que nous nous limitons à mentionner ici, en en soulignant la pertinence avec notre recherche. Ici, en effet, il ne nous semble pas utile de nous focaliser seulement sur cet auteur : ce que nous sommes en train de chercher, est un volume qui puisse nous donner un cadre général de cet emploi métaphorique et des raisons possibles de son efficacité à l'intérieur des écrits littéraires de guerre. Cependant, cette opération semble n'aboutir à rien de concret : même dans ce dernier cas, nous sommes face à un volume très riche et composite, qui peut nous aider à l'approfondissement de certains auteurs, mais qui se révèle incapable de donner une vision générale sur la question.

Une problématique plus ample est posée et analysée dans l'essai de Gian-Paolo Biasin *Literary Diseases: from Pathology to Ontology*⁸³¹, traitant le thème de la maladie en tant que problème ontologique à l'intérieur de la littérature italienne du XX^e siècle. À partir de Svevo, en passant par Gadda pour arriver à Volponi, l'auteur trace un parcours significatif enregistrant les changements de l'idée de maladie dans la littérature italienne dans ce siècle de bouleversements. De pure et simple, réelle maladie du corps (*Una vita*), elle se fait expression d'une particulière vision du monde concernant « *the inadequacy of reality to give a significance and a transcendence to man as a social and as a metaphysical animal* »⁸³². Une maladie, donc, utilisée par les écrivains pour mettre en scène cette inadéquation et pour présenter un problème ontologique : « *disease, thus, appears to be a gnomic category applicable to the individual and the society, to the self and the world ; but above all it appears to be an ontological category of twentieth century man* »⁸³³. L'opération de cet auteur est intéressante, ses conclusions originales : il cherche, comme nous aussi devrions le faire, à suivre le développement d'une idée – celle de maladie – qui change par rapport aux auteurs et aux époques dans lesquelles ils vivent, en

⁸²⁹ Jeannine Guichardet, « Barcelone malade de la guerre dans *Le Palace* de Claude Simon », dans *Littérature et Pathologie*, cit., pp. 167-179.

⁸³⁰ *Ivi*, p. 167.

⁸³¹ Gian-Paolo Biasin, « *Literary Diseases: From Pathology to Ontology* », dans *MLN*, Vol. 82, No. 1, Italian Issue (Jan., 1967), pp. 79-102.

⁸³² *Ivi*, p. 101-102.

⁸³³ *Ibid.*

contribuant à donner une perspective générale de son évolution et des significations qu'elle contribue à dévoiler. Cependant nous ne sommes pas face à une étude qui puisse se considérer centrale et indispensable par rapport à notre recherche idéale. Au lieu de suivre le développement de l'idée de maladie à l'intérieur d'une littérature précise, nous voudrions dessiner une carte qui s'étende sur plusieurs pays en mettant en évidence comment la guerre civile espagnole a été dite grâce à l'utilisation de l'imaginaire de la maladie, en mettant en évidence les différences, les similarités et le développement de cette association entre les différents auteurs et les différentes littératures.

À partir des textes analysés, nous pouvons faire quelques observations.

D'abord nous remarquons que la littérature traite amplement l'idée de maladie comme métaphore. Cependant la perspective la plus commune vise l'approfondissement d'un auteur ou d'une époque précise, même dans les recueils qui sembleraient avoir une ambition récapitulative et panoramique.

La thématique de la maladie comme métaphore de la guerre en littérature est, elle aussi, présente chez certains auteurs appartenant à différentes époques, mais aucune étude ne trace son développement pendant les siècles ou sa diffusion chez les différents auteurs européens appartenant au même siècle. La seule œuvre qui cherche à donner un regard général sur la question reste celle de Sontag, riche en suggestions et réflexions fondamentales, mais n'arrivant pas cependant à constituer un appui solide, à cause de sa nature multidisciplinaire et asystématique qui constitue d'ailleurs une des raisons de son charme.

Il manque, donc, un regard général et méthodique de la guerre comme maladie dans la littérature du siècle malade par excellence. Cette absence, assez étonnante, pousse à se demander si la question impliquée dans notre travail est légitime. En effet, quand la réponse n'existe pas, deux cas sont possibles : ou la question n'est pas valable, en ne représentant pas une vraie problématique à approfondir ; ou la question existe, n'a jamais été posée et donc nécessite une formulation adéquate et, après, une tentative de réponse. Il faut donc comprendre si la réponse n'existe pas car la demande n'a jamais été posée ou si cette demande n'a simplement pas raison d'exister. Pour choisir entre ces deux options, il faut comprendre si, et en quelle mesure, la *métaphorisation* guerre-maladie recourt au XX^e siècle. Seulement en constatant sa présence répandue en cette période littéraire nous pourrions comprendre si le problème existe. Ensuite, une fois constatée cette présence, il faudra comprendre son rôle à l'intérieur des narrations, l'image et le jugement sur la guerre qu'elle aide à édifier.

En ne pouvant pas analyser toute la littérature européenne du XX^e siècle, nous nous bornerons aux textes de notre corpus, pour comprendre comment la métaphore entre en jeu, en les bouleversant.

III – Espagne moribonde

Dans son essai *La sombra de la guerra*, Juan Benet, un des plus célèbres narrateurs de la guerre civile espagnole, utilise le rapprochement *enfermedad - belcosidad*, pour décrire les événements de 1936-1939 : une *enfermedad*, celle-ci, qui a conduit le Pays « *a la extenuación, las amputaciones y las sangrías* »⁸³⁴. Encore plus explicite, Saint-Exupéry affirme, dans un de ses reportages, à propos de la guerre civile espagnole :

Une guerre civile, ce n'est point une guerre, mais une maladie... Ces hommes ne montent pas à l'assaut dans l'ivresse de la conquête, mais sourdement luttent contre une contagion. Et, dans le camp d'en face, il en est sans doute de même. Il ne s'agit point dans cette lutte-ci de chasser un ennemi hors du territoire, mais de guérir un mal. Une foi neuve est semblable à la peste. Elle attaque par l'intérieur. Elle se propage dans l'invisible. Et ceux d'un parti, dans la rue, se sentent entourés de pestiférés qu'ils ne savent pas reconnaître⁸³⁵.

S'agit-il d'une coïncidence ?

Que le recours à l'image de la maladie soit un moyen particulièrement expressif pour raconter la guerre est assez évident : mais s'agit-il d'un moyen privilégié ou d'un instrument utilisé seulement par une minorité ? Pour répondre à cette interrogation nous devons d'abord chercher cette image dans les œuvres du corpus, en essayant ensuite – une fois trouvée – de comprendre les raisons de cet usage métaphorique ainsi que ses déclinaisons dans les œuvres et ses possibles significations. C'est précisément ce que nous allons faire dans ce dernier chapitre de notre voyage.

Les images de maladie n'apparaissent pas dans tous les romans du corpus, mais se manifestent dans la majorité des romans français – ou, au moins, dans ceux que nous avons analysé le plus dans la partie précédente – et dans la presque totalité de ceux provenant d'Italie, malgré le fait que leur forme soit, dans ce dernier cas, moins systématique, endémique et plus « superficielle ».

Nous chercherons à en délinéer la structure principale, pour voir ensuite quelles sont les déclinaisons possibles du thème à l'intérieur de nos narrations. En dernier, nous terminerons l'analyse en cherchant à réunir toutes les formes vues dans des groupes plus amples, afin de schématiser et d'avoir un cadre plus clair et stylisé des possibles solutions.

⁸³⁴ Juan Benet, *La sombra de la guerra*, Madrid, Taurus, 1999, p. 26.

⁸³⁵ Antoine de Saint-Exupéry, *Un sens à la vie. Textes inédits*, Paris, Gallimard, 1956, p. 92-3. Ailleurs, l'auteur affirme, toujours à propos de la guerre : « La guerre n'est plus aujourd'hui qu'une chirurgie d'insecte qui porte ses piqûres sur les ganglions de l'adversaire » (Ivi, p.171).

Nous essayerons en tout cas de garder bien à l'esprit les notions spatiales acquises dans la précédente partie, notions qui nous seront utiles pour clarifier et synthétiser les différents types de maladies que nous rencontrerons tout au long de notre parcours.

Partons donc du roman de Clavel, dans lequel la maladie est liée à la guerre et à une certaine idée de la mort : quand le patron tombe malade, voilà que le visage souffrant de Mariana réapparaît dans l'esprit de Pablo, avec le souvenir de la guerre, déjà décrite comme une chose capable d'infecter. Il faut cependant remarquer que, chez cet auteur, il existe une singulière ambiguïté à l'intérieur du rapport entre fatigue et repos, maladie et santé. Comme nous le savons déjà, dans ce roman la terre est liée au travail, aux énormes efforts qu'elle exige (« Et, sur toute la terre, il y avait une grande fatigue qui brouillait le regard » ; « Il y avait sur toute la plaine une grande fatigue et comme la promesse d'un grand repos »⁸³⁶ ; « Pablo ne sentait plus la fatigue. Il était ivre, simplement. Et c'était presque agréable »⁸³⁷). Or, cette fatigue, malgré sa comparaison avec « une bête qui mordait la chair, déchirait la peau et les muscles »⁸³⁸ est vue par Pablo sous une lumière extrêmement positive : en effet, elle permet d'oublier, d'effacer le passé, le visage mourant de Mariana, en le transformant ainsi en un visage de lumière, « un visage de matin »⁸³⁹. Sa fonction ressemble donc à celle du vin, produit de la terre, cette même terre qui l'épuise, en lui donnant du repos (« La fatigue de son corps lui donnerait encore ce sommeil épais qui vous fait traverser, sans le savoir, le mystère de la nuit et vous mène d'un trait jusqu'à l'eau fraîche du matin »⁸⁴⁰).

Il existe donc une triade d'éléments étroitement liés et partageant la même fonction positive à l'égard de la guerre : vin, terre et fatigue (« Ce soir-là aussi Pablo s'endormit rapidement. De fatigue d'abord, et puis peut-être bien aussi à cause du vin »⁸⁴¹). Le narrateur en arrive au point d'attribuer à la fatigue une fonction médicale, ayant un étrange effet de guérison. En effet, elle est décrite d'abord comme « une alliée », puis comme un véritable « médicament » : « Il ne souffrait ni du froid ni de la faim et la fatigue était devenue pour lui une alliée. Il le savait. Il tenait à elle comme un malade tient au médicament qui calme sa souffrance »⁸⁴². La fatigue est ainsi vue comme un traitement

⁸³⁶ Bernard Clavel, *op. cit.*, p. 67.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 68.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 76.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 78.

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 85.

⁸⁴¹ *Ivi*, p. 101.

⁸⁴² *Ivi*, p. 149.

thérapeutique contre la guerre et contre son souvenir. Et ce n'est pas un hasard si elle se révèle inefficace sur Enrique qui préfère retourner à la guerre et dont l'auteur nous donne une description assez éloquente (« il avait un regard de bête malade »⁸⁴³), en lui enlevant, presque à cause d'un effet secondaire particulièrement grave, aussi son statut d'être humain. Si Enrique décide de revenir au combat c'est justement car il est malade : sa décision ressemble donc à un symptôme de la maladie qui n'a pas encore été enlevée de son esprit et de son corps. Les propriétaires de la ferme comparent même son choix de s'engager à nouveau dans la guerre à une maladie, sans laquelle, cependant – comme l'un d'eux spécifiera – « on aurait les Prussiens ici avant qu'il soit longtemps »⁸⁴⁴. Nous voyons donc que le signe de la guerre-malaise est changeant : d'une part la guerre est décidément négative, et elle pousse Enrique vers la mort en répandant ses germes dans son âme, mais d'autre part elle semble servir à la survivance de la communauté, en assumant une fonction contraire qui la rapproche d'un médicament. Malgré cette fugace ambiguïté, nous pouvons affirmer que c'est la première nuance – négative – à prévaloir dans ce roman.

Considérons aussi, par exemple, la description du vacarme des avions militaires : « [le bruit] Il l'avait emplis comme il emplissait l'espace entre le ciel et la plaine. Ce bruit, c'était un poison, pour lui. Il avait fait de ce qu'il avait encore de calme en lui comme il faisait du silence du matin »⁸⁴⁵. Encore une fois, les espaces du corps humain et les espaces extérieurs se confondent : le bruit des avions (guerre) entre en lui comme une balle, comme un poison, en perturbant son équilibre intérieur et, en même temps, le silence du matin. L'homme est ainsi vu en tant que champ de bataille, tout comme les frontières de son corps coïncident avec les frontières externes. Ce n'est pas un hasard si le texte affirme que la fièvre « envahit » le corps de Pablo, en ressemblant encore une fois à un agent extérieur capable de dépasser les frontières naturelles du corps humain : « Pablo avait lutté longtemps contre cette image, contre toute une foule d'idées qui lui venaient, contre la fièvre surtout qui envahissait son corps par bouffées, comme un vent brûlant qui pénètre jusqu'au cœur des maisons »⁸⁴⁶. La dynamique entre guerre, fatigue et maladie continue dans les phrases suivantes, comme dans une sorte de chaîne de métaphores : « la guerre était là. Pablo la sentait sur ses talons. Il la sentait comme il avait

⁸⁴³ Ivi, p. 70.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 82.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 192.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 227.

senti la fatigue, pendant des jours et des jours. Il la sentait rivée à lui. Il n'était pas question de lutter. Pablo le savait. C'était une maladie tenace, une de ces maladies dont les médecins disent : "Il faut qu'elle suive son cours" »⁸⁴⁷. La guerre donc – au même titre que la fatigue, mais aussi au même titre que la maladie – est quelque chose qui entre dans le corps du protagoniste, une sensation que les personnages « éprouvent » à un niveau profond, intime, physique. La guerre / maladie prend ainsi la place de la fatigue / médicament, et suit son cours à l'intérieur du corps de Pablo qui se sent « comme un aveugle dont la canne ne rencontre plus rien »⁸⁴⁸. Ainsi, au fur et à mesure que le corps de Pablo s'habitue à la fatigue, il souffre, car le médicament n'est plus efficace : nous sommes face à une sorte d'accoutumance qui fera émerger à nouveau les souvenirs de la guerre. Le traitement médical qui voudrait le transformer en une machine inconsciente qui travaille, dort et mange – en le faisant dormir en paix – n'est plus efficace :

Il se rappelait cette fatigue qui tuait en lui la faculté de penser. Depuis longtemps, son corps s'était habitué au travail de la terre. Ses mains étaient dures, ses reins solides. Certains soirs, il se sentait plus las, mais il n'était plus jamais la bête qui marche, qui mange et qui s'abat comme un bloc, sombrant dans le sommeil aussitôt étendu. A plusieurs reprises, il se retourna dans son lit [...] Il ne dormait toujours pas. [...] Il souffrait de ne plus être la machine qui ne réfléchit pas, il se sentait mal à l'aise aussi de tout ce que le printemps lui apportait de vie. La fatigue du corps n'est pas seulement une tisane qui fait dormir, mais c'est aussi un contrepoison. C'est un remède qui empêche la sève de printemps de vous entrer dans les veines à mesure qu'on respire l'air neuf ou qu'il vous coule sur la peau⁸⁴⁹.

Le *pharmakos* ne fait plus d'effet contre le poison de la guerre et de son souvenir. Nous rappelons aussi que la peur de la guerre est assimilée à quelque chose qui rend malade : « et il avait peur. Il se sentait malade de peur. Il n'avait pas honte de sa peur, mais il la voyait comme si elle avait habité un autre homme. Il la trouvait bête, sans fondement ; mais il ne pouvait rien faire contre elle »⁸⁵⁰ ; « Pablo était malade de peur »⁸⁵¹ ; « et c'était de la mort que Pablo avait peur. Une mort qui pouvait surgir à chaque instant. Une mort qui était entrée d'avance en lui et le rendait malade. [...] la peur lui travaillait le ventre »⁸⁵².

⁸⁴⁷ Ivi, p. 199.

⁸⁴⁸ Ivi, p. 205.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 251.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 210.

⁸⁵¹ Ivi, p. 366.

⁸⁵² Ivi, p. 368.

Nous voyons clairement que la peur, au même titre que la guerre, est quelque chose d'externe qui « avait habité un autre homme »⁸⁵³ et qui entre dans le corps du personnage en lui provoquant une maladie impossible à soigner. D'ailleurs, même la terre ne semble pas être immunisée contre la maladie de la guerre, dont l'action dangereuse s'exprime, encore une fois, sous forme parasitaire : « Que la guerre dure encore deux ans et ces terres-là seront toutes dévorées de vermine »⁸⁵⁴. Nous verrons ensuite combien ce genre d'infection parasitaire sera présente dans les autres romans du corpus.

Ensuite, un tournant au niveau de l'intrigue compliquera le cadre dépeint par l'auteur : parti à la guerre, c'est grâce à la maladie (personnelle, réelle, non pas symbolique) que Pablo pourra se retirer et revenir à la vie des campagnes. Sa maladie, qui semble se diffuser même dans le paysage environnant (« Tout tremblait dans cette nuit. Tout avait la même fièvre que lui. La peur avait pénétré la terre et les arbres, elle était entrée jusqu'au cœur des pierres, tout à l'heure chaudes de soleil et glacées à présent »⁸⁵⁵) devient ici un moyen pour se sauver, une sorte de médicament. En même temps, l'arrivée imminente des Américains rend le monde malade d'une fièvre liée à l'attente et à l'espoir de libération. La connotation de la maladie change de signe, en devenant positive, liée à une espèce de désire caché, d'espoir d'un monde meilleur : « Depuis qu'on savait les Américains tout proches, tout le monde vivait dans une espèce de fièvre sourde qui avait gagné les fermes les plus isolées. Le travail continuait, mais parallèlement, il y avait comme une attente cachée »⁸⁵⁶.

En voulant saisir les points principaux que nous avons ici mentionnés à propos du roman de Clavel, nous pouvons aisément affirmer que sa narration repose sur une opposition multiforme entre fatigue / terre / vin / médicament / santé – éléments qui aident le personnage à se reposer, en oubliant les horribles souvenirs de la guerre – et guerre / maladie / poison / accoutumance, éléments dangereux à combattre. L'auteur établit même un léger – pas trop insistant – parallélisme entre les frontières du corps du personnage, envahies par la fièvre, et les frontières concrètes, envahies par les avions militaires : la guerre, donc, *entre* dans le corps humain en tant que maladie, poison, tout comme elle *entre* dans la terre sous forme parasitaire. C'est le mouvement d'invasion – un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur – à prévaloir dans ce roman qui conçoit la guerre comme

⁸⁵³ Ivi, p. 210.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 245.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 377.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 353.

une maladie invasive et externe, dépendante des agents menaçants et, pour ainsi dire, étrangers.

Si nous analysons le roman de Montherlant *Le Chaos et la Nuit* nous trouvons, dans les fréquentes images concernant l'association guerre-maladie, plusieurs points communs avec le traitement de l'imaginaire médical accompli par Clavel. Cependant, l'auteur semble ici profiter davantage de l'imaginaire spatial, en concevant l'Espagne comme un véritable corps, dans une espèce d'éloignement – mais aussi de changement – de perspective, inédit : Celestino affirme en effet que « c'est l'Espagne qui saigne en moi depuis vingt ans, c'est elle cette poche de sang que je sens toujours dans mon côté gauche »⁸⁵⁷. Cette fois, ce n'est pas la terre qui subit l'invasion de la guerre, vue comme un agent externe assez abstrait se matérialisant parfois en avions militaires. C'est au contraire l'Espagne à être une espèce de maladie présente à l'intérieur du corps du protagoniste ; de même, l'anarchie est vue comme une idée dangereuse, empoisonnée qui « crée des réflexes obsessionnels d'inquiétude et de défense »⁸⁵⁸. La particularité de Montherlant réside justement dans son traitement de l'espace-Espagne qui ne devient pas le lieu et le corps du conflit, mais se transforme entièrement en une bactérie dangereuse et pour la survie de Celestino et probablement pour celle de tous les êtres humains. Ainsi, ce n'est pas une partie ou l'autre de l'Espagne à être malade, à exiger des soins : c'est au contraire toute l'Espagne qui se transforme en un agent externe contaminant qui altère sa vision de Paris (en ce sens, nous pourrions même dire que la maladie-Espagne provoque des hallucinations) et qui peut mettre en péril la vie même de la fille Pascualita (« elle ne se laisserait pas contaminer par l'atmosphère de là-bas »⁸⁵⁹). Une ville qui rend les gens malades, qui les hallucine, en empoisonnant tous ceux qui se rapprochent d'elle. Nous pourrions dire que le lien guerre-maladie chez cet auteur est double, pour ne pas dire oxymorique : d'une part, elle est vue comme une maladie contagieuse, pour ce qui concerne son action sur la France et le reste du monde. En effet, dans ce cas, l'Espagne et son souvenir « influencent » le territoire français et risquent de le contaminer avec les bactéries de la guerre civile, comme l'avait craint Jacques Bardoux dans son article *Le chaos espagnol : éviterons-nous la contagion ?* dont même le titre ressemble de manière assez impressionnante à celui de notre roman. Mais si nous prenons en considération seulement l'Espagne – en oubliant pour un moment l'existence de la France – voilà que

⁸⁵⁷ Henri de Montherlant, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 131-32.

la situation change et la maladie devient intérieure, semblable à une tumeur ou à un écoulement de sang, dans une vision générale qui fait coïncider l'Espagne entière avec un corps malade. Il y a, en tous cas – comme il se passait chez Clavel – une insistance sur le concept d'invasion, de contamination de l'extérieur, même si les manières de développer cette suggestion apparaissent très différentes. D'une manière générale, c'est sûrement le phantasme de la maladie, de la contagion et de l'invasion de l'extérieur à être particulièrement présent dans le roman de Montherlant : la peur est vue comme une maladie (« la pâle peur, aussi subite et brutale qu'une crise cardiaque ou une attaque d'épilepsie »⁸⁶⁰), la terreur d'un homme menacé risque de se diffuser à tous ceux qui lui sont proches (« Un homme menacé est comme un homme malade : il embête tout le monde »⁸⁶¹), la vengeance – comme c'était le cas pour le fascisme – prend la forme d'un parasite (là où, auparavant, il y avait un bourdon), et l'auteur mentionne aussi des « larves vengeresses » qui « passaient, couchées horizontalement, leurs longues ailes repliées sur leurs dos, la bouche ouverte comme des poissons, en silence, sans aller vite. Et le bruit de leurs ailes qui ne bougeaient pas était le bruit lourd et lent des avions surchargés de bombes »⁸⁶². Il est tout à fait difficile de mettre de l'ordre dans cette profusion d'images appartenant aux sphères de la guerre, de la maladie et de la contamination : la vengeance, par exemple, est vue comme un parasite qui vole sur ses pensées comme un avion chargé de bombes.

C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que nous pouvons définir cette œuvre comme un roman de l'exil, au sens le plus profond et le plus riche possible : un exil qui ne découle pas seulement, au niveau de l'intrigue, de la distance du protagoniste à sa mère-patrie, mais qui réside surtout dans la vision négative du monde externe – un monde qui épouvante et qui semble, en même temps, totalement dépourvu d'intérêt (« Le monde extérieur lui était tellement indifférent, l'ennuyait tellement, et même lui faisait tellement horreur, que n'importe quoi lui eut été un prétexte pour ne pas lever les yeux »⁸⁶³) – aussi bien que dans la peur éprouvée par Celestino même à l'égard de quelques parties de soi-même, prêtes à l'attaquer, à le contaminer (comme il se passe avec le fascisme-bourdon ou la vengeance-larve⁸⁶⁴). Le protagoniste est alors exilé de plusieurs points de vue : il

⁸⁶⁰ Ivi, p. 176.

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² Ivi, p. 172-73.

⁸⁶³ Ivi, p. 174.

⁸⁶⁴ À ce propos, nous remarquons que dans le roman de Rey la comparaison entre maladie et fascisme est explicite : « Une voix s'éleva : celle de Walter, le grand Allemand. On sentait qu'il fallait que les mots sortent parce qu'il les avait trop longtemps étouffés. « C'est comme une maladie, le fascisme » commença-

est exilé non seulement car il est loin de l'Espagne, mais aussi, et surtout, car il est détaché du monde, où il vit complètement aliéné, et de soi-même, son espace intérieur étant trop riche en négations et censures de sa partie « obscure », incommode, coïncidant avec des « tentations » fascistes. De même, il semble en guerre contre sa ville actuelle, Paris, car elle ne ressemble pas à Madrid, malgré ses efforts de la rendre telle, et il est en guerre contre soi-même, car il ne ressemble pas au pur révolutionnaire antifasciste qu'il croyait d'être pendant la révolution. Ces différents genres d'exil, ainsi que ces deux types de guerre directe, avec la même virulence, contre les autres et contre soi-même ont, à nouveau, beaucoup à faire avec le concept de contamination, car la guerre sert à lutter contre tout ce qui a le pouvoir de salir. Tout semble en effet devenir contaminant dans ce roman : la Madrid qui empoisonne ; les représentants de la faction opposée ; l'autre partie de soi-même – symbolisée par le bourdon – qui semble tentée par l'idéologie fasciste ; enfin, sa même obsession pour la mort, définie par lui-même comme une maladie – la nécrophilie – tout à fait opposée par rapport à la commune sous-évaluation de la mort (une maladie très diffusée, celle-ci, qu'il définira comme « inconscience »).

Celestino avait remarqué que les Français, entre autres, trouvent très ennuyeux, et de là incorrect, qu'on évoque devant eux soit une maladie qu'on a, soit sa mort : ils détournent vite la conversation [...]. Il en est de même pour les ennuis domestiques : un Français qui se respecte ne doit jamais parler ni des ennuis que lui cause une femme de chambre qui s'en va, ni des ennuis que lui cause sa vie qui s'en va. Celestino avait même lu dans un livre français que l'obsession de la mort chez les vieillards est une maladie ; cela s'appelle la *nécrophilie*, ou quelque chose de semblable. Lui, il jugeait que c'est un vieillard qui ne pense pas à la mort qui est un malade : sa maladie s'appelle l'*inconscience*. Les compatriotes de Celestino étaient plutôt atteints de nécrophilie⁸⁶⁵.

Le lien contamination-mort, ne fait que confirmer encore une fois le rapport étroit que l'action de salir entretient avec l'action de combattre, les deux provoquant la mort de

t-il ; ça ne peut pas être autre chose, sans ça il faudrait désespérer des hommes. » [...] « C'est une maladie le fascisme, moi je vous le dis ». Dans ce roman, on trouve même des allusions aux thèmes de la pureté et de la saleté : en effet, affirme un des personnages du roman, la guerre « salit tout ce qu'elle touche et surtout les hommes. L'enthousiasme ne résiste pas à la boue, à la merde, aux tripes qui se débinent au soleil. Rien n'y résiste », ainsi que « le sang qui appelle le sang. Toute la journée des types qui crèvent et, en plus, le spectacle de la fausse justice des hommes. La guerre pourrait tout ; je suis déjà pourri ». En même temps, on continue à souhaiter l'avènement d'un monde « bien propre. Blanc et noir, le bien et le mal. C'est moi qui ai raison : la seule dignité, c'est de ne croire à rien. La lucidité envers et contre tout, et contre tous. Refuser les croyances, refuser les systèmes, refuser l'homme aussi, pourquoi pas ? C'est en tout cas la seule chose qui m'excite et qui me donne le goût de vivre... » (p. 111-112).

⁸⁶⁵ Henri de Montherlant, *op. cit.*, p. 123-24.

la personne qui subit cette attaque et qui ressemble de plus en plus à un malade succombant sous les coups de sa maladie.

Toujours à propos de la guerre vue comme contamination, nous voudrions mentionner brièvement le roman de Bureau, empreint de références à la maladie, références qui sont bien plus présentes par rapport à celles concernant la guerre. Cependant, nous avons peine à établir une correspondance entre les deux champs sémantiques. Nous nous limitons donc à constater une proximité et une certaine charge évocatrice qui *pourrait* renvoyer à la guerre civile espagnole, d'une manière subtile et oblique, pas du tout certaine. Le protagoniste masculin du roman, en effet, se découvre, dès sa jeunesse, très fragile du point de vue de la santé, surtout en ce qui concerne les maladies parasitaires, comme les champignons qu'il regarde, avec merveille, pousser sur son propre corps. Même la terre et la forêt – cette forêt qui sera même explorée par Jeanne – se rempliront de champignons, en suggérant – comme il se passait dans le premier roman que nous avons analysé – un parallélisme entre le corps du monde, la terre, et le corps du protagoniste. Pour décrire le désaccord des docteurs à propos des remèdes nécessaires pour le soigner, le protagoniste utilise une image belliqueuse : « deux doctrines entraînent en lutte sur la peau de mon ventre »⁸⁶⁶, mais il n'y a pas beaucoup d'autres références à cette militarisation du lexique médical. Néanmoins, ces deux premiers éléments pourraient suggérer un parallélisme entre le corps et le champ de bataille. Ce n'est pas un hasard si le monde, « rongé par certains hommes [...] a ses vers, comme les charpentes. Ce sont ceux-là qu'il faut abattre. C'est une tâche plus belle que construire des cathédrales »⁸⁶⁷. Maladie et guerre se trouvent rapprochées, ou mieux « empilées », dans la liste suivante : « Parfois, fatigués de lutter contre l'eau, le feu, les microbes, les soldats, la terreur, d'attendre en vain Pasteur et ses anatoxines, Pravaz et sa seringue, Sauvage et son hélice, ils vont, comme le petit Mongol qu'on trouve dans toutes les bonnes familles, s'étendre auprès de l'homme italien couché dans son charbon éteint »⁸⁶⁸. Nous avons même ici des références à une France, une Europe, un monde exhalant une odeur nauséabonde : « La France sentait mauvais, et l'Europe, et le monde. Celui-ci allait se refermer sur sa peur »⁸⁶⁹. Enfin nous remarquons aussi un passage qui pourrait reproduire, au niveau microscopique, les dynamiques de la guerre :

⁸⁶⁶ Jacques Bureau, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 156.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 89.

⁸⁶⁹ *Ivi*, p. 176.

Jadis, les hommes mouraient ainsi, par groupes. Seuls, les marins, les montagnards, les vieillards avaient des morts individuelles, des plongées solitaires dans la mer, dans le vide, dans le passé ; les autres étaient emportés par paquets de mille, après s'être partagé en mille parties égales une même famille de microbes. Les bacilles qui tuaient les parents étaient les parents de ceux qui tuaient les fils. [...] Jeanne se surprenait à aimer ces fléaux ; ils feraient d'elle une femme. La guerre, la révolution lui donneraient des plaies d'hommes à panser. Elle conduirait une ambulance. Elle ramperait jusqu'aux premières lignes, un bidon de rhum accroché à sa vareuse. Un général lui devrait la vie⁸⁷⁰.

La lutte des microbes – lutte familiale, fraternelle – et la référence conséquente à l'amour pour la guerre, pourraient – même si confusément – esquisser une image médicale de la guerre civile, vue alternativement comme une lutte entre microbes de la même espèce, ou comme une croissance monstrueuse ou hors du commun. Même si de manière fugace et beaucoup moins approfondie, ce roman reprend quelques aspects des deux précédents, en particulier, comme nous avons déjà dit, le parallélisme, à peine esquissé, entre corps humain et terre – les deux remplis de champignons – ainsi que l'idée des villes malades, nauséabondes, qui, dans une sorte de climax ascendant, semblent se contaminer réciproquement, en allant de l'espace plus petit (la France) vers le plus grand (l'Europe), et de là jusqu'au monde entier (« La France sentait mauvais, et l'Europe, et le monde. Celui-ci allait se refermer sur sa peur »).

Après tous les exemples que nous avons mentionnés jusqu'ici, il nous semble important de citer ici un livre de Mercé Rodoreda, qui n'appartient pas à notre corpus, mais dans lequel le rapport guerre-maladie nous semble trop pertinent pour ne pas être mentionné. Apparemment très similaire aux exemples précédents, l'allusion à la guerre dans *La plaça del Diamant*⁸⁷¹, roman écrit en catalan par Mercé Rodoreda durant son exil en Suisse et publié, comme *Le Palace*, en 1962, semble encore plus riche en suggestions. L'histoire se déroule à Barcelone, pendant les années de la guerre civile vue à travers les yeux et la voix en première personne de Colometa, surnom donné à la protagoniste. Au-dessous de la couche superficielle du texte, caractérisée par une description des événements apparemment placide et inoffensive (« féminine », dirait quelqu'un), des références continues à la guerre sont cachées grâce aux métaphores et aux images qui permettent, justement, de masquer les allusions concrètes à la réalité historique. De cette

⁸⁷⁰ Ivi, p. 215-16.

⁸⁷¹ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005. Pour la traduction française des citations nous faisons référence à Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971.

manière, ce qui en surface semble calme, du fond du texte ne cesse de crier, en dépistant la censure et bouleversant une lecture simpliste. En effet dans le livre nous ne trouvons pas uniquement des signes fugaces et superficiels du lien guerre-maladie, comme dans l'image du Pays avec la rougeole (« *comme si tot el país tingués el xarampió* »⁸⁷²) ou dans la description de la ville sortie d'une grave maladie (« *tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia* »⁸⁷³). Le procédé de Rodoreda est bien plus complexe et original.

Comme, de manière moins évidente, il se passait avec les romans que nous avons auparavant analysés, l'œuvre de Rodoreda peut autrement se décrire comme un enchaînement d'invasions continues dans une espèce de multiplication des processus que nous avons juste analysés : en effet, si nous pouvons à juste titre décrire le roman entier comme la progressive émergence de la guerre dans les vies des protagonistes, voici que cette émergence est visible dans le texte sous forme d'invasion ou de contamination. En effet la guerre est toujours assimilée à l'arrivée, dans son propre territoire, de l'Autre, d'une altérité qui prend la forme d'un animal ou d'un parasite dans une violation de l'intimité, de la maison ou du corps humain. L'image de la guerre comme maladie émerge donc grâce à l'interaction de deux genres d'invasion : celle qui a pour objet les lieux domestiques, les intérieurs ; celle qui se dirige contre le « je », contre l'espace intime du « moi ». Ces deux types d'invasion sont provoqués par des parasites (les vers, un ténia) ou par des animaux qui entrent dans un espace propre en le contaminant.

Dans la partie initiale du roman, on tombe sur la description d'un appartement mal en point et rempli de l'odeur de cafards et de leurs œufs (« *la cuina feia pudor d'escarbats i vaig trobar un niu d'ous llarguets de color de caramel* »⁸⁷⁴) : le texte mentionne aussi la présence d'une tache dans le mur qui divise l'appartement de celui des voisins, une tache qui cause aussi des disputes inutiles (« [...] *a la banda dreta ens hi va sortir un ataca [...] Van anar tots tres a casa els veïns i els van rebre malament, que si teníem una ells no en tenien [...] tant anar i venir, tant enraonar i tant enrabiarse, per res, per una cosa que no valia la pena* »⁸⁷⁵), disputes qui ressemblent, elles-mêmes, à une évocation

⁸⁷² Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 166. « [...] comme si tout le pays avait la rougeole » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 151).

⁸⁷³ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 184. « Tout se remettait mal, encore, de la grande maladie » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 168).

⁸⁷⁴ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 35. « La cuisine puait le cafard, j'y ai trouvé un nid d'œufs allongés couleur caramel » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 32).

⁸⁷⁵ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 44-45. « [...] il est sorti une tache du côté droit. [...] Ils sont allés tous les trois chez les voisins, qui les ont mal reçus, si on avait une tache eux ils en avaient pas [...] Et tout ça, toutes ces allées et venues, toutes ces discussions et ces colères pour des prunes, pour quelque chose qui n'en valait pas la peine » (Mercè Rodoreda, *La place du*

indirecte de la guerre « entre voisins ». Après les premières références à l'éclatement de la guerre civile, voilà que les vers entrent en scène, des vers qui assaillent l'armoire en y établissant leur domicile : « *aquell armari era la menjadora dels corcs* »⁸⁷⁶. Ils reviennent successivement dans le roman, associés à l'angoisse (« - *Tot el dematí encerant i tapant forats de corc i arribo a casa i en comptes de trobar-hi la pau i l'alegria, trobo plors i drama* »⁸⁷⁷) ou, d'une manière encore plus significative, comme similitude de l'homme dans les deux passages suivants, presque identiques :

*I els tres dies que va estar a casa, en Quimet no parava de dir que enlloc del món no s'estava tan bé com a casa i que quan s'hauria acabat la guerra es ficaria a casa com un corc a dintre de la fusta i que ningú no l'en trauria mai més*⁸⁷⁸.

*I va dir a l'Antoni que no ho estranyés, que, quan era petit, durant la guerra, per culpa de no tenir menjar, havia tingut de passar una temporada fora de casa, i que li havia quedat com una mena de deliri d'estar a casa, d'estar sempre a casa, com un corc a dintre d'una fusta; i que aquest deliri no li havia passat ni li passaria mai*⁸⁷⁹.

Ces similitudes mettent en évidence la ressemblance entre l'homme et les vers, en construisant un parallélisme qui dépeint en même temps un homme-animal et un animal-homme envahisseur.

Le même mécanisme agit, dans le roman, à la présence des pigeons : initialement élevés avec bienveillance par les jeunes mariés, et considérés comme une future source de gain et de prospérité, les volatiles commencent à devenir progressivement une présence importune jusqu'à être décrits, par le narrateur, comme de véritables envahisseurs de la maison :

diamant, Paris, Gallimard, 1971, p. 39-40).

⁸⁷⁶ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 103. « Cette armoire était la salle à manger des vers » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 93)

⁸⁷⁷ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 136. « -Toute la matinée à cirer des planches et à boucher des trous de vers, et quand j'arrive à la maison, au lieu d'y trouver la paix et la joie, qu'est-ce que j'y trouve ? Des larmes et des drames ! » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p.124).

⁸⁷⁸ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 166. « pendant les trois jours qu'il est resté à la maison Quimet n'a pas arrêté de dire que nulle part au monde on n'était aussi bien que chez soi, quand la guerre serait finie il s'incrusterait dans sa maison comme un ver dans une planche et que personne n'arriverait plus à le tirer de là » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 151).

⁸⁷⁹ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 233. « Il a dit à Antoni de ne pas s'en étonner : quand il était petit, pendant la guerre, parce qu'on n'avait rien à manger, il avait dû quitter la maison un certain temps, et il en avait gardé comme une sorte d'idée fixe de rester à la maison, de rester toujours à la maison comme un ver dans une planche ; et que cette idée fixe ne lui avait jamais passé et ne lui passerait jamais » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 215).

