

LES VOIX ROMANESQUES ET LE FRONT POPULAIRE

DANS

L'ESPOIR D'ANDRÉ MALRAUX

by

PATTI GERMANN 71

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg, Manitoba

© Patti Germann, 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-13143-2

Canada

Name _____

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Romance

SUBJECT TERM

0313

U·M·I

SUBJECT CODE

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture	0729
Art History	0377
Cinema	0900
Dance	0378
Fine Arts	0357
Information Science	0723
Journalism	0391
Library Science	0399
Mass Communications	0708
Music	0413
Speech Communication	0459
Theater	0465

EDUCATION

General	0515
Administration	0514
Adult and Continuing	0516
Agricultural	0517
Art	0273
Bilingual and Multicultural	0282
Business	0688
Community College	0275
Curriculum and Instruction	0727
Early Childhood	0518
Elementary	0524
Finance	0277
Guidance and Counseling	0519
Health	0680
Higher	0745
History of	0520
Home Economics	0278
Industrial	0521
Language and Literature	0279
Mathematics	0280
Music	0522
Philosophy of	0998
Physical	0523

Psychology	0525
Reading	0535
Religious	0527
Sciences	0714
Secondary	0533
Social Sciences	0534
Sociology of	0340
Special	0529
Teacher Training	0530
Technology	0710
Tests and Measurements	0288
Vocational	0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language	
General	0679
Ancient	0289
Linguistics	0290
Modern	0291
Literature	
General	0401
Classical	0294
Comparative	0295
Medieval	0297
Modern	0298
African	0316
American	0591
Asian	0305
Canadian (English)	0352
Canadian (French)	0355
English	0593
Germanic	0311
Latin American	0312
Middle Eastern	0315
Romance	0313
Slavic and East European	0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy	0422
Religion	
General	0318
Biblical Studies	0321
Clergy	0319
History of	0320
Philosophy of	0322
Theology	0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies	0323
Anthropology	
Archaeology	0324
Cultural	0326
Physical	0327
Business Administration	
General	0310
Accounting	0272
Banking	0770
Management	0454
Marketing	0338
Canadian Studies	0385
Economics	
General	0501
Agricultural	0503
Commerce-Business	0505
Finance	0508
History	0509
Labor	0510
Theory	0511
Folklore	0358
Geography	0366
Gerontology	0351
History	
General	0578

Ancient	0579
Medieval	0581
Modern	0582
Black	0328
African	0331
Asia, Australia and Oceania	0332
Canadian	0334
European	0335
Latin American	0336
Middle Eastern	0333
United States	0337
History of Science	0585
Law	0398
Political Science	
General	0615
International Law and Relations	0616
Public Administration	0617
Recreation	0814
Social Work	0452
Sociology	
General	0626
Criminology and Penology	0627
Demography	0938
Ethnic and Racial Studies	0631
Individual and Family Studies	0628
Industrial and Labor Relations	0629
Public and Social Welfare	0630
Social Structure and Development	0700
Theory and Methods	0344
Transportation	0709
Urban and Regional Planning	0999
Women's Studies	0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture	
General	0473
Agronomy	0285
Animal Culture and Nutrition	0475
Animal Pathology	0476
Food Science and Technology	0359
Forestry and Wildlife	0478
Plant Culture	0479
Plant Pathology	0480
Plant Physiology	0817
Range Management	0777
Wood Technology	0746
Biology	
General	0306
Anatomy	0287
Biostatistics	0308
Botany	0309
Cell	0379
Ecology	0329
Entomology	0353
Genetics	0369
Limnology	0793
Microbiology	0410
Molecular	0307
Neuroscience	0317
Oceanography	0416
Physiology	0433
Radiation	0821
Veterinary Science	0778
Zoology	0472
Biophysics	
General	0786
Medical	0760

Geodesy	0370
Geology	0372
Geophysics	0373
Hydrology	0388
Mineralogy	0411
Paleobotany	0345
Paleoecology	0426
Paleontology	0418
Paleozoology	0985
Palynology	0427
Physical Geography	0368
Physical Oceanography	0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences	0768
Health Sciences	
General	0566
Audiology	0300
Chemotherapy	0992
Dentistry	0567
Education	0350
Hospital Management	0769
Human Development	0758
Immunology	0982
Medicine and Surgery	0564
Mental Health	0347
Nursing	0569
Nutrition	0570
Obstetrics and Gynecology	0380
Occupational Health and Therapy	0354
Ophthalmology	0381
Pathology	0571
Pharmacology	0419
Pharmacy	0572
Physical Therapy	0382
Public Health	0573
Radiology	0574
Recreation	0575

Speech Pathology	0460
Toxicology	0383
Home Economics	0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences	
Chemistry	
General	0485
Agricultural	0749
Analytical	0486
Biochemistry	0487
Inorganic	0488
Nuclear	0738
Organic	0490
Pharmaceutical	0491
Physical	0494
Polymer	0495
Radiation	0754
Mathematics	0405
Physics	
General	0605
Acoustics	0986
Astronomy and Astrophysics	0606
Atmospheric Science	0608
Atomic	0748
Electronics and Electricity	0607
Elementary Particles and High Energy	0798
Fluid and Plasma	0759
Molecular	0609
Nuclear	0610
Optics	0752
Radiation	0756
Solid State	0611
Statistics	0463
Applied Sciences	
Applied Mechanics	0346
Computer Science	0984

Engineering	
General	0537
Aerospace	0538
Agricultural	0539
Automotive	0540
Biomedical	0541
Chemical	0542
Civil	0543
Electronics and Electrical	0544
Heat and Thermodynamics	0348
Hydraulic	0545
Industrial	0546
Marine	0547
Materials Science	0794
Mechanical	0548
Metallurgy	0743
Mining	0551
Nuclear	0552
Packaging	0549
Petroleum	0765
Sanitary and Municipal	0554
System Science	0790
Geotechnology	0428
Operations Research	0796
Plastics Technology	0795
Textile Technology	0994

PSYCHOLOGY

General	0621
Behavioral	0384
Clinical	0622
Developmental	0620
Experimental	0623
Industrial	0624
Personality	0625
Physiological	0989
Psychobiology	0349
Psychometrics	0632
Social	0451



Nom _____

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.



SUJET

CODE DE SUJET

Catégories par sujets

HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture	0729
Beaux-arts	0357
Bibliothéconomie	0399
Cinéma	0900
Communication verbale	0459
Communications	0708
Danse	0378
Histoire de l'art	0377
Journalisme	0391
Musique	0413
Sciences de l'information	0723
Théâtre	0465

ÉDUCATION

Généralités	515
Administration	0514
Art	0273
Collèges communautaires	0275
Commerce	0688
Économie domestique	0278
Éducation permanente	0516
Éducation préscolaire	0518
Éducation sanitaire	0680
Enseignement agricole	0517
Enseignement bilingue et multiculturel	0282
Enseignement industriel	0521
Enseignement primaire	0524
Enseignement professionnel	0747
Enseignement religieux	0527
Enseignement secondaire	0533
Enseignement spécial	0529
Enseignement supérieur	0745
Évaluation	0288
Finances	0277
Formation des enseignants	0530
Histoire de l'éducation	0520
Langues et littérature	0279

Lecture	0535
Mathématiques	0280
Musique	0522
Orientalisation et consultation	0519
Philosophie de l'éducation	0998
Physique	0523
Programmes d'études et enseignement	0727
Psychologie	0525
Sciences	0714
Sciences sociales	0534
Sociologie de l'éducation	0340
Technologie	0710

LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues	
Généralités	0679
Anciennes	0289
Linguistique	0290
Modernes	0291
Littérature	
Généralités	0401
Anciennes	0294
Comparée	0295
Médiévale	0297
Moderne	0298
Africaine	0316
Américaine	0591
Anglaise	0593
Asiatique	0305
Canadienne (Anglaise)	0352
Canadienne (Française)	0355
Germanique	0311
Latino-américaine	0312
Moyen-orientale	0315
Romane	0313
Slave et est-européenne	0314

PHILOSOPHIE, RELIGION ET THÉOLOGIE

Philosophie	0422
Religion	
Généralités	0318
Clergé	0319
Études bibliques	0321
Histoire des religions	0320
Philosophie de la religion	0322
Théologie	0469

SCIENCES SOCIALES

Anthropologie	
Archéologie	0324
Culturelle	0326
Physique	0327
Droit	0398
Économie	
Généralités	0501
Commerce-Affaires	0505
Économie agricole	0503
Économie du travail	0510
Finances	0508
Histoire	0509
Théorie	0511
Études américaines	0323
Études canadiennes	0385
Études féministes	0453
Folklore	0358
Géographie	0366
Gérontologie	0351
Gestion des affaires	
Généralités	0310
Administration	0454
Banques	0770
Comptabilité	0272
Marketing	0338
Histoire	
Histoire générale	0578

Ancienne	0579
Médiévale	0581
Moderne	0582
Histoire des noirs	0328
Africaine	0331
Canadienne	0334
États-Unis	0337
Européenne	0335
Moyen-orientale	0333
Latino-américaine	0336
Asie, Australie et Océanie	0332
Histoire des sciences	0585
Loisirs	0814
Planification urbaine et régionale	0999
Science politique	
Généralités	0615
Administration publique	0617
Droit et relations internationales	0616
Sociologie	
Généralités	0626
Aide et bien-être social	0630
Criminologie et établissements pénitentiaires	0627
Démographie	0938
Études de l'individu et de la famille	0628
Études des relations interethniques et des relations raciales	0631
Structure et développement social	0700
Théorie et méthodes	0344
Travail et relations industrielles	0629
Transports	0709
Travail social	0452

SCIENCES ET INGÉNIERIE

SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture	
Généralités	0473
Agronomie	0285
Alimentation et technologie alimentaire	0359
Culture	0479
Élevage et alimentation	0475
Exploitation des pâturages	0777
Pathologie animale	0476
Pathologie végétale	0480
Physiologie végétale	0817
Sylviculture et taune	0478
Technologie du bois	0746
Biologie	
Généralités	0306
Anatomie	0287
Biologie (Statistiques)	0308
Biologie moléculaire	0307
Botanique	0309
Cellule	0379
Écologie	0329
Entomologie	0353
Génétique	0369
Limnologie	0793
Microbiologie	0410
Neurologie	0317
Océanographie	0416
Physiologie	0433
Radiation	0821
Science vétérinaire	0778
Zoologie	0472
Biophysique	
Généralités	0786
Médicale	0760

Géologie	0372
Géophysique	0373
Hydrologie	0388
Minéralogie	0411
Océanographie physique	0415
Paléobotanique	0345
Paléocologie	0426
Paléontologie	0418
Paléozoologie	0985
Palynologie	0427

SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique	0386
Sciences de l'environnement	0768
Sciences de la santé	
Généralités	0566
Administration des hôpitaux	0769
Alimentation et nutrition	0570
Audiologie	0300
Chimiothérapie	0992
Dentisterie	0567
Développement humain	0758
Enseignement	0350
Immunologie	0982
Loisirs	0575
Médecine du travail et thérapie	0354
Médecine et chirurgie	0564
Obstétrique et gynécologie	0380
Ophtalmologie	0381
Orthophonie	0460
Pathologie	0571
Pharmacie	0572
Pharmacologie	0419
Physiothérapie	0382
Radiologie	0574
Santé mentale	0347
Santé publique	0573
Soins infirmiers	0569
Toxicologie	0383

SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures	
Chimie	
Généralités	0485
Biochimie	487
Chimie agricole	0749
Chimie analytique	0486
Chimie minérale	0488
Chimie nucléaire	0738
Chimie organique	0490
Chimie pharmaceutique	0491
Physique	0494
Polymères	0495
Radiation	0754
Mathématiques	0405
Physique	
Généralités	0605
Acoustique	0986
Astronomie et astrophysique	0606
Électromagnétique et électricité	0607
Fluides et plasma	0759
Météorologie	0608
Optique	0752
Particules (Physique nucléaire)	0798
Physique atomique	0748
Physique de l'état solide	0611
Physique moléculaire	0609
Physique nucléaire	0610
Radiation	0756
Statistiques	0463

Sciences Appliquées Et Technologie

Informatique	0984
Ingénierie	
Généralités	0537
Agricole	0539
Automobile	0540

Biomédicale	0541
Chaleur et thermodynamique	0348
Conditionnement (Emballage)	0549
Génie aérospatial	0538
Génie chimique	0542
Génie civil	0543
Génie électronique et électrique	0544
Génie industriel	0546
Génie mécanique	0548
Génie nucléaire	0552
Ingénierie des systèmes	0790
Mécanique navale	0547
Métallurgie	0743
Science des matériaux	0794
Technique du pétrole	0765
Technique minière	0551
Techniques sanitaires et municipales	0554
Technologie hydraulique	0545
Mécanique appliquée	0346
Géotechnologie	0428
Matériaux plastiques (Technologie)	0795
Recherche opérationnelle	0796
Textiles et tissus (Technologie)	0794

PSYCHOLOGIE

Généralités	0621
Personnalité	0625
Psychobiologie	0349
Psychologie clinique	0622
Psychologie du comportement	0384
Psychologie du développement	0620
Psychologie expérimentale	0623
Psychologie industrielle	0624
Psychologie physiologique	0989
Psychologie sociale	0451
Psychométrie	0632



LES VOIX ROMANESQUES ET LE FRONT POPULAIRE DANS

L'ESPOIR D'ANDRÉ MALRAUX

BY

PATTI GERMANN

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba
in partial fulfillment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1995

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA
to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to
microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and LIBRARY
MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive
extracts from it may be printed or other-wise reproduced without the author's written
permission.

ABSTRACT

This thesis analyses the narrative technique of *L'Espoir* by André Malraux using "point of view" literary theory and political history. Malraux tells the story of the first months of the Spanish Civil War through many voices: the diverse and varying points of view of several characters exist alongside a narrative voice and an "authorial" perspective. It is suggested that this narrative organization reflects the political idea of the Popular Front. In Europe of the 1930's, Popular Fronts, in which Malraux participated, united diverse left and liberal factions to fight fascism. It is concluded that the theme of diversity is achieved through the polyphonic style and that Malraux uses this multi-voiced technique to create unity in the novel in much the same way that the communists used the Popular Front to achieve unity in the fight against fascism. The narrative technique of the novel shows how the organized struggle against Franco was pluralistic in nature.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank André Joubert for encouraging me to explore the novel *L'Espoir*, a novel which first captured my interest in his class on the Philosophy of the Twentieth Century Novel. I thank him especially for the meticulous attention he paid to this text. I thank the committee members, Donna Norell and David Howorth for reading and commenting on this text. I thank the Seven Oaks School Division for kindly granting me the leave of absence that allowed me to undertake this project. I am most indebted to Phil Lancaster, who, with much expertise and patience oversaw my apprenticeship on the computer, as well as offering me much guidance on the process of thesis writing. I thank my teaching colleague, Nathalie Rousseau for her assistance with those last sentences. Peaceful country settings contributed enormously to the completion of this project: the home of my parents, Adeline and Wally Germann, tranquilly situated on the vast rolling prairie of Landis, Saskatchewan, as well as the lakeside home of Bob Johnston and Laurel Wood, in the beautiful Sioux Lookout region of northern Ontario. I greatly appreciate the support of family and friends.

LES VOIX ROMANESQUES ET LE FRONT POPULAIRE

DANS *L'ESPOIR* D'ANDRÉ MALRAUX

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA THEORIE DE LA VOIX NARRATIVE	8
1. Le point de vue narratif	8
i. Le champ d'étude de la perspective narrative	8
ii. Le point de vue dans la langue courante	10
iii. Le choix des termes	13
iv. L'art de la représentation	15
2. Hiérarchie des voix	17
i. Le comportement du narrateur	19
ii. La représentation de la conscience	21
iii. L'agent du projet narratif	26
iv. La métadiégèse	33
3. Le concert des voix et la voix collective	35
i. La polyphonie	35
ii. La voix collective	41
4. Les études de la technique narrative de Malraux	42
i. Le style indirect libre	45
ii. Le récit hybride et l'agrandissement du personnage	46
iii. La suprématie de l'idée chez le personnage	50
iv. Le sujet collectif	54
5. Le point de vue narratif et l'idéologie	56
i. L'intégration de l'idéologie dans la forme	57
ii. La polyphonie et le roman à thèse	62
6. Le style narratif et la représentation de l'histoire	67
i. La représentation de l'histoire	67
ii. La vision du monde	71
iii. La création de l'histoire	74

CHAPITRE II MALRAUX ET L'HISTOIRE	77
1. Le Front populaire	79
2. Malraux à l'époque de la guerre civile espagnole	91
3. La conscience artistique de l'histoire	102
4. Conclusion	112
CHAPITRE III ANALYSE DU TEXTE	114
1. Un style narratif très varié	115
i. La rapidité	116
ii. L'absence de la voix du narrateur	117
iii. La voix anonyme	120
iv. Communication et technique	123
v. L'interruption de la parole	124
vi. L'unanimité	127
vii. La communication par geste et code	131
viii. La voix des femmes	132
ix. Le haut-parleur	133
2. La Distribution de l'autorité de la parole	136
i. La présentation relative	136
ii. La multiplicité des opinions	138
iii. Pluralité et rassemblement	139
iv. La diversité des personnalités	142
v. La description carnavalesque	143
vi. L'histoire dans l'histoire	147
vii. L'idiome et l'accent	149
viii. La documentation	150
3. L'unité thématique du style polyphonique	151
i. Le but commun	152
ii. L'amitié	155
iii. La fraternité	159
iv. Les échos des idées	160
v. La conscience des enfants	164
vi. La simultanéité	165
vii. L'autorité fictionnelle dans le Front populaire	166
viii. L'autorité stylistique	172
CONCLUSION	174
APPENDICES	181
BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES CONSULTEES	187

INTRODUCTION

Quand André Malraux fait le tour des Etats-Unis en 1937 à la recherche d'une aide pour les Républicains de la guerre civile en Espagne, il est armé surtout d'anecdotes, de beaucoup d'histoires personnelles de guerre, de sa connaissance de beaucoup de gens, de lieux.¹ Ces histoires donneront substance à *L'Espoir*, ramassées, ordonnées, transfigurées par l'imagination du romancier. Ce qui nous intéresse est la présence même de ces histoires, de ces voix nombreuses qui se conjoignent dans ce récit. L'orientation de notre étude des voix romanesques est à la fois littéraire et historique. Littéraire en ce sens que nous entreprendrons d'analyser la méthode et le style par lesquels le texte incorpore ces points de vue divers. Historique en ce sens que nous admettons qu'une idée politique d'époque inspire la forme de l'oeuvre, l'idée du Front populaire. Le Front populaire constitue un effort des années trente pour créer un mouvement d'une large base comprenant des groupes de diverses tendances de gauche.

A cet effet, *L'Espoir* introduit un grand nombre de personnages. Le roman parcourt l'Espagne avec plus d'une soixantaine d'acteurs engagés dans des activités militaires sur une dizaine de fronts de bataille. Comme le note Georges Joyaux,

The reader is immediately struck by the large number of characters who criss-cross the novel and the concomitant lack of individualized heroes...²

¹ Les histoires de la descente de l'avion à Téruel et du paysan d'Albarracín sont racontées respectivement dans «The Fascist Threat to Culture» (mars 1937) et «This is war» (mai 1937), documents de l'époque publiés de nouveau dans la *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88). Voir aussi des histoires citées par Walter G. Langlois, «Un mois à New-York.» *André Malraux* (Paris: Herne, 1982) 194-196.

² Georges Joyaux, «Malraux's Search for Man, 'du fanatisme de la différence à la passion de la fraternité',» *Centennial Review* 20 (1976): 328.

Franziska Sick est frappée par le nombre impressionnant des personnages de *L'Espoir*. «Comme ils participent tous à la lutte menée par les républicains espagnols contre Franco, ils traduisent l'ampleur de l'opposition au fascisme.»³ C'est justement cette impression d'ampleur que donnent nos lectures initiales de ce texte. Elle suscite une série de questions abordées dans cette thèse. La question principale que nous nous posons est celle du degré auquel la narration de *L'Espoir* peut être considérée comme polyphonique, en une oeuvre qui comprend une multiplicité de voix, toutes jouant un rôle essentiel, représentant diverses convictions ou points de vue sur le monde.⁴ Et à quel point l'autorité du narrateur dépasse-t-elle cette multiplicité de voix?

Les idées politiques de Malraux sont amplement analysées dans la critique. Le roman *L'Espoir* inspire un grand débat à l'égard de sa signification politique.⁵ «Paru à la fin de 1937 en pleine guerre civile, *L'Espoir* suscita aussitôt des réactions passionnées, où le jugement politique est inséparable du jugement littéraire.»⁶ Certes, la guerre civile en Espagne soulève énormément de passions. La critique de ce roman reflète souvent

³ Franziska Sick, «Engagement de l'homme et art non-engagé. Réflexions sur une contradiction chez Malraux,» *Revue André Malraux Review* 23 (1991): 79.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1970) 42.

⁵ Deux résumés brefs de ce débat apparaissent en tête des articles suivants: Robert S. Thornberry, «Malraux and Espoir: Propaganda and Beyond,» *Mélanges Malraux Miscellany* 7 (1975): 3, Marc Scheinman, «Trotsky and Malraux: The Political Imagination,» *The Artist and Political Vision* (London: Transaction, 1982) 117. La réponse très variée des lecteurs de *L'Espoir* de l'époque et de nos jours est bien étudiée par John Beals Romeiser, «L'Evolution de la réception critique: *L'Espoir* 1938-1988,» *Unité de l'oeuvre, unité de l'homme* (Paris: La Documentation Française, 1991) 349-353, et *Critical Reception of Malraux's L'Espoir in the French Press, December 1937-June 1940* (University of Mississippi: Romance Monographs Inc., 1980).

⁶ Pol Gaillard, *Les Critiques de notre temps et Malraux* (Paris: Garnier, 1970) 72.

l'orientation politique de son auteur.⁷ La critique de *L'Espoir* offre notamment une gamme variée de diverses apologies. Un grand nombre d'opinions politiques se retrouvent dans la critique malrucienne. *L'Espoir* est alternativement une oeuvre de tendance libérale, stalinienne, fasciste, et même située au-delà de la politique.⁸ Selon certains critiques, le livre est voué à l'échec à cause de son idéologie politique.⁹ Cette multiplicité de réponses révèle, en quelque sorte, la grandeur de l'oeuvre dans son entreprise de mise en valeur de la diversité des points de vue. Dans cet univers romanesque, ces positions idéologiques multiples occupent momentanément le devant de la scène. Et toute position est exposée à la contradiction. Il est néanmoins possible de déceler dans l'interprétation du roman une idée politique qui organise le roman dans son entier. C'est l'idée du Front populaire.¹⁰

⁷ Scheinman remarque qu'il y a la tendance dans la critique littéraire «to depoliticize and therefore to sanitize the political content of Malraux's novels by insisting that their value must be judged solely in literary or artistic terms.» 119. Par contraste Robert Thornberry, en conclusion, juge que *L'Espoir* avec «its hope in values that completely transcend politics, and its constant appeal to man's highest faculties, [is] far from being propaganda.» «Malraux and *L'Espoir*: Propaganda and Beyond,» *Mélanges Malraux Miscellany* 7 (1975): 16, ce qui s'accorde avec les remarques de Catherine Savage, *Malraux, Sartre, and Aragon as Political Novelists* (Gainesville: University of Florida Press, 1964) 5.