Un dia [...] vaig obrir la porta del pis com si entrés a robar [...]. La galeria era plena de coloms i també n'hi havia al passadís i els nens no eren enlloc. [...] Vaig començar a buscar els nens fins i tot per sota dels llits i me'ls vaig trobar a l'habitació fosca on, quan l'Antoni era molt petit, el tancàvem perquè ens deixés dormir. [...] ; I la gran comèdia ! Es veu que ja feia temps que, als matins, els coloms eren amos del pis quan jo era fora⁸⁸⁰.

Dans ce passage, les pigeons sont décrits comme une présence envahissante, mais pas encore menaçante. Progressivement, dans le roman, ces animaux – toujours humanisés (« *els coloms eren com les persones* »⁸⁸¹) et décrits comme de véritables propriétaires (« *amos* ») – deviendront de plus en plus hostiles : « [...] *els coloms eren els amos del terrat. Anaven, venien, volaven, tornaven a baixar, es passejaven per les baranes, se les menjaven a cops de bec. Semblaven persones* »⁸⁸². La guerre civile semble aussi évoquée dans le texte qui fait allusion à la « révolution des pigeons » (« *la gran revolució amb els coloms* »⁸⁸³) ou au « pays des pigeons » (« *poble dels coloms* »⁸⁸⁴). La situation causée par cet envahissement de la maison est tellement gênante que Colometa décide d'en finir avec les pigeons, désormais devenus insupportables, et de faire pourrir les œufs de ces étranges animaux presque humains, maîtres, rebelles, citoyens d'un véritable pays. Le sommet de ce *climax* semble être représenté par une des scènes les plus fortes et hallucinées du roman ; nous sommes au chapitre XXXV, qui s'ouvre avec l'image auparavant citée d'une ville malade et qui continue avec l'entrée de Colometa, épuisée et abattue, dans une église, après la mort en guerre de son mari :

[...] i va venir l'encens i mentre l'encens s'escampava, vaig veure les boletes damunt de l'altar. Una muntanya de boletes una mica cap a un costat de l'altar [...] i la muntanya de boletes anava creixent; les unes naixien al costat mateix de les altres, com bombolles de sabó, molt estretes, molt apilotades, les unes al costat de les altres i tota aquella muntanya de boletes pujava amunt, amunt, i potsers el capellà també

⁸⁸⁰ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 119-20. « Un jour [...] j'ai ouvert la porte de l'appartement comme une voleuse [...]. La galerie était pleine de pigeons, il y en avait aussi dans le couloir et les enfants n'apparaissaient nulle part. [...] Je me suis mise à chercher les enfants jusque sous les lits et je les ai trouvés dans la pièce obscure où l'on mettait Antoni quand il était tout petit et qu'il nous empêchait de dormir. [...] Quelle comédie ! Manifestement, il y avait longtemps que le matin, pendant mon absence, les pigeons étaient les maîtres des lieux » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 118-09).

⁸⁸¹ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 89. « [...] les pigeons étaient comme des personnes » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 80).

⁸⁸² Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 126. « [...] les pigeons s'étaient emparés de la terrasse. Ils allaient et venaient, s'envolaient, se posaient, se promenaient sur la balustrade et la mangeaient à grands coups de bec. On aurait dit des personnes » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 115).

⁸⁸³ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 141. « [...] révolution chez les pigeons » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128).

⁸⁸⁴ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 137. « [...] peuple des pigeons » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 125).

les va veure perquè un moment va obrir els braços, amb les mans acostades al cap, com volent dir Reina Santíssima [...] i tots tenie nel cap ajupit i no podien veure les boletes, tan al costat les unes de les altres, que ja vessaven de l'altar, que aviat arribarien als peus dels escolanets que resaven. I aquelles boletes, de color de raïm blanc, s'anaven rosant de mica en mica i es feien vermelles. [...] Aquelles boletes eren com els ous de peix, com els ous que hi ha en aquella saqueta a dintre dels peixos, que s'assembla a la casa dels nens quan naixen, i aquelles boletes naixien a l'església com si l'església fos el ventre d'un gran peix. I aviat, si durava massa, tota l'església seria plena de boletes que cobririen la gent i els altars i les cadires. I es van començar a sentir unes veus de lluny, com si vinguessin del gran pou de la pena, com si sortissin mig apagades de colls tallats, de llavis que no podien dir paraules, i tota l'església va quedar morta: el capellà clavat a l'altar, amb la casulla de seda i la creu de sang i de pedreria, la gent tacada per les ombres dels colors dels vidres de les finestres estretes i altes. Res no vivia: només les boletes que s'anaven escampant, ja fetes de sang i amb olor de sang que feia fugir l'olor de l'encens. Només olor de sang que és olor de mort i ningú no veia el que jo veia perquè tothom estava amb el cap baix. I damunt de les veus que venien de lluny i no s'entenia què deien, es va alçar un cant d'àngels, però un cant d'àngels enrabiats que renyaven la gent i els explicaven que estaven davant de les ànimes de tots els soldats morts a la guerra, i el cant deia que mirassin el mal, que Déu feia vessar de l'altar; que Déu els ensenyava el mal que s'havia fet perquè tots resessin per acabar amb el mal.⁸⁸⁵

En voulant contextualiser ce texte, nous savons bien que la guerre civile espagnole, définie comme croisade contre l'Antéchrist républicain et caractérisée, par l'autre parti, par une fureur démesurée contre les lieux sacrés, a été imbibée d'éléments religieux. Ici un espace sacré est envahi par de petites billes semblables aux œufs, œufs ensanglantés et donc porteurs de mort (billes qui pourraient d'ailleurs ressembler à des projectiles)

⁸⁸⁵ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 187-88. « [...] et puis ç'a été l'encens et pendant qu'il se répandait j'ai vu les boulettes au-dessus de l'autel. Une montagne de boulettes sur un côté de l'autel. [...] et la montagne de boulettes augmentait ; elles naissaient les unes à côté des autres, comme des bulles de savon, très serrées, bien entassées, les unes à côté des autres et toute cette montagne de boulettes grandissait, grandissait encore et le curé l'a peut-être vue parce que, à un moment donné, il a ouvert les bras, les mains près de la tête comme s'il voulait dire Sainte Vierge ! [...] ils avaient tous la tête baissée et ne pouvaient pas voir les boulettes, si serrées et si nombreuses qu'elles débordaient de l'autel, qu'elles tomberaient bientôt aux pieds des enfants de chœur qui priaient. Et ces boulettes, couleur de raisin blanc, viraient peu à peu au rose, puis au rouge. Elles étaient de plus en plus brillantes. [...] Ces boulettes étaient comme les œufs de poissons, comme ces œufs qu'on trouve dans une petite bourse à l'intérieur des poissons, qui ressemble à la petite maison des bébés à leur naissance, et ces boulettes naissaient dans l'église comme si l'église avait été le ventre d'un grand poisson. Bientôt, si cela continuait, toute l'église serait pleine de boulettes qui couvriraient les gens et les autels et les chaises. On a commencé à entendre des voix lointaines, des voix qui semblaient venir du grand puits de la peine, qui semblaient sortir, éteintes, de cous coupés, de lèvres qui ne pouvaient pas dire des paroles et toute l'église est restée morte : le curé figé devant l'autel, avec sa chasuble en soie et la croix de sang et de pierreries, les gens tachés par les ombres colorées des vitraux des fenêtres hautes et étroites. Rien ne vivait plus, excepté les boulettes qui se répandaient, en sang à présent et qui sentaient le sang, et leur odeur chassait celle de l'encens. Rien qu'une odeur de sang, qui est l'odeur de la mort, et personne ne voyait ce que je voyais car tout le monde gardait la tête baissée. Par-dessus les voix qui venaient de loin et qu'on ne comprenait pas s'est élevé le chant des anges, mais un chant d'anges en colère se fâchant après les gens et leur expliquant qu'ils étaient en présence des âmes de tous les soldats morts à la guerre et le chant leur disait de regarder le mal que Dieu faisait verser de l'autel, que Dieu leur montrait le mal commis afin que tout le monde se mette à prier pour en finir avec le mal » (Mercè Rodoreda, *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 171-72).

contrairement à l’imaginaire commun : des œufs qui pourrissent, comme ceux des pigeons, des œufs qui, comme ces volatiles, envahissent un espace clos – cette fois publique – en le contaminant.

Or, il existe une correspondance entre cette dernière scène et le second type d’invasion présent dans le roman, celle qui mine l’espace intérieur. Nous sommes à peu près au tiers du roman, juste avant le début de la guerre : le chapitre XVI est entièrement consacré à la description d’un parasite – un ténia – qui a pris possession du corps du mari de Colometa, Quimet. Ce chapitre s’ouvre avec la référence à « cette chose » (« *I aleshores va venir aquella cosa* »⁸⁸⁶), note ambiguë qui pourrait se référer au ténia, mais aussi à la guerre civile, ailleurs définie, en effet, comme une chose, de la même manière que chez Claude Simon, comme nous le verrons d’ici peu (« [...] *i que la guerra era na cosa que matava tothom* »⁸⁸⁷). Ce parasite, grand comme une maison, est dévorateur (« [...] *a la farmàcia m’han dit que havia de menjar molt perquè el cuc no se’m mengi a mi* »⁸⁸⁸). Or, ce ténia entre littéralement en guerre contre le corps de Quimet (« [...] *el cuc li feia la guerra per fer-li treure el remei* »⁸⁸⁹) dans une affirmation très éloquente. Nous ne sommes d’ailleurs pas les seuls à avoir remarqué cet aspect distinctif du récit, en y attribuant une valeur particulière. Comme le souligne Irene Gómez Castellano, le ténia est « *one of the most disgusting and explicit representations of the dangers that lie underneath the enthusiastic surface of the República, because we can interpret this episode as a reference to the right-wing rebels who were plotting inside the body politic of the Republican government itself, killing it slowly* »⁸⁹⁰.

Nous pourrions ainsi établir un parallélisme entre la scène de l’Église et celle du ténia : dans la première scène c’est un espace concret à être envahi, dans la seconde c’est

⁸⁸⁶ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 95. « Et alors il est arrivé cette chose » (Mercè Rodoreda, *La place du Diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 85).

⁸⁸⁷ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 176. « la guerre était quelque chose qui tuait tout le monde » (Mercè Rodoreda, *La place du Diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 160).

⁸⁸⁸ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 96. « Le soir, en arrivant, il a dit sers vite à dîner, à la pharmacie on m’a dit que je devais manger beaucoup pour que ça ne soit pas le ver qui me mange » (Mercè Rodoreda, *La place du Diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 86).

⁸⁸⁹ *Ibid.* « le ver lui faisait la guerre pour qu’il rende le remède ».

⁸⁹⁰ Irene Gómez Castellano, « On Food, Hunger and Parasites: Female Strategies against Censorship in *Nada* and *La plaça del diamant* », dans *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives*, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, pp. 133-160.

Disponible aussi sur le site Internet Academia en cliquant sur le link suivant : [http://www.academia.edu/3576285/ On Food Hunger and Parasites Female Strategies against Censorship in Nada and La pla%C3%A7a del diamant. Dictatorships in the Hispanic World A Transatlantic Perspective. Eds. Patricia Swier and Julia Riordan. Fairleigh Dickinson University Press 2013. Forthcoming](http://www.academia.edu/3576285/On_Food_Hunger_and_Parasites_Female_Strategies_against_Censorship_in_Nada_and_La_pla%C3%A7a_del_diamant.Dictatorships_in_the_Hispanic_World_A_Transatlantic_Perspective.Eds_Patricia_Swier_and_Julia_Riordan.Fairleigh_Dickinson_University_Press_2013.Forthcoming), p. 23.

l'espace du corps de l'homme. Ce parallélisme est d'ailleurs confirmé par la conclusion du chapitre qui montre la fille de Colometa complètement recouverte du parasite sorti du ventre de son père : « *I quan vaig obrir la porta del pis ja vaig sentir els grans plors de la nena i me la vaig trobar desesperada al bressol fent anar els braços amb fúria, tota coberta de cuc* »⁸⁹¹. L'image de la nouvelle naissance (œufs / enfant) est donc contaminée, violée dans les deux exemples : comme les œufs sont ensanglantés, ainsi la fille de Natalia est infectée par l'animal qui, auparavant, mangeait le ventre de son père. L'horreur de la guerre civile, auquel les deux passages font allusion, va se transmettre aux générations futures comme une contagion, en démontrant encore une fois la signification publique et politique de ces métaphores privées, apparemment inoffensives, dans un mouvement qui conduit du corps humain au corps public, de la vie familiale à la vie du peuple espagnol. La vision de Rodoreda, axée sur la contamination / invasion, offre cependant une image plus complexe car le ver – symbole de la guerre civile – tout en étant un parasite qui a envahi le corps de Quimet – ronge son estomac de l'intérieur, en déplaçant ainsi l'attention du lecteur vers l'intériorité du mal : même si Rodoreda semble se concentrer sur les concepts d'invasion, sa vision est donc multiple et souligne aussi l'action « interne » de cette maladie parasitaire qui, une fois contractée, agit de l'intérieur du corps de Quimet et de l'Espagne.

En continuant notre parcours tout au long de cet axe que nous pourrions définir l'« axe de la contamination », nous rencontrons l'œuvre de Nitti, où la première référence à la maladie apparaît à la page 38. Cependant, dans ce cas, il s'agit d'une « *malattia del sonno* » (« maladie du sommeil ») qui frappe les combattants du front d'Aragon et qui ne peut pas être interprétée de manière métaphorique. Plus intéressantes et plus pertinentes nous semblent, à la même page, les références aux politiques qui « *avvelenano* » (« empoisonnent ») ou au parti « *inquinato da elementi politicamente e socialmente infidi* » (« pollué par des éléments politiquement et socialement perfides »)⁸⁹². Dans les deux exemples, il semble que les idées politiques portent les bacilles d'un malaise très grave qui peut se répandre, se diffuser partout, en rendant malades tous ceux qui entrent en contact avec cette idéologie. D'autres expressions semblables concernent la « *condotta* » (« le comportement ») qui est « *viziata* » (« vicié »)⁸⁹³, la « *landa pestifera*

⁸⁹¹ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005, p. 97. « Dès que j'ai ouvert la porte j'ai entendu brailler la petite, je l'ai trouvée désespérée dans son berceau, agitant furieusement les bras, toute enveloppée par le ver » (Mercè Rodoreda, *La place du Diamant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 87).

⁸⁹² Francesco Fausto Nitti, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁹³ Ivi, p. 40.

desolata e immobile » (« lande pestilentielle désolée et immobile »)⁸⁹⁴ et surtout la référence au pouvoir transformatif de la guerre qui brûle et gâche tout ce qu'elle touche : « *era una collina di Spagna, una delle tante, una delle innumerevoli lomas che sono ridenti e selvaggie e verdi e luminose, e che la guerra trasformava in arida e appetata pietraia, in carnaio sanguinoso* » (« c'était une colline d'Espagne, une parmi d'autres, une des innombrables *lomas* qui sont riantes et sauvages et vertes et lumineuses, et que la guerre transformait en une pierraille aride et pestilentielle, en un charnier sanglant »)⁸⁹⁵.

Dans ces fugaces références, nous pouvons peut-être reconnaître une identification – bien que très légère et asystématique – de la guerre avec une maladie contagieuse qui envahit et attaque le corps. Dans une sorte de personnification du terrain du front de l'Est, nous venons en contact avec une image intéressante :

*Ogni piega del terreno nascondeva invece un uomo armato, valoroso e provato alla lotta [...] Presto o tardi uno dei due avversari sarebbe partito all'attacco, scagliandosi sul nemico per sorprenderlo o abatterlo. Allora su quel terreno che dalle crepe, dalle zolle e dalle pietre gridava lo spasimo delle sue viscere disseccate, il sangue sarebbe corso fluido e gorgogliante come l'acqua attesa nell'arsura di quel mese di aprile*⁸⁹⁶.

La terre personnifiée⁸⁹⁷ ou pleine d'hommes qui semblent se mêler à elle, souffre dans ses entrailles⁸⁹⁸, même si nous ne pouvons pas connaître sa maladie : en mentionnant « *l'attacco* » (« l'attaque ») et l'abattage, nous sommes enclins à avaliser l'idée qu'il s'agit d'une attaque propulsée de l'extérieur, comme dans le cas précédent : nous ajouterons en outre à ces exemples l'image même d'une Catalogne mutilée⁸⁹⁹, à laquelle quelqu'un semble avoir soustrait un élément vital. À ce propos, nous devons spécifier que la mutilation est tout à fait assimilable à une contagion, car elle est la directe conséquence d'une infection, une gangrène, qui peut être arrêtée uniquement grâce à l'ablation du

⁸⁹⁴ Ivi, p. 193.

⁸⁹⁵ Ivi, p. 195.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 38-9. « Par contre dans chaque repli du terrain se cachait un homme armé, valeureux et éprouvé par la lutte [...] Tôt ou tard un des deux adversaires aurait attaqué, en s'élançant sur l'ennemi pour le surprendre ou pour l'abattre. Alors, sur ce terrain-là dont les fissures, les gazons et les pierres criaient l'agonie de ses entrailles disséquées, le sang aurait jailli limpide et gorgouillant comme l'eau désirée et attendue pendant la sécheresse de ce mois d'avril » [notre traduction].

⁸⁹⁷ Une image similaire est reprise vers la fin du roman, dans une figure mêlant l'humain et la terre : « *la terra era fresca e umida, ne aspiravo l'odore e la sfioravo col volto quasi con refrigerio. Facevamo tutt'uno con essa e la premevamo con i corpi distesi come volessimo penetrarla, quella buona terra fresca e odorosa* », « la terre était fraîche et humide, j'en aspirais l'odeur et je la frôlais avec le visage, en en étant presque rafraîchi. Nous ne faisons qu'un avec elle et nous faisons pression sur elle avec nos corps allongés, comme si nous voulions la pénétrer, cette terre bonne, fraîche et odoriférante » (p. 186).

⁸⁹⁸ Ivi, p. 38-9.

⁸⁹⁹ Ivi, p. 51.

membre malade. Mais la mutilation est en quelque sorte une double invasion, car elle n'est pas seulement provoquée par un agent extérieur qui cause l'infection, mais prévoit même l'intervention violente du médecin qui doit amputer le membre infecté. Il y a donc dans cette image de mutilation une connotation fortement négative et qui ne peut que nous évoquer l'expression, devenue très célèbre, prononcée par Gabriele D'Annunzio – la locution « *vittoria mutilata* » (« victoire mutilée ») – et adoptée par une partie de l'opinion publique italienne, pour se référer aux conclusions du traité de Versailles. La popularité de cette expression – même ici connotée d'une aura « guerrière » – démontre le pouvoir de cet imaginaire, un pouvoir tellement fort que Gaetano Salvemini affirma même que ce mythe politique de la victoire mutilée constitua une des bases idéologiques qui conduisirent à la naissance du Fascisme.

Même Amoroso poursuit cette espèce de tendance que nous sommes en train de saisir dans les romans du corpus. Dans son texte nous relevons en effet la présence de trois thématiques que nous avons déjà rencontrées dans plusieurs textes du corpus. Il s'agit de la maladie, dans ses deux sous-ensembles : la contagion et la saleté.

L'image de la maladie – conçue de manière générale – est utilisée ici pour décrire la Phalange : « *Mi vennero in mente le parole di Alessandro Ivanovic, un rivoluzionario russo dell'ottocento e gliele ripetei: "Ma lorisignori non sono le medicine per la nostra malattia. Sono loro la malattia..."* » (« Je me rappelais des mots de Alessandro Ivanovic, un révolutionnaire du dix-neuvième siècle et les lui répétais : "Mais ces messieurs ne sont pas les médicaments pour notre maladie. Ce sont eux, la maladie..." »)⁹⁰⁰.

Dans un seul cas, le mal de la République semble être congénital, dû à des causes intérieures :

*Un forzato ottimismo lo induceva tuttavia a credere che la Repubblica, sorta con le elezioni del 'trentuno, era nata asfittica e portava sulla culla il marchio della vita breve. Non si rendeva conto lo zio Jaime che le continue crisi di governo, le dispute fra i partiti, i compromessi politici, le agitazioni sindacali non esprimevano necessariamente una sintomatologia di morte prematura della Repubblica*⁹⁰¹.

De son côté, la République ressemble à un être malade auquel on n'arrive pas à donner de thérapie, tandis que la ville est comparée à un malade « en agonie » (« *M'ero*

⁹⁰⁰ Filiberto Amoroso, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰¹ Ivi, p. 35. « Un optimisme forcé le poussait toutefois à croire que la République, surgie avec les élections de 31, était née asphyxiée et que sur son berceau il y avait la marque de sa vie brève. L'oncle Jaime ne se rendait pas compte du fait que les fréquentes crises gouvernementales, les disputes entre partis, les compromis politiques, les agitations syndicales n'exprimaient pas forcément une symptomatologie de mort prématurée de la République » [notre traduction].

trovato alcospetto di una città in agonia », « Je m'étais retrouvé devant une ville en agonie »⁹⁰²) :

*Dicevano che la colpa di quando stava accadendo era dei reggitori politici della Repubblica e dei generali. Vero è che tutti comandavano e nessuno obbediva veramente. A un moribondo non basta il coraggio per tornare in buona salute. Bisogna che segua una terapia. Ma le terapie venivano prescritte e modificate continuamente, mai seguite regolarmente. La colpa andava divisa dunque fra medico e malato*⁹⁰³.

En ce qui concerne la première déclinaison de la maladie – qui la fait dépendre d'une sorte de transmission – l'auteur mentionne en effet une forme de contagion multiforme, qui semble d'abord provenir justement des idées, se transmettant parmi les hommes : « *I ciarlatani della politica ed i medicastri dell'economia sanno quanto è facile aver presa su chi cerca nuove voghe. Buttano in pasto ai giovani poche formule nuove ed ecco che il contagio genera epidemie* » (« les charlatans de la politique et de l'économie savent comment c'est facile d'influencer ceux qui cherchent de nouvelles idées. Ils distribuent aux jeunes peu de formules et voilà que la contagion provoque des épidémies »)⁹⁰⁴ ; « *Beh! Meno male... Ha superato di tre o quattro anni l'età critica in cui si contraggono le più micidiali malattie dello spirito... Però, non si ritenga ancora fuori pericolo* » (« Eh bien ! Tant mieux... Il a dépassé de trois ou de quatre ans l'âge critique auquel on contracte les maladies de l'esprit les plus meurtrières... Mais il n'est pas hors de danger ») ; « *[...] tirò fuori una tiritera sui mali e le contraddizioni della Repubblica [...]* » (« il commença une explication interminable sur les maux et les contradictions de la République »)⁹⁰⁵. Même l'exaltation idéologique et l'héroïsme sont comparés à une contagion :

Eroi, del resto, non si diventa per maturazione di pensiero ma per esaltazione, per ebrezza, per ritorsione, per emulazione, per disperazione, per contagio. E sapessi quant'è contagiosa la folla che urla, hombre! Ecco: per me la febbre dell'Alcazar si

⁹⁰² Ivi, p. 81.

⁹⁰³ Ivi, p. 69. « Ils disaient que la faute de ce qui se passait était celle des chefs politiques de la République et des généraux. Il est vrai que tous commandaient et personne n'obéissait vraiment. Le courage n'est pas suffisant pour guérir un moribond. Il faut qu'il suive une thérapie. Mais les thérapies doivent être prescrites et modifiées continuellement, jamais suivies régulièrement. La faute devait être répartie entre médecin et malade » [notre traduction].

⁹⁰⁴ Ivi, p. 17.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

*diffuse dalla folla che si accalcava attorno ai tamburi dei militari di Moscardò che rullavano per le vie di Toledo*⁹⁰⁶.

*In quel periodo c'erano dei catalani che non si accontentavano più dell'autonomia ma pensavano seriamente ad una repubblica catalana indipendente che, a loro parere, avrebbe potuto salvarsi nell'ipotesi, purtroppo probabile, di un crollo della Repubblica. Non credere però che tutti i catalani accarezzassero questi sogni malati*⁹⁰⁷.

De même, il ne manque pas la référence aux parasites : « *non so come ci si lasci bacare la testa dai vermi della politica e della guerra. So che accade, ai saggi come agli idioti* » (« je ne sais pas comment on peut se laisser corrompre la tête par les vers de la politique et de la guerre »)⁹⁰⁸, manifestation évidente d'une politique erronée, mauvaise : à vrai dire c'est le fait même de s'être engagé dans la guerre à être « mauvais », symptomatique, aux yeux du protagoniste. Il décrit en fait son enrôlement comme une sorte d'enchantement ou de sentiment amoureux (« *Per quel mitra presi una cotta bella e buona. Un trasporto amoroso. Per giorni lo rimirai con occhi incantati. [...] Non mi rendevo conto che dal momento in cui ero entrato in possesso di quel marchingegno avevo finito di essere un bell'animale tranquillo* », « J'avais vraiment le béguin pour cette mitraillette. Un sentiment amoureux. Pendant des jours je le regardai les yeux enchantés. [...] Je ne me rendais pas compte du fait que dès que j'étais entré en possession de cet appareil, j'avais cessé d'être un bel animal tranquille »)⁹⁰⁹ qui cependant semble dégrader sa vie. Même le siège de l'Alcazar est vu, par exemple, d'abord comme germination⁹¹⁰, puis comme contagion ou comme fièvre⁹¹¹, tandis que la guerre a le pouvoir de salir (« *sporca guerra* », « sale guerre »⁹¹²). De même, la politique et la société causent des altérations puissantes : « *[Carmen] Non si rendeva conto che la politica, con un tessuto di riflessi del resto troppo sottili per i suoi occhi, finisce per proiettarsi sulla vita anche delle persone che non si occupano di essa e ne provoca alterazioni più o meno profonde* »

⁹⁰⁶ Ivi, p. 49. « D'ailleurs ce n'est pas la maturation de la pensée qui transforme quelqu'un en héros, mais l'exaltation, l'ébriété, la rétorsion, l'émulation, la désespération, la contagion. Si tu savais comme c'est contagieux la foule qui crie, houbre ! Voilà : pour moi la fièvre de l'Alcazar se diffusa à partir de la foule qui se rassemblait autour des tambours des militaires de Moscardò qui tambourinaient dans les rues de Tolède » [notre traduction].

⁹⁰⁷ Ivi, p. 73. « À l'époque, il y avait des catalans qui ne se contentaient plus de l'autonomie, mais qui pensaient sérieusement à une république catalane indépendante qui, à leur avis, aurait pu se sauver dans l'hypothèse, malheureusement probable, d'un effondrement de la République. Mais ne pense pas que tous les catalans caressaient ces rêves malades » [notre traduction].

⁹⁰⁸ Ivi, p. 30.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Ivi, p. 48.

⁹¹¹ Ivi, p. 49.

⁹¹² Ivi, p. 52.

(« [Carmen] ne se rendait pas compte du fait que la politique, avec un tissu de reflets trop subtils pour ses yeux, finit toujours par se projeter sur la vie même des personnes qui ne s'occupent pas d'elle et provoque en eux des altérations plus ou moins profondes »)⁹¹³ ; « *Io, benché avessi il cervello bacato dal brutto verme di una società in pieno sconvolgimento* » (« Moi, bien que j'avais mon cerveau corrompu par le ver affreux d'une société en plein bouleversement »)⁹¹⁴).

D'ailleurs, même les « *campesinos* », les « piocheurs », les analphabètes, semblent avoir des idées sales, pouilleuses (« *con la crosta di secoli e secoli d'ignoranza negli occhi [...] Ma che vuoi che producano quelle teste lì... pidocchi, solo pidocchi!* », « avec la croûte des siècles d'ignorance dans les yeux »)⁹¹⁵), des idées qui semblent parfois devoir être abattues par le feu de la guerre (« *Dobbiamo far saltare in aria chi non merita di stare sulla terra; dobbiamo purificare con le fiamme tutto ciò che è irrimediabilmente inquinato!* », « Nous devons faire exploser celui qui ne mérite pas de se trouver sur terre ; nous devons purifier avec les flammes tout ce qui est irrémédiablement pollué »)⁹¹⁶) qui peut tout purifier.

Nous pouvons ainsi constater que, même dans la narration de Amoroso, la guerre est vue comme quelque chose qui attaque l'organisme de dehors, quelque chose qui le perturbe, qui altère son équilibre, sa capacité de voir le monde *de manière normale*. Cette altération va avec une intensification de la vie qui apparaît ainsi plus dense et totalement dépourvue de tranquillité : une vie polluée et, en même temps plus riche, une vie altérée et périlleuse.

Il nous semble aussi que la référence à la contagion, ainsi que l'identification de la guerre ou de l'idéologie avec une bactérie externe, flatte l'idée d'une certaine passivité par rapport à l'événement guerrier et à l'engagement politique. En attribuant la faute à l'extérieur – à l'ennemi, à l'idéologie, à la saleté qui pénètrent dans l'État, dans son corps sain – la responsabilité est recherchée ailleurs, comme s'il s'agissait d'une contagion qui ne dépend pas de la personne, de l'État qui en souffre : en ce sens les gens affectés par cette disgrâce se limitent, au contraire, à « subir » la maladie, sans en être responsables. Or, les romans que nous avons analysés jusqu'ici semblent partager cette vision en quelque sorte passive et déresponsabilisante, où la faute est repoussée, et peut-être même

⁹¹³ Ivi, p. 64.

⁹¹⁴ Ivi, p. 65.

⁹¹⁵ Ivi, p. 38.

⁹¹⁶ Ivi, p. 116.

refoulée, ailleurs. Des textes – ceux-ci – où c'est le concept d'invasion à prévaloir : pour mieux nous expliquer, nous pouvons dire que le péril semble résider dehors, qu'il arrive de loin comme une menace de plus en plus proche, jusqu'à la rupture des barrières et à l'entrée de l'ennemi « chez soi ». Pour utiliser nos connaissances « spatiales », nous dirions donc que le regard est ici focalisé sur le lieu violé et sur le mouvement d'invasion subi au détriment de la tranquillité interne / intérieure : le fait guerrier est donc observé de « chez soi » et regardé à travers les vitres de sa propre condition abritée qui assiste au progressif écroulement de ses propres murs et de ses propres frontières protectrices. L'ennemi est donc, nous hasarderons, « celui qui est différent de moi », ou mieux « celui qui reste en dehors de mon propre espace » : vision, celle-ci, assez trompeuse, falsifiant la réalité, surtout si l'on pense à ce que c'est qu'une guerre civile.

En effet, il y a une manière différente d'observer le fait guerrier et de le transférer sur la page : certains auteurs semblent avoir intercepté et mis en scène une vision différente de la guerre, tout en gardant la métaphore médicale.

Pour procéder plus avant dans notre analyse il faut cependant faire quelques remarques.

Nous avons rencontré dans nos analyses précédentes, et de manière assez fugace, les concepts de saleté et de pureté. Par exemple, nous avons auparavant vu que la Madrid décrite par Conchon ressemble à un corps vivant : cette image s'enchevêtre avec d'autres images relevant du champ sémantique de la purification. En effet, Luis affirme que « le feu de Dieu » en soignera « les plaies », en tuant même « la vermine » et en la transformant ainsi en une Madrid « pure, vigoureuse », un « bel objet » à contempler. Comme nous l'avons déjà dit, cette ville – en opposition à la sale et chaotique Barcelone, lieu du « mélange » continu – est associée à l'ordre, à la propreté et à tout ce qui est positif, relevant du domaine du « bien ». Or, est-ce que ces indications peuvent nous être utiles dans notre parcours de recherche, visant à mettre en évidence le lien entre guerre et maladie présent dans les textes ? Ici, en effet, il y a des allusions aux plaies et à la vermine, ainsi que à une pureté et à un ordre idéal que l'on voudrait rejoindre sans qu'il y ait, pour le moment, aucune mention spécifique d'une véritable maladie. Pourtant, ces concepts sont étroitement liés, comme l'explique une des anthropologues majeures du vingtième siècle, Mary Douglas, dans ses recherches consacrées à l'étude et à l'analyse des concepts de contamination et de tabou. Dans sa tentative de réhabiliter la pensée primitive, en revendiquant l'existence, chez ces sociétés anciennes, d'un comportement rationnel, elle nous fait découvrir la présence d'un lien étroit entre un modèle de pensée fondé sur le

tabou et le maintien de certaines valeurs morales : « Lorsque les hommes essaient de s'obliger les uns les autres à être de bons citoyens, l'univers tout entier est mis à contribution. On découvre ainsi que certaines valeurs morales sont maintenues et certaines règles sociales définies par des croyances relatives aux contagions dangereuses, par exemple lorsque le regard ou le toucher d'un conjoint adultère est considéré comme la cause de la maladie de ses voisins ou de ses enfants »⁹¹⁷. Le tabou – et le danger auquel il est associé – vient au secours de la morale et de la politique, en cherchant à maintenir – sous la forme cachée d'une obligation – la « pureté » de l'individu. Bien conscients de la spécificité de sa recherche, nous retiendrons quelques aspects de ses découvertes concernant l'hygiène et de tout ce qui peut relever du champ sémantique du « sale » ; une vision, la sienne, qui nous sera très utile dans l'interprétation et dans l'analyse de nos textes et notamment du roman de Conchon. Dans son livre Douglas établit une association captivante entre tout ce qui ne se trouve pas à sa place – ce qui est désordonné, comme la Barcelone décrite par notre auteur français – et tout ce qui est malpropre, crasseux, en soulignant aussi le lien indissoluble entre la saleté et l'idée de contamination pathogène. Lisons ce qu'elle écrit dans son volume, à propos des différences fondamentales entre nos idées de contamination – typiques des européens contemporains – et celles appartenant aux cultures dites primitives :

Par ailleurs, nos idées sur la saleté sont dominées par notre connaissance des organismes pathogènes. Au XIX^e siècle, on découvrit que les bactéries transmettent certaines maladies. Cette grande découverte fut à l'origine de la révolution la plus radicale de l'histoire de la médecine. Elle transforma notre existence à tel point qu'il nous est difficile, aujourd'hui, de penser à la saleté sans évoquer aussitôt son caractère pathogène. Il est cependant évident que nos idées sur la saleté ne sont pas toutes aussi récentes⁹¹⁸.

Les affirmations de Douglas ne font que confirmer ce que nous avons déjà deviné, à partir de l'analyse des romans du corpus : quand les auteurs mentionnent la saleté, en la liant à la guerre ou à la condition d'une ville révolutionnaire ou envahie par l'ennemi, l'allusion à la pathogénicité est presque implicite, quand elle n'est pas confirmée par une claire référence dans le texte. Cependant, l'anthropologue va plus loin, en mettant l'accent sur la définition ancienne de saleté, ayant à faire avec la notion de désordre :

⁹¹⁷ Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, 1971, p. 25.

⁹¹⁸ Ivi, p. 55.

Quand nous aurons détaché la pathogénie et l'hygiène de nos idées sur la saleté, il ne nous restera de celle-ci que notre vieille définition : c'est quelque chose qui n'est pas à sa place. Ce point de vue est très fécond. Il suppose, d'une part, l'existence d'un ensemble de relations ordonnées et, d'autre part, le bouleversement de cet ordre. La saleté n'est donc jamais un phénomène unique, isolé. Là où il y a saleté, il y a un système. La saleté est le sous-produit d'une organisation et d'une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne le rejet d'éléments non appropriés. [...] Nous concevons la saleté comme une sorte de ramassis d'éléments rejetés par nos systèmes ordonnés. La saleté est une idée relative. Ces souliers ne sont pas sales en eux-mêmes, mais il est sale de les poser sur la table de la salle à manger ; ces aliments ne sont pas sales, mais il est sale de laisser des ustensiles de cuisine dans une chambre à coucher, ou des éclaboussures d'aliments sur un vêtement ; les objets appartenant à une salle de bains ne sont pas à leur place dans le salon ; il en va de même pour les vêtements abandonnés sur une chaise ; pour les objets se trouvant à l'intérieur de la maison alors que leur place est dehors ; pour les objets se trouvant au rez-de-chaussée alors que leur place est au premier étage ; les sous-vêtements apparaissant là où l'on s'attend à trouver des survêtements, et ainsi de suite. Bref, notre comportement vis-à-vis de la pollution consiste à condamner tout objet, toute idée susceptible de jeter la confusion sur, ou de contredire nos précieuses classifications⁹¹⁹.

Bien que le livre de Douglas soit très riche en intuitions de ce genre, nous nous arrêterons ici pour le moment, car il nous semble d'avoir déjà acquis des informations fondamentales pour la progression de notre parcours. En effet le concept de maladie, nous explique l'anthropologue, est lié d'une part avec la sphère de la saleté – dans un rapport de cause à effet qui sous-entend, de manière quasi-scientifique, le péril caché dans la condition d'« être sale », une condition dangereuse pour notre corps et susceptible de provoquer des maladies – et d'autre part avec la sphère, beaucoup plus « primitive », du désordre, de l'incohérence et la contravention, perçus comme des sources de danger. D'ailleurs, cette double déclinaison de la sphère pathogène dans les deux différentes manifestations de la saleté et du désordre ne nous étonne pas : elle est amplement témoignée dans les textes où les auteurs associent, plus ou moins consciemment, ces trois côtés du triangle maladie-saleté-désordre.

Par exemple, en revenant au roman de Conchon, *La Corrida de la Victoire*, à la lumière de ces réflexions, nous pouvons affirmer aisément que c'est Barcelone à n'être « pas à sa place », à l'intérieur du « système Espagne » ou du « système-Madrid » : le bouleversement des relations ordonnées est justement représenté par la ville du mélange, où les distinctions semblent disparaître dans une mixtion, une fusion presque totale. En outre, nous pouvons à nouveau nous rattacher à la partie précédente de notre thèse,

⁹¹⁹ *Ibid.*

surtout sur la base de la notion de désordre développée dans cet extrait : il est sale de mettre dans la maison ce qui devrait rester à l'extérieur, ou de déplacer vers le haut ce qui devrait rester en bas. C'est justement cette confusion dangereuse entre ce qui est dedans et ce qui est dehors (mais aussi entre ce qui est en haut et ce qui est en bas) que nous avons longuement analysé dans la précédente partie de la thèse, en y attribuant une valeur fondamentale et très expressive dans la mise en scène romanesque de la guerre. En ce sens, même la maladie semble se configurer comme une confusion d'espaces : l'espace de l'ordre et celui du désordre se trouvent rapprochés dans un seul corps, en perdant leurs propres limites et engendrant ainsi la maladie. Rappelons-nous aussi la théorisation médicale proposée par Hippocrate et dont nous avons précédemment parlé : si la santé correspond, selon le médecin grec, à l'ordre et à la bonne disposition des quatre humeurs fondamentales, il va de soi que la maladie corresponde, au contraire, à leur déséquilibre, au désordre intérieur qui s'établit en donnant lieu à la *discrasia*. Nous retrouvons dans cette vision « interne » de la maladie – une vision qui n'attribue pas la responsabilité de la maladie à une attaque externe des bactéries, mais à une problématique de désorganisation intérieure – beaucoup de points communs avec la conception de la guerre que l'on peut relever dans quelques auteurs de notre corpus et notamment Conchon.