⁸ André Rousseaux appelle Malraux un anarchiste et un communiste, in Pol Gaillard, *Les Critiques de notre temps et Malraux* (Paris: Garnier, 1970) 72-76. Robert Sayre, «*L'Espoir* et Stalinisme,» *Witnessing André Malraux* (Middletown: Wesleyan University Press, 1984) et Gino Raymond, «André Malraux and the Radical Dilemma,» *Visions and Blueprints* (Manchester: Manchester University Press, 1988), indiquent les tendances fascistes du roman. Thornberry en relève le libéralisme, et Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964), confirme son communisme. Charles Glicksberg relève le cas des critiques de gauche qui voient Malraux comme «fasciste spirituel» (David Wilkinson, *Malraux* 120n.), et «aristocrate réactionnaire» (Roger Garaudy, *The Literature of the Graveyard* (New York: International Publishers, 1948) 28. Cité par Glicksberg, *The Literature of Commitment* (London: Associated Universities Press) 218-219).

⁹ Voir Harvey Gross, *The Contrived Corridor. History and Fatality in Modern Literature* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971) 142. John Orr le juge «myope d'une manière délibérée.» *Tragic Realism and Modern Society. Studies in the Sociology of the Modern Novel* (London: Macmillan, 1977) 150.

¹⁰ Günther Schmigalle, dans son article «Gariné en Espagne: une interprétation politique de *L'Espoir*,» mentionne qu'il a préparé une thèse sur ce sujet: *André Malraux und der spanische Bürgerkrieg: Zur Genese, Funktion und Bedeutung von L'Espoir* (Bonn: 1980), *Mélanges Malraux Miscellany* 14.1 (1982): 13.

Notre intérêt primaire pour ce texte tient justement à sa capacité d'ouvrir une fenêtre sur le passé, d'éclairer un épisode historique, de faire comprendre une façon de penser et d'agir. C'est dans ce sens que le roman est pour nous significatif (sans que soient perdues de vue toutes les autres raisons pour lesquelles le livre peut intéresser un lecteur en cette fin du XXe siècle). Notre lecture de *L'Espoir* sera évidemment différente d'une lecture d'époque. Le premier lecteur français est informé des événements et d'une géographie spécifique. Mais, il nous faut certaines ressources secondaires, études historiques, atlas, dictionnaires, à nous, canadienne, anglophone, de la fin du XXe siècle. Interpréter le texte exige aussi le recours à des oeuvres théoriques qui traitent des techniques narratives dont dispose l'artiste qui raconte l'histoire. L'ensemble des ressources disponibles, à tous ces égards, est très riche.

Les théories littéraires traitant de la question des «points de vue» et des «voix narratives» nous offrent une base de départ. Le premier chapitre de la thèse: «La théorie de la voix narrative» explique et compare les termes et concepts s'y rapportant. En effet, trouver un titre juste pour cette thèse fait problème à cause de la complexité des rapports entre ces concepts et termes: nous nous attacherons aux voix qui parlent, aux consciences qui pensent, aux yeux qui voient, aux «points de vue» multiples. La «conscience narrative» nous semble le mieux définir le sujet de cette étude. En bref, la conscience peut évoquer ce qui est dit, ce qui est pensé, et ce qui est vu. La «voix narrative» est ce qui exprime cette conscience. «Les mots 'voix' et 'conscience' désignent une seule et même réalité,» affirme Edouard Morot-Sir.¹¹ Cette voix peut se reconnaître sous la forme d'une pensée

¹¹ Edouard Morot-Sir, «La Voix et les voix de Malraux,» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme* (Paris: La Documentation Française, 1989) 24.

ou d'une parole. L'enquête préliminaire du premier chapitre détermine les moyens par lesquels le récit littéraire incorpore ces voix. Les travaux théoriques analysés sont largement de tendance structuraliste, suggérant ainsi que l'oeuvre d'art comprend un système de signification réductible à des facteurs fondamentaux. Cette discussion des principes organisateurs du roman nous aide à dénouer le complexe énigmatique qu'est *L'Espoir*. Du domaine de la sémiotique vient la suggestion que le style est porteur de signification. Les aspects techniques de l'art de Malraux sont moins analysés que d'autres aspects de son oeuvre. Ce chapitre recapitule et compare les recherches critiques techniques conduites sur Malraux jusqu'à nos jours. Dans un deuxième moment la question d'histoire et littérature est examinée selon le rapport entre auteur, oeuvre, et époque.

Le deuxième chapitre «Malraux et l'histoire» s'attache au contexte historique qui donne lieu à *L'Espoir*, surtout au contexte du Front populaire, système de significations qui inspire une génération d'écrivains. Nous proposons la thèse que c'est l'idée fondatrice et unificatrice du roman. Notre étude de cette question historique n'est pas exhaustive. Nous voulons établir l'origine de l'idée, une idée stratégique qui est relativement nouvelle, non définie, et très courante dans les années trente, une époque prolifique pour Malraux, romancier. Nous considérons comment une idée politique peut trouver une forme littéraire, créant ainsi un bon mariage entre contenu et forme, entre mouvement populaire et polyphonie. La stratégie du Front populaire a été rendue possible par les communistes. Elle a trouvé sa plus forte expression lors du 7e Congrès de la IIIe Internationale en 1935. Malraux, par son interaction avec la gauche et les activités du Front populaire en France,

tient sans doute un rôle dans les discours et les débats suscités par cette idée. Nous suggérons ici que *L'Espoir* esquisse cette stratégie d'une manière très positive. Ce récit romanesque est fonction de la réalité historique de la guerre civile et les événements racontés sont proches de la réalité dont Malraux est le témoin. Mais, de plus, le récit dépend profondément de l'idéologie impliquée.

Le troisième chapitre «Analyse du texte» se base entièrement sur celui de *L'Espoir*. Il étudie la mise en oeuvre technique de cette idée politique qui est facteur déterminant, et s'attache non seulement aux thèmes et à la structure de l'histoire, mais au style même de la narration dans le choix des points de vue et de l'écriture qui caractérisent le discours. Notre analyse du texte essaie de reconnaître les éléments du style qui contribuent à l'impression d'ampleur. La toute première scène du roman est le sujet de la première partie de ce chapitre. Cette scène d'ouverture, d'une complication déconcertante, introduit quelques techniques importantes.

Malraux cherche à imposer de l'ordre et de la raison à une situation extrêmement complexe et instable. Le roman est une illustration de la manière dont une politique se réalise par l'action. Cette politique vise un regroupement de très divers intérêts. Nous cherchons à savoir, d'un point de vue formel, comment l'auteur introduit et explicite ces opinions diverses et comment il les unifie dans l'oeuvre. Liée à notre thèse est la question de l'autorité à l'intérieur du Front populaire. Malraux montre l'inévitabilité de l'autorité communiste à l'intérieur du Front populaire. Le roman reflète certaines aspirations communistes à l'égard du Front populaire: *L'Espoir* peut être considéré comme une distillation du programme et de l'idéal communiste de l'époque, programme qui avait

beaucoup de force dans les années trente. Intervenant dans le discours, pourtant, est une variété de réponses au besoin commun de combattre le fascisme. Cette énigme du roman sous-tend son intrigue en l'établissant comme un texte classique du XXe siècle.

CHAPITRE I LA THEORIE DE LA VOIX NARRATIVE

1. Le point de vue narratif

i. Le champ d'étude de la perspective narrative

Il n'existe pas de définition unique du concept de «point de vue» dans la théorie littéraire. Dans la théorie du «point de vue» il existe une multitude d'approches et de distinctions, rassemblées et commentées notamment par Françoise Van Rossum-Guyon.¹ Si on considère le problème comme un problème littéraire général, on peut faire remonter son origine aux théories de Platon et Aristote.² En ce qui concerne le roman, c'est au XIXe siècle que les romanciers, dans leur expérimentation, commencent à s'exprimer très consciemment sur la signification de diverses techniques pour la manipulation du point de vue.³

L'élaboration du concept au XXe siècle se précise avec diverses écoles de pensée. Les travaux les plus récents reflètent cette multiplicité d'approches qui incluent la socio-linguistique (Roger Fowler⁴), la phénoménologie (Daniel Frank Chamberlain,⁵ Sandro

¹ Françoise Van Rossum-Guyon, «Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques,» *Poétique* 4 (1970): 476-497.

² Il s'agit du Livre III de *La République* et de *La Poétique* respectivement, selon Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981) 19-20.

³ Henry James, par exemple, s'attache à cet aspect de l'art romanesque. S. Lanser 25-26.

⁴ Roger Fowler, *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1981). Voir Chapitre VI «The referential code and narrative authority» 96-128.

Briosi⁶), la critique marxiste (Robert Weimann⁷), la rhétorique (Wayne Booth⁸), la narratologie (Gérald Genette,⁹ Mieke Bal¹⁰), la poétique «synthétisée» (Susan Sniader Lanser, Jaap Lintvelt¹¹), la sémiotique (Jacques Fontanille¹²). Cette liste des études récentes sur le point de vue n'est pas exhaustive.¹³ Elle sert à souligner pourtant l'importance du concept dans le domaine littéraire, un concept utilisé presque dans chaque approche théorique.

Ces études semblent avoir un certain fondement identifiable.¹⁴ Le développement

⁵ Daniel Frank Chamberlain, *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World* (Toronto: University of Toronto Press, 1990). Cette étude peut être également classée dans la catégorie herméneutique.

⁶ Sandro Briosi, «La Narratologie et la question d'auteur,» *Poétique* 17 (1986): 506-519.

⁷ Robert Weimann, «Structure and History in Narrative Perspective: The Problem of Point of View Reconsidered,» Chapter VI in *Structure and Society in Literary History* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1976). C'est le seul ouvrage de Weimann que nous ayons consulté. De plus récents ouvrages sont notés par Chamberlain 250.

⁸ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. (Chicago: Chicago University Press, 1981).

⁹ Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983).

¹⁰ Meike Bal, *La Narratologie* (Utrecht: HES Publishers, 1983).

¹¹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative: Le «point de vue» théorie et analyse* (Paris: José Corti, 1981).

¹² Jacques Fontanille, «Point de vue. Essai de définition discursive,» *Protée* 16.1-2 (1988): 7-22.

¹³ Elle ignore, par exemple, les approches psychologiques, sociologiques, et la théorie de la réception. La théorie de la réception apporte une grande contribution récente à cette question avec les oeuvres de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss.

¹⁴ Ce fondement théorique inclut, par exemple, Platon et Aristote, Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York: Scribner, 1934), Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York: Viking (1921) 1957), Käte Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Leipzig, 1910), Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1951), «Qui raconte le roman?» (1955), Jean Pouillon, *Temps et Roman* (1946), Franz Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955), *Typische Formen des Romans* (1964), Booth (1961, 1983), Jean-Paul Sartre, «M. François Mauriac et la liberté,» *Situations, I* (Paris: Gallimard, 1947) 31-52, Norman Friedman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,» *Publications of the Modern Language Association* 70 (1955): 1160-1184.

développement du concept parcourt certaines étapes qui le supposent. Ce processus de raffinement aboutit à un concept très nuancé.

«Il n'existe pas à ce jour de théorie unifiée et définitive de la perspective narrative,»¹⁵ disait F. Van Rossum-Guyon en 1971. Dans ces vingt ans, malgré l'extrême intérêt prêté à cette question, (ou peut-être à cause de cet intérêt) nous sommes toujours loin d'une définition unique. Cette profusion a créé naturellement confusion et conflit jusqu'au point où on réexamine l'utilité du concept.¹⁶ Ce vaste domaine du concept du point de vue nous est pourtant très utile pour notre hypothèse selon laquelle la forme des voix multiples de *L'Espoir* reflète son contenu politique. Notre projet reconnaît le sens multiple du terme. Ce concept convient à notre projet spécifique à cause même de sa complexité, une complexité qui permet de discerner simultanément la forme et la signification du texte littéraire.

ii. Le point de vue dans la langue courante

Le dictionnaire nous servira de point de départ dans notre analyse de la signification du terme «point de vue.»¹⁷ Le *Petit Robert* accorde au terme une entrée

¹⁵ F. Van Rossum-Guyon 477.

¹⁶ Voir Didier Coste, «Voices: Knowing, Telling, and Showing it or Not,» *Narrative as Communication* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) 164-183.

¹⁷ Elle constitue le point de départ dans l'oeuvre de S. Lanser (16) et de Fontanille (7) et de Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990) 139.

indépendante du mot «point.»¹⁸ Cette entrée distingue trois sémèmes courants:

- 1) Endroit où l'on se place pour voir un objet le mieux possible.
- 2) Manière particulière dont une question peut être considérée V. Aspect, optique, perspective.
- 3) Opinion particulière.¹⁹

Dans son analyse du *Petit Robert*, Fontanille conclut:

Il y avait en somme deux grands types de définitions, dont l'une retiendrait les composantes spatiales et perceptives pour traduire la sélection et l'orientation subjective des contenus, et l'autre les composantes modalisantes, intellectuelles et affectives.²⁰

S. Lanser aussi reconnaît deux et non pas trois significations principales. A l'égard de ces significations, S. Lanser souligne que la signification courante est liée aux deuxième et troisième sens du mot, ci-dessus, tandis que la critique littéraire récente a tendance à retenir uniquement l'idée technique et très objective de position, d'angle de vision, supprimant ainsi la notion subjective de l'attitude selon laquelle on perçoit et évalue le monde.

Une distinction majeure dans la théorie réside soit dans sa tendance à accentuer la première ou la deuxième signification, soit dans une tentative de réunir les deux.

Généralement l'approche formaliste s'attache au premier aspect. Les approches

¹⁸ *Petit Robert* (Paris: Société du Nouveau Littré, 1979) 1420.

¹⁹ En anglais, the *Concise Oxford* (791) ne présente pas le terme par une entrée indépendante. On présente deux sémèmes: 1) position from which thing is viewed, 2) way of looking at a matter. Les trois dictionnaires consultés par S. Lanser (16) indiquent aussi: 1) standpoint, 2) attitude. Elle note que le dictionnaire *Webster* combine les deux sémèmes pour en former un seul.

²⁰ Fontanille 8.

historiques, sociologiques, ou psychologiques tendent à privilégier des attitudes et des opinions. Plusieurs critiques ont tenté un mariage entre les deux approches (Lanser, Dorrit Cohn²¹, Lintvelt, Boris Uspensky²²). Weimann montre la séparation traditionnelle entre ces deux aspects du terme en citant l'entrée du glossaire d'un livre pédagogique universitaire américain, *Understanding Fiction* par Cleanth Brooks et Robert Penn Warren:

[Point of view] is used in two different connections. First it is used in connection with the basic attitude or idea of the author, and second, it is used in connection with the method of narration. In the first meaning, one refers, for instance, to the author's ironical point of view, or his detached point of view, or his sympathetic point of view, or the like. Or one might say that a certain piece of fiction embodies a Christian point of view. In the second meaning, one refers to the mind through which the material of the story is presented — first person, first-person observer, author-observer, and omniscient author. Confusion will be avoided if the use of the term *point of view* be restricted to the first meaning, and if the term FOCUS OF NARRATION be used for the second meaning.²³

L'ambiguïté du terme dans la langue naturelle est également répandue dans la critique, comme le note Fontanille: «La notion de point de vue est importée dans le discours critique et sémiologique avec la plupart de ses variantes sémémiques en langue naturelle.»²⁴

Il est aussi notable que le *Petit Robert* nous renvoie à d'autres termes: «Aspect,

²¹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Paris: Seuil, 1981).

²² Boris Uspensky, *A Poetics of Composition*, Trad. Valentina Zavarin et Susan Wittig (Los Angeles: University of California Press, 1973).

²³ Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York: Crofts, 1943) 607. Cité par Weimann 240-241.

²⁴ Fontanille 8. Fontanille semble regretter cette situation donnant pour tâche à la critique littéraire de créer son propre système de définition. Il accuse Uspensky, par exemple, de ne pas aller plus loin dans ses analyses que ces sémèmes de la langue courante.

optique, perspective.» Le terme «perspective» est fréquemment employé par le critique qui étudie le point de vue.

Notre point de départ admet le double sens du terme. Les deux sens se séparent difficilement. Dans le texte littéraire, on crée un discours dont les termes apportent une, ou plusieurs consciences du monde. Ces consciences ne sont pas pure existence. Elles réagissent et elles jugent.

iii. Le choix des termes

S. Lanser commence son étude en expliquant pourquoi elle choisit d'utiliser le terme point de vue: c'est précisément à cause de son ambiguïté. Le terme est capable d'embrasser plusieurs aspects critiques, la technique et la modalité simultanément.²⁵ Le marxiste Weimann préfère le terme perspective narrative. Lintvelt se sert du terme point de vue en guise de titre, mais emploie le terme «centre d'orientation» dans sa typologie. Le dictionnaire de Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot se sert du terme «vision» dans le titre du chapitre qui définit le point de vue.²⁶ Dans son analyse des techniques dans *L'Espoir*, Philippe Carrard se réfère aux «réflecteurs», «porteurs de vision», «porteur de regard», «centre de conscience», ou «personnage point de vue».²⁷ Ces termes peuvent,

²⁵ S. Lanser 17.

²⁶ Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1972) 411-416.

²⁷ Philippe Carrard, *Malraux ou le récit hybride: essai sur les techniques narratives dans L'Espoir* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1976) 31.

sans trop altérer la signification de l'analyse, passer d'un contexte à un autre. Ce sont tous des termes qui se réfèrent à «la conscience». Un terme très juste, employé amplement par Carrard est «zone». Il le définit:

Lorsque nous dirons de tel passage qu'il est situé dans la *zone* d'un des protagonistes, il faudra donc comprendre que les énoncés qui le constituent sont tous (puisqu'il faut souvent tenir compte de certaines incertitudes), transférables au personnage.²⁸

Carrard souligne ici le fait de l'incertitude souvent rencontrée quand nous abordons la tâche d'élire une conscience privilégiée, narrateur ou personnage. Comme ce terme ne se réfère pas à une fonction précise, il est très utile dans l'analyse du texte (dans notre troisième chapitre), où une telle fonction n'est pas élucidée.

Une dernière clarification répond au problème du terme «voix»: le texte littéraire est écriture. Pourtant l'idée que le texte «parle» et que les figures «parlent» est une métaphore critique et théorique très répandue; Seymour Chatman en rappelle l'origine:

...we must start our theories from oral anecdotes. When stories came to be written, narrators retained (though not inevitably) a strong personal — referring to themselves as «I»; offering judgements, opinions, generalizations; [...] The term «voice» was naturally, if figuratively, transferred to represent the means by which those activities occurred. It is a metaphor that continues to be widely used but insufficiently examined by narratology, functioning centrally in such otherwise diverse theories as Gérard Genette's and Mikhail Bakhtin's, Wayne Booth's and Franz Stanzel's.²⁹

Chatman remarque le manque de clarté du terme «voix». Pourtant, le terme s'associe solidement aux études de point de vue: le problème du point de vue répond à la question suivante: dans l'oeuvre littéraire, qui parle? Et depuis Genette on se demande qui voit?

²⁸ Carrard, *ibid.* 31.

²⁹ Seymour Chatman 118.

(et plus tard qui perçoit?³⁰) Chatman apporte à la question une simplification importante. Sa réponse à la question de Genette est simple: c'est toujours le narrateur qui raconte, avec ces attitudes implicites ou explicites, et ce ne sont que des personnages dans le monde de l'histoire qui peuvent voir.³¹

Pour nous, l'idée de «la présentation de la conscience» regroupe en quelque sorte la métaphore mixte de la voix et de la vision. Pour exprimer des pensées ou des mots il faut une voix, interne ou externe. Ce qui est exprimé dépend de ce qui est vu ou perçu. Dans ce sens, «la voix narrative» consiste à avoir d'abord, une place signifiante dans le récit, à introduire un point de vue qui est enregistré. «Avoir une place» dans le récit est un concept clé dans notre analyse. «Avoir une place» veut dire qu'une figure a une «voix» et ainsi une «perspective». Nous examinons d'abord la quantité de voix. Car représenter le Front populaire exige un certain nombre de participants. La situation et la modalité de cette participation textuelle sont considérées après qu'est déterminé qu'un grand nombre de voix diverses «ont une place» dans le récit.

iv. L'art de la représentation

Selon l'article écrit par Tzvetan Todorov dans son dictionnaire, «la vision dans la fiction» est une catégorie «liée aux arts *représentatifs*.»³² Un examen de quelques

³⁰ Genette, *Nouveau discours du récit* 43. Ce livre répond à son premier livre qui esquisse ces concepts: *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972).

³¹ Chatman 146.

³² Tzvetan Todorov, «Vision dans la fiction,» *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* 411.

principes généraux de la représentation forme le cadre d'une étude de la présence et de l'absence des voix littéraires.

La critique littéraire s'occupe de cette question depuis l'antiquité. Platon distingue deux façons pour le poète épique de représenter la réalité: narration et imitation, diégésis et mimésis.³³ La narration diégétique consiste dans le discours de l'auteur, tandis que la mimésis consiste dans le discours direct du personnage introduit par l'auteur qui l'imité. Platon reconnaît que les deux sortes de discours produisent des effets différents.³⁴ Aristote aussi reconnaît ces deux sortes de discours, en prescrivant le procédé de la mimésis, où le poète semble s'effacer derrière le drame qu'il montre, offrant une image plus immédiate de la réalité.³⁵

Ces termes de mimésis et de diégésis sont essentiels dans l'analyse de Percy Lubbock. Pour lui, plus on peut dramatiser l'histoire, plus elle semble représenter la réalité, plus elle est immédiate. Narrer, c'est amoindrir le drame.³⁶ Qu'une histoire soit narrée ou montrée correspond à la question «qui parle?» et surtout «qui perçoit?» Ce facteur détermine quelles voix seront mises au premier plan. Une histoire qui est montrée semble accentuer la perspective des personnages derrière lesquels le narrateur semble s'effacer. S. Lanser reconnaît que le problème enveloppe une gamme de variations entre

³³ Friedman 1161-1162.

³⁴ S. Lanser 20.

³⁵ Lintvelt dresse un tableau de l'origine de tous les termes employés en français, en allemand, et en anglais et qui se réfèrent à cette distinction entre mimésis et diégésis, 49.