En effet, la Madrid qu'il arrive à décrire est propre, elle représente le Bien car nous pouvons l'observer en tant qu'unité cohérente, objective, toujours égale et semblable à elle-même (« l'objet-Madrid, « l'unité-Madrid »⁹²⁰). Cependant, l'auteur ne se limite pas à ces références, mais complète sa description des villes espagnoles en utilisant aussi le troisième côté du triangle auparavant cité (le triangle maladie-saleté-désordre) : en effet, après avoir mentionné l'état de désordre et de saleté de Barcelone, par rapport à la pure Madrid, il utilisera aussi l'instrument de la maladie pour clarifier davantage sa vision de l'Espagne. Ainsi, cette opposition entre Bien et Mal, Madrid et Barcelone, se configure même en termes médicaux, dans la forme d'une opposition entre Santé et Maladie, comme l'on s'attendrait et comme nous l'avons déjà d'ailleurs en partie indiqué :

Alors, je me demande si, un jour ou l'autre, nous ne serons pas obligés de donner raison à ces Catalanistes, si nous ne serons pas obligés d'extirper Barcelone du corps de l'Espagne, dussions-nous ensuite faire grande pénitence. [...] Madrid allait devenir comme un glaive de feu. Madrid et toute l'Espagne comme un glaive de feu. [...] Glaive et brasier !⁹²¹

⁹²⁰ Georges Conchon, *op. cit.*, p. 20.

⁹²¹ *Ibid.*

La pureté du feu revient, un feu qui soigne, en extirpant le mal et la saleté. L'auteur « inaugure », de manière très claire, sa vision chirurgique de l'Espagne, un Pays divisé, composé d'un corps sain qui risque d'être contaminé par une autre partie de soi-même, une partie malade, semblable à une tumeur à extirper ou, comme le dira Juan explicitement, à un « ver de terre » (« Alors, tu crois que la moitié de l'Espagne va pouvoir se passer de l'autre moitié ? Tu crois ça ? Tu nous prends pour un ver de terre ? »⁹²²). Pour cette raison, comme nous l'avons vu, l'Espagne apparaît en même temps ensanglantée et sanglante dans les pages de Conchon : « Tout le sang de l'Espagne va basculer d'un côté »⁹²³, dans une sorte de bain ou d'écoulement de sang, affirme Luis. Nous nous retrouvons à nouveau face à une personnification, à une mise en scène médicale de l'Espagne et, en nous rappelant le chapitre précédent, à une référence spatiale qui nous montre le corps d'un pays divisé, scindé. Cette fois, cependant, le péril se trouve à l'intérieur du corps qui en souffre et qui semble divisé en deux parties opposées – la première saine, la seconde malade – tout comme les deux frères cohabitaient dans la même maison, en y reproduisant le conflit qui ensanglantait le pays. Dans le microcosme familial, donc, cette présence double d'une partie saine et d'une partie malade se reproduit, sur une petite échelle, dans la coexistence des deux frères, dont l'un représente l'« ordure » – comme sa chemise sale symbolise – et l'autre la santé / sainteté : dans ce cas, et de manière surprenante, la correspondance entre la mise en scène spatiale et la mise en scène médicale est parfaite.

Même la vision en quelque sorte médiatrice de Trinidad semble entrecroiser la thématique de la maladie et de la contamination. Grâce à son statut d'observateur externe à la dynamique entre les deux frères, elle arrive à les définir « deux *cobardes* »⁹²⁴, en affirmant tout de suite après : « Deux au lieu d'un, voilà la vérité ! Aussi lâches l'un que l'autre ! »⁹²⁵. Elle semble ainsi pressentir ce jeu osmotique et contaminant entre les deux, jeu en vertu duquel l'un englobe, intègre les défauts, la maladie de l'autre : « L'aîné et le cadet, le bon et le mauvais, je ne fais pas la différence. Ils parlent, quand il n'y a pas la place d'un mot entre eux. [...] Demain sera demain et vous aurez beaucoup parlé, beaucoup remué vos langues de lâches. Demain sera un autre jour et tu seras pourri

⁹²² *Ivi*, p. 217.

⁹²³ *Ivi*, p. 22.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 39.

⁹²⁵ *Ibid.*

comme ton bouc de frère ! »⁹²⁶. À force de parler – pense Trinidad – les idées du premier arriveront à contaminer l’autre, jusqu’au jour où il n’y aura plus aucune différence entre les deux et le gris – ce gris dont nous avons parlé dans le chapitre précédent – prévaudra sur le blanc de l’un et sur le noir de l’autre.

Nous voyons ainsi qu’au champ de la maladie s’ajoutent plusieurs références à la « pourriture » : l’armée est « pourrie jusqu’à l’os »⁹²⁷, le soleil est purificateur, les « *putas* » sont attirées par les Rouges comme si elles étaient des mouches (« Toutes les *putas* étaient avec vous. Vous les attiriez. Comme des mouches, vous les attiriez ! Et toutes les femmes Rouges étaient des *putas* »⁹²⁸), Madrid est souvent décrite comme une ville puante et pourrie. L’Espagne que nous montre Conchon n’est pas seulement malade : elle semble d’une certaine manière *avariée*. La narration est ainsi empreinte par ce schéma d’oppositions :

Madrid	Barcelone
Luis	Juan
Santé	Maladie
Ordre	Désordre
Pureté	Pourriture

Au fur et à mesure que la narration continue, Madrid subira l’influence de sa sœur malade, en englobant tous ses défauts et en devenant, comme Barcelone, une ville désordonnée et impure. Si l’espace de la maison est l’espace de la cohabitation, l’espace-Espagne est le lieu de la contamination accomplie par la tumeur au détriment du corps sain qui devient ainsi une sorte de récipient du désordre et de l’ordure, où se réunit tout ce qui devrait rester séparé. Dans le même ordre d’idées, et en renforçant le parallélisme entre microcosme et macrocosme, nous voyons que l’entrée de Juan dans la maison est perçue comme le début d’une maladie intérieure, le premier pas des bacilles à l’intérieur de l’existence de Luis, pour utiliser une métaphore spatiale : « Sa vie s’était arrêtée le jour de l’arrivée de Juan. Il avait beau n’y plus penser, il savait que quelque chose, en lui, n’en guérirait jamais »⁹²⁹ ; « Il a gâché ma vie et je n’arrive pas à lui en vouloir »⁹³⁰ ; « ce

⁹²⁶ Ivi, p. 40.

⁹²⁷ Ivi, p. 65.

⁹²⁸ Ivi, p. 157.

⁹²⁹ Ivi, p. 185.

⁹³⁰ Ivi, p. 188.

salaud [...] mon frère [...] un Rouge chez toi »⁹³¹. Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit d'une contamination transformative qui, à la fin du roman, rapprochera les deux frères jusqu'à leur réciproque « guérison ». Nous pouvons ainsi conclure que, dans le cas de Conchon, la maladie n'envahit pas de l'extérieur, mais elle a son origine et son cœur dans l'Espagne, d'où elle se propage, en arrivant à diviser en deux parties contraires le territoire auparavant commun : en plus ces deux parties ne resteront pas séparées, mais elles s'influenceront au point de se contaminer, de s'infecter réciproquement. Dans ce cas spécifique, en outre, le contraste spatial va avec l'opposition santé – maladie et semble mimer la lutte – influence réciproque des deux personnages qui sont évidemment associés aux deux villes.

Or, en ayant juste abordé la question du rapport fraternel problématique, nous ne pouvons pas passer à côté d'un roman italien qui, même en ne faisant pas partie de notre corpus et même en n'étant pas axé sur la guerre civile de manière claire, nous semble extrêmement significatif et cohérent avec tout ce que nous avons analysé et découvert jusqu'ici. Même si dans *Fratelli* – roman du célèbre hispaniste Carmelo Samonà – la référence à la guerre civile n'est pas explicitée, il nous faut mentionner ce livre qui semble reproduire les dynamiques existantes entre Luis et son frère Juan, même si de manière plus irréaliste et apparemment dépourvue de connotation historique. En effet, cet étrange roman de Samonà ne fait que décrire tout au long de plus d'une centaine de pages la relation compliquée du protagoniste avec son frère affecté d'une maladie non précisée. Les deux cohabitent dans une grande – trop grande – maison qui, dans quelques descriptions, semble faire écho à la *casa tomada* décrite par Cortázar. Le centre de la narration réside justement dans cette cohabitation problématique, comme la première phrase du roman semble anticiper de manière très efficace : « *Vivo, ormai sono anni, in un vecchio appartamento nel cuore della città, con un fratello ammalato* » (« Je vis, cela fait des années, dans un ancien appartement au cœur de la ville, avec un frère malade »)⁹³². Au cours de la narration, Samonà ne nous donnera pas beaucoup d'autres informations concernant le nom des deux personnages, la maladie du frère, le nom de la ville, l'époque historique et le territoire où l'histoire se déroule : tout reste suspendu, vague, généralisable. C'est justement à cause de cette liberté que nous laisse l'auteur, que nous nous permettons d'insérer ce livre dans notre ample discours sur la guerre civile, même en considérant que l'histoire espagnole fut le centre des intérêts académiques du

⁹³¹ Ivi, p. 200-01.

⁹³² Carmelo Samonà, *op. cit.*, p. 1.

professeur Samonà : d'ailleurs, même si – comme il est fort probable – la signification de ce livre n'est pas réductible à une simple métaphore de la guerre civile espagnole, la mise en scène d'un rapport fraternel marqué par la maladie de l'un des deux résonne dans nos oreilles et nous semble donc digne de mention. Sauf vers la fin du roman, tous les mouvements des deux personnages s'effectuent dans la maison qui, de manière similaire à ce qui se passait dans *Le Palace*, semble « se préparer » à un imminent déménagement. Cette maison est ici conçue comme un territoire très vaste et inconnu, à parcourir et à explorer comme dans un véritable voyage :

*Circola, attorno a noi, un'aria da trasloco imminente: le poltrone sono ricoperte di teli, le finestre spoglie dei loro tendaggi, i letti numerosi, astrattamente allineati e ridotti all'umiltà di brande. Non succede nulla, però, che rassomigli a un moto verso l'esterno. I viaggi, i trasferimenti, persino i contatti con la città si presentano ai nostri occhi come avventure laboriose ed incerte. [...] Non è stato facile adattarci alle strane leggi della casa disabitata. Le stanze sono troppo ampie per i nostri bisogni, le suppellettili rare*⁹³³.

Or, le rapport entre les deux frères, se configure souvent comme une véritable guerre. Samonà est à ce propos très explicite et utilise souvent des termes « martiaux » pour décrire l'effort de compréhension réciproque, la manière qu'ont les deux frères de se mettre en contact. L'usage du lexique belliqueux – ainsi que la raison de leur lutte – semble dériver justement de la maladie de l'un des deux qui empêche une communication normale et transforme leur rapport en un effort constant semblable à une bataille : cette maladie représente donc, comme l'affirme le narrateur du roman – coïncidant avec le fils sain – « *l'incognita permanente: una specie di oggetto invisibile prima ancora che una forza ostile* » (« l'éternelle inconnue : une espèce d'objet invisible avant d'être aussi une force hostile »)⁹³⁴. Voyons un exemple particulièrement explicatif :

giacché la malattia, impalpabile e lenta, percorre di soppiatto ogni luogo senza lasciar prevedere dove, esattamente, né in quale momento, sorprenderà i nostri passi imbrogliandoli o modificandone il corso. Da quando, unico tra i miei famigliari, ho accettato di assistere mio fratello e di abitare con lui nella grande casa, non ho mai rinunciato all'idea di combattere con ogni mezzo questa calamità. La seguo da

⁹³³ Ivi, p. 2. « Autour de nous il y a une ambiance de déménagement imminent : les fauteuils sont recouverts de toiles, les fenêtres sont dépourvues de rideaux, les lits sont nombreux, alignés abstraitement et réduits à d'humbles lits de camp. Cependant, il ne se passe rien qui puisse ressembler à un mouvement vers l'extérieur. Les voyages, les déménagements, même les contacts avec la ville se présentent à nos yeux comme des aventures laborieuses et incertaines. [...] Ça n'a pas été facile de nous adapter aux étranges lois de la maison inhabitée. Les chambres sont trop grandes pour nos besoins, les accessoires sont rares » [notre traduction].

⁹³⁴ Ivi, p. 9.

vicino come se avesse una forma, la spio, ne annoto con cura i sintomi e li metto in relazione fra loro. Ho un tale accanimento nel darle la caccia, perseguirla e snidarla, che a volte può sembrare anche che io la corteggi. Ma bisogna calcolare gli effetti di una convivenza coatta. Come in tutte le lunghe contese, non c'è da meravigliarsi se il mio modo di lottare si è fatto, col tempo, complicato e contraddittorio, e se qualche volta rassomiglia a una trattativa molto più che a una guerra. In realtà il mio comportamento non ha nulla che non rientri in una strategia attenta e meticolosa. Ho imparato che bisogna fingere di accettare la malattia come qualcosa che ci integra e ci appartiene, alla stregua di un prolungamento insano dei nostri corpi [...] Oso dire que questa familiarità, assicurandomi una conoscenza più intima e agguerrita del mio antagonista, mi mette, paradossalmente, in una situazione di vantaggio rispetto ad esso⁹³⁵.

Cette lutte contre la maladie – qui devient parfois même une lutte fraternelle contre celui qui souffre de cette maladie – est caractérisée par une ambiguïté très particulière : la haine contre le mal semble se transformer en amour (« *che io la corteggi* »), ainsi que la guerre se transforme en une négociation. Le narrateur affirme d'avoir appris à accepter la maladie comme quelque chose qui fait partie de lui et, plus en général, de l'être humain – en soulignant sa familiarité –, mais en même temps il n'arrête pas de combattre contre le mal qui semble parfois seulement projeté sur le corps de son frère. Voilà alors que « *le piccole guerre di posizione* » (« les petites guerres de position »)⁹³⁶ se transforment en alliances contre un même ennemi, en rapprochant de plus en plus les deux frères, au point que l'on arrive à mettre en doute l'existence du second frère malade, interprétable plutôt comme une projection de tout ce que le narrateur « refoule » de soi-même. Si Luis et Juan se « mélangeaient », en s'influençant réciproquement, ici Samonà va encore plus loin, jusqu'à mettre en doute d'abord la santé du protagoniste et ensuite l'effective existence de l'un des deux frères. Ainsi, l'insistance avec laquelle le narrateur cherche à se convaincre de la différence entre lui et son frère (« *lui, insomma, è malato ; io sono sano ;*

⁹³⁵ Ivi, p. 9-10. « car la maladie, impalpable et lente, parcourt en douce tout lieu sans qu'il soit possible de prévoir où, exactement, ou à quel moment, elle nous surprendra, en entravant notre parcours ou en en modifiant le cours. Depuis que, seul parmi ma famille, j'ai accepté d'aider mon frère et d'habiter avec lui dans la grande maison, je n'ai jamais renoncé à l'idée de combattre par tous les moyens cette calamité. Je la suis de près comme si elle avait une forme, je l'épie, j'en note les symptômes et je les mets en relation entre eux. Je suis si acharné à la pourchasser, à la poursuivre et à la traquer qu'il peut parfois sembler que je la courtise. Mais il faut calculer les effets d'une cohabitation forcée. Comme dans toutes les longues querelles, il n'est pas surprenant si ma manière de lutter est devenue, avec le temps, compliquée et contradictoire, et si parfois elle ressemble à une négociation plus qu'à une guerre. En réalité mon comportement n'est qu'une stratégie attentive et méticuleuse. J'ai appris qu'il faut faire semblant d'accepter la maladie comme quelque chose qui fait partie de nous, qui nous appartient, à l'instar d'un prolongement dérangé de nos corps [...] J'ose dire que cette familiarité, en m'assurant une connaissance plus intime et aguerrie de mon antagoniste, me met paradoxalement dans une situation d'avantage par rapport à lui » [notre traduction].

⁹³⁶ *Ibid.*

potrei, se mi stancassi, estraniarmi [...] lasciare mio fratello al suo destino e fuggire »⁹³⁷ ; « en somme, lui, il est malade ; et moi, je suis en santé ; je pourrais, si je me lassais, me tenir à l'écart [...] abandonner mon frère à son destin et m'enfuir ») ne fait que renforcer nos doutes à propos de l'existence concrète d'un homme malade à assister, ainsi que d'un autre homme qui peut le prendre en charge. Il s'agirait, en somme, du même homme qui combat sa lutte contre lui-même. Lisons à ce propos ce passage : « *la nostra storia è tutta in queste violazioni di territorio che si susseguono da una parte e dall'altra sino a confondere i nomi e i volti dei rispettivi invasori* » (« notre histoire est faite de ces violations de territoire qui se succèdent d'une part et de l'autre, jusqu'à confondre les noms et les visages des respectifs envahisseurs »)⁹³⁸ ; « *Vi sono echi di episodi lontani agli albori del nostro rapporto, in cui lo scambio dei letti e più ancora l'entrata vittoriosa di uno dei due nel letto occupato dell'altro mi pare che concludessero attese febbrili e mettessero fine a spasmi e a sofferenze umilianti* » (« Il y a des échos d'épisodes lointains qui remontent à l'aube de notre rapport, dans lesquels l'échange des lits et, encore plus, l'entrée victorieuse de l'un des deux dans le lit occupé de l'autre semblaient être la conclusion d'attentes fébriles, des spasmes et des souffrances humiliantes »)⁹³⁹. Comme les noms et les visages des deux ennemis se confondent, ainsi il semble que la maladie soit intégrée à la personnalité du protagoniste qui utilise « un autre homme » pour parler de son propre mal : ici, le roman semble vraiment cligner de l'œil à la guerre civile espagnole – et si l'on change le « h » de « histoire » en un « H » majuscule on peut bien s'en rendre compte (« notre Histoire est faite de ces violations de territoire qui se succèdent d'une part et d'autre, jusqu'à confondre les noms et les visages des respectifs envahisseurs ») –, une guerre où le frère et l'ennemi se confondent, où il semble impossible se distinguer du barbare / malade. Dans ce « *capovolgimento improvviso dei ruoli* » (« renversement imprévu des rôles »)⁹⁴⁰ réside le drame du roman et, peut-être, de l'Espagne. Cet amalgame ambigu ne fait que s'accroître tout au long du roman, au point qu'il devient évident que l'ennemi est interne au protagoniste qui n'arrive plus à l'objectiver dans la figure externe du frère :

È vero, io sono quel nemico da eliminare per gioco [...] sento che [mio fratello] sta correndo ad annientare il nemico-fratello che l'ha accusato di disobbedire alle giuste leggi [...] Raggiungo con le labbra la mano che mi accarezza e la ricopro di

⁹³⁷ Ivi, p. 11.

⁹³⁸ Ivi, p. 12.

⁹³⁹ Ivi, p. 151.

⁹⁴⁰ Ivi, p. 23.

baci, comincio a rassicurarlo separandomi, con parole adeguate, dal personaggio-nemico che affermo di aver allontanato da me; [...] Lo sdoppiamento dei ruoli, se usato a tempo e col tono giusto, è dunque liberatorio. Mediante scissioni tempestive di uno in due ruoli, ci ritroviamo spesso affiancati, entrambe vittoriosi di antagonisti che erano in noi (in quanto erano una parte di noi stessi) e che ora scorgiamo in fuga o lontani, relegati a una fortunosa distanza⁹⁴¹.

Voilà donc que dans ce jeu d'échanges continus, on n'arrive plus à comprendre comment cette lutte fraternelle se déroule, qui sont les ennemis et dans quel corps se trouve la maladie à vaincre. Leurs corps liés par le sang se confondent dans une vision hallucinée du protagoniste, une vision qui semble confirmer sa folie : « *la giacca che mio fratello indossava al momento del nostro scontro, era mia ; la tasca da cui avevo tolto il foglio del rendiconto, dunque, mi apparteneva. Forse, frugando su di lui, avevo perquisito, senza rendermene conto, me stesso* » (« le manteau que portait mon frère lors de notre confrontation était à moi ; la poche de laquelle j'avais extrait la feuille du compte rendu, donc, m'appartenait. Peut-être, en fouillant dans ses vêtements, j'avais perquisitionné, sans m'en rendre compte, moi-même »)⁹⁴². Même si le roman de Samonà se configure plutôt comme une réflexion inquiète sur l'impossible communication entre êtres humains et sur l'irréductible distance qui s'interpose entre « moi » et les « autres » – ainsi qu'entre les différentes parties de son propre « moi » – quelques aspects de sa narration sont si proches de notre discours sur la guerre civile qu'il nous a été impossible de ne pas les mentionner. Nous ne pouvons d'ailleurs pas exclure la possibilité que la référence cachée de Samonà soit justement l'Espagne déchirée : le rapport entre les deux frères n'est pas « ruiné » par une troisième personne externe à leur famille, mais se détériore à l'intérieur d'une maison si grande qu'ils semblent ne pas la connaître complètement et qui pourrait bien évoquer le territoire national. Ainsi, l'absence de limites entre les deux frères – une absence répétée plusieurs fois, en vertu de laquelle la maladie de l'un devient la maladie de l'autre – évoque de manière très efficace la difficulté d'attribuer des rôles définitifs dans une guerre civile, où celui que l'on appelait frère se retrouve transformé en ennemi. Les instruments utilisés par Samonà pour décrire cette guerre / cohabitation fraternelle

⁹⁴¹ Ivi, p. 64-5. « C'est vrai, je suis cet ennemi qu'il faut éliminer pour s'amuser [...] j'ai l'impression que mon frère est en train de courir pour détruire l'ennemi-frère qui l'a accusé de désobéir aux justes lois [...] Je rattrape avec mes lèvres la main qui me caresse et je la couvre de baisers, je commence à le rassurer en me séparant, avec des mots appropriés, du personnage-ennemi que j'affirme avoir éloigné de moi ; [...] Le dédoublement des rôles, si utilisé à temps et avec le bon ton, est donc libérateur. Grâce à de temporaires dédoublements, nous nous retrouvons souvent côte à côte, tous les deux victorieux d'antagonistes qui étaient en nous (car ils étaient une partie de nous-mêmes) et qui maintenant s'enfuient ou qui sont désormais loin, relégués par une distance heureuse » [notre traduction].

⁹⁴² Ivi, p. 143.

ressemblent donc beaucoup aux instruments utilisés par quelques-uns de nos narrateurs pour décrire l'événement historique de 1936-1939 : même dans le cas où l'hypothèse de la signification historique cachée n'était pas valide, cette ressemblance nous semblait digne d'être mentionnée.

Pour continuer avec les textes italiens axés sur l'origine intérieure du mal, nous constatons que même dans *L'antimonio* de Sciascia la mise en scène de la maladie semble dépendre des dynamiques intérieures au pays et non pas d'une invasion étrangère incontrôlable. La représentation de la guerre civile comme maladie est en quelque sorte « préparée » par une série d'images introductives : on passe lentement de l'allusion à la saleté et à l'action de salir (« *“Sono impeciati della pece d'inferno” disse Ventura* »⁹⁴³), à l'idée d'un ver qui ronge de l'intérieur (« *mi sono convinto che la morte è Dio, ogni uomo si porta dentro il Dio della sua morte come, come un tarlo* »⁹⁴⁴) ou, plus en général, à l'idée d'un mal intérieur (« *Mi appagavo perciò del piacere, mi bastava una donna da soldati, una donna che aveva dentro il male di quella guerra* »⁹⁴⁵). Nous voyons donc que ce roman peut à juste titre faire partie de ces textes où l'on arrive à reconnaître les racines du mal dans le cœur même du Pays qui en souffre, ainsi que dans l'âme des citoyens qui en font partie, en n'attribuant pas les fautes à un abstrait ennemi extérieur.

En plus, nous remarquons la description de la terre qui évoque l'image d'un territoire vif, très beau et incontaminé, graduellement transformé et ruiné par la guerre :

*e i vecchi [...] si erano attaccati al loro pezzo di terra con tanta furia che nemmeno le cannonate, e il pensiero che da un momento all'altro la terra lavorata venisse sconvolta dalle trincee, riuscivano ad allontanarli. Da una collina, nelle chiare mattinate, guardando con un binocolo, si vedevano oltre le linee repubblicane i contadini, coi pantaloni neri la camicia color turchinetto e il cappello di paglia, reggere l'aratro che una pariglia di muli, o un solo mulo, trascinava: quegli aratri fatti a modo di croce, con un vomere non più grande di una piccozza, che i contadini del mio paese ancora usano, e fa un solco che è un graffio, appena rimuove la secca crosta della terra.[...] L'Aragona è terra di colline, la nebbia vi si impiglia,, tra nebbia e sole diventano più belle.; ma non che sia una terra davvero bella, che subito a tutti appare bella: è bella in un modo particolare [...]*⁹⁴⁶.

⁹⁴³ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 178. « -Ils sont noircis avec la poix de l'enfer, dit Ventura » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 96).

⁹⁴⁴ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 183. « et je me suis convaincu que la mort est Dieu, chaque homme porte en lui le Dieu de sa mort, comme un ver » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 102)

⁹⁴⁵ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 207. « C'est pourquoi je me contentais du plaisir, il me suffisait d'une fille à soldats, une femme qui portait en elle le mal de cette guerre » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 130).

⁹⁴⁶ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 215-16. « Et les vieux [...] s'étaient attachés à leur bout de terre avec une telle furie que ni les coups de canon, ni l'idée que d'un moment à l'autre la terre cultivée pourrait être retournée par les tranchées, ne réussissait à les éloigner. D'une colline, pendant les matinées claires, républicaines les paysans en pantalon noir et chemise bleue conduire une charrue que tirait une

C'est justement grâce à cette espèce de personnification de la terre, bouleversée, rayée, que l'auteur arrive à créer l'image finale condensant toutes ces idées à peine élaborées :

la nausea della guerra, di quel che nella guerra c'è di veramente nauseante, te la senti in gola come quando il medico ti caccia in bocca uno strumento e ti provoca il vomito: la terra sembra andare in decomposizione, con un suo odore di uova marce e di urina; come se trincee e camminamenti l'uomo li incidesse nella carne malata della terra, in un putrescente tumore. In realtà, quell'odore di morte non è della terra: è dell'uomo che vi fa la sua tana, dell'uomo che torna ad essere selvatico animale e scava la sua tana; e come ogni altro selvaggio animale vi stinge il suo odore. In questo senso, credo per l'uomo non ci sia niente di più degradante della guerra di trincea: costretto a vivere nel proprio selvaggio odore, a ingoiare il cibo mentre la terra esala fiato di vomito e di feci, a bere avaramente acqua che pare raccolta goccia a goccia da uno scolo bavoso di abbeveratoio⁹⁴⁷.

L'image, très complexe, se configure autour de différents points. D'abord Sciascia mentionne le caractère nauséabond de la guerre, une guerre qui est douée du déplaisant pouvoir de faire vomir et dont le lien avec la maladie semble esquissé par l'allusion au médecin et à son geste intrusif dans la gorge du patient. L'aspect dégoûtant de la guerre, nous le retrouvons aussi dans la terre – celle du champ de bataille – en voie de décomposition, puante, et dont le lien avec la maladie est fort explicite : il s'agit en fait d'une terre dont la chair est malade d'une tumeur « putrescente », infectante, sur laquelle s'étendent les tranchées. Cependant, Sciascia va au-delà, et après nous avoir donné cette image, déjà très expressive, il fait confluer tous les caractères putrescents, négatifs, malades, de la guerre-terre dans l'Homme : c'est l'Homme, devenu à nouveau sauvage, animal, barbare à exhaler cette odeur de mort, ou mieux, ce sont les trois éléments – guerre,

paire de mulets, ou même un seul – ces charrues en forme de croix, avec un soc à peine plus grand qu'une pioche, qu'utilisent encore les paysans de chez moi, elles font un sillon qui n'est qu'une égratignure et retournent à peine la croute sèche de la terre. [...] L'Aragon est une terre de collines, la brume s'y accroche et elles deviennent plus belles entre le brouillard et le soleil ; non que ce soir une terre vraiment belle, qui semble belle aussitôt, et à tout le monde ; elle est belle d'une façon particulière [...] » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit, p. 140-41).

⁹⁴⁷ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit, p. 217. « la nausée de la guerre, de ce qu'il y a de vraiment nauséabond dans la guerre, on la sent dans sa gorge comme lorsque le médecin vous met un instrument dans la bouche et provoque un vomissement ; la terre semblait tomber en décomposition, avec une odeur d'œufs pourris et d'urine, comme si l'homme creusait les tranchées et les boyaux dans la chair malade de la terre, dans une tumeur pourrissante. En réalité, cette odeur de mort n'est pas celle de la terre ; c'est celle de l'homme qui y creuse sa tanière, de l'homme qui redevient animal sauvage et se creuse une tanière, et qui, de même que les animaux sauvages, y laisse son odeur. En ce sens, je crois qu'il n'y a rien de plus dégradant pour l'homme que la guerre de tranchées, quand il est obligé de vivre dans sa propre odeur sauvage, d'avalier sa nourriture, tandis que la terre exhale une odeur de vomis et d'excréments, de boire chichement une eau qui semble recueillie goutte à goutte à l'écoulement baveux d'un abreuvoir » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit, p. 141-42).

terre, homme – qui, en se retrouvant en contact étroit dans l'espace de la tranchée, mélangent leurs arômes mortifères, en donnant origine à une atmosphère fatale. L'image suivante, concernant les vers, n'est rien d'autre qu'une ultérieure confirmation de la citation précédente, même si l'espace du corps humain est ici transformé en un fromage avarié et rempli de vers : « *ci dovevano essere tante spie in tutta la Spagna quanti i vermi ci sono in una forma di cacio che va a male* »⁹⁴⁸. Nous trouvons ici confirmée l'idée d'un espace – qu'il s'agisse de l'espace du corps humain, de l'espace d'un pays ou de la surface limitée d'un aliment – en voie de putréfaction, de décomposition, rongé par un malaise qui en dévore progressivement, et de l'intérieur, les membres ou les maisons et les villes.

Ce type de perception et de mise en scène de la guerre civile espagnole revient, de manière encore plus insistante, dans le roman de Claude Simon qui, encore une fois, se révèle le terrain le plus fertile pour notre analyse. En effet, l'imaginaire qu'il construit dans *Le Palace* semble approfondir et problématiser de manière encore plus extrême et fascinante certaines suggestions présentes aussi dans les livres de Conchon et de Sciascia.

Nous avons déjà vu que cette œuvre simonienne met en scène un espace personnifié, auquel correspond, dans un échange osmotique, une déshumanisation des êtres humains. Dans ce cadre fluide, la maladie s'insère pleinement. En effet, la ville – filtrée par le prisme organiciste – semble représenter l'espace d'accueil par excellence pour ce genre de métaphore qui nous rappelle aussi l'équivalence établie par Platon entre guerre civile et maladie : si dans le texte du philosophe grec le malaise servait pour décrire ce genre spécifique de lutte intérieure, chez Claude Simon la maladie devient un attribut non seulement de la révolution – associée dans le texte à la maladie de manière explicite (« maladie pré-infantile de la révolution »⁹⁴⁹) – mais aussi du corps-ville, désormais véritablement imprégné de cette révolte mortifère. Pour Guichardet, il semble évident que la guerre coïncide avec « la peste moderne », l'épidémie qui rend malade cette ville. Cette affirmation nous semble pourtant correcte seulement de manière partielle : il est vrai, comme l'affirme Guichardet, que la ville est malade – ce n'est d'ailleurs pas discutable car c'est explicite dans le texte – mais il ne nous semble pas que la maladie dont elle souffre puisse être véritablement définie comme une peste ou une maladie similaire, transmise par contagion. En effet, nous remarquons que l'aspect distinguant de la manière la plus marquante la mise en scène de l'auteur est représenté par sa focalisation sur

⁹⁴⁸ *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 218-19. « il devait y avoir en Espagne autant d'espions qu'il y a de vers dans une meule de fromage qui se gâte » (*L'antimoine*, dans *Les oncles de Sicile*, cit., p. 144).

⁹⁴⁹ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 17. Jeannine Guichardet, *art. cit.*, p. 167.

l'origine interne du mal qui éloignerait l'assimilation de la guerre avec la peste ou avec une maladie similaire, comme l'affirme – à tort, selon nous – Guichardet : la sensibilité de Simon semble justement nier – ou faire passer au second plan – la possibilité de rejeter la faute sur des forces extérieures coïncidant avec des « méchants » qui, du dehors, attaqueraient le corps sain de la pauvre ville impossible à défendre. Au contraire, Simon *intériorise* l'attaque qui, en naissant à l'intérieur de la ville, retombe non seulement sur l'altérité extérieure, mais aussi sur le même cœur générateur. Une poussée, celle-ci, dirigée en même temps contre les autres et contre soi-même, dans un mouvement qui rappelle plutôt celui du volcan en éruption :

[...] 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 [...] dont les effets de répartissaient d'une façon pour ainsi dire centrifuge, comme les éclats d'une bombe se dispersent et se raréfient tout autour et à partir de son point d'explosion, « Si bien, pensa-t-il, qu'on ne peut pas exactement dire qu'ils l'aient prise, mais plutôt qu'elle s'est elle-même ensanglanté, barbouillée de rouge, avec quelque chose secrété par ses entrailles, et que... »⁹⁵⁰.

Nous voyons clairement que l'auteur renverse complètement le type de mouvement que nous avons vu dans la série de romans que nous avons analysé dans la première section de ce chapitre, des romans où à prévaloir était le mouvement d'invasion, de l'extérieur vers l'intérieur. Au contraire, l'auteur nous pousse à voir les choses justement « à l'inverse », en nous donnant une image très claire du mouvement qui frappe la ville espagnole : dans ce cas, en effet, le mal ne provient pas du dehors, et ne détruit pas la ville à partir de ses confins, de ses zones périphériques plus proches de l'Ennemi étranger (« les faubourgs, les quartiers périphériques [...], les dégâts), mais il naît du centre même de la ville, en se propageant grâce à un mouvement centrifuge semblable à une graduelle explosion, vers l'extérieur et, très probablement, vers les pays étrangers les plus proches. Dans cette image très originale nous voyons clairement que les deux champs d'intérêt de notre thèse – le mouvement et la maladie – recommencent à jouer entre eux, en confirmant

⁹⁵⁰ Claude Simon, *La Palace*, cit., p. 92.

leur profonde connexion : l'origine de la maladie est dans l'espace intérieur de l'Espagne, cet énorme palace gris où tout, même la violence, se répète de manière obsessionnelle.

En outre, il faut même remarquer que la guerre n'est pas vue de manière naturaliste, comme une lutte entre des hommes ou des armées, mais elle est en quelque sorte réifiée : il s'agit d'une « chose », une maladie produite – et non pas subie – par la foule. Et en effet, même sur les affiches et sur les banderoles une question obsessionnelle se répète : « ¿ *Quien ha muerto ?* »⁹⁵¹, une question, celle-ci, qui nous rappelle le texte de Rodoreda où la guerre était définie « *aquella cosa* ». Le texte de Simon précise en outre que ce pronom était employé « comme par une sorte de pudeur ou prudence ou précaution », en suggérant la dépersonnalisation de ce phénomène humain collectif :

[...] de sorte que la véritable traduction (c'est-à-dire ce que chacun lisait en réalité) était non pas « Qui a tué ? », mais « Qu'est-ce qui a tué », comme s'ils s'interrogeaient avec stupeur sur le nom, la nature d'une infection, d'un mal [...] quelque chose qu'elle (la foule) aurait elle-même secrété : 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 [...] ⁹⁵².

Vers la fin du roman cette idée sera confirmée et la guerre sera définie comme « l'introuvable ennemi [...] cette chose qui n'avait pas de nom, pas de visage, pas d'apparence »⁹⁵³. Nous nous arrêterons aussi sur la description des manifestations symptomatiques de cette maladie qui montre sa propre existence à travers, par exemple, de mauvaises odeurs intestinales : l'expression « guerre intestinale », utilisée communément, semble ici évoquée, en constituant un terme de comparaison immédiat, ultérieure épreuve du lien entre les deux champs sémantiques ici rapprochés, l'intestin purulent et la guerre civile. Il s'agit d'exhalations d'un organisme en voie de putréfaction – Barcelone – un organisme sur le point de s'auto-détruire.

« Une chose », donc, qui corrode de l'intérieur. Un mouvement en même temps actif et passif, qui existe pour donner la mort, non pas la vie, comme le souligne – cette fois d'une manière cohérente – Guichardet. Voilà la guerre : implosion et explosion, naissance et mort, une maladie interne que le corps produit avant d'en mourir. Son mouvement, celui de la guerre, va du dedans vers le dehors pour ensuite se jeter à nouveau, comme un boomerang, vers l'intérieur. De cette manière l'auteur arrive à représenter avec

⁹⁵¹ Ivi, p. 29, 113.

⁹⁵² Ivi, p. 114.

⁹⁵³ Ivi, p. 224.

une image qui n'a pas besoin d'ultérieures spécifications, le drame d'une guerre qui, en se développant de l'intérieur d'un pays, arrive à contaminer une ville après l'autre, jusqu'à se répandre dans l'Europe entière, sous forme, nous dirions, de second conflit mondial.

En effet, avec cette description de la maladie interne – une espèce de *mort dans la vie* – cohabite celle de la *vie née morte*. La deuxième image peinte par Claude Simon dans son texte est celle de l'accouchement funeste qui, à nouveau, se relie à deux descriptions présentes dans le roman de Rodoreda : celle des œufs ensanglantés et celle de la naissance contaminée. La guerre civile semble donc se configurer, grâce à cette combinaison oxymorique, comme l'accouchement et la naissance d'une vie déjà morte, monstrueuse, « 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 »⁹⁵⁴. Cette image suggère en outre l'idée d'un futur nié et, en même temps, d'une diffusion du mal engendré par le mal, dans une chaîne infinie qui frappe les choses et les personnes. Nous avons ici un ultérieur écho de l'image du mouvement centrifuge que nous avons juste analysée : si, comme nous l'avons déjà affirmé, la guerre se répand de l'intérieur vers l'extérieur, ainsi même la naissance d'un fœtus, qui prévoit justement l'étape de l'expulsion du bébé, semble reproduire ce mouvement de contamination. L'Espagne serait alors la mère malade de l'Europe, une mère qui transmet sa maladie à ses fils, en leur donnant la vie. La maladie de la guerre ne se trouve donc pas seulement à l'intérieur de la ville, mais réside même dans l'homme, en devenant une partie de lui : l'étudiant est, par exemple, « malade de la ville. Comme elle, il respire et il voit la mort partout »⁹⁵⁵. « Une chose », encore, qui habite l'humain, en le rapprochant aux objets :

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, son bras, pas lui – comme dans ces jeux où le perdant tire une carte, une figure maudite ou maléfique, qu'il lui faut à tout prix refiler à un autre avant qu'elle le condamne définitivement), le possédant, le consommant...⁹⁵⁶.