³⁶ Lubbock 262,

«montrer» et «narrer».³⁷ L'art du roman consiste souvent à équilibrer ces deux formes de représentation selon Booth:

La plupart des romans, comme la plupart des pièces de théâtre, ne peuvent pas être de pures représentations, entièrement montées comme si elles se déroulaient à un moment précis.³⁸

Un récit qui varie entre un style direct et la présentation des scènes est capable d'incorporer un nombre maximum de voix. *L'Espoir* montre une telle capacité, dont les détails seront expliqués dans les deux premières sections du Chapitre III. Ces voix incluent celle de l'auteur, celle du narrateur, et celles des personnages. Elles peuvent entretenir des rapports variables. Une analyse de hiérarchie intratextuelle est ainsi un facteur significatif dans l'analyse de « qui a une place ».

2. Hiérarchie des voix

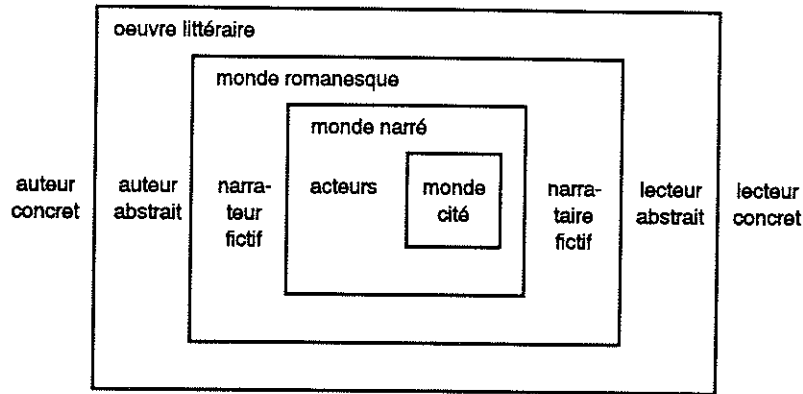
La nature de la voix textuelle, la sorte de place qu'elle occupe dans le récit, est déterminée par les rapports entre l'auteur, le narrateur, et les personnages. La structure de la narration du roman est souvent décrite comme une «boîte chinoise.»³⁹ Lintvelt propose la figure reproduite ci-dessous:

³⁷ S. Lanser 143.

³⁸ Booth, «Distance et point de vue: Essai de classification,» Trad. Martine Désormonts, *Poétique* 4 (1970): 513.

³⁹ Mieke Bal «Narration et focalisation,» *Poétique* 29 (1977): 116.

Instances du texte narratif littéraire



La superposition des carrés successifs symbolise entre les diverses instances une hiérarchie sémiotique, avec au sommet l'auteur abstrait dominant la structure d'ensemble de l'oeuvre littéraire.⁴⁰

Ce diagramme traduit une hiérarchie dans la structure du texte littéraire. Malgré la domination de l'auteur, les diverses situations narratives permettent le partage de son «autorité». L'auteur peut résister à la tentation d'être la seule voix ou la seule conscience du texte. En effet, la voix de l'auteur peut se situer à un niveau très abstrait du texte. Nous savons que Malraux a écrit *L'Espoir*. Néanmoins, cette voix ne s'y fait pas seule entendre. *L'Espoir* comprend une multiplicité de consciences dont la principale sans doute est celle du narrateur. Le narrateur est l'intermédiaire entre l'auteur et le texte. Pour Lubbock c'est le problème central du point de vue: Lubbock souligne l'importance du narrateur dans des termes simples et toujours valables:

The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of point of view — the question of the relation in which the narrator stands to the story.⁴¹

⁴⁰ Lintvelt 32.

⁴¹ Lubbock 251.

Les théoriciens de la science de la narratologie développent des typologies qui essaient de classer tous les rapports possibles.⁴² Ces typologies nous aident, d'une manière très générale, à situer *L'Espoir*. Selon le système de Genette, c'est un récit hétérodiégétique, ce qui veut dire que le narrateur est situé en dehors de l'histoire. Les divers rapports du narrateur et des personnages dans ce texte sont très complexes. Carrard, dans son analyse de *L'Espoir*, n'arrive pas, par exemple, à appliquer strictement les systèmes de focalisation de Genette et de Pouillon sans beaucoup de nuances.⁴³ S'introduit l'idée du récit hybride. Le récit coopère mal avec la typologie.

Deux autres approches théoriques nous semblent particulièrement justes, celle de S. Lanser qui propose l'étude du *comportement* du narrateur, et celle de D. Cohn qui classe les types de représentation de la conscience. Ces deux études indiquent les rapports possibles entre le narrateur, le personnage, l'auteur, et l'histoire. Le comportement du narrateur, et la façon dont d'autres consciences ou voix textuelles sont présentées, expriment l'aptitude du texte à incorporer une multiplicité de voix, susceptibles de parler pour un Front populaire.

i. Le comportement du narrateur

Roger Fowler étudie le rôle du narrateur. Il montre comment le narrateur, au niveau de la phrase, participe activement au récit. A la fin d'une description d'un

⁴² Voir, par exemple, Friedman 1179, Franz Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) xvi., 185-237, Genette, *Nouveau discours du récit* 88. Lintvelt résume toutes les typologies, 111-167.

⁴³ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 24-32.

personnage par exemple, par un commentaire, le narrateur peut 1) rendre universel 2) engager le lecteur 3) spéculer 4) savoir 5) juger.⁴⁴

S. Lanser propose un système détaillé pour déterminer ce que le narrateur *fait*. Suivant Uspensky, elle considère la position du narrateur sur quatre plans: 1) verbal ou phraséologique, 2) spatio-temporel, 3) psychique, 4) idéologique. Dans une analyse du narrateur, sur le plan verbal, on établit la position du narrateur en considérant d'un côté le discours direct du narrateur, la diégésis, de l'autre côté, la transcription directe des documents, la mimésis. Entre ces deux pôles s'introduisent successivement la psychonarration, le discours indirect, le discours indirect libre, le monologue intérieur.⁴⁵ C'est uniquement ce plan qu'explore à fond D. Cohn. Peu de textes adoptent un discours unique ou incorporent toutes possibilités d'écriture.⁴⁶ L'étude d'un texte peut indiquer les modes dominants, leurs proportions, la gamme des variations.⁴⁷ Sur le plan spatio-temporel S. Lanser relève trois possibilités: 1) vue panoramique ou orientation tenant à un seul personnage.⁴⁸ A l'égard du temps il y a deux axes: 1) antériorité ou postériorité⁴⁹

⁴⁴ Fowler étudie le passage suivant de *The Killers* d'Ernest Hemingway où un personnage est décrit:

'I can give you ham and eggs, bacon and eggs, liver — 'I'll take ham and eggs,' the man called Al said. He wore a derby hat and a black overcoat buttoned across the chest. His face was small and white and he had tight lips. He wore a silk muffler and gloves.

Fowler note l'effet d'addition des phrases suivantes dans ce passage: (a) Gangsters always dress this way. (b) You know how these gangsters dress. (c) He was probably very hot. (d) He seemed nervous. (e) He felt nervous. (f) He was repulsive. 116-117. Ces phrases ont toutes une fonction modale différente.

⁴⁵ S. Lanser 185.

⁴⁶ S. Lanser 191, 143.

⁴⁷ S. Lanser 191.

⁴⁸ Elle considère les effets 193-199.

⁴⁹ S. Lanser 200.

et 2) scène ou sommaire.⁵⁰ Sur le plan psychique, S. Lanser établit six axes:⁵¹ 1) le degré de distance (détachement) et d'affinité (engagement) montré par le narrateur à l'égard des événements, les personnages, les lieux, 2) le degré d'information, 3) le degré d'objectivité de l'information, 4) le degré d'intériorité de la vision (un pôle, la vision intérieure, l'autre le caméra), 5) le degré de profondeur de cette vision, 6) le degré de focalisation. Le degré d'approbation est considéré comme un problème d'ordre idéologique. Ce plan idéologique de S. Lanser sera discuté dans la section consacrée à ce sujet. Elle note que cette série d'indices s'applique également aux personnages:

...an inventory of each narrator's or focalizer's status, contact, and stance can lead to a profile of the (often complex) textual point of view.⁵²

ii. La représentation de la conscience

Stanzel remarque que la façon dont la conscience du personnage est marquée répond à une préoccupation significative dans la création du récit.⁵³ Les choix opérés ont divers effets. Malgré l'illusion de liberté de personnages créée par certains textes, ils sont néanmoins subordonnés au narrateur, même si c'est par leurs yeux que l'on voit.

Le degré de liberté pour les personnages de raconter ou de jouer l'histoire dépend du style de la représentation. Plus le récit a une tendance mimétique, plus la conscience

⁵⁰ S. Lanser 200.

⁵¹ S. Lanser 202-213.

⁵² S. Lanser 223.

⁵³ Stanzel 126-127.

perceptive appartient au personnage. Quand on a l'impression que c'est le point de vue du personnage qui s'exprime il s'agit d'un passage focalisé. Genette développe ce terme à partir des observations déjà faites par d'autres. Il reconnaît trois possibilités: 1) Le premier cas est le récit non-focalisé qui s'apparente à l'omniscience du narrateur, dont les connaissances sont supérieures à celles des personnages et dont le point de vue oriente le discours. 2) La focalisation interne est le cas où les perceptions narrées sont celles des personnages, ce que Pouillon appelle «la vision avec» ou la vision subjective. 3) La focalisation externe ressemble à celle de la «caméra.» Le narrateur ne fait qu'observer, et fait rapporter, c'est une «vision du dehors» ou objective. Todorov en résume ces principes sous forme de relation:

- 1) $N > P$
- 2) $N = P$
- 3) $N < P$ ⁵⁴

Ce que Genette se borne à analyser est la manière dont un personnage peut être la conscience perceptive, avoir une voix, avoir donc un point de vue. Par contre, il est clair qu'une vision strictement «du dehors» ne peut pas incorporer les consciences d'un mouvement politique comme celui qui forme le sujet de *L'Espoir*.

D. Cohn développe ces idées sur la focalisation dans son ouvrage très complet sur la focalisation. Elle décrit la multiplicité des façons dont la voix intérieure se fait entendre par le narrateur. La terminologie est différente. Elle s'applique à trois procédés: «Pour résumer: (1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage; (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage; (3) le monologue

⁵⁴ Cette définition de focalisation est adaptée de Gérard Cordesse, «Narration et Focalisation,» *Poétique* 76 (1988) 487. Cet article résume la critique de Genette faite par M. Bal, Pierre Vitoux, et D. Cohn.

narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur.»⁵⁵ Dans ces trois cas, le narrateur est omniscient dans son accès à l'esprit. La liberté de déplacement est nécessaire pour représenter un grand mouvement populaire, comme le fait *L'Espoir*. Le premier cas, la psycho-narration, est celui où le narrateur entre dans l'esprit du personnage mais continue à connaître plus que ce personnage sur son état intérieur. C'est le procédé condamné par Sartre.⁵⁶ Le jugement porté par le narrateur sur les personnages implique sa supériorité. D. Cohn spécifie cette voix exclusive du narrateur:

Dans une certaine mesure tout psycho-récit suppose cette supériorité, même dans les cas où l'accord des deux consciences, celle du narrateur et celle du personnage, est plus étroit. Mais plus forte est la présence du narrateur, plus exclusifs deviennent ses privilèges cognitifs.⁵⁷

Notre analyse du texte, avec celle de Carrard,⁵⁸ montre que le narrateur de *L'Espoir* a tendance à ne pas comprendre et juger les états intérieurs des personnages.

Le monologue rapporté est le cas où la pensée du personnage est transposée directement. De la même manière que le dialogue crée l'illusion de rendre exactement ce que les personnages disent, le monologue rapporté semble présenter exactement ce que le personnage pense. Pour identifier ce procédé on se demande s'il est possible d'ajouter des signaux explicites de citation ou les incises telles que: pense-t-il etc.⁵⁹ Joyce les a

⁵⁵ D. Cohn 28-29.

⁵⁶ Sartre, «M. François Mauriac et la liberté».

⁵⁷ D. Cohn 45.

⁵⁸ Nous résumons avec plus de détails l'étude de Carrard dans la quatrième partie de ce chapitre.

⁵⁹ D. Cohn 80-81.

supprimés, ce qui est la marque d'un roman du courant de conscience.⁶⁰ D. Cohn

résume l'effet d'un style favorisant le monologue rapporté:

Dans les récits épousant le point de vue du personnage, les monologues prennent tout leur effet quand des procédés particuliers sont mis en oeuvre pour favoriser une fusion harmonieuse de la voix du personnage et de celle du narrateur, formules d'introduction rares ou absentes, superposition des deux points de vue pour ce qui est du monde extérieur, absence de psycho-récit, ambiguïté syntaxique, contamination du discours narratorial par idiolecte du personnage.⁶¹

Le monologue rapporté joue un grand rôle dans une narration qui essaie de regrouper plusieurs points de vue. La technique est surtout connue pour sa capacité de suivre le cours sinueux de pensées spontanées.⁶² Par cette technique les événements sont filtrés et jugés selon la perspective du personnage. Cette voix est néanmoins subordonnée:

Dans un contexte à la troisième personne, la voix du personnage se livrant au monologue n'est pas la seule à se faire entendre: elle est toujours plus ou moins subordonnée à celle du narrateur, et notre lecture de ce que le personnage prononce à sa propre intention reste soumise à la perspective dans laquelle le narrateur l'insère, qu'il soit neutre ou de parti pris, qu'il soit favorable au personnage ou hostile, qu'il épouse son point de vue ou qu'il s'en sépare ironiquement.⁶³

D. Cohn admet ici l'importance, que nous avons déjà soulignée, du comportement et de l'attitude du narrateur.

Ce style de présentation caractérise les oeuvres de Malraux:

...à l'aube de l'ère réaliste, d'innombrables personnages des romans à la troisième personne n'ont cessé de se parler à eux-mêmes, et d'abondance, dans la langue de

⁶⁰ D. Cohn 81.

⁶¹ D. Cohn 94-95.

⁶² D. Cohn 103.

⁶³ D. Cohn 84.

la conversation courante. C'est le cas des écrivains modernes comme [...] Malraux.⁶⁴

Le monologue narrativisé, le troisième cas, est le cas le plus intéressant, souvent appelé le style indirect libre. Il s'agit d'une fusion entre la vision du narrateur et celle du personnage. Ce style essaie «de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration.»⁶⁵ Les effets majeurs de cette situation narrative sont 1) l'ambiguïté et 2) l'impression de l'immédiat. L'ambiguïté est créée par un discours narratorial qui

prend l'apparence d'une sorte de masque, au travers duquel c'est la voix intérieure du personnage qui se fait entendre. Chaque phrase porte la marque de limitations et distorsions caractéristiques.⁶⁶

L'auteur entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours.⁶⁷ Cette ambiguïté «constitue sans aucun doute l'une des raisons qui font que tant d'auteurs préfèrent cette technique moins directe.»⁶⁸ Roy Pascal en souligne les dangers: puisque le point de vue est confondu, l'auteur «smuggles in» sa propre position.⁶⁹ Stanzel souligne l'impression de l'immédiat créée par ce style.⁷⁰ Cette technique sert à réduire la hiérarchie des points de vue, à rapprocher la voix «narratoriale» de la voix du personnage; «l'effet du

⁶⁴ D. Cohn 110.

⁶⁵ D. Cohn 122.

⁶⁶ D. Cohn 124.

⁶⁷ D. Cohn 129.

⁶⁸ D. Cohn 125.

⁶⁹ Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth Century European Novel* (Manchester: Manchester University Press, 1977) 112.

⁷⁰ Stanzel 127.

monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne». ⁷¹ Comme toute représentation de la conscience, le style indirect libre, ou le monologue narrativisé, est subordonné quand-même au narrateur:

Le monologue narrativisé est donc une forme essentiellement évanescence, soumise à la voix narrative qui le parcourt et qui l'environne, et donc particulièrement tributaire d'un contexte et d'un ton. ⁷²

D. Cohn remarque l'importance du contexte et du ton, deux facteurs qui dépendent du projet de l'auteur. Elle note pourtant que ce style de présentation se trouve souvent dans un contexte où le narrateur ne se montre pas supérieur aux personnages: «le contexte normal du monologue narrativisé [est] un récit focalisé *sans ironie*». ⁷³ Cette technique est donc un moyen de valoriser la voix du personnage. Elle convient à un projet de rassembler et de faire entendre un grand nombre de voix valables, comme le tente *L'Espoir*. Un tel projet est dirigé par la figure suivante: l'auteur.

iii. L'agent du projet narratif

Comme le dit Edouard Morot-Sir, l'auteur est «voix qui saisit la réalité sous forme de voix: les voix des autres, ...» ⁷⁴ Dans la hiérarchie des voix, l'auteur est naturellement

⁷¹ D. Cohn 136.

⁷² D. Cohn 141.

⁷³ D. Cohn 146.

⁷⁴ Edouard Morot-Sir, «La Voix et les voix de Malraux,» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme* (Paris: La Documentation Française, 1989) 31.

prédominant. Il crée l'oeuvre et se discerne par le jeu de toutes les interactions. La théorie du point de vue cherche à justement définir la voix de «l'auteur». Le problème se complique avec le développement de certaines techniques romanesques qui cherchent à perfectionner la qualité mimétique de l'oeuvre où l'auteur semble s'effacer. Et selon les niveaux reconnus dans la dernière section, les catégories de discussion séparent la notion de l'auteur de celle du narrateur, ce qui n'était pas toujours le cas.

Au XIXe siècle, il y a la présence dans le texte d'une voix associée directement à l'auteur réel, l'auteur concret,⁷⁵ et non pas au narrateur, figure créée par l'auteur pour raconter l'histoire. La perspective du texte est associée à celle de l'auteur concret. Stanzel explique comment le «perspectivisme» s'est développé depuis ce temps.⁷⁶ D. Cohn aussi considère la présence de l'auteur dans le texte, en son analyse du développement du discours «intérieur», évité pendant longtemps par l'art romanesque: «Il semblerait presque que ce narrateur veille jalousement à ses prérogatives en tant que source unique de toute réflexion dans le roman,...»⁷⁷ Si on analyse l'état d'esprit d'un personnage romanesque, il y avait tendance à généraliser et à juger la nature humaine. Balzac, par exemple, est maître de ce style de narration.⁷⁸

Genette remarque que le style autoritaire que l'on trouve chez un écrivain comme Balzac n'implique pas nécessairement l'auteur réel. En parlant du *Père Goriot*, il remarque

⁷⁵ Terme de Lintvelt 16.

⁷⁶ Stanzel 12-13.

⁷⁷ D. Cohn 41.

⁷⁸ D. Cohn 40-41.

que le narrateur du roman est celui qui *connaît* la pension Vauquer tandis que l'auteur est celui qui l'*invente*.⁷⁹ Par cette simple remarque, Genette sait bien distinguer l'auteur du narrateur.

A l'égard de l'auteur, la théorie littéraire essaie aussi de distinguer entre l'homme et l'écrivain. Malraux remarque qu'«en créant *La Comédie humaine* Balzac en crée l'auteur, qui n'est pas Honoré.»⁸⁰ Ceci correspond à l'idée du «second moi» de Proust, le moi écrivain qui «ne se montre que dans ses livres» et qui est différent du moi réel, «celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.»⁸¹ Booth crée le terme «implied author», traduit par auteur implicite⁸², auteur impliqué (Genette⁸³), ou auteur abstrait (Lintvelt⁸⁴). Ce terme désigne l'idée que le lecteur se fait de celui qui a créé l'oeuvre.

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou de dieu indifférent.⁸⁵

C'est admettre la présence d'une force créatrice plus ou moins autoritaire à l'extérieur de l'oeuvre et qui se distingue de l'écrivain réel. Dans l'opinion de certains critiques, Lintvelt, par exemple, cette autorité peut être très distincte de l'auteur réel. S. Lanser

⁷⁹ Genette, *Figures III* 226. Cette idée est reprise chez Chatman, 85-86.

⁸⁰ Malraux, *L'Homme précaire et la littérature* (Paris: Gallimard, NRF, 1977) 119-120.

⁸¹ Cité par Lintvelt 19.

⁸² Booth, «Distance et point de vue» 515.

⁸³ Genette, *Nouveau discours du récit* 94.

⁸⁴ Lintvelt 16.

⁸⁵ Booth, «Distance et point de vue» 515-516.

affirme l'importance de cette voix que le lecteur entend:

When we enter the "story world" we do not leave behind the extrafictional voice or "implied author"; that voice remains a significant if hidden presence throughout our reading of the fictional discourse.⁸⁶

Comme c'est une catégorie abstraite, elle ne fait pas nécessairement référence à la vie réelle de l'auteur pour l'interprétation du sens d'une oeuvre. En effet, Lintvelt attribue à l'auteur abstrait la responsabilité de la signification: «L'auteur abstrait représente le sens profond, la signification d'ensemble, de l'oeuvre littéraire...»⁸⁷ Chatman se fait l'écho de cette idée: «The implied author is what urges us to make meaning out of the presentation — the narrator's work — without reference to what was intended.»⁸⁸ Selon Chatman, «[t]he source of a narrative text's whole structure of meaning [...] is the implied author.»⁸⁹ Chatman reconnaît donc l'utilité du terme expliqué par Booth. L'auteur impliqué est la source des thèmes, du symbolisme, et de la signification.⁹⁰ Cet auteur est à l'origine de la genèse de l'oeuvre, et constitue, selon Stanzel aussi, «the deep structure».⁹¹

Genette se pose la question suivante: «l'auteur impliqué est-il une instance nécessaire et (donc) valide entre le narrateur et l'auteur réel?» Sa réponse est négative. Il

⁸⁶ S. Lanser 131.

⁸⁷ Lintvelt 18.

⁸⁸ Chatman 103.

⁸⁹ Chatman 75.

⁹⁰ Chatman 82-83.

⁹¹ Stanzel 15.

ne voit pas de raison de distinguer entre ces deux figures d'auteur.⁹² «Quand j'ouvre un livre c'est pour que l'auteur *me parle*.»⁹³

L'écart entre l'idée que le lecteur se fait de l'auteur, et l'homme réel n'a pas beaucoup d'incidence sur notre étude. Notre idée de cet homme, l'auteur de *L'Espoir*, est quand même, nous l'espérons, fondée. Pour cette raison, avec Genette, nous considérons la figure de l'auteur, malgré la nature abstraite de cette figure, comme source de l'organisation, comme source aussi de la signification. Nous ne prétendons pas savoir ce que Malraux veut produire, ni ses intentions exactes. Pourtant devant nous, *L'Espoir*, produit littéraire, fait appel à une logique, offre un aperçu particulier sur une situation historique. Notre but ultime est d'interpréter la méthode de cette vision créatrice, cette conscience constitutive ou organisatrice. Le projet littéraire est dirigé. Selon Michel Zérafra, l'oeuvre littéraire, très complexe, doit être organisée:

Car si un roman se compose d'une multitude de rapports entre des sujets et des objets [...], l'ensemble de ces rapports forme un objet global qui dépend d'un être organisateur d'une histoire.⁹⁴

Certains critiques s'attachent au terme simple d' «auteur». Le point de vue marxiste, représenté par Weimann, critique la tendance à ignorer l'auteur réel:

...the new critical definition of the relation of the narrator to the story left no room for a relationship so grossly untechnical as that of the writer to the society in which he simply as a human being, lived...⁹⁵

⁹² Genette, *Nouveau discours du récit* 96. Il faut noter ici que la figure de l'auteur est tout à fait ignorée dans son analyse. Il offre quand même de bonnes raisons pour mettre en doute la figure de l'auteur abstrait.