L'image résultante est celle d'une « ville intériorisée [...] qu'il faut expulser de soi »⁹⁵⁷, comme le remarque Guichardet, image rendue possible grâce au parallélisme continue entre le « moi » et la ville, la maladie de l'homme et celle du monde entier.

⁹⁵⁴ Ivi, p. 16.

⁹⁵⁵ Jeannine Guichardet, *art. cit.*, p. 173.

⁹⁵⁶ Claude Simon, *Le Palace*, cit., p. 77-8.

⁹⁵⁷ Jeannine Guichardet, *art. cit.*, p. 175.

Dans un climax de plus en plus dramatique, c'est l'Histoire même qui tombe malade, « couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates »⁹⁵⁸, comme si, à partir du cœur espagnol, la guerre avait influencé le cours du temps et des événements mondiaux.

Pour résumer, la métaphore belliqueuse chez Claude Simon semble se développer tout au long de deux axes principaux : le champ sémantique de l'intériorité qui se focalise sur la naissance interne, fétide et la contagion auto-réfléchie ; le champ sémantique de l'extériorité, ou mieux du mouvement du dedans vers le dehors qui met en évidence la transmission du mal, sa multiplication infinie. Un mouvement, celui de la guerre, en même temps centripète et centrifuge, qui semble suggérer l'idée d'une maladie latente dans les hommes et dans la société, prête à se manifester soudainement, aux moments critiques de l'Histoire.

Si, dans *Le Palace*, ces idées trouvent leur pleine expression, nous pouvons cependant en trouver de claires traces dans le roman précédent *La corde raide*, où les éléments de la guerre, de l'ordure et du désordre se trouvent souvent associés. En particulier, c'est le sens de désordre à dominer dans le roman de 1947 : même ici, de la ville émane une certaine « odeur de bruit et d'agitation »⁹⁵⁹ et l'entreprise révolutionnaire est décrite comme « cet hasardeux désordre qu'ils tentaient jusqu'à sa conclusion absurde, essayer de dépasser avec conséquence les limites de l'inconséquence »⁹⁶⁰. Il s'agit du chaos de l'amalgame, de tout ce qui est dépourvu de limites, de toutes ces distinctions qui le rendraient nettoyé et ordonné :

La salle à manger de l'hôtel Colon pendant l'été 36 : l'odeur d'huile rance où avaient cuit indistinctement poissons, omelettes, pommes de terre. Confusion, cris, et les mêmes maîtres d'hôtel, mais maintenant en bras de chemise, [...] Cela formait une vibration continue, monotone, entêtée, suspendue dans l'odeur rance, entre les hautes glaces étoilées par les balles, au-dessus des têtes attablées⁹⁶¹.

Ils ne manquent même pas les références à la mauvaise odeur : « Une ville creuse et désolée, un décor boursoufflé, foisonnant ; le conséquent et chaotique visage d'une impudique, parce qu'inapaisable, détresse »⁹⁶² ; « La guerre est sale et elle sent mauvais »⁹⁶³.

⁹⁵⁸ Claude Simon, *Le Palace*, cit. p. 18.

⁹⁵⁹ Claude Simon, *La corde raide*, cit., p. 170.

⁹⁶⁰ *Ivi*, p. 34.

⁹⁶¹ *Ivi*, p. 36-7.

⁹⁶² *Ivi*, p. 43-4.

⁹⁶³ *Ivi*, p. 157.

Même la maladie est présente, liée à la guerre de manière plus subtile : le narrateur parle des efforts de son oncle (sa « préoccupation méticuleuse du maintien extérieur »⁹⁶⁴), atteint du cancer, pour sembler calme aux yeux de son armée pendant la guerre. La maladie apparaît ici comme une armée à commander, sur laquelle imposer une certaine discipline, de sorte qu'elle ne prévale pas sur les ordres du chef malade. La maladie a en soi même quelque chose de sale, ultérieure confirmation des intuitions de Douglas que nous avons pu vérifier dans plusieurs romans du corpus : « Je suppose que ce que je viens de raconter sur la fin de mon oncle [...] où les morts par ulcères cancéreux, tuberculose des reins, gangrène purulente et, en général, toutes les espèces de morts conséquentes à des maladies horribles et répugnantes »⁹⁶⁵.

Cependant, en même temps, la guerre relève des « trois ou quatre besoins fondamentaux, comme coucher avec des femmes, manger, parler, procréer, pour lesquels les hommes sont faits et dont ils ne peuvent se passer. Les organisations de bienfaisance condamnent également la fornication et la guerre »⁹⁶⁶, en ressemblant – et de manière paradoxale – à une fonction vitale. Une fonction vitale et, en même temps mortifère, indispensable pour vivre, mais en même temps dangereuse, fatale dans un rapprochement des concepts qui nous rappelle le binôme mort / vie développé ensuite dans le roman de la maturité. Pour continuer avec les parallélismes existants entre l'œuvre de 1947 et celle de 1962 – parallélismes qui nous ont démontré, jusqu'ici, la présence de germes fertiles dans l'œuvre précédente qui semblent grandir et fleurir dans le roman de la maturité, en développant toute leur potentialité – nous pouvons mentionner l'image de l'accouchement, accomplie dans le roman de 1962, et « en germes » dans le roman antérieur. En effet, dans *La corde raide* l'auteur présente l'accouchement d'une femme en le comparant à une maison divisée en deux par une bombe. Or, cette figure nous semble particulièrement similaire à celle de la femme enceinte décrite par Simon dans *Le Palace* dans la scène que nous avons appelé « accouchement funeste ». Voyons comment l'auteur la « prépare » une quinzaine d'années auparavant :

Accoudé dans les ténèbres, je peux voir la lumière jaune stagnant avec cette impassibilité hors du temps de la lumière électrique. Et le cri sort encore, et tout à coup je comprends l'angoisse qui le tord et l'angoisse me prend moi-même et je comprends ce qui se passe. Accoudé dans les ténèbres, écoutant la femme crier de terreur à cette chose mystérieuse qui se servait de son corps, le malmenant, le

⁹⁶⁴ Ivi, p. 25.

⁹⁶⁵ Ivi, p. 28.

⁹⁶⁶ Ivi, p. 54.

déchirant pour accomplir ce qui doit être accompli, se fichant pas mal de sa souffrance ou de sa volonté, de la volonté de qui que ce soit. On peut oublier un tas de bruits, mais je ne pense pas que l'on puisse oublier celui que fait en criant une femme en train d'enfanter. Supplication et effroi. Je n'écris pas pour les carabins. Ceux-là savent bien qu'il ne se passe rien alors qu'un phénomène biologique comme les autres. De même que les militaires de métier savent qu'une maison coupée en deux, c'est une maison qui a reçu une bombe et que des tas de types morts, c'est tout simplement le résultat d'une concentration d'artillerie. Très bien⁹⁶⁷.

Dans une atmosphère ténébreuse et menaçante – qui n'a rien de joyeux, comme le voudrait une certaine vision idyllique de la maternité – la naissance, associée à la bombe qui divise en deux parties la maison – en nous rappelant la scène de *Le Palace* –, nous confirme l'importance du roman antérieur pour le développement des images complexes dans l'œuvre successive. En outre, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer que c'est à travers la mise en scène d'une maison détruite que le drame se matérialise devant les yeux du lecteur. Encore une fois l'espace, en se reliant à l'organisme, au corps d'une femme enceinte, se révèle fondamental pour rendre original et incisif le « discours » simonien à propos de la guerre civile espagnole : cette maison ressemble extraordinairement aux maisons détruites – plus ou moins symboliques – que nous avons rencontrées dans la deuxième partie consacrée à l'analyse des espaces intérieurs, mais cette fois elle se transforme en un corps humain déchiré par la naissance douloureuse d'un enfant dont l'existence ne sera probablement pas très heureuse, si l'on se rappelle ce que l'auteur écrira dans le roman de la maturité.

Il y aurait, pour conclure, une portée évocatrice constante, et suffisamment cachée, dans le traitement simonien de la guerre civile, une guerre qui a le pouvoir de diviser la structure d'une maison, le corps d'une femme et l'unité d'un pays. En plus, ce procédé implicite à la guerre semble n'avoir jamais de fin, car il s'agit, aussi en tenant compte de la citation du Larousse placée en épigraphe, d'un « processus d'auto dévoration qui suivrait chaque révolution de l'Histoire, l'acception historique contaminée par l'acception astronomique »⁹⁶⁸. Ce processus dont nous parle Dominique Lanceraux implique l'espace – qui envahit et est en même temps envahi (ou, pour le dire autrement, s'envahit par lui-même) – et la santé du corps Espagne, un corps continuellement mis en péril par lui-même, dans un geste auto-phagocytant qui semble se répéter à l'infini. Le drame de

⁹⁶⁷ Ivi, p. 60.

⁹⁶⁸ Dominique Lanceraux, « Modalités de la narration dans *Le Palace* de Claude Simon », dans *Littérature*, 1974, Volume 16, numéro 4, p. 3-18. Ici p. 3.

l'Espagne semble donc être le fait de souffrir et d'être la cause de sa propre souffrance, dans une espèce de masochisme infini et, pour couronner le tout, contagieux.

Nous avons jusqu'ici rencontré, dans nos romans, différentes visions de la guerre dont nous avons cherché à trouver des traits communs, en n'oubliant pas – et au contraire, en mettant au premier plan – leur divergences. Cependant, il existe un cadre commun et partagé parmi toutes les images sorties de la fantaisie des auteurs, un élément qui découle assez instinctivement du rapprochement entre guerre et maladie : si le conflit civil ressemble à une tumeur ou à une influence, il va de soi que sa présence dans l'existence d'un être humain ou d'un pays soit forcément négative. Qu'il s'agisse d'une maladie intérieure ou d'un malaise provoqué par des agents bactériens, qu'il frappe le corps d'un homme ou le cœur d'une ville, cette guerre-maladie est toujours représentée comme un mal, un événement nocif, bien que, dans certains cas, nécessaire à la croissance physique d'un homme et au développement d'une ville.

Or, il y a des cas – de rares cas – où cette perspective semble complètement bouleversée. Si nous considérons d'abord la narration de Pierre-Henri Simon, nous voyons que la guerre est ici décrite à travers des images confinant avec l'idée de maladie : l'Europe se décompose (« J'étais seulement à une place de choix pour voir l'Europe se décomposer »⁹⁶⁹), tandis que l'idée fasciste infeste les peuples déjà malades (« l'idée fasciste gangrenait les peuples malades »⁹⁷⁰). Il existe déjà ici une idée de décomposition, associée à un phantasme de dissolution, d'existence pourrie : une idée, en somme, qui nous apparaît très familière et qui n'ajoute rien de nouveau à notre réflexion, en apparaissant au contraire développée de manière assez fugace.

Cependant, c'est dans le conflit domestique père-fils – et dans le contraste plus intime entre les différentes parties de soi-même – que l'idée de maladie se développera le plus, en se reliant à l'événement guerrier et en dévoilant de nouvelles nuances, sur lesquelles nous voudrions ici focaliser notre attention. Venons-en, alors, au drame privé de Denis, concernant surtout les rapports bouleversés avec son père et, plus en général, avec ses origines bourgeoises. L'appartenance de Denis à une famille conservatrice, une famille qu'il essaie de toutes ses forces de rejeter, est mise en scène à travers le drame concernant une contamination par voie sanguine. Bien qu'il cherche à s'éloigner de l'idéologie et du modèle paternel, il est destiné à en partager le sang, impur, en plus :

⁹⁶⁹ Pierre-Henri Simon, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

Denis est en fait né d'une union sans aucune légitimité, qui fait de lui un véritable bâtard dans le contexte social-culturel de son époque.

Avant de se configurer comme une bataille idéologique, celle de Denis se dessine comme une guerre civile contre son propre sang :

Suis-je tellement gouverné par son sang, et séduit par lui au-delà de ma haine ? Car de me savoir son fils – un fils qu'il n'a pas voulu et pas avoué – ne change guère mes sentiments : c'est bien malgré moi que je subis mon ascendant, comme je reçois ses dons. Curieux : j'ai beau refuser ses principes, renier sa politique et sa philosophie, choisir mes maîtres aux antipodes des siens : dès que je prends la plume, il me semble que je le retrouve en moi ; je dissèque et je disserte comme lui ; comme lui je coupe les cheveux en quatre, j'énerve la force de mon esprit à chercher les nuances de la vérité [...]⁹⁷¹.

Denis est ainsi deux fois « bâtard » – de naissance et de conviction – malgré, le fait qu'il se sente en même temps le fils « légitime » de son père, avec lequel il partage, de manière pour ainsi dire involontaire, plusieurs aspects. Cet extrait donne l'impression d'une certaine passivité de Denis par rapport à son héritage : c'est comme s'il ne pouvait rien contre son sang qui, au contraire, le « gouverne » et le « séduit », en empêchant tout genre de révolte. Ce que fait Denis, par rapport à ce don indésiré qui lui a été fait – et qui est représenté justement par son « ascendant » inoubliable, indélébile – c'est de « subir » : subir cette maladie générationnelle, nous dirions, sans résistance. D'ailleurs, et c'est explicite dans le texte, même quand il essaye de se rebeller, la situation ne change pas : dans cette espèce de confession, il déclare la futilité de ses efforts pour se séparer de son père et de son influence, des efforts, ceux-ci, seulement extérieurs et qui ne peuvent rien contre la présence paternelle désormais intériorisée (« il me semble que je le retrouve en moi »). Mais voilà ce qui nous intéresse le plus, l'aspect sur lequel nous voudrions mettre l'accent : en ne trouvant pas le moyen pour s'échapper de ses racines, le protagoniste s'abandonne à la guerre, perçue, grâce à une sorte de mécanisme d'idéalisation, comme une occasion de purification qui peut l'aider à se libérer de son sang « pourri », qui le dégoûte :

excitation de mon sang surnourri. Ah ! Oui, je me dégoûte ! Tous ces riches, que je les déteste ! Pour ce qu'ils me refusent, mais plus encore pour ce qu'ils me donnent : leurs sales passions, leurs futiles plaisirs, leur argent empoisonné. Là-bas, les pauvres, un peu plus misérables, un peu plus opprimés qu'ailleurs, grincent de colère,

⁹⁷¹ Ivi, p. 124.

défendent leur chance dans une lutte inexpiable, et leur sang fait lever un soleil vers lequel se tourne l'Espérance du monde. À quel point mon cœur est avec eux !⁹⁷².

Si d'une part il y a son sang malade, auquel s'ajoutent – et ce n'est pas étonnant – les champs sémantiques de la saleté (« sales passions ») et de l'empoisonnement (« argent empoisonné ») de l'autre part rayonne le sang des pauvres, plein d'espoir et associé à la lumière. Sa naissance, contaminée par la maladie sanguine héréditaire, doit être rachetée, purifiée à travers l'entrée dans le monde des pauvres et, ensuite, le départ pour la guerre : c'est la seule manière – extrême, absolue – d'illuminer son sang noir et pécheur avec les étoiles et le soleil vers lequel se tournent « les pauvres, un peu plus misérables » et pourtant si admirés par le protagoniste.

Le lien que l'auteur établit entre la maison familiale de Denis et le champ sémantique que nous pourrions définir comme celui de la maladie / ordure / contamination est en effet très étroit dans le roman : l'image du déclin maternel est tout de suite suivie de l'image du bonheur de Denis, « un bonheur de privilégié et de parasite »⁹⁷³. C'est comme si les quatre murs l'obligeaient à une existence (et à une identité) parasitaire, en évoquant aussi la « vermine » du roman précédent et, en même temps, une sensation d'étouffement et de progressive putréfaction. C'est probablement pour cette raison que l'exigence d'évasion de cet univers aristocratique l'obsède continuellement : dans la narration, on passe d'une maison nauséabonde – qui fait vomir – à une activité politique salubre (« encore une période salubre d'action et de travail »⁹⁷⁴), tandis que le refus du modèle paternel est associé à la pureté (« j'ai choisi la pureté du refus »⁹⁷⁵), en confirmant le pouvoir absoluteur de tout geste subversif. En même temps, la comparaison avec la maison de l'ami Médéric est éloquente ; en effet, quand Denis se trouve dans la maison de son compagnon révolutionnaire, il se rend compte de la diversité radicale de ses origines par rapport à celles de l'ami. En effet, il affirme qu'il ne pourrait jamais supporter :

l'exiguïté de la mansarde, les mauvaises odeurs, la rude nourriture [...]. J'ai beau me forcer : devant un pauvre type qui travaille de ses mains et qui ne lit pas, je suis homme libre aux longs doigts et au cerveau lourd ; j'éprouve de la gêne, du remords, de la pitié, mais pas immédiatement de la sympathie [...] Donc morale de seigneur, encore ! Ce n'est pas très propre⁹⁷⁶.

⁹⁷² Ivi, p. 171.

⁹⁷³ Ivi, p. 136.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 176.

⁹⁷⁵ Ivi, p. 202.

⁹⁷⁶ Ivi, p. 164.

L'affirmation finale est bien trop éloquente, car elle établit une équivalence parfaite entre la « morale de seigneur » – qui l'empêche de vivre comme un véritable rebelle, d'entrer de manière légitime dans ce rôle alternatif, en correspondant parfaitement à la définition de révolutionnaire – et la propreté, en confirmant encore une fois le pouvoir purificateur de la guerre, une purification que, cependant, le protagoniste n'arrivera jamais à atteindre. Cette tension lacérant l'âme de Denis est peut-être l'un des aspects le plus incisifs du roman, correspondant à une sorte de dilemme sans solution : comment se libérer et se purifier de ses racines sans perdre sa propre identité, en supportant les risques du déracinement complet, conséquence opposée d'un excès d'enracinement ?

Ce n'est pas un hasard si, après avoir pris conscience de ne pas pouvoir devenir un « véritable pauvre » – à cause de la saleté de son âme pourrie –, Denis met en doute sa foi révolutionnaire en la comparant à « une fièvre de jeunesse » (« Ma foi révolutionnaire : une fièvre de jeunesse, une gourme intellectuelle, comme dit l'Oncle ? »⁹⁷⁷), qui ne peut rien contre son sang dont la purification semble au fond impossible. Il y a ici une étrange succession de maladies « en miroir » qui voudraient s'annuler réciproquement : la condition aisée du protagoniste – héritage familial perçu comme une condamnation à l'affection – devrait être « soignée » par l'entrée en guerre qui, cependant, est ensuite définie comme une fièvre de jeunesse, passagère et dont le rôle purificateur semble ainsi inefficace. Nous avons donc une vision ambiguë de la maladie. Il semble par moments que son sang soit malade, au même titre que ses gènes, et que, comme nous l'avons déjà dit, l'engagement politique et la guerre lui servent pour guérir et neutraliser ce poison contaminant son sang dès sa naissance ; de l'autre côté, une fois découverte l'impossibilité de cette guérison, voilà que sa croyance révolutionnaire devient, elle-même, une fièvre, comme si, au lieu de guérir son mal, elle substituait la précédente maladie avec une nouvelle affection, une infection qui n'est pas héréditaire mais, pour ainsi dire, recherchée, contractée par choix : une maladie, enfin, mortelle. En effet, la « rupture avec [s]on milieu »⁹⁷⁸ se révèle, au fond, impraticable ; c'est Médéric même à lui ouvrir les yeux en lui faisant comprendre que désormais :

« Tu es intoxiqué : tu as besoin de leur culture pour vivre [...] Seulement, fais gaffe !
Ne te laisse pas pourrir ! Ne fais pas trop longtemps joujou avec ta cervelle en or !
Ne te paie pas le luxe de comprendre toujours l'adversaire, de critiquer à tort et à

⁹⁷⁷ Ivi, p. 165.

⁹⁷⁸ Ivi, p. 133.

travers tes copains et tes chefs, d'attendre d'être convaincu pour agir. Tu as dû choisir ton but une fois pour toutes : la Révolution. Vas-y simplement »⁹⁷⁹.

L'action politique et la guerre, qui devraient le guérir, sont décrites par son ami comme des médicaments, des traitements impossibles : la maladie, trop enracinée dans le sang de Denis, est donc sans guérison⁹⁸⁰, son « or » ne pourra jamais être transformé en bronze, comme le voudrait une espèce de procédé alchimique contraire, grâce auquel on espère transmuter des métaux précieux (« ta cervelle en or ») en métaux vils. D'ailleurs, la comparaison avec l'alchimie semble très pertinente : ainsi comme l'alchimie est l'art de purifier l'impur afin de parfaire la matière, Denis voudrait purifier son sang impur, ou mieux il voudrait salir son sang trop pur, trop noble. En ayant constaté de ne pas pouvoir atteindre la perfection de son âme en éradiquant sa maladie héréditaire, Denis peut seulement espérer qu'elle ne s'aggrave pas, qu'elle n'amène pas à une désintégration rapide, en le faisant pourrir trop prématurément (« Ne te laisse pas pourrir ! »).

Il nous semble aussi important de rappeler que dans les discours de Médéric, cette intoxication revient, même à propos de la décision de la sœur de Denis. Son choix conventuel – affirme Médéric – n'est pas si différent du choix guerrier du frère, en étant les deux atteints de la même maladie. En effet, du point de vue du compagnon révolutionnaire, ce réveil spirituel n'est rien d'autre que :

une forme de la mauvaise conscience de classe. Un être noble veut se soustraire à l'infection d'une société qu'il sent pervertie ; et, faute d'avoir reconnu la cause vraie de cette perversion ; faute d'une éducation qui le prédispose à combattre le mal où il est : dans l'iniquité des substructures, faute peut-être enfin de vrai courage, il s'évade de l'histoire, il s'enferme dans l'abstraction rassurante de la pure spiritualité. Bien entendu, la société bourgeoise, par ses institutions comme par ses croyances, encourage ces sortes d'évasions qui neutralisent, dans une stérile exaltation de prières, des adversaires peut être redoutables⁹⁸¹.

Il y aurait, en somme, une certaine envie – d'ailleurs « légitimée », acceptée et même encouragée par la société bourgeoise, afin d'affirmer encore plus fortement ses règles – de s'évader de sa propre condition aisée ainsi que – dans le cas de la sœur de Denis – de l'Histoire, pour ne pas voir ni combattre « le mal où [elle] est », dans une sorte d'éloignement commode, provisoire. Il nous vient maintenant à l'esprit la dynamique

⁹⁷⁹ Ivi, p. 133-34.

⁹⁸⁰ En même temps, le texte mentionne l'« ordre » de la guerre (« je parie pour l'ordre qui naît de la guerre », p. 202) : nous garderons à l'esprit cette expression, dont nous parlerons plus tard de manière approfondie.

⁹⁸¹ Ivi, p. 187.

existante, par exemple, dans la Londres victorienne, où un moralisme très rigide coexistait avec la présence d'un taux très élevé de prostituées :

[...] qui funziona lo stesso tipo di dialettica che c'è tra la famiglia e il bordello. La famiglia e il matrimonio sono la norma disciplinare, il bordello è l'evasione o la trasgressione legalmente concessa e prevista. Il bordello è una parentesi concessa alla svagatezza, che in quanto parentesi ribadisce la disciplina familiare e le restrizioni sociali. «Le prigioni sono fatte con le pietre della legge, i bordelli con i mattoni della religione» (William Blake, 1793). Nella Londra vittoriana dell'epoca di Carroll, dominata dal più rigido moralismo matrimoniale, battevano 120.000 puttane (centoventimila), una grossa percentuale delle quali era tra i dodici e i quattordici anni. Non c'è contraddizione tra moralismo matrimoniale e diffusione della prostituzione in epoca vittoriana. Questa si chiama Dialettika della Trasgressione⁹⁸².

En ne voulant pas utiliser comme base pour notre réflexion ce texte hybride et expérimental – présent ici exclusivement en tant que suggestion – il nous semble quand même que l'envie de se libérer de ses liens correspond, pour Denis, à la fascination de transgresser, sans se détacher définitivement de la norme. De même, la révolution serait d'un côté un caprice pour le jeune homme – un lieu où aller se purifier pour ensuite revenir à la commodité de la vie habituelle – de l'autre côté une manière paradoxale et involontaire pour confirmer, encore une fois, ses origines, en mettant en évidence le décalage irréductible entre ses ambitions et la réalité, entre ses désirs de devenir un révolutionnaire et ses origines conservatrices.

En plaçant ce roman dans le cadre général de notre recherche, nous avons aussi remarqué que cette impossible guérison de Denis et de sa sœur, mise en évidence par les reproches de Médéric, ressemble beaucoup à ce qui se passe dans le roman de Lajolo, dont nous parlerons plus loin en détail, mais dont nous voudrions citer ici un fragment explicatif, comparable au destin scellé et à la « maladie » incurable des deux frères. Le morceau du roman italien auquel nous faisons référence est le suivant :

⁹⁸² Gianni Celati (sous la direction de), *Alice disambientata*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 29. « le même type de dialectique famille / bordel opère ici. La famille et le mariage constituent la norme disciplinaire, le bordel représente l'évasion ou la transgression légalement autorisée et prévue. Le bordel est une parenthèse accordée à la bizarrerie, qui, en tant que parenthèse, réaffirme la discipline familiale et les restrictions sociales. « Les prisons sont construites avec les pierres de la loi, les maisons de tolérance avec les briques de la religion » (William Blake, 1793). À Londres, pendant l'ère victorienne de l'époque de Carroll, dominée par un moralisme matrimonial très rigide, 120.000 (cent vingt mille) prostituées battaient le pavé, dont un pourcentage important était âgé de douze à quatorze ans. Il n'y a aucune contradiction entre le moralisme matrimonial et la diffusion de la prostitution à l'époque victorienne. Ça s'appelle Dialectique de la Transgression » [notre traduction].

Luigi [...] Era un giovane del tempo di Mussolini e ne era orgoglioso. Si meravigliava di me come se fossi vissuto su un altro pianeta e mi diceva che dovevo togliermi la muffa reazionaria del paese e del collegio se non volevo rimanere ai margini della vita. Era più bravo, più svelto di me, più capace e mi ingelosiva. Di fronte ai suoi ragionamenti sul fascismo io rimanevo imbambolato. «Caro mio» aggiungeva «tu devi svegliarti se vuoi che tutti noi usciamo dal nostro stato di inferiorità e di miseria. Sai cosa vuole il fascismo? Scuotere il giogo dei ricchi, andare verso il popolo ed arrivare a una vera giustizia sociale»⁹⁸³.

Les ressemblances entre les deux extraits sont si évidentes qu'il nous semble superflu d'ajouter d'ultérieures réflexions : malgré les différences – qui résident surtout dans les idéologies des deux amis des protagonistes (l'un républicain, l'autre fasciste) et dans les conditions économiques (dans le premier roman français divergentes, dans le second italien également défavorisées) – il y a toujours la présence d'un ami qui pousse les protagonistes à « se purifier » de leur passé à travers des idéologies « saines » et « épuratrices ». Dans ce dernier cas, la maladie sanguine est substituée par la moisissure – entraînant une idée de dégradation, de corruption et de pourriture – et l'auteur italien ne s'abstient pas de mettre l'accent sur la source originaire, familiale de cette contagion (le pays, le collège, les deux étant symboles de sa jeunesse). Il y a, dans les deux cas, une sorte de maladie originaire – ou, nous pourrions dire, de péché originel – que le geste révolutionnaire, en tant que moderne rite initiatique, voudrait expier.

En revenant au roman français, nous pouvons affirmer que le type de société dépeint dans ce texte est du genre polluant, une société, donc, de laquelle quelqu'un cherche à se désintoxiquer à travers l'enrôlement et le combat dans la guerre civile ou à travers l'expérience religieuse monacale.

En plus, ce sont les idées qui constituent la première source de transmission des bacilles : si le fascisme « gangrène », même l'idée de péché empoisonne l'humanité (« Le péché ! Les chrétiens n'ont que ce mot à la bouche ! Vont-ils empoisonner l'humanité longtemps encore avec cette pauvre idée d'une intelligence infantile ? »⁹⁸⁴). Le contraste entre volonté et possibilité de purification est tellement fort qu'il conduira à la rupture forcée du protagoniste avec son milieu – rupture coïncidant avec l'engagement dans la

⁹⁸³ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 24. « Luigi [...]. C'était un jeune du temps de Mussolini et il en était fier. Il s'étonnait de moi comme si j'avais vécu sur une autre planète et il me disait que je devais m'extraire de la moisissure réactionnaire du pays et du collège si je ne voulais pas rester à l'écart de la vie. Il était meilleur que moi, plus rapide que moi, plus capable et j'étais jaloux. Face à ses raisonnements sur le fascisme je restais planté comme un babouin. "Mon cher", ajoutait-il "tu dois te réveiller si tu veux que l'on sorte tous ensemble de notre état d'infériorité et de misère. Tu sais ce que veut le fascisme ? Il veut secouer le joug des riches, il veut aller vers le peuple et arriver à une véritable justice sociale" » [notre traduction].

⁹⁸⁴ Pierre-Henri Simon, *op. cit.*, p. 183.

guerre d'Espagne – et, ensuite, à la mort, probablement causée par cette poussée inconciliable des forces contraires, opposées : le décès apparaît donc la solution paradoxale au drame de Denis, victime de l'ambiguïté de son statut, de son identité, ainsi que de la guerre intérieure qu'il engage contre la partie « malade » de soi-même. C'est peut-être à cause de ça – de cette duplicité qui semble mimer la lutte entre les deux partis opposés qui s'affrontèrent pendant la guerre civile espagnole – que Denis se demande : « Suis-je donc irrémédiablement cet être double, acharné à se juger et à se gêner, chargé [...] de résidus religieux ? Saurai-je jamais m'émanciper pour le bonheur, et me vider du sang paternel ? »⁹⁸⁵. La réponse – donnée de manière tragique par sa mort en guerre – semble consacrer le triomphe de ce mal duquel il est impossible de se mettre à l'abri, ou mieux de « se vider », comme l'affirme de manière très suggestive le jeune homme. À ce propos – et en ouvrant une petite parenthèse – il vient presque automatiquement à l'esprit une réflexion de Plutarque contenue dans son *Comment écouter* : « Car l'esprit n'est pas comme un vase qu'il ne faille que remplir. À la façon du bois, il a plutôt besoin d'un aliment qui l'échauffe, qui fait naître en lui une impulsion inventive et l'entraîne avidement en direction de la vérité »⁹⁸⁶. Le problème de Denis semble évidemment provenir, à l'origine, du fait d'avoir été rempli par l'éducation, l'enseignement et le sang impur de son père, sans en avoir été réchauffé, allumé ; une illumination, celle-ci, qu'il recherchera ainsi – de manière violente, précipitée, on dirait presque adolescente – dans les flammes de la révolution. Ainsi, il nous semble d'avoir eu la confirmation des hypothèses formulées tout au long de l'analyse et qui faisaient coïncider l'événement guerrier avec un traitement médical et purificateur contre une maladie transmise – en tant que contamination – de génération en génération à travers le sang, paradoxalement symbole de vie, force et énergie, mais révélant ici comme ailleurs – et nous en parlerons dans nos conclusions – sa profonde ambiguïté. Mais qu'est-ce que Denis doit vraiment purifier ? La lutte qu'il engage à l'extérieur, contre le fascisme, ressemble de plus en plus – après cette analyse – à la lutte qu'il n'arrive pas à engager sérieusement contre soi-même, en vue d'une véritable émancipation : ainsi, le fait d'agir à l'extérieur, au moyen de l'engagement politique, révèle l'impossibilité d'agir, plus profondément, à l'intérieur de son âme partagée entre le refus de la famille et son influence (en ce cas, le terme est à prendre dans son double sens de conditionnement et de fièvre). La mort serait alors, dans

⁹⁸⁵ Ivi, p. 193.

⁹⁸⁶ Plutarque, *Comment écouter* (trad. Pierre Maréchaux), Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 67.

ce cas, le couronnement de cette faillite, de sa quête identitaire échouée, une identité, celle-ci, qu'il espérait trouver ailleurs, dans le monde, en refusant de la chercher en lui.

Reprenons maintenant le roman de Lajolo, pour en approfondir l'analyse. Nous pouvons constater que la comparaison guerre-maladie est ici explicite. Après avoir remarqué les ressemblances avec le texte de Pierre-Henri Simon, nous nous arrêterons maintenant sur un morceau de texte qui nous rappelle incroyablement l'affirmation présente dans le roman de Rodoreda, auparavant cité : « [...] *Fuensavignan, un paese con poche case e molta miseria. Finalmente era ricomparso il sole, un sole malato, ma era salutare per le nostre tossi. Bastò un giorno all'asciutto per trasformarci. La guerra ci aveva affezionati l'un l'altro. Ci sorridavamo, come se dopo una malattia pernicioso ci riconoscessimo vivi* » (« [...] Fuensavignan, un village avec peu de maisons et beaucoup de misère. Enfin le soleil était réapparu, un soleil malade, mais il était salubre pour nos toux. Un jour à sec fut suffisant pour nous transformer. La guerre nous avait réunis. Nous nous sourîmes mutuellement, comme si nous découvrions d'être vivants, après une maladie perniciose »)⁹⁸⁷. La dernière phrase semble véritablement calquée sur le texte de l'auteure catalane (« *tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia* ») et elle transmet la même correspondance entre l'événement guerrier et l'affection du corps, en ajoutant une nuance positive, une sorte d'effet secondaire positif de la guerre qui pousse les hommes à s'unir dans un corps civil plus compact et « affectueux ». En outre, dans le roman de Lajolo la guerre semble prendre la forme d'une maladie « alternative » dont les symptômes et les effets rappellent ceux d'une drogue, d'un hallucinogène :

*Ricordati però che la guerra cambia la visuale normale, la deforma. Anch'io quando sono tornato dal Carso in licenza avevo voglia di tirare più bombe nelle vie di Brescia di quelle tirate nelle trincee tanto mi davano il voltastomaco tutti quelli che vivevano come se non ci fosse la guerra, il fronte, la gente che moriva. Sono diventato fascista alla fine della guerra, proprio per reazione a quel menefreghismo antipatriottico*⁹⁸⁸.

L'extrait est ambigu, car la guerre – même en altérant la fonction perceptive – semble en même temps représenter un point de vue préférable et un choix meilleur par rapport à l'attitude insouciant – et presque dégoûtante – des gens « antipatriotiques ».

⁹⁸⁷ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁸⁸ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 128. « Mais souviens-toi que la guerre change la façon normale de voir la réalité, la déforme. Moi aussi, quand je suis revenu du Karst en congé, j'avais envie de jeter plus de bombes dans les rues de Brescia que dans les tranchées, parce que j'avais la nausée à voir tous ceux qui vivaient comme si la guerre, le front, les gens qui mouraient, n'existaient pas. Je suis devenu fasciste à la fin de la guerre, en réaction à cette attitude antipatriotique » [notre traduction].

D’ailleurs la comparaison avec un hallucinogène n’est pas audacieuse. Dans la seconde partie du roman, en effet, voilà ce que nous lisons, dans une lettre adressée à Scotti : « *Non so ancora spiegarmi, per esempio, come ho potuto combattere tutta la guerra di Spagna senza chiedermi i motivi per cui combattevano quelli dell’altra parte. Evidentemente la guerra era come un eccitante, anche se ci consumava nella sua carneficina* » (« Je ne peux pas encore m’expliquer, par exemple, comment j’ai pu combattre toute la guerre d’Espagne sans me demander les raisons pour lesquelles combattaient mes adversaires. Évidemment la guerre était comme un excitant, même si elle nous consumait dans son carnage »)⁹⁸⁹. Un excitant, celui-ci, capable de minimiser l’atrocité du combat, en altérant – comme un hallucinogène, justement – la perception de la réalité. Pourquoi, alors, nous parlons de ce roman maintenant – quand il est question d’analyser le pouvoir « curatif » de la guerre – si le combat est perçu, ici comme dans la majorité de romans analysés au début, comme une maladie ? En vérité, nous avons préféré en parler maintenant, car le thème de la purification semble particulièrement développé dans le roman de Lajolo, en consacrant à nouveau le lien avec *Les raisins verts*, comme le montrent les exemples suivants : « *Ma lo slancio purificatore di Muti era il tipo di fascismo che tornava a convinvermi* » (« Mais l’élan purificateur de Muti était le genre de fascisme qui pouvait encore m’émouvoir »)⁹⁹⁰ ; « *Davanti alla morte di Bruno le mie idee politiche divennero chiare come la luce dell’alba. Nella sua morte tutto si depurava dalle scorie. La mia fedeltà alla causa doveva essere legata ad un patto di sangue con l’amico scomparso* » (« Face à la mort de Bruno mes idées politiques devinrent claires comme la lumière de l’aube. Dans sa mort, tout se purifiait des déchets. Ma fidélité à la cause devait être liée à un pacte de sang avec l’ami disparu »)⁹⁹¹ ; « *Il problema dei giovani, purgato da quanto lo contaminava, rimane problema sociale ed educativo* » (« Le problème des jeunes, purgé de tout ce qui le contaminait, reste un problème social et éducatif »)⁹⁹² ; « *Come vi avevo detto, nessuno ha più sangue nelle vene. Il fascismo raccoglierà quello che ha seminato* » (« Comme je vous avais dit, plus personne n’a encore de sang dans les veines. Le fascisme recueillera ce qu’il a semé »)⁹⁹³ ; « [...] è nel nome di Gramsci [...] che noi vi chiamiamo alla mobilitazione culturale, la quale deve contribuire all’unione e alla riconciliazione del popolo italiano che spezzerà la potenza del gruppo di parassiti che

⁹⁸⁹ Ivi, p. 250.

⁹⁹⁰ Ivi, p. 66.

⁹⁹¹ Ivi, p. 110.

⁹⁹² Ivi, p. 143.