⁹³ Genette, *ibid.* 69.

⁹⁴ Michel Zérafra, «La Personne du narrateur dans la littérature romanesque,» *Problèmes de la personne* (La Haye: Mouton, 1973) 274.

⁹⁵ Weimann 239.

Dans son analyse du point de vue, Weimann reconnaît une force organisatrice, un auteur responsable, un metteur en scène qui possède une certaine attitude envers le monde et qui choisit des techniques convenables:

...narrative perspective, or comprehensive point of view, comprises both an author's actual and his technical points of view. The author's actual point of view—his achieved attitude toward the actual world of history may conveniently be called his standpoint; the author's technical point of view will simply indicate his medium or focus of narration (unreliable, omniscient, and so on). Both elements form an infinitely variable synthesis, but the synthesis of this wider narrative perspective is extremely complex and never the result of any one determining factor.⁹⁶

Pour des structuralistes, comme Juri Lotman et Boris Uspensky, l'idée de l'auteur n'est jamais exclue du discours.⁹⁷ Lotman juge que «the literary model at its most general re-creates an image of the world as seen by a particular consciousness.»⁹⁸

On peut considérer cette voix extra-textuelle de deux manières différentes. Elle peut correspondre à une intention spécifique, à déterminer. Cette voix peut aussi être déterminée par une situation historique réelle.

La théorie linguistique des actes de langage, une théorie sur laquelle S. Lanser base largement sa poétique du point de vue, renforce cette idée d'intention. Toute énonciation comprend une intention.⁹⁹ Fowler l'affirme:

As there is no sentence which does not imply a speaker taking a certain stance, so there is no text in which the content has not been filtered by an author

⁹⁶ Weimann 242.

⁹⁷ S. Lanser 56.

⁹⁸ Juri Lotman, «Point of View in a Text,» *New Literary History* 6.2 (1975): 338.

⁹⁹ S. Lanser 68. Elle cite John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

who has selected and expressed the propositions and so set himself in certain belief posture towards them.¹⁰⁰

L'idée du déterminisme historique est avancée par la sociocritique qui considère l'écrivain, comme un représentant, conscient ou non, de son époque. L'exemple bien connu est celui offert par Lukacs qui aperçoit dans *La Comédie humaine* une voix d'auteur très progressiste, tandis que le Balzac réel est conservateur dans ses opinions.¹⁰¹ L'étude de Lucien Goldmann sur Malraux est fondée sur cette idée.¹⁰² Nous croyons que les circonstances historiques dans lesquelles *L'Espoir* a été créé est, en effet, fortement déterminante pour sa signification. Le déterminisme biographique est un facteur qui met en valeur la signification de l'oeuvre.

La figure de l'auteur comprend donc pour nous trois principes: elle est directrice du projet. Elle est source de signification et elle constitue une voix de son époque. Avec intention ou non, cette voix organisatrice *nous parle*. Notre analyse du texte considère son caractère et interprète le contenu du discours. L'attitude de l'auteur tient à l'idéologie explorée dans la cinquième partie de ce chapitre. La dernière partie de ce premier chapitre considère de plus près le rapport entre l'auteur et la société. Le Chapitre II étudie la biographie de Malraux et son contexte historique.

¹⁰⁰ Fowler 109.

¹⁰¹ Exemple cité par Genette, *Nouveau discours du récit* 98, et Lintvelt 20.

¹⁰² Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964).

iv. La métadiégèse

Les quelques concepts considérés ici soulignent la complexité infinie de la structure romanesque comme il est noté par S. Lanser:

The capacity of fiction to incorporate a plurality of narrators on any given level as well as a multiplicity of levels yields any number of possible structures of narrative transmission.¹⁰³

Elle aussi estime que le rapport entre les niveaux hiérarchiques de cette structure est ce qui constitue la voix textuelle, c'est-à-dire le point de vue du roman:

From the levels of narrative consciousness that can be incorporated into the text, especially when there are multiple voices at any level, the creator of a novel can weave an extremely complex structure of narrative intersubjectivity. In such cases it is especially important to remember that the textual voice must be reconstructed by taking into account all the levels of narration and focalization in their hierarchical interrelationships.¹⁰⁴

En abordant le problème de «l'histoire dans l'histoire» Genette introduit trois termes: extradiégétique, intradiégétique, et métadiégétique.¹⁰⁵ Voici sa présentation du rapport entre ces trois niveaux:

Un narrateur [...] extradiégétique A [...] produirait une bulle, récit primaire avec sa diégèse où se trouverait un personnage (intra-)diégétique, lequel pourrait à son tour devenir narrateur, toujours intradiégétique, d'un récit métadiégétique où figurerait un personnage métadiégétique C, [...] qui éventuellement pourrait à son tour etc.¹⁰⁶

¹⁰³ S. Lanser 135.

¹⁰⁴ S. Lanser 147.

¹⁰⁵ Genette, *Figures III* 238.

¹⁰⁶ Genette, *Nouveau discours du récit* 56.

Le roman constitue un système complexe qui est capable d'incorporer une multiplicité d'histoires et de voix dans sa texture. La question du point de vue est un problème de rapport entre les divers éléments interdépendants de ce système complexe. L'article de Fontanille, d'une approche sémiotique, souligne un rapport grammatical entre ces éléments textuels, un rapport d'«intersubjectivité» caractérisé par des transformations continues entre le sujet et l'objet du discours. Le personnage, par exemple, peut être l'objet du discours du narrateur. Ce personnage peut ensuite se transformer en sujet parlant.¹⁰⁷

La métadiégèse donne aux personnages la possibilité de narrer. Ces récits secondaires les *autorisent*. Todorov remarque, par exemple, suivant l'analyse de Bakhtine, que les personnages de Dostoïevski «sont comme autant d'*auteurs*, plutôt que comme des personnages des anciens auteurs.»¹⁰⁸

Le responsable du projet littéraire peut ainsi déléguer des points de vue. *L'Espoir*, qui réussit à capter un mouvement politique caractérisé par le regroupement de divers intérêts, nous offre un ensemble complexe qui permet l'incorporation de voix à tous les niveaux.

¹⁰⁷ Fontanille 12-15.

¹⁰⁸ Todorov, «Bakhtine et l'altérité,» *Poétique* 40 (1979): 507.

3. Le concert des voix et la voix collective

Un caractère dominant de *L'Espoir* est le grand nombre de personnages.¹⁰⁹

Nous avons considéré comment à un personnage est accordée une voix. Quelle est la signification générale d'un texte qui introduit plusieurs points de vue subjectifs?

Dans le siècle dernier, l'auteur commence à jouer avec une variété de points de vue qui donne un relief particulier au texte littéraire. Nous examinons ici comment un texte peut être structuré pour permettre conflit et débat entre diverses voix.

i. La polyphonie

Les critiques du point de vue¹¹⁰ reconnaissent la contribution de Mikhaïl Bakhtine aux études de point de vue, avec le développement de l'idée de polyphonie dans son analyse des romans de Dostoïevski.¹¹¹ Il apporte des idées et des définitions très utiles pour notre étude. La façon dont il aborde l'oeuvre de Dostoïevski, conduit à une nouvelle définition de la voix romanesque. Il pose le problème en vertu de deux modèles: le roman monologue et le roman polyphonique.

Le roman polyphonique crée une interaction entre plusieurs «voix» qui sont plus

¹⁰⁹ Voir le répertoire des personnages dans *L'Espoir* chez Christiane Moatti, *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages de Malraux* (Paris: Editions de la Sorbonne, 1987) 455-459.

¹¹⁰ Pascal 124. Fowler 142. Booth, *The Rhetoric of Fiction* 417. Lotman constate que «The concept of 'point of view' stems in Russian criticism from the work of M.M. Bakhtin», 339n.

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Trad. Guy Verret (Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1970).

ou moins égales: Roy Pascal formule ainsi la thèse de Bakhtine:

The theme of M.M. Bakhtin's brilliant study of Dostoyevsky is that the structure of all the novels is 'polyphonic', as opposed to the 'monological' form of the traditional novel. While in the latter, the narrator is the final authority as regards the truth and moral bearing of his story, Dr. Bakhtin claims that in Dostoyevsky's novels the narrator's views, judgements, even knowledge, constitute only one contribution among many, and are often subordinate in significance and insight to those of the characters, especially the 'heroes'. Thus the novels are never rounded off, given a definite summing up, by the narrator; their deepest significance lies in the subjective experience and interpretation of the characters.¹¹²

Fowler souligne que l'essence du roman polyphonique est que le héros n'est plus objet du discours mais sujet, avec un point de vue indépendant de la vision dominante.¹¹³

Bakhtine précise ainsi cette idée:

LA MULTIPLICITÉ DE VOIX ET DE CONSCIENCES INDÉPENDANTES ET NON CONFONDUES, L'AUTHENTIQUE POLYPHONIE DE VOIX PLEINEMENT VALABLES EST EFFECTIVEMENT LA PARTICULARITÉ PROFONDE DES ROMANS DE DOSTOÏEVSKI. Il n'y a pas dans ses oeuvres pluralité de caractères et de destins se développant au sein d'un monde unique, monde objectif éclairé par l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement MULTIPLICITÉ DE CONSCIENCES PLEINEMENT QUALIFIÉES, POSSÉDANT CHACUNE LEUR MONDE et se combinant ici dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues. Effectivement les héros principaux de Dostoïevski, tels que les conçoit l'écrivain lui-même, NE SONT PAS SEULEMENT PRODUITS DE LA PAROLE DE L'AUTEUR MAIS AUSSI SUJETS DE LEUR PROPRE PAROLE DIRECTEMENT SIGNIFIANTE.¹¹⁴

Il s'agit d'une «multiplicité de consciences également qualifiées possédant chacune leur monde».¹¹⁵ L'idée des voix qualifiées ou des consciences non-confondues est essentielle dans la théorie de Bakhtine. On ne méconnaîtra pas le projet de l'auteur:

¹¹² Pascal 124.

¹¹³ Fowler 142-143.

¹¹⁴ Bakhtine 10.

¹¹⁵ Bakhtine 11.

...cette indépendance et cette liberté entrent précisément dans le projet de l'auteur. Ce projet prédestine le héros à la liberté (une liberté relative, naturellement) et le fait entrer comme tel dans un plan d'ensemble strict et calculé.¹¹⁶

Suivant Grossman, Bakhtine entend ainsi le lien polyphonique:

La forme de la conversation ou de la discussion [...] dans laquelle différents points de vue peuvent dominer à tour de rôle et refléter les nuances diverses de convictions opposées [..incarne] cette philosophie en perpétuelle formation et jamais figée.¹¹⁷

La conversation dans *L'Espoir*, par exemple, au musée de Santa Cruz, regroupe communistes, anarchistes, libéraux, socialistes, qui à leur tour proposent une opinion qui n'est pas ouvertement jugée par le narrateur.¹¹⁸ Bakhtine souligne l'existence de ce qu'il appelle la «diversité qualitative»: Dostoïevski arrive à «dramatiser dans l'espace et non dans le temps».¹¹⁹ Il aime

concentrer en un seul lieu et en seul moment, souvent contre la vraisemblance pratique, le plus de personnages possible et le plus de sujets possible, c'est-à-dire de concentrer dans un seul instant la plus grande diversité qualitative possible.¹²⁰

Dans *L'Espoir*, la scène au musée est un exemple, parmi d'autres, où le récit rassemble des participants variés.¹²¹ C. Moatti reconnaît la tendance polyphonique de l'oeuvre malrucienne:

¹¹⁶ Bakhtine 18.