⁹⁹³ Ivi, p. 149.

tengono nelle mani l'Italia » (« [...] c'est au nom de Gramsci [...] que nous vous appelons à la mobilisation culturelle, laquelle doit contribuer à l'union et à la réconciliation du peuple italien qui brisera le pouvoir du groupe de parasites qui ont l'Italie dans leur poche »)⁹⁹⁴. Ces espèces d'associations d'idées ne construisent pas un système d'oppositions claires, mais nous apparaissent également suggestives : l'idée fasciste a affaire au concept de pureté, ainsi qu'ailleurs la purification semble coïncider avec la mort, en établissant un lien indirect – mais assez fort – avec la guerre, ainsi génératrice de mort et source d'absolution ; les parasites mêmes sont associés à la vie politique italienne – qu'ils semblent en quelque sorte contrôler – ainsi que la référence au sang, qui reviendra après, concerne toujours le fascisme, responsable de l'avoir édulcoré, rempli d'eau. Si nous nous arrêtons sur ce que le deuxième narrateur, celui qui n'est pas fasciste, écrit à la page 75, nous voyons que l'allusion au sang édulcoré est confirmée : « *Persino il maggiore dei miei fratelli, ormai medico, si era dovuto iscrivere al fascio. Io invece non desistevo. Mi pareva impossibile che il sangue di tutti fosse diventato acqua e non si potesse trovare il modo di reagire* » (« Même mon grand frère, désormais médecin, avait dû s'inscrire au parti fasciste. Mais moi, je résistais. Il me semblait impossible que le sang de tout le monde ait pu se transformer en eau et qu'il n'existât aucun moyen de réagir »). L'idée du sang gorgé d'eau revient successivement dans un poème : « *La radio di guerra / lontano / con musiche blande / inietta acqua nel sangue* » (« La radio de guerre / loin / avec des musiques douces / injecte de l'eau dans le sang »)⁹⁹⁵. L'eau, symbole de purification, semble ainsi devenir un instrument du fascisme, qui porte en lui l'idée, héritée du nazisme, de la *Rassenreinheit*, la « race pure », « élue », correspondant à la « race » aryenne. Ainsi, l'eau qui se substitue graduellement au sang, semble mimer ce parcours de purification funeste, accompli par la guerre et par la mort. Il faut aussi mettre l'accent sur le fait que la présence de références aux maladies transmissibles par le sang – présence que nous avons constaté dans ces deux derniers romans – semble vouloir à nouveau, et de manière indirecte, évoquer le drame de la guerre civile : une guerre où des êtres partageant le même « sang » se combattent réciproquement et où une certaine idéologie risque d'altérer la nature même de ce sang.

Dans la deuxième partie de *Il voltagabbana* – où la guerre civile s'est transformée en la lutte mondiale contre le fascisme – voilà ce qu'un communiste dit à Lajolo, en l'accusant, et à juste titre, de fascisme :

⁹⁹⁴ Ivi, p. 160.

⁹⁹⁵ Ivi, p. 174.

La cosa più difficile e più importante non è quella di passare dall'altra parte con un fucile. Che può significare per chi ha portato le armi per tanto tempo, trovarsi ancora con un fucile? Si resta sempre nel clima dell'eroismo. Si rischia di passare da una retorica all'altra. Il passo vero bisogna farlo dentro di noi, nelle nostre convinzioni. No, non è una predica. Non so fare prediche e non amo i preti proprio perché di prediche ne fanno troppe. Cambiar coscienza non è roba da catechismo. Ci si riesce dopo mesi, dopo anni. Soltanto quando si cambia dentro ci si può liberare dal cancro del fascismo⁹⁹⁶.

Ici, nous constatons la présence d'un passage significatif : de l'extériorité vers l'intériorité. Le vrai passage, affirme le personnage, il faut le faire « dedans », c'est là que l'on peut se libérer du fascisme intérieur pour ensuite guérir du cancer provoqué justement par cette présence indésirée. Nous sommes ici face à une focalisation sur l'origine intérieure du mal, une intériorité malade qui nous rappelle la référence au sang gorgé d'eau, à dépuré, mais surtout le texte de Simon. Quelques pages après, le récit présente aussi une image similaire, celle de l'herbe de blé et de ses profondes racines qu'il faudra bientôt extirper⁹⁹⁷. La vision double du roman – où le fascisme / guerre apparaît alternativement comme un médicament et une source de purification ou, au contraire, un cancer – correspond d'ailleurs parfaitement à la structure double du roman, dans lesquels deux voix opposées s'alternent tout le temps.

En ce qui concerne la littérature britannique, le seul texte qui peut être inséré dans notre discours à propos de la pureté et de son lien avec la guerre est celui de Bruce Marshall, d'ailleurs le plus pertinent et le plus riche même en ce qui concerne l'analyse de l'espace. En effet, nous rencontrons dans la narration de cet auteur un grand nombre d'allusions aux concepts de pureté et de contamination, concepts que l'auteur développe de manière assez originale. Déjà le fait que le protagoniste soit un prêtre, un prêtre très particulier, nous pose quelques problèmes. Don Arturo est en effet un prêtre hybride, d'abord car sa foi semble de temps à autre vaciller, et puis car il entre en contact avec des prostituées, dans un singulier jeu osmotique : l'homme religieux et les deux femmes vicieuses se trouvent à vivre pour quelques heures dans l'espace sombre et pauvre d'une

⁹⁹⁶ Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 226-27. « La chose la plus difficile et la plus importante n'est pas le fait de passer de l'autre côté avec un fusil. Qu'est-ce que ça peut signifier, pour quelqu'un qui a combattu si longtemps, de se retrouver encore avec un fusil ? On reste toujours dans le climat d'héroïsme. On risque de passer d'une rhétorique à l'autre. Le vrai pas, il faut le faire à l'intérieur de nous, dans nos convictions. Non, ce n'est pas un sermon. Je ne sais pas faire de sermon et je n'aime pas les prêtres justement car ils font trop de sermons. Si l'on arrive à changer notre conscience, ça n'a rien à voir avec le catéchisme. On y arrive après des mois, des années. C'est seulement quand on change dedans qu'on peut se libérer du cancer du fascisme » [notre traduction].

⁹⁹⁷ Ivi, p. 238.

maison. Ici, les images de pureté et de saleté – qui, selon une vision stéréotypée correspondraient respectivement au prêtre et aux prostituées – sont complètement perturbées : le prêtre semble en effet corrompu – à cause de ses doutes et de sa désobéissance par rapport aux ordres de son supérieur – tandis que les mots des deux femmes ressemblent à une espèce d'intervention divine et salvatrice qui devient communicable, paradoxalement, grâce à la présence de ces corps impurs, profanés. Ce sont en effet les deux prostituées qui offrent au prêtre fugitif de partager avec eux l'espace de la maison, malgré le risque que cela comporte. À part la suggestive image spatiale (« *the lid of the world was the floor of heaven and the saints could be bribed like concierges* »⁹⁹⁸), c'est à travers ce geste généreux et risqué que l'auteur peut rendre explicite la charité et le courage de la femme : « *“I only know what is Spanish, and what isn't.” It was an evangel in the common tongue, and the candlelight lighted her face as it might a missal* »⁹⁹⁹. La confusion qui s'établit à l'intérieur de la maison ressemble à celle qui se produit dans l'âme du protagoniste et dans l'Espagne même, où – semble nous dire l'auteur – l'on n'arrive pas à partager de manière nette et certaine les bons des mauvais. La proximité existante entre prêtre et prostituées mime celle existant entre frères ne partageant pas les mêmes idées politiques, les mêmes buts. Le prêtre sera toujours associé à cette ambiguë pureté corrompue, même pendant l'interrogatoire : les officiers du parti opposé, par exemple, découvriront que son but était celui de « convertir » les gens non pas au christianisme, mais au socialisme, en s'étonnant de l'engagement politique du prêtre, de son besoin de faire du prosélytisme non pas dans un sens chrétien mais plutôt politique. En effet, la religion ressemble – comme il se passait avec la guerre, dans des autres romans du corpus – à une contagion, et est toujours associée au péril de diffusion : « *It's not only because of the relic that I'm after him, you know. I'm after him for the same reason as I'm after you. It is our policy to get rido of those who disseminate superstition. There is no God, and in a rapidly cooling world there can be neither virtue nor sin. [...] There can only be accuracy or inaccuracy* »¹⁰⁰⁰ ; « *The unhappiness of millions today is of no account provided that the happiness of hundreds of millions to-morrow is assured? Was that what you were trying to get into the heads of your whores?* »¹⁰⁰¹ ; « *[...] There is not only the matter of the relic. From your point of view it is essential that there should*

⁹⁹⁸ Bruce Marshall, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ Bruce Marshall, *op. cit.*, p. 83-4.

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 84.

always be priests. Your omnipotent God cannot begin His kindness all over again. The Lord touched the apostles, and the apostles touched other apostles. We are going to switch off the current : no more apostles, no more laying on of hands.” He paused. “We’ve already destroyed the dynamo in this town.” »¹⁰⁰² ; « “And still enough priests hidden in this town to do the work until one of them can be smuggled in to make more priests. And perhaps in view of what your superiors must have known you and Canon Rota may have been secretly consecrated bishops. We can afford to take no risks. A Church in the catacombs is much more dangerous than a Church in the cathedrals.” »¹⁰⁰³.

D’ailleurs, si l’on regarde la propagande existante pendant la guerre civile espagnole, cette proximité entre guerre et religion – une proximité établie ici grâce au même pouvoir contaminant – ne semble pas étonnante : la guerre était en effet décrite et présentée alternativement comme une Croisade ou une Anti-Croisade, qui allait sauver, grâce au pouvoir du Christianisme ou du Communisme, le pays espagnol de la destruction. Ainsi, la religion est crainte car – aux yeux des Républicains et des Communistes – elle peut diffuser son verbe et ses germes partout, en ruinant le rêve d’une Espagne propre, sans « toiles d’araignée » (« *Come on. You’re the very man we want. Together you and I shall build a new clean Spain without cobwebs* »¹⁰⁰⁴). C’est ce point de vue à être particulièrement souligné dans le roman : la pureté du prêtre – une pureté dangereuse et apparente – doit être détruite par l’action communiste afin de construire un monde plus « pur », ou mieux trempé d’un autre genre de « pureté ». Le concept de pureté apparaît en quelque sorte paradoxal dans le roman : si le prêtre est cet être humain ambigu, ce pont entre religion et révolution, attiré à la fois par le Christ et par le Socialisme, par l’Église et par les prostituées, c’est justement grâce à l’action de ce personnage hybride – un de ces personnages, dirait Lotman, qui traversent des espaces différents en fragmentant le monde romanesque – que la communication entre les deux mondes – ainsi que le changement de l’Espagne – peut être accomplie, comme le soulignait l’officier (« *You’re the very man we want* »). En ce sens, le nouveau monde, propre, semble pouvoir se construire seulement grâce à l’action « mixte », même « sale » du protagoniste, en se fondant sur une véritable trahison¹⁰⁰⁵ : la pureté future doit donc se construire à travers la

¹⁰⁰² Ivi, p. 86-7.

¹⁰⁰³ Ivi, p. 87.

¹⁰⁰⁴ Ivi, p. 88.

¹⁰⁰⁵ Un autre aspect du texte concerne la vision intérieure de la guerre, qui rapprocherait ce texte à de romans où cet événement est conçu comme une maladie intérieure et non pas comme contagion : cependant, ici, il n’y a aucune référence à la maladie. On parle par exemple de la révolution du cœur : « *How can you have*

destruction d'une ancienne pureté représentée par une Espagne religieuse et franquiste. Il faut bien garder à l'esprit ce lien établi dans le roman entre guerre et pureté, non seulement car – comme nous l'avons déjà dit – il relève du rapport étroit entre guerre et religion caractérisant la guerre civile espagnole, mais aussi car il est le signe évident d'une connexion encore plus profonde entre ces deux pôles conceptuels, celui de la violence et celui du sacré, deux pôles que nous avons déjà rencontrés et dont nous découvrirons bientôt les implications.

Qu'il s'agisse d'une maladie précise ou plus indéfinie, qu'elle se transmette par contagion ou qu'elle dérive d'un déséquilibre intérieur, nous avons vu que l'image médicale revient à plusieurs reprises, et de manière versatile, pour dépeindre les périls, les contradictions et les douleurs de la guerre, dans la tentative d'en saisir l'essence et d'en décrire les effets sur le corps des différentes villes et du pays entier.

Autrefois, par exemple dans l'épopée, la maladie – et notamment la peste – était une punition divine, « le signe de la colère d'un dieu » qui réagit à quelques actions humaines jugées erronées¹⁰⁰⁶. Cette vision de la maladie – correspondant à un modèle de médecine qui « *era in uso nella civiltà greca e babilonese e si ritrova anche in ambiente cristiano* » (« typique de la civilisation grecque et babylonienne et que l'on retrouve même dans les milieux chrétiens »)¹⁰⁰⁷ – nous pouvons la rencontrer par exemple, au début de l'*Iliade* (chant I) où le parallèle strict et constant entre le monde des hommes et le monde des dieux, s'influencent réciproquement, aboutit à une « véritable crise » : face au scandaleux refus d'Agamemnon de restituer l'esclave Chryseis à son père Chrysès, prêtre d'Apollon, le dieu jette « sur le camp une peste terrible, qui décime l'armée achéenne »¹⁰⁰⁸. Ici, comme nous voyons, la peste devient une espèce d'« instrument » pour détruire l'armée achéenne et, même en ne coïncidant pas pleinement avec le conflit, elle en devient un élément déterminant : la divinité, donc, s'interpose entre l'être humain et la maladie, en manifestant son désaccord par rapport aux actions des hommes à travers ce genre de châtement. Or, dans les romans que nous avons analysés, le dieu disparaît,

a revolution in two thousand million men's hearts? And how can you guarantee it will be the same devolution which takes place in each heart? » (Ivi, p. 84).

¹⁰⁰⁶ Florence Goyet, « Le travail épique », permanence de l'épopée dans la littérature moderne », dans *La Réserve*, Livraison du 25 novembre 2015, Archives Florence Goyet, mis à jour le : 24/11/2015, URL : <http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/263-le-travail-epique-permanence-de-l-epopee-dans-la-litterature-moderne>, p. 4.

¹⁰⁰⁷ Maria Birkhoff, *Nozioni di medicina legale. Uno strumento per le professioni medico-sanitarie e giuridiche*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 141.

¹⁰⁰⁸ Florence Goyet, *art. cit., ibid.*

mais le châtement demeure, en même temps que la responsabilité complète de l'homme face à la maladie qui le frappe : ce processus de « rapprochement » entre l'homme et ses actions – un processus qui ne peut se faire que grâce à l' « enlèvement » de l'action médiatrice des dieux – correspond à la presque coïncidence entre guerre et maladie : la maladie n'est pas une punition envoyée d'en haut à cause des actions de l'homme, mais elle coïncide avec ces actions. Le XX^e siècle fait disparaître l'intervention divine, en faisant découler la maladie exclusivement d'une action violente et contaminant comme la guerre.

Capable, comme nous l'avons déjà dit, de décliner sa propre image en différentes formes – toutes liées au champ médical, mais enrichies de différentes nuances – la maladie se montre, dans les textes pris en examen, dans plusieurs versions dont chacune cache un point de vue unique, un jugement personnel, une perception changeante du même événement guerrier.

En voulant chercher à schématiser les résultats de notre analyse, pour donner une image claire au lecteur, nous pouvons regrouper les différents types de maladies – avec leurs multiples implications – en trois groupes. Naturellement, ça ne veut pas dire qu'un roman contient juste un type de déclinaison de la maladie : ces trois catégories, comme nous l'avons vu, peuvent certainement se mélanger, ne dépendant pas d'une intention univoque de l'auteur, mais plus probablement d'une vision multiple, complexe, et même contradictoire du conflit civil. Pour simplifier, nous énumérerons ci-dessous les trois groupes, leurs possibles connotations avec les auteurs qui en font partie.

En effet il y a trois nuances sous forme desquelles la maladie se montre à l'intérieur des narrations, en tant qu'image et métaphore de la guerre civile espagnole. Il faut d'abord spécifier que ce procédé de « métaphorisation » fonctionne de façon bien visible dans les romans où la vision de l'Espagne est imprégnée d'un organicisme diffusé menant à l'identification de l'état avec un corps plus ou moins sain et sensible aux attaques externes. Cependant, nous avons vu que les narrateurs utilisent ce champ sémantique médical de façons très variées, en créant des parallélismes et des correspondances multiples et inattendues.

Nous parlerons d'abord de la catégorie de l'invasion, que nous avons mentionnée au début de cette partie, comme conséquence de la perception ambiguë des espaces. Or, de ce mouvement de l'invasion, de cette sensation d'« être envahis » ou d'« envahir » découle la vision de la guerre vue comme maladie provenant du dehors, attaque de bactéries ou d'éléments étrangers qui perturbent l'ordre de l'organisme-Espagne. C'est le

cas, avec les différences qui s'imposent, d'auteurs comme Bernard Clavel, Henri de Montherlant, Jacques Bureau, Mercé Rodoreda, Francesco Fausto Nitti et Filiberto Amoroso. Il s'agit d'une idée qui pourrait avoir un lien aussi avec l'hygiène et le péril de la contamination provoquée, par exemple, par les bactéries de la peste, ou par un autre type de maladie infectieuse due à une bactérie différente. En ce cas, un espace pur, vierge, sain est envahi par des particules extérieures qui en causent le déclin, en le rendant malade, sale, désordonné.

Une deuxième catégorie semble, au contraire, concevoir la guerre civile en tant que maladie interne : c'est le cas, par exemple, des romans de Georges Conchon, de Claude Simon, de Leonardo Sciascia et de Carmelo Samonà. Dans ces romans, il semble y avoir une sorte de « responsabilisation » majeure de l'être humain, qui admet sa propre contribution personnelle au déclenchement du conflit, vu comme un mal interne au pays et, plus en général, à l'âme humaine. En ce sens, le remède semble plus difficile à trouver, car la guérison ne dépend pas d'un renforcement des défenses, mais plutôt de la résolution des conflits complexes présents à l'intérieur de l'Homme : l'ennemi est ainsi intériorisé, et il doit être débusqué dans l'âme et dans l'action des hommes qui cherchent à se défendre du mal qui les atteint. Ce cas est peut-être aussi le plus cohérent avec la description d'une guerre civile, car il semble ne pas considérer la possibilité d'une menace provenant de l'extérieur : c'est à l'intérieur de l'Espagne que se joue son destin. Seulement en acceptant cette origine interne de la guerre, la paix – conçue comme une véritable guérison – sera possible.

À propos de guérison, il y a un troisième cas, moins diffusé, mais très significatif, qui conçoit la guerre comme un véritable médicament. Nous le retrouvons seulement dans deux auteurs, Pierre-Henri Simon et, de manière moins claire, Davide Lajolo. Or, cette présence, bien que limitée, nous a semblé importante à mentionner et à développer, rien que pour les échos du futurisme italien qu'elle semble « ressusciter ». Relisons, à ce propos, ce qu'écrit Filippo Tommaso Marinetti dans le manifeste du futurisme, publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro* :

9. Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.

[...]

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes

lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon [...].

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires¹⁰⁰⁹.

Même dans le morceau cité, l'hygiène de la guerre – avec sa capacité purificatrice – est mise en contraste avec la « gangrène » des intellectuels, une gangrène qu'elle seule pourra détruire, dans une nouvelle confirmation – au cas où il y en aurait besoin – de l'opposition santé / hygiène – maladie / saleté, auparavant mentionnée.

Si nous pensons aussi aux réflexions faites dans le premier chapitre de cette troisième partie, nous pouvons aisément établir l'association guerre-paix, dans les cas où la guerre contre le cancer ou le sida vise justement l'établissement de la paix-guérison du corps : le fait que ces deux narrateurs démontrent ce genre d'interprétation de la guerre ne nous étonne donc pas, au contraire il nous confirme l'ambiguïté implicite à cet événement destructeur, qui dans certains cas, arrive à coïncider avec son exact contraire, en remplissant une fonction pour ainsi dire réparatrice.

Il est évident, d'après ce qui précède, que les échanges osmotiques entre les deux champs sémantiques de la guerre et de la médecine sont extrêmement communs et fertiles, donnant vie à des images très éloquentes et suggestives.

Nous pouvons à nouveau dessiner une carte géographique pour permettre au lecteur de s'orienter plus facilement (Fig. 2).

¹⁰⁰⁹ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909.

- o Focus sur l'extérieur (contamination / invasion)
- o Focus sur l'intérieur (cancer / cohabitation)
- o Références à la pureté (guerre - médicament)



Figure 2 : descriptions européennes de l'Espagne malade

Si nous observons les réflexions que nous avons développées tout au long de la deuxième partie – consacrée à l'étude du contraste entre dedans et dehors et aux possibles mouvements d'invasion, d'intrusion, de substitution qui s'effectuent entre ces deux espaces – nous voyons qu'ils représentent justement les présupposés pour une tractation médicale de la guerre, vue très souvent comme une invasion accomplie par un élément extérieur dans l'espace sain du corps, un corps conçu comme maison, ville ou pays. Le fait d'avoir mis en évidence la division précaire et problématique entre ces deux espaces a été donc fondamental pour progresser dans l'analyse approfondie de notre corpus, en prenant en examen la portée « médicale » de la guerre.

Ce n'est pas par hasard, probablement, si les métaphores médicales se développent de manière plus complexe et profonde dans les romans où la portée symbolique de l'espace est aussi fondamentale (les romans français), tandis que dans ceux où elle semble secondaire ou presque absente, les références à la maladie sont aussi peu importantes voire inexistantes : il y aurait donc une sorte de correspondance entre la mise en scène spatiale de la guerre et sa mise en scène médicale, les deux champs sémantiques étant étroitement liés et interdépendants. Nous pourrions ainsi dessiner une nouvelle échelle ascendante dans laquelle nous trouverions, en bas, les romans anglais – où les connotations spatiales significatives semblent presque absentes, comme le sont les références à la maladie – suivis des italiens – où des allusions à l'espace et à la maladie sont présentes, mais presque jamais de manière substantielle – tandis qu'au sommet il y auraient les romans français, romans qui utilisent – presque en l'épuisant – l'instrument spatial, en le reliant et en le faisant jouer avec l'imaginaire médical, souvent de manière structurelle.

En tirant les ficelles de ce que nous avons cherché à exposer dans les pages précédentes, nous pouvons donc remarquer qu'aux différentes interprétations de la guerre que les auteurs nous ont données semblent correspondre autant de visions médicales : il y a des écrivains qui attribuent le poids et la responsabilité du conflit à l'extérieur – des auteurs embrassant, pour ainsi dire, la théorie immunologique – tandis que d'autres, à la manière d'Hippocrate, décrivent la guerre comme une maladie provoquée par une désorganisation intérieure, un déséquilibre qui dépend des dynamiques propres au corps souffrant et qui n'a rien à voir avec les attaques ennemies. Si la vision de la guerre comme médicament – que nous pouvons retrouver dans quelques textes – ne peut pas avoir un clair correspondant « spatial », nous soulignons une intéressante analogie avec le lexique

médical qui conçoit les thérapies comme des guerres, des batailles dans lesquelles luttent les « bons » contre de « mauvais » envahisseurs du corps sain.

Prenons, par exemple, le roman de Clavel. Dans notre analyse spatiale, nous avons vu que la précarité de la maison – son impossibilité d’assurer une protection – est surtout déterminée par l’attaque infligée par la guerre contre l’espace domestique. On rappelle à ce propos en particulier la citation suivante : « la guerre était là. Jusqu’à présent, Pablo lui avait tourné le dos, mais elle venait d’entrer dans la pièce ». Or, comme la guerre s’infiltré dans la maison, ainsi la maladie s’infiltré dans le corps : cette correspondance pourrait être une coïncidence ou, au contraire, elle pourrait démontrer l’étroit lien entre mise en scène spatiale et médicale de la guerre. Pour continuer avec cette espèce de vérification, considérons un des romans où la guerre est décrite comme une maladie intérieure : Conchon – on l’a vu – fait dépendre la crise de l’Espagne de l’Espagne même, de la cohabitation problématique entre la saine Madrid et la malade Barcelone qui arrive à contaminer le corps de la ville-sœur en mettant en péril la santé de toute l’Espagne. Or, la même proximité insidieuse est mise en scène par la cohabitation des deux frères dans l’espace de la maison, un espace où le mal et le bien se trouvent trop proches pour ne pas s’influencer réciproquement. D’ailleurs, même dans le roman de Montherlant le schéma spatial semble se reproduire dans le corps de l’Espagne : nous avons en fait affirmé que la maison de Celestino est envahie, attaquée par une idée mortifère, évoquée aussi par la scène de l’insecte qui pénètre à l’intérieur de l’édifice en tourmentant le protagoniste, une idée qui se concrétise dans la création d’une chambre de la mort à l’intérieur de sa demeure : comme, du point de vue médical, l’auteur se focalise sur l’origine extérieure du mal, ainsi c’est le dehors qui attaque le dedans jusqu’à y pénétrer et y creuser son trou mortel. Parmi les cas les plus significatifs du point de vue spatial et médical il y a sûrement *Le Palace* de Claude Simon : ce roman représente un cas particulier car la guerre n’y est presque jamais nommée et aucun combat n’est en train de se dérouler dans le territoire de Barcelone. Nous avons vu que le palace, centre de l’action, est ici anthropomorphisé, attaqué, dépouillé progressivement. Cette action extérieure qui le met en péril pourrait donc faire penser à un focus externe en contredisant ainsi la représentation médicale de la guerre que l’auteur nous donne et qui représente une des images les plus réussies du conflit civil espagnol. Cependant cette contradiction est seulement apparente : nous ne devons pas en fait oublier que dans la narration simonienne la couleur grise sert à unifier l’espace en faisant coïncider le palace avec la ville, la ville avec le monde. Dans ce roman n’importe quel espace devient ainsi un espace intérieur, un bloc compact et complètement

gris, où la ville n'est rien d'autre que l'émanation du palace : impossible donc, d'attribuer la responsabilité du conflit à l'extérieur, étant donné que l'extérieur semble ne pas exister dans ce texte. La ville se dépouille, s'attaque, se met en péril par elle-même, et l'action de désertification qui concerne le palace n'est pas accomplie par un ennemi externe, mais par la ville / palace elle-même, comme la maladie dont l'auteur nous parle amplement et de manière étonnamment efficace.

Si nous devons donc transposer l'analyse « médicale » des textes dans un schéma lotmanien nous obtiendrions presque le même résultat que nous avons obtenu avec les oppositions spatiales : une structure qui voit la guerre comme une attaque de l'extérieur (un bacille, par exemple) ; une structure qui voit la guerre comme une cohabitation de forces opposées à l'intérieur d'un même espace (une maladie interne, une tumeur, par exemple, comme il se passe chez Claude Simon). Les structures portantes semblent donc être les mêmes : un intérieur attaqué ; un intérieur contradictoire, dans un schéma d'oppositions tout à fait équivalent.

FOCUS : ESPACE EXTÉRIEUR Extérieur périlleux	FOCUS : ESPACE INTÉRIEUR Menace interne
Source du danger : extérieure (mouvement de l'extérieur vers l'intérieur : invasion)	Source du danger : interne (mouvement de contraposition dans un même espace : cohabitation)
Maladie conçue comme invasion : contagion, bactéries, infection, mutilation ...	Maladie conçue comme production interne du mal : tumeur, hémorragie...

Une question reste pourtant suspendue : quelle spécificité ? Est-ce que la guerre civile espagnole a été le terrain privilégié pour le développement de cette coïncidence guerre / maladie, ou elle n'a représenté qu'un cas parmi d'autres ?

En effet, les écrivains du XX^e siècle ont maintes fois inséré, de manière plus ou moins fugace, la métaphore auparavant vue dans leurs œuvres littéraires ainsi que dans des écrits divers. Si nous prenons en considération le roman *La Peste* de Camus, et sa critique du nazisme assimilé à une contagion, nous pouvons affirmer qu'il constitue

l'exemple le plus immédiat de ce processus qui, cependant, se répète avec quelques variations dans différentes œuvres. Dans *La Recherche*, par exemple, Proust utilise souvent l'imaginaire médico-chirurgical pour décrire la guerre : elle ressemble à une maladie presque invincible qui « quand elle semble conjurée sur un point, reprend sur un autre » ou, au contraire, à une « opération qu'on tente pour la première fois »¹⁰¹⁰. Le médecin Louis-Ferdinand Céline ne pouvait qu'utiliser cet imaginaire dans son chef-d'œuvre, *Voyage au bout de la nuit*, où « tout s'exprime en variations et manifestations organiques »¹⁰¹¹ : les idéaux sont malades¹⁰¹², la guerre ne passe pas¹⁰¹³ et elle est explicitement associée à la maladie, les deux pôles étant définis comme « ces deux infinis du cauchemar »¹⁰¹⁴. Aussi l'œuvre de Thomas Mann, en particulier *Doktor Faustus*, semble aller dans le même sens de ces exemples, en entrelaçant le temps de la Seconde Guerre mondiale – le présent du narrateur Serenus Zeitblom – avec le passé du protagoniste et de l'Allemagne : ce livre, publié en 1947, est parsemé de parallélismes entre le sort du protagoniste, le compositeur allemand Adrian Leverkühn, et le destin de sa patrie. Comme Franco Lella souligne « nel Doctor Faustus il patto simbolico con la malattia, e con il sapere perverso che essa ci consegna, appare come l'unico modo per rappresentare l'orrore della violenza e della morte collettiva della seconda guerra mondiale »¹⁰¹⁵. La littérature italienne est peut-être moins riche en exemples : toutefois, Umberto Saba élabore un très intéressant parallélisme dans *Scorciatoie e raccontini* en comparant les époques historiques aux maladies organiques ; ainsi le XX^e siècle est caractérisé par le cancer et le fascisme, deux maladies très similaires qui frappent respectivement le corps et le cadre moral du pays¹⁰¹⁶. Nous pourrions continuer avec une

¹⁰¹⁰ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 101-104.

¹⁰¹¹ Philippe Destruel, « Le corps s'écrit. Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », dans *Littérature*, Année 1987, Volume 68, Numéro 4, p. 109. Particulièrement intéressant, à ce propos, est aussi l'article de Philippe Muray, « Louis-Ferdinand Céline : du vouloir-guérir à la guerre », dans *Art Press*, No. 51, 1981.

¹⁰¹² Philippe Destruel, *art. cit.*, p. 61.

¹⁰¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁰¹⁴ « La guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar » (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1996, p. 418).

¹⁰¹⁵ « [...] dans *Doctor Faustus* le pacte symbolique avec la maladie, avec le savoir pervers qu'elle transmet, apparaît comme le seul moyen pour représenter l'horreur de la violence et de la mort collective de la Seconde Guerre mondiale » [notre traduction] (Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 51).

¹⁰¹⁶ « [...] TUBERCOLOSI, CANCRO, FASCISMO. Ogni epoca ha la sua malattia, alla quale risponde un'altra (ma è probabilmente la stessa) nel campo morale. L'Ottocento ebbe la tubercolosi e gli sdilinquimenti sentimentali; il Novecento ha il cancro e il fascismo. *le Tutto il processo del fascismo – manifestarsi della sua vera natura quando è già tardi per un efficace intervento chirurgico; sua impossibilità di morire se non assieme alla vittima alla quale si è abbarbicato; tendenza a riprodursi in luoghi lontani dalla sua prima sede; disperate sofferenze che genera in quelli che ne sono colpiti; guasti profondi che si rivelano all'esame necroscopico dei corpi (o paesi) sui quali abbia totalitariamente imperato – tutto, dico, il suo processo ha sorprendenti somiglianze con quello del cancro. Ma in un'altra cosa gli assomiglia ancora.*

liste de rapprochements entre guerre et maladie tout au long du XX^e siècle, une liste dont nous oublierions probablement certains livres fondamentaux. Il nous serait d'ailleurs impossible de vérifier la présence de cette métaphore à l'intérieur de toute la littérature de guerre, et de déterminer ensuite son envergure particulière dans la littérature ayant pour objet la guerre civile espagnole. Même la critique, comme nous avons vu dans le deuxième chapitre, ne nous a pas aidé, car il n'existe aucune étude spécifique sur l'emploi de la métaphore médicale dans les œuvres littéraires concernant la guerre : impossible donc pour nous de vérifier en si peu de temps si – et comment – la guerre civile espagnole se différencie par rapport aux autres guerres où agit la métaphore médicale. Le peu d'exemples mentionnés a cependant été suffisant pour montrer que le lien entre la métaphore de la maladie et la guerre civile espagnole n'est pas exclusif ni privilégié. Cette métaphore a au contraire agi sur plusieurs terrains littéraires, en tant qu'image de différents maux, concrets ou existentiels : la tragédie de la guerre, certes, mais aussi le mal d'amour, la douleur de la perte, le vice, la personnalité de l'artiste. Il serait sûrement très intéressant de chercher à découvrir si la métaphore de la maladie a été utilisée pour décrire n'importe quel type de guerre (guerres civiles, guerres extérieures, guerres sociales, guerres de conquête, guerres défensives, guerres coloniales) ou si elle a été l'instrument exclusif – ou au moins prédominant – pour la représentation de la guerre

*Nessuno ignora oggi che la tubercolosi è, molte volte, uno dei mezzi che i giovani impiegano per suicidarsi. Azzardo l'ipotesi che il cancro (malattia degli anziani) abbia le sue radici psichiche in un tentativo sbagliato dell'organismo per ringiovanire. La formazione di un neoplasma potrebbe significare il desiderio di rifarsi un nuovo organo, p. es. un nuovo stomaco. (Ho comunicata questa mia ipotesi ad alcuni medici intelligenti, i quali ne hanno tutt'altro che riso). Ebbene: che cosa è stata in fondo l'adesione al fascismo – in Italia e altrove – se non un tentativo sbagliato della borghesia di rifarsi una vita nuova, di ringiovanire? Troppo tardi si è accorta poi dell'errore; e allora... non c'era più rimedio; la buona cosa, la cosa provvidenziale, che si presentava apportatrice di un «ordine nuovo» recava invece inumane sofferenze; e, a più o meno lunga scadenza, la morte », « TUBERCULOSE, CANCER, FASCISME. Chaque époque a sa maladie, à laquelle correspond une autre maladie (mais c'est probablement la même) dans le domaine moral. Le XIX^e siècle a eu la tuberculose et les affections sentimentales ; le XX^e siècle a le cancer et le fascisme. Tout le processus du fascisme – la manifestation tardive de sa vraie nature, quand il est déjà trop tard pour une opération chirurgicale efficace ; son impossibilité de mourir si ce n'est qu'avec la victime à laquelle il s'est accroché ; tendance à se reproduire dans des lieux distants de son emplacement ; les terribles souffrances qu'il provoque en tous ceux qui en souffrent ; les défaillances profondes qui se révèlent à l'autopsie des corps (ou des pays) sur lesquels il a régné de manière totalitaire – tout, je dis, son processus ressemble de manière surprenante à celui du cancer. Mais il y a aussi un autre point commun. Personne n'ignore aujourd'hui que la tuberculose est, très souvent, un des moyens utilisés par les jeunes pour se suicider. Je m'hasarderais même à dire que le cancer (maladie des personnes âgées) a ses racines psychiques dans une tentative ratée de l'organisme de rajeunir. La formation d'un néoplasme pourrait signifier le désir de se refaire un nouvel organe, par exemple un nouvel estomac. (J'en ai parlé avec quelques médecins intelligents, et ils ne se sont pas moqués de cette hypothèse). Eh bien : qu'est-ce qu'elle a été au fond, l'adhésion au fascisme – en Italie et ailleurs – sinon une tentative ratée de la bourgeoisie de se refaire une nouvelle vie, de rajeunir ? Elle s'est rendue compte trop tard de l'erreur ; et alors... il n'y avait plus aucun remède ; la bonne chose, la chose providentielle, qui se voulait initiatrice d'un « nouvel ordre » provoquait au contraire des souffrances inhumaines ; et, à bref ou à long terme, la mort » [notre traduction] (Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, dans *Id., Poesie e prose scelte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1976, pp. 86-87).*

civile espagnole : nous aurions ainsi trouvé une sorte de spécificité qui nous permettrait de relier, de manière univoque et exclusive, la narration de la guerre civile espagnole et la métaphorisation médicale, dans un binôme très suggestif qui, cependant, ne s'adapte pas très bien aux lois imprévisibles de la littérature et qui risque au contraire de falsifier la réalité. En effet, nous ne pouvons pas affirmer que c'est seulement dans la mise en scène de la guerre civile que l'image de la métaphore de la maladie émerge, en montrant tout son pouvoir de fascination : nous dirons au contraire – comme nous l'avons vu aussi dans le chapitre précédent – qu'elle a connu une variété impressionnante d'usages à l'intérieur du monde littéraire et qu'elle apparaît même dans d'autres sous-ensembles de représentations guerrières de manière tout à fait efficace et attirante. Une correspondance exclusive, à la manière des Grecs¹⁰¹⁷, entre ce type de métaphore et la représentation de la guerre civile espagnole ne peut donc pas être établie et n'est peut-être pas nécessaire afin de légitimer notre travail : nous nous sommes donc limités à constater comment cette idée prend forme, comment elle se modifie dans les livres de notre corpus en cherchant à comprendre comment cet imaginaire guerrier – médical s'articule, comment il change par rapport aux œuvres et aux événements relatés et quel type de vision du combat il transmet au lecteur.

Cependant, une spécificité existe. Afin de « fortifier » notre analyse – en la reliant de manière plus spécifique à l'époque prise en considération – il est peut-être utile et intéressant d'insérer ce que nous avons découvert jusqu'ici dans le cadre historique de référence, non seulement afin de confirmer le lien entre mise en scène littéraire et Histoire, mais aussi afin de comprendre si cette métaphorisation médicale concerne seulement la transfiguration littéraire ou si elle était au contraire diffusée même à l'intérieur de la société espagnole et européenne de l'époque. Pour ce faire, nous devons entrer dans les stratégies utilisées par la propagande, en particulier franquiste, et en saisir les arguments et les images les plus récurrentes.

La base sur laquelle se construisait tout le système propagandiste de l'Espagne franquiste avait un but principal : son objectif était en effet celui de faire percevoir le frère non seulement comme un ennemi, mais aussi comme un étranger. Cet aspect de la propagande franquiste nous semble fondamental pour la compréhension de ce qui se passa en Espagne entre 1936 et 1939. Cette propagande cherchait en effet à altérer la nature du combat : la guerre que les espagnols étaient en train de combattre n'était plus une guerre

¹⁰¹⁷ Les Grecs, comme nous avons auparavant vu, établissaient une équivalence exclusive entre guerre civile et maladie, une métaphore, celle-ci, qui n'était pas utilisée pour les guerres d'autre nature.

civile, mais une guerre contre les envahisseurs marxistes et bolchéviques. Les franquistes profitaient ainsi de l’ambiguïté inhérente à ce genre de conflit, transformé alternativement en une guerre contre les étrangers ou en une guerre d’indépendance, indispensable à l’élimination du péril « rouge ». Cet aspect de la propagande franquiste a été particulièrement analysé dans le volume de Francisco Sevillano, *Rojos : La representación del enemigo en la guerra civil*, où l’auteur analyse les moyens utilisés afin de renforcer la distinction existante, en temps de guerre civile, entre ami et ennemi : « *la distinción categórica entre el “amigo” y el “enemigo” constituyó el fundamento y estableció los límites de la “cultura de guerra”* » (« la distinction catégorique entre l’“ami” et l’“ennemi” constitua la base et le critère délimitant la “culture de la guerre” »)¹⁰¹⁸. Dans le complexe jeu d’ambiguïtés entre le dedans et le dehors que nous avons si longuement analysé, cette stratégie s’insère pleinement, en jouant en faveur d’une complète éviction du frère du champ sémantique de la fraternité : une véritable « *acción de extrañamiento del enemigo interno* » (« action de bannissement de l’ennemi interne »)¹⁰¹⁹. Ainsi, ce frère qui a perdu toutes ses connotations familières et amicales, est dehors : au dehors de n’importe quelle définition de familiarité, au dehors de la notion d’appartenance, il devait l’être même concrètement, au niveau spatial. Il fallait donc le chasser, le virer, l’expulser de l’Espagne car il était déjà un élément extérieur, perturbateur, qui n’avait aucune légitimité à l’intérieur du territoire espagnol. La propagande franquiste était très forte dans la modification abstraite des frontières de l’Espagne. Elle déplaçait les limites existantes entre « notre » et « leur », en les éloignant des confins de l’Espagne et en les insérant à l’intérieur d’elle, dans un espace ainsi fractionné en deux (ou plusieurs) parties :

*El discurso franquista sobre la guerra y el adversario generó un frontera indestructible entre « nosotros » (los buenos) y « ellos » (los malos), construyendo ese « nosotros » como un todo absoluto e irreconciliable con « ellos ». [...] Los rojos eran la representación imaginaria del enemigo, del otro, a quién siempre había que perseguir y destruir. La propagación de la noción del rojo enemigo implicaba la necesidad de una guerra de exterminio contra el otro deshumanizado*¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁸ Francisco Sevillano, *Rojos : La representación del enemigo en la guerra civil*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 14.

¹⁰¹⁹ Ivi, p. 26.

¹⁰²⁰ Enrique González Duro, *Cruzada contra los rojos*, Barcelona, Ediciones Península, 2008, p. 93-4. « Le discours franquiste sur la guerre et l’adversaire fit naître une frontière indestructible entre “nous” (les bons) et “eux” (les mauvais), en construisant ce “nous” comme un tout absolu et irréconciliable avec “eux”. [...] Les rouges étaient la représentation imaginaire de l’ennemi, de l’autre, qui devait toujours être persécuté et détruit. La propagation de la notion de l’ennemi rouge impliquait la nécessité d’une guerre exterminatrice contre l’autre déshumanisé » [notre traduction].

Le frère se transformait ainsi en « l'Autre », « *diferenciado pour su condición ajena, como distante a nuestra identidad. El enemigo lo es, ante todo, pour su carácter extranjero, externo, como lo eran la masonería, el marxismo y el judaísmo* » (« différencié par sa condition aliène, distante de notre identité. L'ennemi est tel surtout par son caractère étranger, externe, comme l'étaient la maçonnerie, le marxisme et le judaïsme »)¹⁰²¹. On parlait ainsi d'une « *bestia roja* » (« bête rouge ») coupable de la « *barbarie roja* » (« barbarie rouge ») qui « *había invadido buena parte del cuerpo español y había hecho precisar la cruzada* » (« avait envahi une bonne partie du corps espagnol et avait rendu la croisade nécessaire ») : une barbarie qui fournissait – affirme Duro – « *un diagnóstico de la enfermedad de España que representaba la Segunda República* » (« un diagnostic de la maladie espagnole représentant la Seconde République »)¹⁰²². La référence que fait Duro au champ de la maladie n'est pas une de ses inventions métaphoriques. En effet, la propagande nationaliste faisait un large usage des concepts de purification, de maladie et de *limpieza* dans la bataille contre celui qu'elle définissait le « barbare » :

*Se trataba de « purificar » España de los « cuerpos enfermos » y de los « organismos morbosos », tal como habían preconizado los ideólogos del pensamiento reaccionario español.[...] El enemigo no era propiamente un ejército, sino un germen patógeno que se arrinconaba en los hogares tranquilos, de los que había que hacerle salir para exterminarlo. [...] La idea de que la guerra era una campaña contra « la enfermedad » enraizada en la sociedad española constituyó un elemento importante para la construcción del nuevo régimen. La crisis de los años treinta había intensificado la preocupación por la mala salud de la raza hispánica, por la « embriología defectiva » de los trabajadores, que habían desobedecido su « misión biológica ». En particular, los trabajadores inmigrantes del sur eran calificados de « africanos » y considerados como hombres biológicamente inferiores, como una casta degenerada de holgazanes, totalmente distinta de la sociedad respetable y de orden. [...] La masa española estaba enferma y necesitaba de una cirugía cruenta y regeneradora. Lo que determinaba una intensa tendencia a la patología social, tal como pensaba el psiquiatra militar Antonio Vallejo Nájera, que en 1936 publicó tres artículos en números sucesivos de la revista Acción Española, de ideario monárquico y antiliberal*¹⁰²³.

¹⁰²¹ Francisco Sevillano, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰²² Enrique González Duro, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰²³ Ivi, p. 95-6. « Il s'agissait de "purifier" l'Espagne des "corps malades" et des "organismes morbides", comme l'avaient soutenu les idéologies de la pensée réactionnaire espagnole. [...] L'ennemi n'était pas une armée au sens propre, mais un germe pathogène qui s'isolait dans des lieux tranquilles, desquels il fallait le faire sortir pour l'exterminer. [...] L'idée que la guerre était une opération contre « la maladie » enracinée au cœur de la société espagnole constituait un élément important pour la construction du nouveau régime. La crise des années trente avait intensifié la préoccupation pour la mauvaise santé de la race hispanique, pour l'« embryologie défectueuse » des travailleurs, qui avaient désobéi à leur « mission biologique ». En particulier, les travailleurs immigrés du sud étaient définis comme « africains » et considérés comme des

Parmi toutes les représentations stéréotypées et infamantes qui contribuèrent à former la « *imagen del enemigo* », une des plus efficaces fut justement la « *objetivación científica de su patología social* » (« objectivation scientifique de sa pathologie sociale »)¹⁰²⁴ qui permettait aux fascistes de donner un fondement pseudo-scientifique à leurs intérêts politiques ainsi qu'à leurs préjugés. Grâce aux « théorisations », en apparence scientifiques, de Antonio Vallejo Nájera Lobón, exposées en particulier dans son œuvre *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*¹⁰²⁵, l'appartenance politique et la maladie psycho-physique se retrouvaient unies, dans une même volonté de stigmatisation génétique de l'ennemi, en donnant lieu à une image pseudo-scientifique profondément idéologisée. Cette action de modification de la réalité représentait la grave conséquence d'un sentiment général et diffus qui tendait à faire coïncider l'idéologie ennemie avec une bactérie externe, une bactérie que quelques espagnols avaient contractée en Russie, en l'important ensuite en Espagne : dans ces conditions, la guerre n'était pas seulement justifiée, mais elle devenait nécessaire « *contra el plan de exterminio del marxismo : una contrarrevolución preventiva, una renovada contribución a la salvaguardia de los principios de la cultura cristiana y de la civilización occidental* » (« contre le plan d'extermination du marxisme : une contre-révolution préventive, une renouvelée contribution à la sauvegarde des principes de la culture chrétienne et de la civilisation occidentale »)¹⁰²⁶. Nous avons déjà cité à ce propos l'essai de Jacques Bardoux *Le chaos espagnol. Eviterons-nous la contagion ?* qui intercepte précisément ce sentiment, même en étant écrit par un français. Cela nous montre la ruse – et, en quelque sorte, l'intelligence – de la propagande franquiste qui sut profiter d'un sentiment diffus en agissant uniquement dans ses intérêts : elle n'a rien inventé, mais elle a su intercepter une peur archétypale en en faisant son hymne et son drapeau contre les « autres » et en arrivant même à construire sur cette base irrationnelle – la peur de la contagion des idées – un système qui se voulait rationnel à travers « *la objetivación científica de su patología*

hommes biologiquement inférieurs, comme une caste dégénérée de fainéants, totalement séparée de la société respectable et de l'ordre. [...] La masse espagnole était malade et nécessitait d'une chirurgie cruelle et régénératrice. Le tout déterminait une intense tendance à la pathologie sociale, ainsi comme l'avait théorisée le psychiatre militaire Antonio Vallejo Nájera, qui en 1936 publia trois articles dans les numéros successifs de la revue *Acción Española*, d'idéologie monarchiste et antilibérale » [notre traduction].

¹⁰²⁴ Francisco Sevillano, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰²⁵ Antonio Vallejo Nájera Lobón, *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*, Editorial Española, S. A. Burgos, 1937.

¹⁰²⁶ Ivi, p. 46.

social, tomada por moralmente contagiosa » (« l'objectivisation scientifique de sa pathologie sociale, considérée comme moralement contagieuse ») et la « *psiquiatrización de los comportamientos antisociales* » (« la psychiatisation des comportements antisociaux »)¹⁰²⁷ : « *El pseudocientifismo de semejante psiquiatrización de la patología social del marxismo incidió, así, en la formalización estereotipada de la categoría de enemigo al imbricarse particularmente en la operación de estigmatización de un grupo mediante su etiquetamiento. En el ejercito del control social, el etiquetamiento se produce cuando un individuo o un grupo son definidos como desviados* »¹⁰²⁸. Même dans ce jeu propagandiste, nous voyons donc que l'espace et la maladie sont étroitement connectés : en particulier la maladie sert à justifier la volonté d'expulsion de l'ennemi, contagieux et donc périlleux pour le pays. Le frère ennemi est donc d'abord dépeint comme « étranger » et ensuite comme « périlleux » justement à cause de son pouvoir contagieux : il doit ainsi être chassé de l'Espagne, une Espagne dont les frontières ont été déplacées à l'intérieur du territoire national. L'influence entre mise en scène « spatiale » et « médicale » semble donc évidente dans la propagande comme dans les textes analysés : la première semble intimement connectée à la seconde, comme s'il s'agissait de deux expressions littéraires du même conflit, de la même tension intérieure concernant l'ambiguïté implicite à tout conflit civil, la difficulté à distinguer l'ennemi de l'ami, le bon du mauvais.

Il existe donc une correspondance intéressante entre propagande et littérature, les deux utilisant le même pouvoir suggestif de la maladie pour peindre la confrontation entre les deux forces lacérant l'Espagne : si la maladie n'a pas été l'instrument métaphorique privilégié des narrateurs de la guerre civile espagnole, nous pouvons quand-même affirmer que sa diffusion a été un des pivots non seulement de la mise en scène littéraire, mais aussi de la propagande. Au lieu de montrer donc une spécificité – le lien exclusif entre maladie et guerre civile espagnole – nous avons démontré une coïncidence surprenante entre littérature et propagande, les deux utilisant les mêmes oppositions spatiales et les mêmes instruments métaphoriques.

¹⁰²⁷ Ivi, p. 87.

¹⁰²⁸ Ivi, p. 104-05. « La pseudo-scientificité d'une semblable psychiatisation de la pathologie sociale du marxisme influence ainsi la formalisation stéréotypée de la catégorie de l'ennemi, en s'intégrant particulièrement dans l'opération de stigmatisation d'un groupe à travers son étiquetage. Dans l'armée du contrôle social, l'étiquetage se produit quand un individu ou un groupe sont définis comme « déviants » [notre traduction].

À ce point, une série infinie de réflexions pourraient s'ouvrir, surtout en ce qui concerne l'opposition primaire entre identité et altérité, ami et ennemi, une opposition, celle-ci, qui semble se concrétiser de manière très claire et expressive dans ces deux couples oxymoriques dont nous venons de parler et qui utilisent la forme spatiale et médicale pour se rendre visibles à nos yeux. Le jeu, ici, consiste à identifier l'ennemi par rapport à l'ami, et vice-versa, à en saisir les positions réciproques, quand les deux non seulement se ressemblent, mais, pour ainsi dire, se trouvent quelquefois l'un dans l'autre. D'ailleurs déjà Benveniste, dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* avait montré que le terme « *hostis* » avait pour première signification « celui qui est en relation de compensation »¹⁰²⁹, une définition qui incluait à la fois la notion d'hôte et d'étranger, d'égalité et de différence compensative, présumée nécessaire pour une réciprocité. Cette signification changera seulement plus tard, suite à une mutation politique : « quand l'ancienne société devient nation, les relations d'homme à homme, de clan à clan s'abolissent ; seule subsiste la distinction de ce qui est intérieur ou extérieur à la *civitas*. Par un changement dont nous ne connaissons pas les conditions précises, le mot *hostis* a pris une acception "hostile" et désormais ne s'applique qu'à l'"ennemi" »¹⁰³⁰. Nous voyons donc que même l'histoire linguistique de ce mot semble osciller entre les deux pôles de notre analyse, comme en reproduisant une ambiguïté, un court-circuit de la pensée, difficile à éliminer, presque constitutif des définitions d'ami et d'ennemi, et de leurs rapports réciproques :

*il Noi non può fare a meno del nemico, [...] questo è in qualche modo costitutivo della nostra identità, [...] è quindi sempre interno a noi. L'amico reca il nemico in sé, non fuori di sé. Ma allora il nemico è legato alla nostra identità non solo in quanto la fa essere, ma anche in quanto la fa, potenzialmente, non essere; non solo in quanto la determina, ma anche in quanto la minaccia dall'interno. Il nemico è chi non tanto è radicalmente dissimile, quanto piuttosto è a tal punto simile – pur portatore di sottili e mortali differenze – da essere inquietante e angosciante, ossia non solo feindlich, ma anche unheimlich*¹⁰³¹.

¹⁰²⁹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, économie, parenté, société, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 94.

¹⁰³⁰ Ivi, p. 95.

¹⁰³¹ Carlo Galli, « Sulla guerra e sul nemico », dans *Griselda Online: portale di letteratura*, 4, 2004/2005, <http://www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/sulla-guerra-e-sul-nemico-carlo-galli.html>. « Le Nous ne peut pas se passer de l'ennemi, [...] ça fait en quelque sorte partie de notre identité, [...] c'est donc toujours intérieur à nous-mêmes. L'ami porte l'ennemi en soi, non pas en dehors de soi. Mais alors l'ennemi est lié à notre identité non seulement parce qu'il la fait être, mais aussi parce qu'il la fait potentiellement non être ; non seulement parce qu'il la détermine, mais aussi parce qu'il la menace de l'intérieur. L'ennemi n'est pas celui qui est radicalement dissemblable, mais plutôt il est plutôt celui qui est semblable à tel point que – même en étant porteur de différences subtiles et mortelles – il peut être inquiétant et angoissant, donc non seulement *feindlich*, ma aussi *unheimlich* » [notre traduction].

La guerre conçue comme maladie ne fait que reproduire – et même agrandir, radicaliser – ces types de contrastes spatiaux qui nous apparaissent désormais incontournables pour une étude de la littérature de guerre. En effet au mouvement d'intrusion – en vertu duquel l'espace de la maison, par exemple, était violé – correspond la conception de la guerre comme maladie externe, contagieuse (une invasion, justement) ; tel un jeu de miroirs, les cas de cohabitation avec l'ennemi correspondent à la vision de la guerre comme maladie interne, qui ne dépend pas des agents extérieurs, mais dont l'origine est à retrouver à l'intérieur du corps (concevable, en ce cas, comme une maison), et peut-être de l'âme humaine.

Après avoir souligné le lien entre espace et maladie dans le cadre de notre recherche, nous voudrions entrer un peu plus dans le détail de cette métaphorisation appliquée à la guerre : pourquoi plusieurs narrateurs ont-ils utilisé cette image pour décrire la guerre ? Pourquoi la maladie semble-t-elle synthétiser de manière si efficace et inquiétante le drame du combat ? Une fois constatée cette présence, la question concernant les raisons de cet emploi se pose spontanément.

On pourrait justifier ce choix en affirmant que la souffrance, le sens de dégoût et le péril mortel sont des connotations implicites aux deux champs sémantiques et que la maladie – expérience commune et quotidienne, ainsi que spectre individuel partagé – paraît la solution la plus immédiate pour parler d'un événement comme celui de la guerre : événement collectif politique dont la douleur est exprimée en recourant à une douleur semblable, mais privée, dans un jeu efficace de correspondances. On pourrait même motiver ce choix en recourant à l'influence de la propagande, dont nous avons parlé tout à l'heure, en affirmant que l'emploi littéraire de la métaphore médicale représenterait rien d'autre qu'une conséquence de son emploi propagandiste.

Toutefois, les raisons de ce rapprochement semblent être plus profondes, même archétypales. Il existerait en effet une influence réciproque entre le champ sémantique de la médecine – conçue en tant que discipline englobant les sphères de la maladie, de la contagion et de l'hygiène – et celui de la guerre, une influence qui a amplement été analysée par René Girard, surtout dans son livre *La violence et le sacré*. Ici, l'anthropologue, philosophe et critique littéraire relève la présence d'un lien profond existant entre les concepts de violence, d'impureté et de contagion, en confirmant ainsi nos observations pour ainsi dire empiriques, issues de l'analyse des textes littéraires et

médicaux. Les « germes » – justement – « de la violence » (« Le sacrifice empêche les germes de violence de se développer »¹⁰³²) sont en effet reconnus par Girard dans leur essence « contagieuse » (« Faire violence au violent, c'est se laisser contaminer par sa violence »¹⁰³³) : cette contagion de la violence – dont le résultat extrême pourrait être représenté justement par la guerre – peut être exorcisée à travers le sacrifice, ainsi conçu en tant qu'instrument de prévention. Prévention, celle-ci, qui sert surtout à éviter les conflits internes à une communauté – perçus comme les plus dangereux, les plus scandaleux, le plus contagieux – en détournant l'attention de la violence vers un objectif plus acceptable que ses propres citoyens. Au tout début de sa réflexion à propos du sacrifice, c'est l'auteur même qui mélange le lexique de la violence – violence dont la guerre n'est rien d'autre que la manifestation suprême – à celui de la maladie :

Dans un univers où le moindre conflit peut entraîner des désastres, telle la moindre hémorragie chez un hémophile, le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes réelles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance¹⁰³⁴.

En laissant de côté tout ce qui concerne le sacrifice – un des pivots de l'argumentation girardienne – cherchons à voir comment l'auteur aborde la question de la violence, dans son lien avec la contamination et avec la maladie. Pour le faire, on suivra le raisonnement de Girard concernant les populations dites primitives et leurs « techniques » pour éviter l'impureté :

C'est la violence qui cause l'impureté rituelle. Dans bien des cas, il s'agit là d'une vérité évidente, indubitable.

Deux hommes en viennent aux mains ; le sang va peut-être couler ; ces deux hommes sont déjà *impurs*. Leur impureté est contagieuse ; rester auprès d'eux, c'est courir le risque d'être mêlé à leur querelle. Il n'y a qu'un moyen sûr d'éviter l'*impureté*, c'est-à-dire le contact avec la violence, la contagion de cette violence, et c'est de s'éloigner. [...]

Si tout contact même fortuit avec un être impur rend impur, il en va de même, a fortiori, de tout contact violent, hostile¹⁰³⁵.

Le texte est très clair, dans sa tentative de mettre en évidence la proximité presque absolue entre le concept d'impureté et celui de violence. C'est ainsi que, afin d'éviter

¹⁰³² René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1972, p. 33.

¹⁰³³ Ivi, p. 45.

¹⁰³⁴ Ivi, p. 32.

¹⁰³⁵ Ivi, p. 46-7.

cette transmission létale, la menace de la violence est, d'une certaine manière, réifiée, transfigurée « en une espèce de fluide qui imprègne les objets et dont la diffusion paraît obéir à des lois purement physiques, un peu comme l'électricité ou le "magnétisme" balzacien »¹⁰³⁶.

Si l'on poursuit dans la lecture du texte, nous rencontrons bientôt une image qui ne peut que nous évoquer la mise en scène de la guerre utilisée par Claude Simon. En effet l'écrivain français décrivait la guerre comme une espèce d'émanation cancéreuse qui, en partant du cœur de la ville, se diffusait tout autour, en arrivant à contaminer même les périphéries. Or, quand Girard cherche à définir la conception de la violence dans les sociétés dites primitives – en mettant en évidence les genres de précautions que ces peuples utilisaient pour l'éloigner, des précautions oscillantes entre une science *ante litteram* et une mère superstition – il nous donne une image très similaire à celle évoquée par Simon :

Un homme se pend ; son cadavre est impur, mais aussi la corde qui a servi à le pendre, l'arbre auquel cette corde est suspendue, le sol autour de cet arbre ; l'impureté diminue à mesure qu'on s'éloigne du cadavre. Tout se passe comme si, du lieu où la violence s'est manifestée et des objets qu'elle a directement affectés, rayonnaient des émanations subtiles qui pénètrent tous les objets environnants et qui tendent à s'affaiblir avec le temps et la distance¹⁰³⁷.

La description est très similaire et, aspect encore plus étonnant, l'auteur semble souligner la presque absolue interchangeabilité entre violence et impureté, l'une étant la conséquence, le signe de l'autre. Nous commençons déjà à pressentir le passage ultérieur, un passage que Girard accomplira juste après. En effet, nous explique l'auteur, quelques interprètes ont cru découvrir dans cette conception d'impureté rituelle, « une intuition vague mais réelle des théories microbiennes »¹⁰³⁸, une sorte, en somme, de « pré-science » qui « met le doigt sur quelque chose d'intéressant mais de tellement partiel et fragmentaire qu'on doit la dire fausse. Une telle théorie ne pouvait naître que dans une société et dans un milieu où la *maladie* apparaît comme la seule fatalité pesant désormais sur l'homme, la dernière menace à conquérir »¹⁰³⁹. C'est ainsi que les trois sommets de notre argumentation peuvent être reliés : violence, impureté et, finalement, maladie, dans une « assimilation des maladies contagieuses et de la violence sous toutes ses formes,

¹⁰³⁶ Ivi, p. 47.

¹⁰³⁷ Ivi, p. 48.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ Ivi, p. 49.

uniformément considérées, elles aussi, comme contagieuses »¹⁰⁴⁰. C'est justement pour endiguer la contagion infinie que le sacrifice entre en jeu, dans l'extrême tentative d'arrêter « une escalade cataclysmique »¹⁰⁴¹. Et ce n'est pas valable juste pour les sociétés dites primitives : « nous savons tous que le spectacle de la violence a quelque chose de "contagieux". Il est presque impossible, parfois, de se soustraire à cette contagion »¹⁰⁴². Les réflexions de Girard progressent donc graduellement jusqu'au parallélisme entre maladie et violence, en résultant ainsi extrêmement utiles à la compréhension de notre matériel, enrichi de cette manière d'un support anthropologique, présupposé pour de nouvelles réflexions. L'auteur, n'a en effet pas peur de rapprocher les deux champs sémantiques de manière indiscutable, extrêmement claire :

Si l'on veut éviter la maladie, il est bon d'éviter les contacts avec les malades. Il est également bon d'éviter les contacts avec la rage homicide si l'on ne tient pas à entrer soi-même dans une rage homicide ou à se faire tuer, ce qui en fin de compte revient au même, la première conséquence finissant presque toujours par entraîner la seconde. [...]

Entre la maladie, par exemple, et la violence volontairement infligée par un ennemi, il existe des rapports indéniables. Les souffrances du malade sont analogues à celles que fait subir une blessure. Le malade risque de mourir. La mort menace, également, tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, active ou passive, sont impliqués dans la violence. La mort n'est jamais que la pire violence qui puisse advenir à l'homme. Il n'est pas moins raisonnable, en somme, de considérer sous un même chef toutes les causes, plus ou moins mystérieuses et contagieuses, qui peuvent entraîner la mort, que de créer une catégorie à part pour une seule d'entre elles, comme nous le faisons dans le cas de la maladie¹⁰⁴³.

Il nous semble maintenant opportun de mentionner un autre aspect de l'argumentation girardienne qui apparaît très pertinent par rapport au travail que nous avons conduit jusqu'ici : en parlant de « cette peste qu'est la violence »¹⁰⁴⁴, l'auteur ne manque pas de faire référence aux concepts de limite, de distinction, de frontière, concepts que nous connaissons très bien, pour les avoir approfondis dans la deuxième partie de la thèse. À ce propos, l'anthropologue insiste sur un aspect que nous avons cherché à souligner plusieurs fois dans notre travail, un aspect concernant le péril, pour ainsi dire, de l'indistinct. C'est en effet quand le dedans n'est pas totalement protégé, quand il « accueille » une partie du dehors – en le faisant entrer, plus ou moins

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

¹⁰⁴¹ *Ivi*, p. 50.

¹⁰⁴² *Ibid.*

¹⁰⁴³ *Ivi*, p. 52-3.

¹⁰⁴⁴ *Ivi*, p. 54.

volontairement, dans son espace privé et en annulant ainsi ses bords, ses limites – que les problèmes commencent. Nous avons vu que cette perméabilité des espaces, cette ambiguïté entre dedans et dehors, était un instrument précieux pour dépeindre l'événement guerrier juste avec une mise en scène spatiale. Or, il semble que la maladie s'insère pleinement dans ce type d'ambiguïté, en confirmant encore une fois le lien entre la mise en scène spatiale et la mise en scène médicale, l'une étant l'approfondissement, la conséquence radicale de l'autre : si la frontière était le lieu problématique grâce auquel la guerre pénétrait dans la vie des protagonistes, nous savons aussi – et c'est Girard même qui l'affirme – que « tant que le pur et l'impur demeurent distincts, en effet, on peut laver même les plus grandes souillures. Une fois qu'ils sont confondus, on ne peut plus rien purifier »¹⁰⁴⁵. De même, c'est l'existence de la santé à côté de la maladie qui est peinte dans les romans, c'est ce contraste qui sert aux auteurs pour communiquer le drame de la guerre : il n'y a jamais, dans ces textes, de santé complète ni de maladie complète, mais la transformation de l'une en l'autre ; la propre Madrid côtoie la sale Barcelone et c'est de cette proximité problématique que découle le sens de péril, de dégoût, ainsi que l'exigence de purification. De même, le dedans n'est jamais fermement séparé du dehors, parmi des frontières indestructibles : au contraire elles se montrent très fragiles, en permettant le passage de l'un dans l'autre, l'entrée des substances périlleuses, même mortelles, dans l'espace propre. C'est ce passage, cette métamorphose qui devient critique, parlante, c'est cette rupture qui peut décrire le bouleversement causé par une guerre.

En revenant, de manière plus spécifique, à la thématique médicale, nous pouvons ainsi observer que la mise en scène des auteurs n'est pas due juste à une transfiguration artistique de l'événement guerrier, mais repose probablement sur un imaginaire archétypal, presque primordial. La proximité des concepts de maladie, impureté et violence semble ainsi émerger à nouveau, d'un fond ancien et caché, pour se révéler dans la surface du texte, dans les allusions plus ou moins cachées que nous avons signalées, et dans ses contrastes profonds, presque structurels. La guerre civile se configure ainsi comme une guerre déplaçant les frontières qui normalement séparent un espace national d'un autre : ces mêmes frontières, se retrouvant à l'intérieur de l'espace national, ne font donc que marquer – de manière floue et incertaine – la frontière entre ami et ennemi, dedans et dehors, santé et maladie, pur et impur, des concepts tout à fait opposés qui font

¹⁰⁴⁵ Ivi, p. 61.

cependant partie du même peuple, du même espace, du même corps et résultent ainsi particulièrement brûlants. C'est en effet le concept même d'intégrité à être mis en péril : comme le frère n'existe plus, ainsi la maison ne protège plus, le corps n'est plus source de vitalité, mais il se révèle habité d'une force inconnue qui pourtant lui ressemble. La guerre civile se montre alors non seulement comme l'emblème de la guerre tout-court, mais aussi comme sa dramatisation, la révélation du lien profond entre les hommes qui se tuent, en sachant d'« habiter » le même univers, de partager le même sang et de mourir des mêmes maladies.

CONCLUSION

Notre exploration touche à sa fin, même si nous avons le sentiment de n'avoir pas assez voyagé. La guerre civile espagnole a été observée sous plusieurs points de vue externes manifestant quelques aspects communs que nous avons cherché à mettre en relief, de manière à esquisser une sorte de réception / restitution commune de cette guerre au niveau européen.

Au début de notre parcours, nous ne savions pas très bien sur quel aspect concentrer notre attention, et nous avons risqué de nous perdre dans la mer, très vaste, des productions littéraires sur la guerre civile espagnole.

Pour nous poser les bonnes questions, il nous fallait délimiter un champ de recherche très spécifique, un terrain peu battu. Il fallait, en somme, limiter notre champ d'action afin de pouvoir creuser profond pour trouver la vraie source de notre problème, un problème que, pendant les premiers mois, nous appelions, de manière assez vague, le problème du rapport entre guerre civile espagnole et littérature.

Le choix d'une perspective extra-espagnole pour regarder le conflit civil a constitué le tournant décisif, en rendant notre recherche plus intéressante et originale : une recherche qui, nous l'espérons, a peut-être ajouté une pierre à l'édifice bâti par la critique, en particulier hispaniste, ayant presque épuisé le thème, en donnant un aperçu de la réélaboration étrangère d'un conflit qui ne fut pas proprement « civil », mais qui concerna une grande partie de l'Europe et du monde.

Notre idée de départ est devenue donc celle de confronter les différentes réactions des pays européens, pour voir s'il était possible de retracer d'abord un fil rouge et ensuite des particularités nationales : sur un fond commun, nous voulions faire émerger les divergences afin de construire un cadre clair, peut-être utopique, où chaque pays aurait manifesté son unicité, sa capacité originale à décrire le conflit espagnol en suivant sa propre sensibilité, en utilisant ses propres armes stylistiques.

Prendre en considération la totalité de la littérature étrangère représentait un défi impossible, et nous nous sommes donc imposées des limites temporelles et géographiques, afin de pouvoir mieux analyser nos œuvres et de répondre de manière plus crédible à nos questions. En affinant la recherche, nous avons donc construit notre corpus de départ : un corpus constitué de tous les textes français, italiens et britanniques en prose publiés dans la période comprise entre la fin de la seconde guerre mondiale (1945) et la chute du

franquisme (1975). Ainsi, nous sommes arrivés à nous poser des questions auxquelles il était possible de répondre dans l'espace d'une thèse doctorale sans risquer de donner au lecteur des explications sommaires, peu approfondies ou, pire encore, déjà données par quelques autres critiques.

Existe-t-il une constante pouvant être retrouvée dans tous les livres italiens, français et britanniques écrits et publiés sur ce sujet entre 1945 et 1975 ? La guerre civile espagnole a-t-elle été décrite de manière particulière par les auteurs Italiens ? Les Français avaient-ils un imaginaire privilégié pour parler de leurs « frères » espagnols ? Et quelle était la réaction des Britanniques face à ce conflit civil assez lointain du point de vue spatial, mais si attractif du point de vue politique et idéal ? Pour répondre à ces questions, nous avons dû suivre un parcours organisé par étapes progressives.

Nous nous sommes d'abord assurés de la présence effective de cette réaction : elle aurait potentiellement pu être absente ou trop inconsistante pour devenir l'objet privilégié d'une recherche doctorale. Dans la première étape de notre parcours nous avons donc consacré notre attention à la définition du cadre général extra-espagnol concernant la réception de cette guerre civile et le rôle de chaque pays, décrit de manière synthétique, mais – nous espérons – efficace. Ce qui nous intéressait n'était pas la description détaillée de toutes les contributions étrangères, mais la présentation du mouvement général de réaction qui concerna l'Europe face au déclenchement « préparatoire » de la Seconde Guerre mondiale. Nous avons ainsi vu que les vagues provoquées par la tempête espagnole sur la mer européenne – grandes ou petites – ont trouvé dans la littérature une forme problématique ou privilégiée d'expression. Le roman a parfois représenté le moyen le plus efficace pour exprimer les tensions internes au pays et à l'âme des combattants ou il a au contraire été substitué par des formes plus politisées – tels que l'essai, le pamphlet, l'article – ou plus aériennes, comme la poésie. Le silence de la littérature face aux événements espagnols a été particulièrement éloquent, comme dans le cas du Portugal et surtout dans le cas italien, une fois inspecté à la loupe de notre analyse. À ce propos, l'Italie a considérablement préféré se ranger d'un côté ou de l'autre, sans se préoccuper de donner une image complexe et nuancée du problème, sans convoquer la littérature pour elle-même, en tant qu'instrument d'analyse et de mise en crise de la réalité. Au contraire, les réponses littéraires de la France et du Royaume Uni à l'appel de la guerre ont été copieuses : si en France le roman a représenté le genre dominant parmi toutes les œuvres consacrées à la guerre civile espagnole, les Britanniques ont opté pour un genre que nous

avons malheureusement exclu de notre parcours de recherche, la poésie, qui éclipse nettement une production romanesque assez faible.

Comme les réactions des différents pays ont été multiples, de même l'ont également été leurs mises en scènes romanesques. Comme on pouvait s'y attendre, les auteurs français, britanniques et italiens ont parfois mis au centre de leurs narrations la guerre civile espagnole en construisant des romans qui s'efforcent de se rapprocher de l'événement traumatique, en en saisissant l'unicité, la réalité, mais parfois ils l'ont aussi « utilisée » en tant que prétexte, contexte, fond historique duquel faire émerger leurs histoires, souvent assez banales, et leurs personnages, souvent si stéréotypés qu'ils pouvaient se retrouver partout, à n'importe quelle époque. Surtout dans ces derniers cas, correspondant à la majorité des textes britanniques et italiens, la guerre civile espagnole n'a pas été saisie dans sa spécificité, mais elle a été décrite comme toute autre guerre : la narration événementielle des batailles, l'absence d'une mise à distance ainsi que d'une transfiguration métaphorique efficace, le besoin de tout raconter, sans appliquer aucun filtre aux images et aux scènes qui se présentaient aux narrateurs, n'ont pas seulement enlevé du caractère aux œuvres : ces choix ont aussi « submergé » la guerre civile, ils ont fait disparaître ses traits distinctifs, en la faisant ressembler à tout autre drame de l'Histoire. Si dans des œuvres comme celles de Claude Simon et de Leonardo Sciascia la tentative d'aller jusqu'au fond de la guerre civile espagnole pour en saisir la nature profonde, l'essence est évidente, les vicissitudes de Georgenko dans *La fête espagnole*, ou des personnages racontés par Nitti, Lake ou Griffiths ne semblent pas épuiser la thématique de la guerre civile, en l'utilisant juste en tant que suggestion, point de départ pour des réflexions qui concernent l'amour, la peur, la douleur, la mort, la guerre « en général » : une guerre à laquelle a été ôtée une partie de sa spécificité.

Comment mettre de l'ordre dans cet ensemble multiforme d'œuvres qui semblent n'avoir presque rien en commun, sauf le fait d'aborder le même sujet ? Considérée l'hétérogénéité des œuvres du corpus – qui ne pouvaient être rapprochées l'une de l'autre qu'en vertu de leur appartenance à un même intervalle historique –, nous avons choisi dans un deuxième temps un point d'observation très, peut-être trop, éloigné. Nous avons ainsi décidé de regarder les romans sous une perspective spatiale, vu que l'espace est présent dans tous les romans, de manière différente mais indéniable. Les apports théoriques à la critique de l'espace nous ont convaincus que la route était praticable et nous nous sommes lancés dans l'analyse. L'instrument spatial s'est ainsi avéré très efficace et révélateur dans l'étude de nos œuvres, des œuvres dans lesquelles la

composante spatiale est souvent chargée de signification : une signification cachée, souvent implicite, qui nous a fourni des données significatives pour l'interprétation des textes, même de ceux qui semblaient apparemment « muets ».

Après avoir passé en revue les contributions les plus significatives à la théorie de l'espace – et notamment la pensée de Mikhaïl Bakhtine et celle de Youri Lotman qui nous ont donné les outils nécessaires pour l'interprétation des textes – nous avons donc analysé les espaces intérieurs et extérieurs présents dans les romans, en cherchant à relever des constantes, des schémas qui reviennent, qui se répètent dans les textes, en emportant avec eux des significations précises concernant la guerre civile. En particulier, nous nous sommes arrêtés sur un espace intérieur bien défini, l'espace de la maison, dont la richesse symbolique a été mise en évidence, surtout dans ses rapports avec la mise en scène, plus ou moins cachée, de la guerre. En effet, s'il est très rare de trouver des romans où la maison ne fait que protéger les habitants des ennemis, en jouant pleinement son rôle de protection parfaite, il est bien plus fréquent de rencontrer des maisons qui révèlent leur profonde ambiguïté : des maisons, celles-ci, dont la fonction défensive semble être mise en crise par le déclenchement des batailles. Il y a des auteurs, surtout italiens, qui préfèrent représenter cette « vulnérabilité » des maisons de manière réaliste, en mettant en scène, par exemple, des habitations détruites, bombardées, ruinées par la guerre, mais en arrivant aussi à faire la description de familles entières enterrées sous l'écroulement de leurs maisons. Nous voyons bien qu'ici la structure qui devait théoriquement défendre les habitants se transforme en son contraire : un instrument de destruction et de mort. Sans arriver à ces cas extrêmes, que l'on retrouve chez Nitti et chez Lajolo, nous avons ainsi constaté que la maison change souvent de signe, en devenant le lieu du péril et en ressemblant ainsi de plus en plus à un espace ouvert, tel que la route, comme Amoroso l'affirme explicitement dans son texte. À côté de cette représentation réaliste il y a une possibilité alternative qui nous a semblé encore plus intéressante, bien que moins directe : certains auteurs, surtout français, préfèrent en effet jouer de manière plus profonde et symbolique avec les potentialités de cet espace, empreint de contradictions et d'allusions à la guerre. À travers des jeux de correspondance cachés, des symétries et à travers l'action des personnages à l'intérieur des maisons, ces espaces contribueront à donner une vision unique et personnelle de la guerre, même sans la mentionner (comme il se passe, de manière extrême, dans *Le Palace* de Claude Simon) : ainsi, de façon plus générale, les espaces intérieurs raconteront « sans raconter », et leurs descriptions, ainsi que le rapport

que les personnages entretiendront avec leurs refuges, fourniront des clés interprétatives très éclairantes pour le lecteur.

Après avoir pris en examen les espaces intérieurs, nous nous sommes arrêtés sur les décors – naturels et urbains – qui se montrent fréquemment dans leur nature négative, hostile : ils sont les lieux où la guerre éclate, les lieux qui attaquent les espaces protégés en les détruisant, les lieux où l’homme agit dans la complète vulnérabilité. Naturellement, nous avons rencontré aussi des cas, comme celui de Clavel, où les espaces ouverts sont positifs, protecteurs même, lorsqu’ils prennent la fonction défensive de la maison. Même dans ce cas, comme cela se passait avec les intérieurs, les espaces nous parlent, en confirmant ou en mettant en doute les affirmations explicites, les jugements, les épisodes concernant la guerre civile. Les rapports entre le décor et les dynamiques narratives en acte dans les romans de notre corpus s’approfondissent de plus en plus, favorisant et enrichissant notre activité interprétative.

Ce qui a émergé finalement, à partir de toutes nos analyses, pouvait être assez prévisible : le fait que les intérieurs ne soient pas définissables comme les lieux de la complète sécurité n’est pas si étonnant ; de même, le changement de fonction des extérieurs – parfois hostiles, parfois utiles, amis – ne semble pas être une prérogative de la littérature de guerre ou, notamment, de la littérature concernant la guerre civile espagnole. Toutefois, il nous fallait cette étape intermédiaire pour commencer à comprendre le schéma d’oppositions dedans / dehors qui semble supporter, de manière plus ou moins solide, les écrits de notre *corpus*. Ce schéma binaire peut être réduit, simplifié, en la forme suivante : il y a des écrivains qui se concentrent sur – ou qui sont obsédés par – l’extérieur, et qui attribuent la source originale du mal de la guerre à l’espace coïncidant avec tout ce qui ne se trouve pas à l’intérieur de leurs propres barrières domestiques. Le spectre qui les hante est donc celui de l’invasion, de la profanation, de la rupture des barrières protectrices du « moi », avec toutes les significations psychologiques que cela implique. La guerre est tout ce qui du dehors menace, tout ce qui viole des frontières inviolables, tout ce qui se trouve où il ne devrait pas se trouver. Toutes ces tensions – ces peurs ancestrales – sont mises en scène grâce et à travers l’espace : parfois, le texte ne les mentionne même pas directement ou de manière explicite, mais ce sont les lieux, la description des maisons, des violations de l’espace domestique, qui montrent ce spectre sous-jacent. Cependant, certains écrivains semblent aller au-delà de cette peur atavique, en montrant une réalité bien plus complexe : cette réalité n’est pas faite d’une opposition nette entre un dedans blanc et lumineux soudainement envahi par

une altérité noire et sombre – comme le voulait la propagande de l'époque – mais elle se fonde sur un concept très différent, celui de la cohabitation. Dans un même espace, le bien et le mal se retrouvent unis, mélangés, en s'influençant réciproquement. La réalité de la guerre résulte donc de ce gris, de ce rapport continu d'échange entre le frère et l'étranger, le bien et le mal, l'intérieur et l'extérieur.

On pourrait répondre qu'en fin de compte dans tous les textes littéraires, il existe cette tension entre dedans et dehors, entre le Moi et l'Autre ; ou mieux, que chaque texte existe en vertu de cette opposition, de cette rencontre problématique : cela est tout à fait vrai, mais cette constatation ne sous-estime pas l'importance de notre analyse. S'il est vrai que le dedans et le dehors combattent leur guerre dans la majorité des textes littéraires, il est aussi vrai que ce combat se révèle particulièrement éloquent dans les romans ayant pour thème une guerre civile : un genre de guerre qui se distingue des autres surtout par sa capacité de transformer l'ami en ennemi, le pays natal en pays mortifère, le proche en barbare, la sécurité en danger. En soulignant les rapports entre dedans et dehors nous avons donc accompli le premier pas pour la compréhension de la nature profonde de ces textes, de leur substrat partialement caché. En outre, la découverte des différentes manières de traiter l'espace dans les romans du *corpus* – qui se sont révélées même dans les mises en scène « panoramiques » de l'Espagne, passées en revue dans la partie consacrée à l'étude des figures telles que le cimetière, la corrida, les ruines, l'enfer – nous a permis de faire le bond final, en progressant vers la troisième et dernière partie de la thèse.

Comme le dedans et le dehors dialoguaient de manière différente dans les textes, en montrant la vision personnelle des auteurs ainsi que leurs peurs profondes et leur sentiment de la guerre, les maladies reproduisent les contrastes spatiaux, en les enrichissant.

Avant d'aborder, dans le champ littéraire, le traitement métaphorique de la maladie appliqué à la mise en scène de la guerre, nous avons parcouru le chemin inverse, pour voir si, dans la littérature scientifique, le rapprochement entre guerre et maladie existait, comment il fonctionnait et d'où il prenait sa force.

Que la médecine fasse usage des images de guerre pour décrire la maladie est assez facile à constater : la présence des images « belliqueuses » est repérable non seulement dans le langage des patients qui tentent de décrire la lutte dans laquelle leur corps se trouve impliqué – un corps ainsi conçu comme un champ de bataille où les forces du « Bien » cherchent à abattre le Mal –, mais même dans les écrits scientifiques proprement

dits. La description de la maladie, mais aussi celle des stratégies de guérison – comme le souligne bien Susan Sontag dans son parcours critique – repose sur des expressions belliqueuses. L’auteure en question en arrive même à établir une sorte de parallélisme entre la progression du cancer dans le corps humain et le phénomène du colonialisme, en soulignant la croissance anormale qui mène souvent à l’amputation de la partie désormais envahie et conquise par les cellules malades, tandis que le médecin et essayiste indien Siddhartha Mukherjee décrit le cancer comme la maladie la plus susceptible d’être métaphorisée par des images guerrières. Après avoir cherché à établir une sorte d’année zéro – marquant le début de l’utilisation de cette métaphore à l’intérieur de la médecine – nous avons donc cherché à mettre en relief les aspects les plus significatifs de cet emploi figuré et de ses implications à l’intérieur de la narration, surtout en ce qui concerne ses rapports avec l’Histoire.

Les dynamiques narratives présentes à l’intérieur du champ médical ont été analysées de manière particulièrement approfondie par l’anthropologie médicale, une discipline ayant enquêté sur cette dimension particulière de la maladie, traitée avec une approche esthétique et ainsi éclairée par des perspectives différentes. Le fait de concevoir la maladie comme un ennemi à combattre nous apparaît donc très naturel. Mais que se passe-t-il quand, inversement, la guerre est conçue comme une maladie ? Est-ce que la critique s’est intéressée à ce problème, arrivant à nous proposer une sorte d’histoire de ce parcours métaphorique en littérature ?

En réalité, comme nous l’avons vu, il n’existe aucun parcours systématique concernant le rapprochement significatif entre maladie et guerre en littérature. Après avoir écarté tous les écrits aux titres « trompeurs », nous avons pu constater que tous les textes critiques que nous avons trouvés se limitent à fournir des analyses partielles, concernant l’emploi de cette métaphore chez un seul auteur ou, éventuellement, chez un groupe assez restreint d’auteurs : si dans quelques-uns de ces textes la comparaison entre guerre et maladie est une suggestion jamais approfondie – et presque considérée comme une condition préalable ne nécessitant pas d’ultérieures explications – quelques autres volumes proposent un regard vague, une vision dispersée sur le thème, en se concentrant sur des aspects trop spécifiques pour être considérés universalisables. Ainsi le regard est, en même temps, trop superficiel, trop éloigné ou bien trop rapproché pour donner une idée générale et suffisamment profonde du problème. Si l’essai de Gennaro Carillo nous donne un panorama intéressant sur l’emploi de la métaphore de la maladie dans la Grèce antique – en se configurant ainsi, et de manière paradoxale, comme l’essai le plus

pertinent par rapport à notre recherche, même en traitant une période très éloignée du point de vue temporel –, toutes les œuvres analysées semblent en général ne pas poser de problématiques communes en proposant une vision fragmentaire de la question. Les manques principaux pourraient donc se résumer en trois points : manque de perspective temporelle ; manque d'ambition récapitulative ; manque de problématiques communes. La tendance est ainsi celle d'approfondir un auteur ou une époque précise, en entrant dans les détails d'une œuvre ou d'une production bien définie, sans chercher à analyser le développement temporel que l'emploi de cette métaphore pourrait avoir eu pendant les siècles et sans proposer presque aucun parcours comparatif entre plusieurs auteurs appartenant au même siècle. Au contraire nous aurions besoin d'une perspective générale concernant en particulier le rapprochement entre guerre et maladie au XX^e siècle : une perspective, celle-ci, dont l'inexistence pourrait être motivée par un manque critique, mais aussi par une inexistence du problème. Pour vérifier que notre questionnement soit fondé, légitime – et sans pouvoir nous orienter avec des coordonnées préexistantes –, nous avons finalement choisi d'interroger nos textes, en les éclairant avec cette lumière distinctive.

Dans cette dernière partie de la thèse nous avons justement analysé les ouvrages sous ce point de vue, un point de vue qui, tout en considérant la fréquence de ce genre de métaphorisation, s'est révélé très fertile. Nous avons ainsi découvert que le problème existe et que notre questionnement est donc légitime.

Sans vouloir faire une liste de tous les genres de maladie que nous avons rencontrés, nous pouvons créer des regroupements explicatifs, des regroupements qui semblent se rattacher, plus ou moins directement, à la partie précédente, concernant la mise en scène spatiale. En effet, la maladie contaminatrice, « qui vient du dehors », alterne avec la maladie provenant de l'intérieur, engendrée par l'organisme même qui en souffre : même si de manière plus originale et spécifique, le recours à la métaphore médicale ne fait que reproduire, à travers l'utilisation d'un type spécifique de maladie, les oppositions spatiales auparavant vues, en leur donnant des nuances ultérieures et en montrant plus clairement le point de vue de l'auteur. Sans tenir compte du jugement négatif implicite à la comparaison entre guerre et maladie – un jugement qui s'écroule, ou mieux, « se renverse » seulement dans les rares cas où la guerre est comparée à un médicament –, le fait d'utiliser ce genre d'image en dit long sur la puissance de l'imaginaire corporel et sur les rapprochements entre espace humain et espace physique, corps et continents. La violence est tout ce qui contamine ; elle peut venir du dedans ou du dehors, elle peut se

manifester sous forme d'un cancer ou d'une peste, d'une hémorragie ou d'une bactérie, mais son action est en tout cas une action qui tue en rendant malade, qui rend malade en tuant.

C'est cette réciprocité surprenante et assez primordiale – comme l'a démontré René Girard – que nous avons extraite des textes et sur laquelle nous nous sommes arrêtés, en cherchant à en comprendre l'origine profonde : une réciprocité, celle-ci, qui rend l'Espagne malade et moribonde, en proie à la terreur et aux spasmes que les narrateurs européens observèrent de manière plus ou moins objective, enthousiaste, révélatrice. Le lien entre violence, impureté et contamination s'est ainsi révélé « primordial », tandis que le pouvoir contagieux de la guerre a été mis en évidence plusieurs fois par Girard de manière explicite. La violence se propage parmi les hommes comme une maladie, elle s'insinue dans la communauté comme une peste, en arrivant à provoquer le conflit le plus scandaleux de tous, le plus « souillant » de tous : celui entre frères, entre concitoyens.

À partir donc de l'analyse d'un corpus consistant de proses ayant comme objet principal la narration de la guerre civile espagnole et publiés dans la période comprise entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la fin des années 1970 – un espace temporel d'une trentaine d'années, pendant lequel l'Europe, sortie d'un second traumatisme, semble réinterpréter le conflit civil espagnol à la lumière de la guerre « civile » européenne, comme son inquiétante anticipation – il en ressort la présence d'un imaginaire commun et particulièrement éloquent. Parmi les interprétations et réélaborations hétérogènes de l'événement proposées par les écrivains européens pris en examen, il est possible de retrouver un dénominateur commun et insolite qui semble faire coïncider, de manière plus ou moins directe et insistante, la guerre en question avec une véritable maladie.

Ce genre de métaphorisation n'agit pas exclusivement en littérature, mais – comme nous l'avons souligné – il est actif même dans la propagande de l'époque dont nous avons mis en évidence les instruments de persuasion, afin d'ancrer notre recherche même d'un point de vue plus historique. Le tissu social de l'époque s'est en effet révélé imprégné d'images de maladie, utilisées par la propagande, surtout franquiste, afin de stigmatiser l'ennemi interne en le transformant en un « étranger ». Pour le faire – pour transformer le frère contre lequel on se retrouvait à combattre en un « inconnu », en quelqu'un qui venait du dehors –, un des instruments plus efficaces était justement le recours à la maladie : le fait qu'il fût « malade », qu'il représentait le mal de l'Espagne, le virus qui contaminait le territoire espagnol, la bactérie mortelle, pouvait aisément justifier son « extraction »

concrète du territoire espagnol qui n'était plus sa patrie et duquel il devait donc être expulsé pour garantir la santé du pays et du peuple espagnol. L'accusation d'être malade, contagieux, justifiait l'expulsion des « bactéries ». Même ici, on se rend compte du passage osmotique existant entre le champ spatial et celui de la maladie : c'est le fait de dépeindre le frère comme un élément extérieur – et de le faire grâce à l'affirmation de son hypothétique maladie – qui justifie, surtout aux yeux des franquistes – sa concrète expulsion. La métaphore médicale s'insère ainsi parfaitement dans ce territoire flou où les frontières entre frère et barbare, ami et ennemi ne sont plus si nettes, en permettant n'importe quel genre de falsification de la réalité. C'est justement cette distinction incertaine et fluide entre frère et ennemi qui permet l'insertion, l'incrustation de ce genre d'imaginaire dans le tissu social de l'époque : un imaginaire, celui-ci, capable de partager de manière nette et terrifiante le Bien du Mal, en donnant de réponses simplifiées et en permettant des actions pragmatiques.

Pour ce qui est des spécificités nationales, nous ne pouvons pas faire une classification distinguant de manière précise les types de réception en fonction de leur appartenance géographique, mais nous pouvons cependant remarquer que le Royaume-Uni est l'espace le moins généreux en ce qui concerne la transfiguration de la guerre civile en un imaginaire médical : si dans la littérature italienne les références à la maladie sont constantes, sans constituer pourtant une structure complexe régissant le roman et se présentant plutôt en tant que suggestions peu approfondies et insérées dans un cadre extrêmement réaliste – dans la littérature britannique elle sont souvent absentes. Certes, il s'agit de romans mineurs, dont nous nous permettons de mettre en doute la qualité, des romans dans lesquels nous avons de la peine à trouver de caractéristiques proprement littéraires. Cependant, cela vaut même pour quelques auteurs italiens et pour quelques écrivains français qui, même en ne proposant pas des chefs-d'œuvre, utilisent presque constamment la métaphore de la maladie, très souvent répétée dans la narration. Nous ne pouvons donc pas établir un lien entre qualité littéraire et métaphore médicale, mais nous pouvons peut-être affirmer que l'image de la maladie se présente plus fréquemment dans les romans où la guerre civile est vraiment le centre de la narration et ne constitue pas seulement un prétexte ou un simple cadre historique. Dans ces cas, la maladie vient au secours des narrateurs qui tentent de décrire la guerre de manière personnelle, en cherchant à faire vivre au lecteur les mêmes sensations éprouvées sur les champs de bataille : l'efficacité de ce rapprochement réside justement dans la familiarité de la maladie – expérience commune à tout le monde – qui comble le « vide expérientiel » de

la guerre – expérience extraordinaire, à l'écart de la vie quotidienne – ainsi que dans le parallélisme immédiat qui se crée entre individu et collectivité, vie personnelle et Histoire. Un parallélisme facile à lire contribuant à transmettre la sensation d'invasion ou de coprésence du Bien et du Mal, en montrant de manière très efficace la lutte entre identité et altérité et, avec elle, l'amalgame mélangeant la notion de frère et celle d'ennemi : un amalgame, celui-ci, qui semble différencier la guerre civile de n'importe quelle autre guerre, ou mieux, qui semble faire de la guerre civile la version extrême et radicale – la version emblématique, archétypale – de tout autre conflit. Si chaque lutte n'est au fond qu'une lutte contre son propre frère – une lutte entre Caïn et Abel – voilà que toutes les tensions de la « guerre tout-court » se trouvent, concentrées, amplifiées et ainsi très visibles, dans la guerre civile où ce contraste est tellement évident qu'il ne peut se cacher sous le maquillage de la patrie, de la langue, de la différence : une lutte où se retrouvent à combattre des hommes qui, au contraire, se ressemblent, qui parlent la même langue, qui vivent dans le même pays, qui se distinguent des autres sur la base d'une identité nationale précise, est une lutte où la brutalité explose et se montre dans toutes ses terribles nuances.

En plus d'être presque devenu un topos – que l'on rencontre très souvent en littérature, à partir de la mythologie – la référence au lien fraternel funeste semble vouloir insister sur la source « génétique », « sanguine » du Mal : une maladie – la violence – qui paradoxalement unit ceux qui se combattent, qui rapproche ceux qui voudraient s'éliminer réciproquement, qui leur rappelle leur lien indissoluble. Et aussi, une maladie – la violence – qui se transmet comme une contagion impossible à arrêter et qui salit tous ceux qui entrent en contact avec elle, comme les allusions – dans certains cas obsessives – à la pureté perdue semblent vouloir affirmer. La maladie s'est peut-être présentée aux narrateurs comme un des instruments les plus efficaces pour raconter cette absurdité, car elle peut frapper tous les hommes, sans distinctions, car elle devient une partie de nous-mêmes, en entrant dans notre corps comme un poignard, en sortant de notre corps comme une hémorragie. Voilà ce que le recours à cette image résume : le lien girardien indissoluble entre violence et impureté, entre impureté et contamination, ainsi que le pouvoir de « suggestion » que semble détenir la violence se propageant d'un être humain à l'autre en vertu d'une sorte d'imitation, de transmission mortifère. Si tel est le cas, les écrivains que nous avons rencontrés n'auraient rien inventé : leur habileté, leur talent ne dériverait pas du fait d'avoir été originaux, d'avoir élaboré une image « géniale » pour décrire la guerre, mais du fait d'avoir trouvé une espèce de fond archétypal sur lequel se

base l'expérience de la violence, exaltée par la guerre civile. C'est justement à cause de ce fond archétypal commun que la métaphore est présente dans la majorité de nos narrations : car elle ne découle pas d'une invention personnelle, individuelle des auteurs, mais d'une sorte de structure partagée et, pour ainsi dire, préexistante, que les écrivains ont plus ou moins consciemment perçue et, ensuite, transférée sur leurs pages. L'usage de cette métaphore ne ferait alors que révéler l'essence de la violence qui nous habite, semblable au vent qui pénètre dans une maison, à la maladie qui se déclare un jour, après de longues périodes d'incubation.

Or, tout cela dit, notre thèse semblerait partagée en deux parties distinctes, n'ayant qu'une opaque relation entre elles : d'une part l'étude de l'espace, d'autre part celle concernant la maladie et ses rapports avec la mise en scène de la guerre civile. C'est peut-être ici, dans cette continuité peu solide, que réside le point de vulnérabilité de notre travail scientifique. Nous avons cherché à mettre en évidence leur lien caché, mais nous ne pouvons pas nier ni oublier que l'étude de l'espace est tout autre chose par rapport à l'analyse des métaphores médicales, des métaphores qui ne sont pas directement liées aux macrostructures narratives, comme l'est au contraire la théorisation spatiale.

Pourtant, même sans solution de continuité parfaite entre les deux pôles de notre recherche, nous pouvons affirmer assez aisément – et nous avons cherché à le démontrer – qu'ils constituent deux aspects du problème, deux aspects qui nous permettent de plonger en profondeur dans la guerre civile espagnole de manière différente et inédite. Nous avons donc accepté un défi : celui de montrer comment ces deux aspects, ces deux perspectives différentes, interagissent entre eux, en contribuant à souligner certaines caractéristiques communes de la guerre civile espagnole.

L'étude de l'espace et l'apparition des métaphores médicales se sont ainsi révélées moins éloignées l'une de l'autre que ce à quoi on aurait pu s'attendre – les exemples littéraires mentionnés en sont la preuve –, tout en considérant qu'elles semblent souligner les mêmes problématiques du conflit civil, perçu alternativement comme invasion de l'extérieur ou, au contraire, comme croissance mortifère intérieure. La contamination entre ces deux « sphères » se révèle ainsi évidente, bien que hasardée : en ne voulant pas renoncer à un aspect ou à un autre, nous avons donc décidé de les montrer l'un après l'autre, dans une progression qui nous a semblé particulièrement féconde et assez – peut-être pas suffisamment – harmonieuse : le lien qui nous signale l'incomplète aliénation des

deux éléments – et leur partielle continuité – nous a poussé à aller dans cette direction, sans oublier pourtant de montrer les failles et les points faibles de notre parcours.

Nous nous sommes peut-être trompés : le discours parfois se bloque, en rencontrant des obstacles, des empêchements de la pensée qui s'arrête sur des passages qui se révèlent peu fluides, peut-être même forcés. Il est en effet évident que le développement de notre discours n'est pas très « naturel » ni « spontané » et que le passage d'un questionnement sur les espaces à un questionnement sur les métaphores médicales peut déranger, apparaissant peu pertinent. Pour notre défense, nous pouvons affirmer que nous n'avons pas cherché à dissimuler ces obstructions, mais que nous les avons, au contraire, instamment montrées afin de donner au lecteur l'idée précise de notre travail, du parcours de notre pensée et des aspects moins convaincants de la recherche.

Le fait de relier une étude spatiale à une étude sur les images et sur les métaphores de maladie est bien sûr hardi et, peut-être, moins « scientifique » de ce qu'une thèse doctorale exigerait : par contre, nous nous sommes appuyés sur certains aspects qui semblent avoir doté notre recherche de solidité.

D'abord, c'est des textes que nous sommes partis : « grâce » à notre ignorance initiale concernant la thématique, nous avons pu régler notre discours sans nous appuyer sur des préjugés ou sur des thèses déjà très élaborées. Notre situation de départ était donc celle de la table rase, un état qui exige beaucoup de travail, mais qui a le mérite de donner une grande liberté de vision : en ne disposant pas de beaucoup d'écrits critiques, nous avons donc d'abord interrogé les textes avec un regard vierge. C'est de ce regard « ignorant » qu'a découlé le choix de la perspective inédite et peu explorée que nous avons donné à notre recherche. Si elle apparaît parfois instable, bancale, nous savons pourtant que les bases sur lesquelles nous l'avons construite sont stables et très concrètes : l'analyse textuelle et le travail comparatif que nous avons effectué a en effet été très minutieux et nous avons la certitude d'avoir construit un édifice imparfait, mais solide, au moins du point de vue de la conception et du matériel utilisé.

Deuxièmement, nous sommes sûrs d'avoir apporté notre contribution aux travaux de critique littéraire concernant la guerre civile espagnole et, plus en général, aux nombreuses études de guerre. S'il est vrai qu'ils abondent, en proposant des points de vue toujours différents et uniques, nous avons l'impression d'avoir fait notre devoir, en mettant en lumière des aspects qui n'avaient pas été encore éclairés. Si la première partie de notre thèse repose surtout sur la critique préexistante – une critique qui nous a donné la possibilité de nous orienter –, les deux parties successives représentent, nous espérons,

une progression, ou bien une intégration, des travaux existants, desquels elles se sont inspirées et avec lesquels elle se sont confrontées. Si l'approche spatiale a déjà été appliquée à l'étude des romans de la guerre civile espagnole – et nous rappelons à ce propos en particulier les œuvres critiques sur Juan Benet, un auteur qui se prête particulièrement à ce genre d'analyse, compte tenu de l'importance qu'il confère à l'espace dans ses romans – la partie concernant la maladie constitue le point d'originalité de notre travail : confronté au choix de sûreté ou d'originalité, nous avons choisi de parcourir la route la moins pavée et nous pensons, à la fin des travaux, d'avoir pris la bonne décision. Le fait d'analyser le rapport entre guerre et maladie s'est en effet révélé significatif, car il n'existe – comme nous l'avons vu – aucune étude qui aborde cette comparaison de manière systématique, soit du point de vue de la guerre civile espagnole, soit du point de vue, plus général, de n'importe quelle guerre ou de la violence tout-court.

De plus, le fait que le résultat obtenu de notre analyse se relie – en les « confirmant » (comme si y en avait besoin) du point de vue littéraire –, aux réflexions de René Girard ne peut que nous donner une autre raison de « tranquillité », en nous assurant d'avoir parcouru la bonne voie. Avant de connaître sa pensée concernant le rapport entre violence, contamination et maladie, nous avons retrouvé dans nos textes tous ces aspects, qui ont ensuite été enrichis de ses réflexions théoriques capables de donner de la profondeur à nos résultats finales.

Serait-il peut être utile et intéressant de continuer dans cette direction, en approfondissant ce lien entre guerre et maladie, dans une étude exclusivement axée sur cet aspect ?

On espère avoir donné des bases pour que ce soit possible. Le travail exigerait beaucoup de temps, une équipe passionnée et peut-être un regard pluridisciplinaire. Les parcours souhaitables sont plusieurs, mais le plus envisageable serait peut-être celui de commencer par les mises en scène « chirurgicales » des guerres civiles européennes et non-européennes pour vérifier l'ampleur et l'envergure de cette métaphorisation à l'intérieur d'un corpus plus ample de textes. Ensuite, et toujours de manière théorique, on pourrait confronter ces résultats avec les mises en scène présentes dans la littérature de guerre tout-court afin d'établir si la métaphorisation médicale agit de manière plus forte dans les représentations des guerres civiles – en étant une prérogative de ce type de conflit – ou si elle est également présente dans tout genre de représentation du conflit.

Est-ce que la métaphore entre en scène quand l'auteur doit décrire une guerre fratricide ou agit-elle avec la même force, par exemple, dans les romans sur la Première

et sur la Seconde Guerre mondiale ou dans les textes sur le colonialisme ou les guerres d'indépendance ? Est-ce qu'il existe une « règle », un mouvement clair, concernant cet usage ou bien la métaphore est-elle utilisée ici et là, n'importe où et n'importe comment, sans qu'il soit possible de déterminer une exclusivité, une prédominance, une action déterminée ? Ou encore, existe-t-il d'autres métaphorisations recourant aussi souvent dans les romans de guerre, en arrivant à délimiter les caractéristiques du conflit de manière si efficace, éloquente et significative ? Et qu'en est-il, par exemple, de la poésie et du théâtre ?

Voici quelques-unes des questions que l'on pourrait se poser, dans le cas où la recherche continuerait. Pour le moment, nous sommes arrivés – tout au long de nos pages – à démontrer la présence presque constante de ces images de maladie à l'intérieur d'un corpus qui, comparé à la recherche idéale mentionnée ci-dessus, apparaît minuscule, mais qui pourrait constituer un premier pas, une découverte significative ou un simple présumé pour de nouvelles, et plus approfondies, opérations.

ANNEXES

Brève description des romans du corpus, organisés selon le pays de provenance et présentés par ordre chronologique.

LITTÉRATURE FRANÇAISE

La corde raide de Claude Simon (1947)

La corde raide est le second roman de Claude Simon, écrit à partir de 1945 et publié deux ans plus tard aux éditions du Sagittaire. Jugé avec sévérité par l'auteur lui-même – qui refusa la réédition de sa production littéraire comprise entre 1945 et 1954 (*Le Tricheur*, *La corde raide*, *Gulliver* et *Le Sacre du printemps*) – il relève de la définition du livre d'apprentissage, annonçant les romans à venir. À la base de la rédaction de *La corde raide* il y a sûrement une expérience traumatique multiforme : certes, la participation à la guerre d'Espagne, les voyages en Europe, la vie dans un camp de prisonniers en Saxe, la successive fuite et la Résistance, mais aussi le drame, tout à fait individuel, du suicide, en octobre 1944, de sa première épouse Renée Lucie Clog. Le texte de 1947 garde la trace de toutes ces expériences de manière aussi confuse que fascinante : écrit à la première personne, le livre se situe entre l'essai et le récit autobiographique, aspect, celui-ci, qui l'éloigne des œuvres romanesques de jeunesse en le rapprochant des textes des années 60 dont il semble être une sorte de brute préfiguration. Cependant, l'intérêt du livre ne réside pas seulement dans son caractère anticipateur de l'œuvre future. La recherche formelle et thématique de l'auteur est déjà très évidente, l'urgence de ses interrogatifs indéniable. L'originalité et la puissance de son écriture se mêle ainsi aux grands questionnements récurrents dans toute son œuvre en jaillissant de la confrontation problématique entre l'Homme et l'Histoire, une confrontation de laquelle découlent la guerre, la violence, la mort, mais aussi le désir de liberté et de création artistique. Dans *La corde raide* toutes

ces tensions sont présentes dans la tentative de l'auteur de parcourir toute sa vie passée. Le protagoniste, qui écrit à la première personne, est un homme qui voudrait devenir peintre. La corde raide du titre est la métaphore de sa vie : il fait tout son possible pour rester en équilibre nonobstant les expériences traumatiques vécues pendant la guerre civile espagnole et la Seconde Guerre mondiale. Ce qui émerge dans ce roman est en particulier le lien déterminant entre guerre et souvenir : c'est l'expérience du combat qui active la mémoire et, en même temps, la recherche d'une forme textuelle qui puisse communiquer au mieux ses expériences. Texte émouvant, il constitue un terrain privilégié pour la découverte de la sensibilité et de la conception du monde de l'auteur, et notamment pour l'étude de son rapport avec l'événement guerrier.

***Les raisins verts* de Pierre-Henri Simon (1950)**

Publié aux éditions du Seuil en 1950, *Les raisins verts* est le premier des grands romans de la maturité de Pierre-Henri Simon. Écrit par cet auteur très versatile, ayant fait ses preuves dans différents genres littéraires – allant du roman à l'essai politique, du journalisme à la poésie, de la dramaturgie à l'enseignement – ce roman a été un succès instantané dès sa parution. Cela dépend non seulement de la qualité de l'écriture, d'un style classique et agréable, mais aussi du subtil sentiment d'espoir qui semble imprégner la trame du texte, en le différenciant par rapport aux écrits contemporains où c'était le désespoir à prévaloir. Le succès de ce livre fut tel que le nom de Pierre-Henri Simon commença à être associé presque exclusivement à celui de *Les raisins verts*, aux dépens de ses autres livres, tout aussi intéressants. Simple et concis, ce roman mélange le drame interpersonnel avec une dimension historique et tragique frappant et désorientant les destins individuels. L'intrigue ne fait que souligner les qualités et la portée tragique de cet ouvrage. Protagoniste incontesté de l'histoire, Gilbert d'Aurignac est un intellectuel humaniste qui a choisi la carrière diplomatique ; son épouse Irène est tout aussi charmante que superficielle. Quand en 1914 Gilbert est obligé de déménager momentanément à Paris, à cause de son travail, Irène ne le suit pas, retenue en province par la mauvaise santé de sa fille Annou, devenue moniale dominicaine à Montpellier. À Paris Gilbert rencontre François et Laurence Van Smeevorde, ses cousins, et il commence une relation avec Laurence : une relation à laquelle l'arrivée à Paris de Irène et d'Annou fera bientôt mettre un terme, mais dont naîtra un enfant, Denis. À la fin de la guerre, Gilbert quitte Paris avec sa famille, tandis que la vie des Van Smeevorde se transforme en cauchemar : François se

meurt, Laurence, en sombrant dans le plus profond désespoir, se drogue. Gilbert accepte donc la proposition que lui avait fait François avant de mourir, et décide de prendre Denis chez lui en se faisant passer pour son oncle : mais la tromperie ne durera pas longtemps. Une fois apprise la vérité, le rapport entre les deux devient de plus en plus difficile, et s'aggrave à cause de la politisation de Denis qui exhibe son refus des valeurs religieuses et bourgeoises par des provocations continues, au point qu'il arrive à fonder une cellule communiste au lycée. Extrêmement contradictoire, attiré par le communisme, mais aussi par la foi religieuse, adversaire et admirateur secret de Gilbert, Denis arrive même – pour se venger – à nouer une amitié équivoque avec Irène qui, une fois découverte la vérité à propos du lien entre lui et Gilbert, trouvera la mort à la suite d'un accident de voiture. Denis, après avoir cherché sans succès de revoir Annou, décide de rejoindre les Brigades internationales et il mourra en Espagne peu après. Ses carnets seront retrouvés et c'est à travers ses mots que le lecteur pourra entrer plus en profondeur dans les complexités de l'âme du jeune combattant. Le roman donne ainsi une vision double aux événements, une vision correspondant aux deux points de vue principaux : celui du père qui raconte son histoire à l'intention de sa fille Annou, dans une espèce de confession qui, tout en débutant en 1937, couvre toute sa vie, depuis 1881 – année de sa naissance – jusqu'à la veille de sa mort en 1946 ; celui du fils « bâtard » qui raconte ses cinq dernières années à partir de la découverte dramatique, le 7 octobre 1933, de son lien avec Gilbert, jusqu'à son enrôlement en Espagne en 1938. L'intérêt du roman semble résider particulièrement dans le conflit générationnel, intellectuel et moral entre ces deux personnages, un conflit qui permet à l'auteur d'avoir un regard pluriel et dépourvu de jugement sur la réalité de l'époque.

La Fête espagnole de Henri-François Rey (1958)

Publié en 1959 aux éditions Robert Laffont – et ensuite adapté dans le film homonyme de Jean-Jacques Vierne sorti en 1961 – *La Fête espagnole* est un roman d'Henri-François Rey ayant reçu le prix des Deux Magots. Dans ce texte l'amour et la guerre d'Espagne s'entrelacent de manière presque indissoluble. Le protagoniste Michel Georgenko, engagé dans les Brigades internationales, veut aider les espagnols dans leur lutte pour la liberté, afin qu'ils puissent entendre à nouveau cette « petite musique » qui donne un sens à la vie, qui rend magique chaque instant. Cependant il manque le départ du convoi pour Barcelone et décide de s'y rendre par ses propres moyens : c'est tout au

long de sa route vers la ville espagnole qu'il rencontre Nathalie Conrad, une journaliste franco-américaine correspondant à Paris du *New Yorker*, qui va dans la même direction. L'amour entre eux naît très vite mais leur sentiment doit bientôt se confronter avec la guerre qui attend Georgenko : la tentation de tout abandonner pour se réfugier dans l'univers privé de l'amour est forte, mais il choisira différemment, en trouvant la mort dans l'Espagne de 1936 de laquelle il était en train de s'échapper.

***L'Espagnol* de Bernard Clavel (1959)**

Publié en 1959 aux éditions Robert Laffont et adapté en deux épisodes par Jean Prat en 1967, *L'Espagnol* se déroule – comme *Le Silence des armes* ou *Meurtre sur le Grandvaux* – dans le pays d'origine de son auteur Bernard Clavel, le Jura. Une sombre nuit d'automne, le protagoniste Pablo, réfugié de la guerre civile espagnole, arrive avec son compagnon Enrique dans une ferme d'un village du Jura, cette région célèbre pour sa production de vin jaune. Nous sommes en 1939 et les forces françaises sont mobilisées dans ce qu'on appelle la *Drôle de guerre*, coïncidant avec la période du début de la Seconde Guerre mondiale. C'est justement pour participer à cette guerre que Enrique repartira vite, tandis que Pablo choisit de rester chez les paysans qui l'ont hébergé : le patron Lucien Bichat et sa femme Germaine, avec sa fille Jeannette, le fils Pierre, parti pour la guerre, et deux autres personnages, Clopineau et Marguerite, qui viennent aider la famille. Pablo participe aux vendanges et il découvre le plaisir fatiguant de travailler la terre, un plaisir qui lui fait presque oublier les souvenirs du combat et qui lui permet de mieux supporter l'image de Mariana, sa femme tuée pendant la guerre civile. Cependant la vie de Pablo et de la famille qui l'accueille sera bouleversée : en printemps 1940 la France est envahie, et son patron, victime d'une attaque, meurt. Une nouvelle guerre revient donc dans la vie de Pablo, elle se rapproche chaque jour comme un raz de marée. Effrayés par l'avancée allemande Pablo, Germaine et Jeannette se cachent sur les hauteurs du village d'où ils peuvent observer tous ceux qui fuient la guerre : cette expérience ne fait que renforcer leur lien, au point qu'ils projettent d'acquérir ensemble une vigne à l'abandon. Cependant, une fois la guerre terminée, Pierre revient au village et il déclare son intention de tout vendre pour s'installer en ville, détruisant ainsi le rêve de Pablo et Germaine. À travers le personnage du déraciné Pablo, Bernard Clavel arrive à construire une narration où l'événement espagnol rejoint le conflit mondial et où la guerre est observée d'un point de vue inédit, plaçant au centre la nature et sa beauté.

La Corrida de la Victoire de Georges Conchon (1959)

En 1959 les éditions Albin Michel publient *La Corrida de la Victoire* de Georges Conchon, un roman qui recevra le Prix des Libraires l'année suivante. La narration commence en juin 1939, quand Juan, combattant républicain, revient à Madrid après avoir été blessé en Catalogne pendant le combat antifranquiste. Il décide donc de retourner chez soi, dans la vieille maison de la *calle* de la Montanera où il a toujours vécu avec son frère, le colonel franquiste Luis de Santisteban. Le contraste entre les deux est immédiat, en mimant, de manière assez explicite, le conflit fraternel bouleversant l'Espagne. Si à Madrid les armes se sont tuées, le conflit continue donc dans la maison que Luis et Juan sont contraints à partager, avec la domestique Trini, du côté du frère phalangiste. Le drame de *La Corrida de la Victoire* est tout intérieur et se développe lentement jusqu'au rebondissement final : la cohabitation forcée a en effet permis aux deux frères de se rapprocher l'un de l'autre au point que ce sera justement Luis à aider son frère dans sa fuite désespérée vers le territoire français. Avec ce roman, Conchon arrive à parler de la guerre d'Espagne à travers un système symbolique qui, tout en n'étant pas très original, confirme son efficacité.

Terre de violence de Jean-Pierre Simon (1959)

Auteur peu connu, Jean-Pierre Simon publie en 1959 *Terre de violence* aux éditions Albin Michel. Dans ce roman la guerre civile espagnole n'occupe qu'une infime partie de la narration : le protagoniste, Jean, a été fait lieutenant chez les Internationaux et il prend la route de Tolède dans une vieille Ford branlante qu'on a mise à sa disposition. Arrivé dans l'ancienne capitale, il se trouve face à la réalité de la guerre : les Maures sont déjà aux portes de la ville et les Républicains sont en pleine débandade. La guerre d'Espagne sera pour Jean l'occasion de connaître le médecin américain Wilkins : des dialogues des deux personnages émergera une vision très différente de la guerre, considérée alternativement comme une entreprise héroïque imprégnée d'idéaux et comme une disgrâce concrète et humaine faite seulement d'hommes qui souffrent et qui risquent la mort. Aux concepts de liberté, de révolution et de démocratie – idéaux pour lesquels se bat une grande partie des espagnols et des volontaires étrangers – Wilkins oppose sa vision extrêmement concrète qui voit dans la perte des hommes irremplaçables – qu'ils

soient rouges ou noirs – la seule et authentique tragédie au-delà des idéaux et des convictions politiques.

Le capitaine galicien (Alvaro) d'André Sernin (1961)

En 1961 André Sernin publie aux Nouvelles Éditions latines *Le capitaine galicien (Alvaro)*, Prix Lucien Tisserant de l'Académie française. La particularité de ce roman réside d'abord dans le fait que le protagoniste est – comme nous le lisons dans le titre – galicien : une référence spécifique qui semble mettre l'accent sur une minorité qui, en 1936, avait approuvé par référendum le statut d'autonomie, une autonomie impossible à réaliser après l'éclatement de la guerre. Le roman est la narration des aventures du galicien Alvaro Coristanco, capitaine de l'armée républicaine : l'expérience de la guerre civile espagnole s'insère ainsi dans le climat révolutionnaire et guerrier de la première moitié du XX^e siècle. En l'espace de cinq chapitres, Alvaro Coristanco, homme d'action, parle en première personne de sa vie à partir de son enfance et de son adolescence en Galice, une enfance où les caractères principaux de sa personnalité étaient déjà visibles. La narration poursuit avec la participation du protagoniste à la victoire du Front Populaire, à Madrid, tandis que le deuxième et le troisième chapitres sont entièrement consacrés à la guerre civile espagnole, se terminant avec l'exil français de Alvaro. Cette partie centrale – après laquelle l'attention du narrateur sera détournée sur la Seconde Guerre mondiale – peut être lue comme un conte d'initiation où le protagoniste – en surmontant plusieurs obstacles – devient adulte. Le roman de Sernin, malgré sa simplicité, tente de s'interroger sur l'idée de liberté et de la dignité humaine.

Le Palace de Claude Simon (1962)

La guerre civile espagnole est le cœur de *Le Palace*, roman de Claude Simon publié le 1^{er} septembre 1962 aux Éditions de Minuit. Disséminées dans tout sa production littéraire, les références à cette guerre sont ici explicites et structurelles : la tension narrative, créée par le nœud de l'intrigue, repose sur l'attente du combat que doivent endurer cinq volontaires républicains à Barcelone. Dans cette ville agitée par les conflits entre républicains et anarchistes se retrouvent donc un étudiant, deux Espagnols – dont l'un est officier et l'autre maître d'école – un Italien et un Américain, très probablement alter ego de George Orwell. Le roman, très complexe du point de vue formel, est divisé

en cinq parties, mais le récit semble tourner autour d'un épisode central et assez insignifiant : la recherche de l'Américain, apparemment disparu, par l'étudiant qui n'arrive pas à le retrouver. Dans la première partie, intitulée « Inventaire », l'étudiant cherche à reconstituer dans sa mémoire l'hôtel Colon – lieu symbolique de la guerre d'Espagne – en s'efforçant de se rappeler en particulier une pièce du bâtiment où se trouvent les cinq personnages. Du dehors parvient la nouvelle de l'assassinat d'un certain Santiago dans la forme d'une interrogation insistante : « ¿ *Quién asesino a Santiago ?* ». Dans la deuxième partie, « Récit de l'homme-fusil », c'est l'italien qui parle : il raconte comment il est arrivé à tuer un adversaire politique dans un restaurant, en s'arrêtant sur des particularités gastronomiques apparemment inutiles, ainsi que sur les détails, répétés de manière presque obsessionnelle, de sa fuite et des réactions des clients. La troisième partie, « Funérailles de Patrocle », est axée sur la description d'un cortège de protestation : parmi ces gens, qui répètent la même interrogation sans réponse – « ¿ *Quien ha muerto ? ¿ Quien ha muerto ? ¿ Quien ha muerto ?* » – il y a aussi l'Américain. La quatrième partie « Dans la nuit » est toute consacrée au récit de l'étudiant qui n'arrive pas à s'endormir : de sa chambre sombre il observe l'Américain qui semble être en compagnie d'une femme dont on ne voit dans l'ombre que la silhouette. Si dans cette quatrième partie l'insatisfaction de l'étudiant est mise en évidence, c'est enfin dans la dernière partie, « Le bureau des objets perdus », que l'échec de son entreprise devient le vrai protagoniste du récit : l'Américain a disparu, sa quête est inutile. La ville solitaire et immobile ressemble de plus en plus à une reine laissée seule en son palais.

***Le Chaos et la Nuit* de Henry de Montherlant (1963)**

En 1963 les Éditions Gallimard publient *Le Chaos et la Nuit*, un roman de l'écrivain français Henry de Montherlant axé sur l'histoire de Celestino Marcilla, ancien combattant républicain lors de la guerre d'Espagne. Exilé à Paris depuis vingt ans, il vit en marge de la société avec sa fille Pascualita dont la mère est morte en lui donnant naissance. Cet anarchiste de soixante-sept ans et sa fille vivent ensemble, mais leur rapport est très difficile, et les reproches qu'il lui adresse tout le temps ne sont que l'ultérieure démonstration de son attitude nihiliste envers la vie : pour Celestino rien n'a plus de valeur depuis qu'il a laissé l'Espagne et le combat. Même en étant à Paris depuis vingt ans, Celestino n'a aucun ami français et ses rapports avec les exilés espagnols ne sont pas simples non plus : sa solitude et son insatisfaction sont extrêmes et ses souvenirs de

l'Espagne se transforment parfois en de véritables hallucinations. Quand l'occasion de revenir en Espagne se présente – sa sœur meurt à Madrid – il n'y pense pas deux fois, malgré les risques que peut lui faire courir son passé politique : mais une fois arrivé à Madrid, ce pays qui auparavant était pour lui le pays glorieux du courage, il découvre que celui-ci s'est transformé en un pays fantôme. Dans les rues de la ville il ne rencontre que les mirages de la guerre civile : Madrid est désormais une ville tranquille, modernisée et prospère, comme la réaction enthousiaste de Pascualita semble lui confirmer. Avant de repartir, seul, pour Paris, il décide d'assister à la première corrida de la saison, mais la course est médiocre, et il finit par il n'y voir rien d'autre que sa peur de la mort. Pour la première fois de sa vie, la corrida se montre dans sa nature symbolique : l'homme est le taureau, persécuté et ridiculisé, destiné à mourir sans avoir rien compris. Rentré à son hôtel, Celestino – fiévreux et agonisant – trouve la mort : ce sera la police, arrivée pour l'arrêter, à découvrir son cadavre portant les traces de ces quatre coups d'épée qui avaient quelques heures avant tué le taureau.

LITTÉRATURE ITALIENNE

***Il maggiore è un rosso* de Francesco Fausto Nitti (1953)**

Publié pour la première fois en 1953 par les Edizioni Avanti !, *Il maggiore è un rosso* de Francesco Fausto Nitti rappelle la dramatique expérience de la guerre civile espagnole, vécue en première personne par l'auteur, un des protagonistes de l'antifascisme militant italien. Au déclenchement de la guerre, Nitti réalisa que le destin de l'Europe était strictement lié au sort du conflit espagnol et décida de s'engager dans les brigades volontaires étrangères. Envoyé au front aragonais, au printemps 1937, il y organisa son bataillon de six cent anarchistes, en arrivant à encadrer dans une armée régulière des personnalités très réticentes et rebelles. La guerre, vécue pleinement par l'auteur, est racontée de manière réaliste et le roman est parsemé de personnages mémorables parmi lesquels on rappelle Pietro Nenni, à l'époque commissaire politique des Brigades internationales : l'aspect qui émerge le plus est sûrement la férocité de la guerre et la tension idéale du combat, ainsi que le lien indissoluble entre la bataille espagnole et celle européenne, la première étant interprétée en tant qu'inquiétante préface du destin italien, européen et même mondial.

***L'antimonio* de Leonardo Sciascia (1960)**

L'antimonio est une nouvelle – ou un bref roman – de Leonardo Sciascia, inclus dans le recueil *Gli zii di Sicilia* publié aux éditions Einaudi. Se déroulant entre la Sicile et l'Espagne dans les années 30 du vingtième siècle – pendant la guerre civile espagnole – il est l'un des écrits italiens les plus emblématiques sur cette période. Conçu initialement comme un roman, et plus semblable à une longue nouvelle dans sa forme finale, *L'antimonio* a même inspiré le film *Una vita venduta* de Aldo Florio sorti en 1976. La gestation du roman a été particulière et mérite d'être mentionnée : le premier chapitre de ce qui devait être un roman apparaît déjà en 1958 sur la revue « *Tempo presente* », tandis qu'une deuxième partie est publiée quelques mois après, au début de 1959, sur « *La fiera letteraria* ». Les doutes de Sciascia à propos de cet écrit sont nombreux, au point qu'il

arrive à penser d'avoir tout raté, jusqu'à l'utilisation de la première personne. Après un échange de lettres avec Italo Calvino – un échange duquel émerge la difficulté de représenter réalistiquement les événements historiques contemporains vécus en première personne – Sciascia réussit à réélaborer le matériel qui sortira dans la forme brève de la nouvelle dans la seconde édition de *Gli zii di Sicilia*. L'intrigue de *L'antimonio* est très simple : le titre fait référence au gaz grisou que les mineurs siciliens de soufre siciliens appelaient justement *antimonio*. C'est en effet une explosion de ce gaz qui pousse le mineur sicilien, protagoniste de la nouvelle, à s'engager volontaire dans l'armée franquiste, pour échapper à la misère et, paradoxalement, à la peur de la mort. Ici, il fera l'expérience directe de la cruauté du fascisme et de la guerre, vécue comme étape fondamentale de son parcours humain, parsemé des souvenirs de sa terre, de désillusion, de violence et de solidarité. Une fois revenu en Sicile, rien ne sera plus comme avant : la guerre continuera à influencer sa vie, en ne lui enlevant pourtant pas – comme récite la dernière phrase – son envie de « voir des choses nouvelles ».

***Il voltagabbana* de Davide Lajolo (1963)**

Paru en 1963 aux éditions Il Saggiatore de Milan, *Il Voltagabbana* est un roman autobiographique de l'écrivain Davide Lajolo dans lequel il raconte en particulier, son passage du fascisme à la militance antifasciste. On retrouve l'écho de ce changement politique – qui lui procura l'accusation d'incohérence – déjà à partir du titre car en italien « *voltagabbana* » signifie justement « renégat », « traître ». En 1943, après la chute du régime, Davide Lajolo, qui avait adhéré au fascisme et participé en tant que lieutenant de l'armée italienne à la guerre civile espagnole, vit une période de profonde crise politique et culturelle à l'issue de laquelle il devient partisan antifasciste. Vingt ans après il publie ce livre dans lequel il compare son expérience de « traître » – commune pour beaucoup d'autres jeunes de sa génération – avec celle d'un communiste pur et dur, toujours cohérent avec lui-même – Francesco Scotti, ayant combattu lui aussi dans la guerre d'Espagne mais du côté opposé, avec les Brigades internationales. L'accusation réelle d'être un *voltagabbana* devient pour Lajolo non seulement l'occasion de construire un texte double, dans lequel deux voix s'alternent et se mélangent, mais aussi d'expliquer sincèrement ses contradictions politiques ainsi que sa cohérence morale. L'histoire personnelle, de laquelle émergent en particulier les descriptions initiales de son pauvre

pays d'origine, se mêle ainsi aux événements de la guerre civile et de la résistance, dans une défense des valeurs authentiques de la terre et de la simplicité.

***Il miliziano spagnolo* de Filiberto Amoroso (1979)**

Il miliziano spagnolo est le roman publié par Filiberto Amoroso en 1979 aux éditions Pan arte. L'écrivain relate ici l'aventure de Pedro Valdès, un ex-combattant de la guerre civile espagnole qu'Amoroso avait connu par hasard vingt-cinq ans avant l'écriture du roman. Sans devoir rien inventer, l'auteur profite de l'opportunité de tirer des péripéties de Pedro un roman intéressant du point de vue humain et en même temps politique : il suffit – comme l'explique l'auteur dans sa prémisses – de lier l'expérience existentielle d'un personnage emblématique et l'expérience collective d'un des peuples les plus tourmentés de l'Histoire. Après une première version sortie en 1966 aux éditions Trevi, le texte a été écrit à nouveau, en choisissant de moins romancer l'histoire de Pedro, et en cherchant à se rapprocher de la nudité des faits, du discours direct, de la sensibilité orgueilleuse du personnage. Le résultat de cette réélaboration est une narration claire et immédiate où la guerre apparaît dans toutes ses nuances et où les hommes qui combattent ne manquent pas de rigoler ou d'admirer la beauté des femmes espagnoles.

LITTÉRATURE BRITANNIQUE

***Spanish Portrait* de Elizabeth Lake (1945)**

Paru en 1945 aux éditions Pilot Press, *Spanish Portrait* est un roman de Elizabeth Lake dont le vrai nom était Inez Pearn, et qui, pour peu de temps, a été l'épouse du poète et essayiste anglais Stephen Spender. Ce texte pourrait être aisément défini comme un roman d'amour. L'histoire, s'étendant sur une période allant de l'automne 1934 à l'automne 1937, commence juste avant la guerre civile, en dépeignant ensuite les premières années du combat. L'anglaise Maria, qui travaille comme gouvernante, rencontre Alonso, un peintre espagnol de la haute société. Artiste médiocre, il commence à faire un portrait de la jeune anglaise et leur relation devient dès lors de plus en plus étroite. Quand la guerre éclate, Maria se trouve en Angleterre et elle n'arrive pas à revenir en Espagne. Alonso s'engage dans la résistance antifranquiste, tandis que Maria cherche à savoir s'il est encore vivant : mais la réponse reste suspendue, et le livre se termine sans donner aucune solution à cette énigme.

***The Fair Bride* de Bruce Marshall (1953)**

The Fair Bride est un roman écrit par l'écrivain écossais Bruce Marshall et paru en 1953 aux éditions Constable & Robinson. Ce roman inspira Nunnally Johnson qui en fera un film, *The Angel Wore Red*, en 1960. L'intrigue repose sur l'histoire d'un jeune prêtre, don Arturo, qui, en prise à une crise de conscience, décide d'abandonner l'église. Cette décision coïncide avec le déclenchement de la guerre civile espagnole pendant laquelle les persécutions des hommes d'église par les rouges étaient fréquentes. Au début du roman, l'évêque donne mandat à don Arturo d'amener en sécurité la relique du doigt de Saint Jean ayant apparemment des pouvoirs miraculeux. Il ratera pourtant sa mission, surtout à cause de ses fréquents doutes et de sa peur des communistes. Un jour, pour se cacher, don Arturo va dans un cabaret où il rencontre une jeune prostituée, Soledad : elle et sa mère lui donnent refuge et Arturo tombe amoureux de la jeune femme. Pendant ce temps la recherche de la relique continue : les communistes et les franquistes veulent entrer en possession du doigt qui, dans le passé, aurait même aidé à vaincre Napoléon.

Les deux amoureux seront arrêtés, mais Soledad continue à protéger Arturo en finissant par mourir dans ses bras : il comprend alors que cette jeune prostituée a été la seule à lui montrer l'amour le plus pur et le plus profond. Ce roman est l'histoire du parcours moral et spirituel de ce prêtre qui passe à travers plusieurs épreuves avant de découvrir une nouvelle forme d'amour.

***Africano* de Helen Griffiths (1961)**

Africano est un roman de Helen Griffiths publié en 1961 par Hutchinson & Co. Le roman se déroule en Andalousie pendant la guerre civile espagnole, et raconte la vie de deux frères appartenant à une famille de paysans : Mario, un garçon paresseux de seize ans, veut devenir un célèbre toréador, tandis que David, plus jeune, est un rêveur. Malgré leur jeune âge, ils se retrouvent impliqués dans la guerre civile, surtout que les Nationalistes arrivent dans leur village natal. Au cœur de ce récit de violence il y a l'histoire d'Africano et de sa relation avec son ami David : une relation racontée sans excès de sentimentalisme et qui ne fait qu'accentuer le contraste entre l'amour, l'amitié, l'affection, et la cruauté de la guerre.

BIBLIOGRAPHIE

ENCADREMENT HISTORIQUE ET CULTUREL

ACCIAI, Enrico ; QUAGGIO, Giulia (sous la direction de), *Un conflitto che non passa: storia, memoria e rimozioni della guerra civile spagnola*, Pistoia, I. S. R. Pt, 2012.

ALESSANDRINI, Luca et al., *Immagini nemiche: la guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939*, Bologna, Compositori, 1999.

ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio, *L'Espagne accusée ! Discours d'Álvarez del Vayo, ... à la Société des Nations*, Paris, comité Franco-Espagnol, 1936.

ARON, Paul, « La Guerre civile en Espagne et les écrivains belges francophones : étapes d'une réception littéraire », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, Année 1987, Volume 65, Numéro 3, p. 581-603.

AUCOUTURIER, Michel, « Sandra Teroni, Wolfgang Klein, édés., Pour la défense de la culture », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 46/4 | 2005, mis en ligne le 29 juin 2009, Consulté le 21 octobre 2017. URL : <http://monderusse.revues.org/6620>

BARCHINO, Matías, *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2013.

BARDI, Ubaldo, *La guerra civile di Spagna. Saggio per una bibliografia italiana*, Urbino, Argalia Editore, 1974.

BARRACHINA, Marie-Aline, « La rhétorique nationaliste dans les discours de Franco (1936-1945), dans Francisco Campuzano Carvajal (sous la direction de), *Les nationalismes en Espagne : De l'État libéral à l'État des autonomies (1876-1978)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002.

BEALS ROMEISER, John (edited by), *Red flags, black flags: critical essays on the literature of the Spanish civil war*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.

BECKER, Annette, Georges Orwell, « Réflexions sur la guerre d'Espagne », dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2 (N° 189), p. 27-30.

BEEVOR, Antony, *La guerre d'Espagne*, Paris, Librairie générale française, 2008.

BENET, Juan, *Ensayos de incertidumbre*, Barcelona, Lumen, 2011.

BENET, Juan, *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, RBA, 2011.

BENET, Juan, *La sombra de la guerra*, Madrid, Taurus, 1999.

BENIT, André, *La guerre civile espagnole dans la littérature belge : Paul Nothomb : histoire, roman et mythe*, Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2001.

BERNERI, Camillo, *Guerra di classe in Spagna: 1936-1937*, Pistoia, Edizioni RL, 1971.

BERNERI, Camillo, *Pensieri e battaglie*, Paris, Comitato Camillo Berneri, 1938.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *La guerre civile espagnole et la littérature française*, Paris/Bruxelles/Montréal, Didier, 1972.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.

BINNS, Niall, *Voluntarios con gafas: escritores extranjeros en la Guerra civil española*, Madrid, Mare nostrum comunicación, 2009.

BOETTI, Sauzeau, Centre Culturel Français, (sous la direction de), *Il pericolo che ci raduna. Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura. Parigi 1935*, Milano, Franco Angeli, 1986.

BRENAN, Gerald, *The Spanish Labyrinth: an account of the social and political background of the civil war*, Cambridge, University Press, 1960.

CAMPION, Pierre, « Écrire l'événement L'Espoir de Malraux de Malraux dans la guerre d'Espagne », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/4, Vol 101, p. 1233-1253.

CANALI, Giulia, *L'antifascismo italiano e la Guerra civile Spagnola*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004.

CASALI, Luciano; PASELLI, Luigi, *Un aggiornamento alla bibliografia sulla Guerra civile spagnola in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.

CHAUMET, André, *Espagne 36, première tentative de bolchevisation de l'Europe*, Paris, Éditions C.E.A., 1943.

CUNNINGHAM, Valentine (sous la direction de), *Spanish front: writers on the Civil War*, Oxford; New York, Oxford university press, 1986.

CURRERI, Luciano, *Le farfalle di Madrid*, Roma, Bulzoni, 2007.

CURRERI, Luciano, « Que peut la guerre d'Espagne dans le roman italien ? », dans CORRADO, Danielle, ALARY, Viviane (sous la direction de), *La Guerre d'Espagne en héritage*, Clermont-Ferrand, Pu Blaise Pascal, 2007.

D'ORSI, Angelo, *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma, Donzelli, 2007.

ESENWEIN, George Richard, *The Spanish Civil War: a modern tragedy*, New York : Taylor & Francis, 2005.

GALLO, Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Robert Laffont, 1969.

GAROSCI, Aldo, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi, 1959.

GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Cruzada contra los rojos*, Barcelona, Ediciones Península, 2008.

H. WHEALEY, Robert, *Hitler and Spain : the Nazi role in the Spanish Civil War*, Lexington, Ky., University press of Kentucky, 1989.

HANREZ, Marc (sous la direction de), *Espagne, écrivains, guerre civile : la guerre civile nuit aux deux partis ; vainqueurs et vaincus y trouvent également leur perte*, Paris, Panthéon Press, 1975.

HANREZ, Marc (sous la direction de), *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

HUGH, Thomas, *The Spanish civil war*, Harmondsworth, Penguin books, 1965.

LE BIGOT, Claude, *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

LEFEBVRE-PEÑA, Michel, *Guerra gráfica. Fotógrafos, artistas y escritores en guerra*, Barcelona, Lunweg, 2013.

LO CASCIO, Paola, *La guerra civile spagnola: una storia del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2013.

MAÑÁ DELGADO, Gemma ; GARCÍA HEREDERO Rafael ; MONFERRER CATALÁN Luis ; A. ESTEVE JUÁREZ Luis, *La voz de los naufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Liras entre lanzas : historia de la literatura "nacional" en la Guerra civil*, Madrid, Ediciones Castalia, 2009.

MONTEATH, Peter, *The Spanish Civil war in literature, film, and art: an international bibliography of secondary literature*, Westport; London, Greenwood press, 1994.

NENNI, Pietro, « Il dramma del non intervento », dans NENNI, Pietro, *Spagna*, Milano, Sugarco, 1976.

OLAYA MORALES, Francisco, *La intervención extranjera en la guerra civil*, Móstoles, Ediciones Madre tierra, 1990.

PETACCO, Arrigo, *Viva la muerte !: mito e realtà della guerra civile spagnola, 1936-39*, Milano, Mondadori, 2006.

PIKE, David Wingeate, *Les Français et la guerre d'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

PRESTON, Paul, *Le tre Spagne del '36 : la guerra civile spagnola attraverso i suoi protagonisti*, Milano, Corbaccio, 2002.

ROSSELLI, Carlo, *Oggi in Spagna domani in Italia*, Torino, Einaudi, 1967.

ROUX, Georges, *La guerre civile d'Espagne*, Paris, Fayard, 1963.

SACERDOTI MARIANI, Gigliola, COLOMBO, Arturo, PASINATO, Antonio (sous la direction de), *La guerra civile spagnola tra politica e letteratura*, Firenze, Shakespeare and company, 1995.

SALCEDO, Emilio, *Vida de Don Miguel*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1964.

SEVILLANO, Francisco, *Rojos : La representación del enemigo en la guerra civil*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

TÉMINE, Emile, *La guerre d'Espagne: un évènement traumatisme*, Bruxelles, Complexe, 1996.

TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (sous la direction de), *Pour la défense de la culture. Les textes du congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, Dijon, Éditions

Universitaires de Dijon, 2005.

TORCELLAN, Nanda, *Gli italiani in Spagna : bibliografia della guerra civile spagnola*, Milano, F. Angeli, 1988.

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

VILAR, Pierre, *La guerre d'Espagne (1936-1939)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

ŒUVRES PRINCIPALES

CLAVEL, Bernard, *L'Espagnol*, Robert Laffont, Paris, 1959.

CONCHON, Georges, *La corrida de la victoire*, Albin Michel, Paris, 1959.

GRIFFITHS, Helen, *Africano*, London, Hutchinson & Co, 1961.

LAJOLO, Davide, *Il voltagabbana*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

LAKE, Elizabeth, *Spanish Portrait*, London, Pilot Press LTD, 1945.

MARSHALL, Bruce, *The Fair bride*, Constable, London, 1953.

MONTHERLANT, Henry de, *Le chaos et la nuit*, Gallimard, Paris, 1963.

NITTI, Francesco Fausto, *Il maggiore è un rosso*, Torino, Einaudi, 1974.

SCIASCIA, Leonardo, *L'antimonio*, dans *Gli zii di Sicilia*, Adelphi, Milano, 1992 ;

SCIASCIA, Leonardo, *Les Oncles de Sicile*, Paris, Gallimard, 1985.

SIMON, Claude, *La corde raide*, Paris, Le Sagittaire, 1947.

SIMON, Claude, *Le Palace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

SIMON, Pierre-Henri, *Les raisins verts*, Paris, Le croît vif, 2014. (1^{ère} éd : 1950).

SIMON, Jean-Pierre, *Terre de violence*, Paris, Albin Michel, 1959.

ŒUVRES SECONDAIRES

AMOROSO, Filiberto, *Il miliziano spagnolo*, Firenze, "Pan Arte", 1979.

BENET, Juan, *Volverás a región*, Barcelona, Destino, 1997.

HEMINGWAY, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York, C. Scribner's sons, 1940.

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

ORWELL, George, *Homage to Catalonia* (1938), dans Peter Davison (sous la direction de) *The Complete Works of George Orwell*, London, Secker and Warburg, 1998.

REY, Henri-François, *La fête espagnole*, Robert Laffont, Paris, 1958.

RODOREDA, Mercè, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor Jove, 2005. (1^{ère} éd : 1962) ; RODOREDA, Mercé. *La place du diamant*, Paris, Gallimard, 1971.

SAMONÀ, Carmelo, *Fratelli*, Torino, UTET, 1978.

SERNIN, André, *Le Capitaine galicien (Alvaro)*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

SIMON, Jean-Pierre, *Terre de violence*, Paris, Albin Michel, 1959.

LITTÉRATURE ET ESPACE

AUCLAIR, Marcelle, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

BOLLNOW, Otto Friedrich, *Mensch und Raum*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kolhammer, 1980.

BOURNEUF, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, volume 3, n° 1, avril 1970, p. 77-94.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.

C. FRANK, Michael, « Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin », dans Wolfgang Hallet et al. (sous la direction de) *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Trascript-Verlag, 2009.

CABANIS, José, *Des jardins en Espagne*, Paris, Gallimard, 1969.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

CORTÁZAR, Julio, *Casa tomada y otros relatos*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1995.

DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien II : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.

DEMETRIO, Duccio, *Di che giardino sei ? Conoscersi attraverso un simbolo*, Roma, Meltemi, 2000.

DUARTE BERNARDES, Joana, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », dans *Seuils, Thresholds, Soglitudes : Habiter au seuil*, numéro 7, 2010.

GENETTE, Gérard, *Figures (II)*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

LOTMAN, Youri, *La sémiotique*, Limoges, PULIM, 1999.

LOTMAN, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.

LOTMAN, Youri ; A. USPENSKIJ, Boris, *Typologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

LUKÁCS, György, « Narrare o descrivere ? », dans *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964.

MATORÉ, Georges, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Librairie A. G. Nizet, Paris, 1976.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Puf, Paris, 1980.

MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen. 1800-1900*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

MORI, Roberta, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

MURCIAUX, Christian, *Notre-Dame des Désenparés*, Paris, Plon, 1958.

NADIM, Roxana, « "Dépasser les limites" dans *Le Palace* de Claude Simon : considérations sémantiques », dans *Logosphère : revista de estudios lingüísticos y literarios*, Numéro 2, 2006, p. 105-114.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, n° 6 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document974> [Site consulté le 2 avril 2017].

RICARD, François, « Le décor romanesque », dans *Études françaises*, Montréal, Volume 8, Numéro 4, novembre 1972, p. 343-362. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1972-v8-n4-etudfr1707/036525ar/>

RONEN, Ruth, « Space in fiction », dans *Poetics Today*, sous la direction de Benjamin Harshav, Volume 7, Number 3, 1986, p. 421-438.

TOURNIER, Michel, *Le miroir des idées*, Paris, le Grand livre du mois, 1994.

VIGNA, Daniela ; ALESSANDRIA, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, UTET, Torino, 1996.

W. SOJA, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London, New York, 1989.

WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Éditions l'Âge d'homme, Paris, 1978.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007.

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », dans *Arborescences*, N° 3, Juillet, 2013.

ZORAN, Gabriel, « Towards a theory of space in narrative », dans *Poetics Today*, Volume 5:2. 1984, p. 309-335.

LITTÉRATURE ET MALADIE

ASLANGUL, Claire, « Faire peur, faire “vrai” : Der ewige Jude. Objectifs, procédés et paradoxes d’un “documentaire” antisémite », dans ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, 23, 2015.

BECKER, Annette, « Guerre totale et troubles mentaux », dans *Annales, Histories, Sciences sociales*, 2000, vol. 55, Numéro 1, p. 135-151.

BENVENISTE, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, économie, parenté, société, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

BIASIN, Gian-Paolo, « Literary Diseases: From Pathology to Ontology », dans *MLN*, Vol. 82, No. 1, Italian Issue (Jan., 1967), pp. 79-102.

BIRKHOFF, Maria, *Nozioni di medicina legale. Uno strumento per le professioni medico-sanitarie e giuridiche*, Milano, Franco Angeli, 2011.

DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Un sens à la vie. Textes inédits*, Paris, Gallimard, 1956.

DELAVEAU, Pierre, « La métaphore dans la construction du vocabulaire médico-pharmaceutique », dans *Revue d’histoire de la pharmacie*, 90^e année, N. 335, 2002, pp. 498-501.

DESTRUEL, Philippe, « Le corps s’écrit. Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », dans *Littérature*, Année 1987, Volume 68 Numéro 4, pp. 102-118.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, 1971.

FREUD, Sigmund, « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre », dans *Résultats, idées, problèmes*, 1, 1890-1920, Paris : Presses Universitaires de France (« Bibliothèque de psychanalyse »), 1984.

FUKS Abraham, « The Military Metaphors of Modern Medicine », «<https://pdfs.semanticscholar.org/25ad/756a62f8acc29ac5273cae365b0f387b58ca.pdf>

GALLI, Carlo, « Sulla guerra e sul nemico », dans *Griselda Online: portale di letteratura*, 4, 2004/2005, <http://www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/sulla-guerra-e-sul-nemico-carlo-galli.html>

GALVAGNI, Lucia, « Racconti e metafore di malattia: un'espressione della creatività morale », dans *Annali di Studi Religiosi* 8, 2007, p. 159-196.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1972.

GRMEK, Mirko, *La vie, les maladies et l'histoire*, Paris, Seuil, 2001.

HIPPOCRATE, *Œuvres complètes. Des Maladies*, Paris, Union Littéraire et Artistique, 1955.

JANIGRO, Nicole (sous la direction de), *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Milano, Mondadori, 2002.

KLEIN, Alexandre, « La métaphore chez les hippocratiques : entre pouvoir et éthique », dans Sylvain David et alii (sous la direction de) *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LÖWY, Ilana, « Les métaphores de l'immunologie : guerre et paix », dans *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, III (1) : 7-23, Mar-Jun, 1996.

MAGRO, Marc, *Sous l'œil d'Hippocrate : petites histoires de la médecine, de la préhistoire à nos jours*, Paris, First Éditions, 2014.

MANFERLOTTI, Stefano (sous la direction de), *La malattia come metafora nella letteratura dell'Occidente*, Napoli, Liguori, 2014.

MILNER, Max (sous la direction de), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, PUV, 1989.

MUKHERJEE, Siddhartha, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*, United States, Scribner, 2010.

MURAY, Philippe, « Louis-Ferdinand Céline : du vouloir-guérir à la guerre », dans *Art Press*, No. 51, 1981.

NAKAM, Géralde, *Montaigne. La Manière et la Matière*, Paris, Klincksieck, 1991.

PENSON, Richard et alii, « Cancer as Metaphor », dans *The Oncologist*, 2004, 9, p. 708-716.

PLOTNIKOFF, Gregory, « Metaphors : Words as Bridges and Barriers to Effective Medical Communication », dans *Minnesota Medicine*, 2004 Jul, 87 (7), p. 42-5.

RIGOTTI, Francesca, *Il potere e le sue metafore*, Milano, Feltrinelli, 1992.

RIGOTTI, Francesca, *Metafore della politica*, Bologna, Il Mulino, 1989.

SABA, Umberto, *Scorciatoie e raccontini*, dans *Id.*, *Poesie e prose scelte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1976.

SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

SONTAG, Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979.

SYDENHAM, Thomas, *The Works of Thomas Sydenham*, Vol I, London, The Sydenham Society, 1848.

VALLEJO NÁGERA LOBÓN, Antonio, *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*, Editorial Española, S. A. Burgos, 1937.

WOOLF, Virginia, *De la maladie*, Paris, Rivages, 2007.

ÉTUDES CRITIQUES

B. MARGENOT III, John, *Zonas y sombras: Aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Ediciones Pliegos, 1991.

CAGGEGI, Giovanna; RIZZARELLI, Maria; SCATTINA, Simona (sous la direction de), « “Considerazioni sul mondo visibile”. L’alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia », dans *Arabeschi*, n° 1, janvier-juin 2013.

GUIZARD, Claire, *Claude Simon. La répétition à l’œuvre*, Paris, L’Harmanattan, 2005.

LANCERAUX, Dominique, « Modalités de la narration dans *Le Palace* de Claude Simon », dans *Littérature*, 1974, volume 16, n° 4, p. 3-18.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854.

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

SCIASCIA, Leonardo, *Ore di Spagna*, Milano, Bompiani, 2000.

MONTHERLANT, Henri de, *La paix dans la guerre*, Neuchatel, Ides et calendes, 1941.

RICARDOU, Jean (sous la direction de), *Claude Simon : analyse, théorie*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, Union générale d’éditions, 1975.

VALLEBONA, Luigi, *Narrare il contatto col mondo : percezione e memoria nell’opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer*, Bologna, CLUEB, 2013.

RIBAUPIERRE, Claire de, *Le roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La part de l'œil, 2002.

STAROBINSKI, Jean, *Sur Claude Simon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

SYKES, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ASOR ROSA, Alberto, *La guerra. Sulle forme attuali della convivenza umana*, Torino, Einaudi, 2002.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernità e Olocausto*, il Mulino, Bologna, 1992.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932.

BLACK, Max, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche, 1983.

BOUTHOU, Gaston, *L'infanticide différé*, Paris, Hachette, 1970.

CELATI, Gianni (sous la direction de), *Alice disambientata*, Le Lettere, Firenze, 2007.

CESARANI, Remo, « Letteratura e alterità », dans *Griselda Online. Portale di letteratura*, <http://www.griseldaonline.it/temi/1-altro/letteratura-e-alterita-ceserani.html>

CETRO, Rosa, « Outils de traitement des langues et corpus spécialisés : l'exemple d'Unitex », dans *Cahiers de recherche de l'École doctorale en linguistique française*, 2011, 5 (N. 5/2011).

DIDEROT, Denis, *Œuvres. Tome troisième*, Paris, A. Belin, 1818.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1933.

GALANTUCCI, Gabrielle, « Lingue pianificate e terminologia nell'opera di Eugen Wüster », dans *InKoj. Interlingvistikaj Kajeroj*, 2:2, 2011.

GOYET, Florence, «Le « travail épique », permanence de l'épopée dans la littérature moderne», dans *La Réserve* [En ligne], Livraison du 25 novembre 2015, Archives Florence Goyet, mis à jour le : 24/11/2015, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/263-le-travail-epique-permanence-de-l-epopee-dans-la-litterature-moderne>

GRODDECK, Georg, *Ça et moi*, Paris, Gallimard, 1977.

H. SARKIS, Walid , « Groddeck : le tout-symbolique », dans *e-Journal Philosophie der Psychologie*, Februar 2012.

HILLMAN, James, *Un terribile amore per la guerra*, Milano, Adelphi, 2005.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909.

PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992.

RELLA, Franco, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Table des matières

Introduction	5
I – NORD, EST, SUD, OUEST : L’ESPAGNE SE REFLÈTE	9
1– Vers le phare.....	11
2– Boussole.....	41
3– Territoires inexplorés.....	47
II – TERRITOIRES : CARTOGRAPHIER	55
1- Le bagage du voyageur : instruments.....	61
2- La découverte des intérieurs : chambres, maisons et palais.....	95
3- L’exploration des extérieurs : la nature, le bois, les villes, les espaces collectifs.....	141
III – CORPS : AUSCULTER	215
1- L’espace, la guerre, la maladie : découverte d’une proximité.....	223
2- Précédentes opérations.....	239
3- Espagne moribonde.....	251
Conclusion	329
Annexes	345
Bibliographie	359

ABSTRACT

(Italiano)

Il lavoro si propone, attraverso un'analisi serrata di alcuni romanzi redatti tra il 1945 e il 1975, di indagare la messa in scena della guerra civile spagnola da parte di autori stranieri, cercando di estrarre un immaginario comune dai testi analizzati. Prendendo come punto di riferimento la produzione letteraria di tre paesi in particolare – Francia, Italia, Regno Unito – e dopo esserci focalizzati sulla ricezione e la restituzione dell'evento traumatico spagnolo da parte delle letterature straniere europee, abbiamo concentrato la nostra attenzione sull'analisi degli spazi rappresentati nei testi, cercando di comprenderne il possibile ruolo all'interno della dinamica narrativa. Dopo aver analizzato spazi interni e esterni, mettendone in luce le relazioni reciproche e i significati in rapporto alla guerra civile spagnola, e dopo aver costruito in questo modo una sorta di geografia delle rappresentazioni spaziali attuate dalle tre letterature prese in esame al fine di descrivere la guerra civile, abbiamo compiuto un passo ulteriore nella nostra ricerca. Ci siamo quindi focalizzati su un tipo di immagine – quella della malattia – che sembra tornare nella maggioranza dei testi come metafora della guerra civile spagnola: una metafora che mima e riproduce, in chiave medica, i contrasti e le tensioni emerse dall'analisi spaziale. Abbiamo così scoperto che, oltre ad essere un'immagine particolarmente efficace, la malattia sembra intrattenere con la violenza un rapporto molto più profondo di quanto possa apparire in superficie.

ABSTRACT

(English)

The purpose of this research is to discover through the analysis of some novels written between 1945 and 1975 how the Spanish Civil War was represented by European writers. The goal is to find a shared imagery in the texts, taking as starting point the literary production of three countries in particular: France, Italy, United Kingdom. After a follow-up on the literary reception and response to the traumatic Spanish event by the European literature, the second phase of the project involves a careful analysis of the spaces that are represented in the novels: the aim of this analysis is to understand their role and their meaning in the narrative dynamic. After reviewing interior and exterior spaces, putting in

evidence their interconnections and significations in relation to the Spanish Civil War, a sort of geography of the spatial representations proposed by the three literatures has been created: this geographical map shows how space description can be useful to describe the civil conflict in a very original way. The last phase of the project focuses on a particular image of the war: the illness seems in fact to be a recurring image in the majority of European novels as a metaphor of the Spanish Civil War. This metaphor reproduces medically the contrasts and the tensions that have emerged from the spatial analysis. In addition to being a particularly effective image, the illness seems to entertain a very close and unexpected relationship with violence.