¹¹⁷ Bakhtine 22-23.

¹¹⁸ André Malraux, *L'Espoir* (Paris: Collection Folio, Gallimard, 1985) 232-251. Toutes les références des citations qui suivent seront faites à cette édition, les pages étant notées entre parenthèses dans le texte de ce chapitre.

¹¹⁹ Bakhtine 37.

¹²⁰ Bakhtine 38.

¹²¹ Voir, par exemple, l'épisode du train blindé (71-84) ou la chute de Leclerc (332-352), scènes qui se déroulent selon plusieurs perspectives.

Les idées dans le domaine du vécu, n'étant jamais des certitudes, ont besoin de s'éprouver l'une l'autre, de dialoguer; elles sont les interrogations qui deviennent les matériaux de ces créatures de fiction. L'intérêt du roman repose sur le dialogue de la conscience du personnage romanesque avec elle-même et avec d'autres consciences.¹²²

La plurivalence qui caractérise l'oeuvre polyphonique incorpore aussi les niveaux du narrateur et de l'auteur. Le concept bakhtinien du dialogisme exprime cette sorte d'interaction entre les niveaux du discours:

LE ROMAN POLYPHONIQUE EST TOUT ENTIER DIALOGUE. Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogues, c'est-à-dire, qu'ils sont opposés contrapontiquement.¹²³

L'auteur, selon Bakhtine, a une opinion propre. Les «personnages peuvent, dans ces romans [de Dostoïevski], dialoguer avec l'auteur: c'est la structure de la relation qui est différente...»¹²⁴ Pierre Zima résume ainsi la contribution de Bakhtine: la polyphonie n'admet pas de valeur absolue. Un aspect essentiel de la thèse de Bakhtine est l'échange et la critique qui s'opèrent entre auteur, narrateur, et personnage où

tout discours peut devenir objet d'un autre discours [...] le texte est décentré, dans la mesure où aucun discours n'y saurait acquérir le «monopole du langage.» [...] même le discours de l'auteur fonctionne au sein de la structure dialogique ouverte: il n'est pas à l'abri de la critique et de la parodie. Le discours du narrateur est très souvent parodié, critiqué et transformé par les différents protagonistes, dont les énoncés sont à leur tour livrés en proie à la polyphonie.¹²⁵

Une question essentielle que nous posons en examinant *L'Espoir* est de savoir à quel point il existe dans le texte une ironie ou une critique dirigée contre le discours du narrateur.

¹²² C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 46.

¹²³ Bakhtine 52.

¹²⁴ Todorov, «Bakhtine et l'altérité» 509.

¹²⁵ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique* (Paris: Picard, 1985) 112.

Ce point sera examiné dans la deuxième partie du Chapitre III de notre thèse.

Avant le grand intérêt récemment accordé à Bakhtine, Alan Warren Friedman a analysé la structure du roman qu'il nomme «multivalent.» Son idée correspond à celle de Bakhtine. Ses définitions des catégories d'«univalence» et d'ambivalence sont les suivantes:

Univalence in fiction is essentially what we mean when we speak of authorial intrusiveness, or any other device by which a single, univalent narrative stance dominates, and thus embodies the values of the book. Narrative ambivalence occurs when several perspectives merge, creating moral confusion. The multiple perspectives on moral reality offered by multivalent art transcend both the sanctity accorded univalence and frenzied ambivalence...¹²⁶

Comme ces termes l'indiquent, A.W. Friedman s'intéresse à la transmission de valeurs.

«Multivalence» pour lui consiste en un «counterpointing of ethical stances»¹²⁷ dans un monde «anti-absolutist.»¹²⁸

Sartre montre une préférence pour le style polyphonique. Selon lui, la technique romanesque doit

convenir avec cette loi esthétique formulée par Valéry, selon laquelle un élément quelconque d'une oeuvre d'art doit toujours entretenir une pluralité de rapports avec les autres éléments.¹²⁹

Cette pluralité de rapports reflète une relativité:

Un roman est une action racontée de différents points de vue. [...] chaque point de vue est donc relatif et le meilleur sera tel que le temps offre au lecteur la plus grande résistance.¹³⁰

¹²⁶ Alan Warren Friedman, «The Modern Multivalent Novel: Form and Function,» *The Theory of the Novel* (New York: Oxford University Press, 1974) 122-123.

¹²⁷ A.W. Friedman 137.

¹²⁸ A.W. Friedman 129.

¹²⁹ Sartre, «M. François Mauriac et la liberté» 43.

¹³⁰ Sartre, *ibid.* 42-43.

En parlant du «meilleur» point de vue, Sartre évoque l'idée d'un conflit. Ce conflit entre les voix est ce qui constitue l'aspect dramatique du texte selon Lotman:

Point of view introduces a dynamic element into a text: every one of the points of view in a text makes claims to be the truth and struggles to assert itself in the conflict with the opposing ones.¹³¹

Dans *Qu'est-ce que la littérature* Sartre continue à définir une méthode qui permet la multivalence. Sartre suggère une approche qui reflète l'idée de la polyphonie de Bakhtine:

Puisque nous étions *situés*, les seuls romans que nous puissions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants; bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi-lucides et à demi-obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'événement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes — y compris sur elle-même — et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l'univers; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures, en lui inspirant le sentiment que ses vues sur l'intrigue et sur les personnages n'étaient qu'une opinion parmi beaucoup d'autres, sans jamais le guider ni lui laisser deviner notre sentiment.¹³²

Sartre lie le style polyphonique à la situation historique. Nous reverrons cette association de la forme et du contenu dans la dernière partie du deuxième chapitre où nous étudions Malraux et l'histoire.

¹³¹ Lotman 352.

¹³² Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* 252-3.

ii. La voix collective

Ce discours de la polyphonie reste au niveau de la voix d'individus, du personnage, du narrateur, ou de l'auteur. Existe-t-il une voix littéraire collective? Comment analyser le point de vue accordé par certains écrivains aux masses? *L'Espoir* est peuplé par des individus, par des groupes, grands et petits, par un pays entier en guerre. L'auteur réussit à unir leurs voix pour créer une voix unanime. Jules Romains est à l'origine de cette technique narrative. Il veut dépasser la voix de l'individu selon sa théorie de l'unanimité:

Le besoin de tout rapporter à un personnage central se rattache à une vision de l'univers social où l'individu est le centre, et que l'on peut appeler, plus précisément «individualiste», centrée sur l'individu.¹³³

Pour J. Romains, la technique a un pouvoir d'émotion. Son effort consiste à «appeler la plus vaste communion humaine, une immense camaraderie.»¹³⁴ Le groupe devient le héros exalté. L'unanimité, outre sa valeur émotive, a des avantages très pratiques dans un récit, comme *L'Espoir*, qui raconte l'histoire d'un mouvement de masse et qui veut faire entendre une sorte de voix approbative.

Goldmann considère l'exaltation du groupe romantique. Il distingue trois façons d'aborder le problème du sujet de l'oeuvre littéraire:

On peut en effet, et c'est le cas des positions empiristes, rationalistes et récemment phénoménologiques, voir ce sujet dans *l'individu*; on peut aussi, et c'est le cas de certains types de pensée romantique, réduire l'individu à un simple épiphénomène et voir dans *la collectivité* le seul sujet réel et authentique; on peut enfin, et c'est le

¹³³ Jules Romains, «Préface,» *Les Hommes de bonne volonté*, Volume I (Paris: Flammarion, 1932) xii-xiii.

¹³⁴ Romains xvi.

cas de la pensée dialectique, hégélienne et surtout marxiste, admettre, avec le romantisme, la collectivité comme sujet réel, sans cependant oublier que cette collectivité n'est rien d'autre qu'un réseau complexe de relations interindividuelles...¹³⁵

L'important chez Goldmann est la distinction entre la collectivité, sujet uniforme, et la polyphonie, introduite par une collection d'individus. Son analyse souligne que l'oeuvre de Malraux s'oriente «vers le remplacement du héros individuel par un personnage collectif»,¹³⁶ un collectif qui comprend des individus.

A l'égard de la réunion des voix, la narration de *L'Espoir* semble aller dans les deux sens. Il y existe un groupe uniforme et exalté dans certains passages. Le récit fait entendre pourtant, beaucoup de voix en désaccord, ce qui exprime, d'une manière très générale, la contradiction inhérente à un Front populaire qui cherche à conjoindre la diversité et l'unité.

4. Les études de la technique narrative de Malraux

Sergio Villani remarque très récemment dans les études malrucciennes, la lacune affectant les techniques:

Dire que la critique malruccienne a dévoué la plupart de ses énergies à l'exploration des idées de Malraux et à définir la véracité et l'importance de ses activités, des grands événements de sa vie, ne serait pas une exagération. L'art de l'écrivain, par contre, n'a pas encore été suffisamment étudié dans ses aspects théoriques ou

¹³⁵ Goldmann 222.

¹³⁶ Cité par Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* (Paris: Nizet, 1968) 15.

conceptuels aussi bien que dans la pratique du dire et de l'écrire.¹³⁷

Par rapport à la grande quantité des études thématiques, le nombre des études techniques est très restreint. Il existe pourtant quelques travaux profonds, particulièrement ceux de Geoffrey T. Harris, David Bevan, Jean Carduner et Philippe Carrard.

Carrard reconnaît l'art de la technique narrative dans *L'Espoir*. Selon ce dernier Malraux est un excellent

conteur, habile à utiliser les restrictions de champ pour faire croître la tension, aiguiller le lecteur sur une fausse piste ou ménager les coups de théâtre. Il y a dans *L'Espoir* une parfaite connaissance de ce qu'il faut bien appeler les «ficelles» du travail de romancier...¹³⁸

Carrard définit divers jeux de cet auteur:

L'examen des angles et des positions [...] nous renvoie à deux rôles complémentaires de l'«auteur»: d'un part au régisseur, qui choisit le point de vue puis en détermine les mouvements, d'autre part au «styliste», qui travaille sur le langage.¹³⁹

L'auteur de *L'Espoir* est habilement conteur, régisseur et poète. Harris marque la complexité du style de *L'Espoir*: «la gamme des points de vue y est forcément plus étendue», par rapport aux oeuvres antérieures.¹⁴⁰ Malgré une certaine répugnance «qu'éprouve l'auteur à intervenir personnellement dans son roman»,¹⁴¹ Harris retrouve quelques exemples d'un jugement d'auteur, d'une intelligence transcendante; ces

¹³⁷ Sergio Villani, «Avant-Propos,» *André Malraux: Stylistic Aspects Stylistiques* (Toronto: Captus, 1990) vii.

¹³⁸ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 111.

¹³⁹ Carrard, *ibid.* 111.

¹⁴⁰ Geoffrey T. Harris, *L'Éthique comme fonction de l'esthétique* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1972) 52.

¹⁴¹ Harris, *ibid.* 55.

interventions évidentes sont quand même très rares.¹⁴²

Carduner souligne la préférence de Malraux pour la présentation dramatique des scènes avec un minimum de sommaires:

...chez lui les scènes absorbent presque complètement le récit. Celui-ci existe pourtant, car, quel que soit le soin qu'on apporte à présenter une scène, il y a toujours un minimum d'événements à résumer et c'est là la fonction du récit. Mais chez Malraux, ce récit est le plus souvent incorporé à la scène.¹⁴³

Cette technique réduit la distance médiatrice que le narrateur peut introduire entre le lecteur et le personnage. Elle sert à rendre présente l'action: «'raconter' pour Malraux, c'est *rendre présent*».¹⁴⁴ L'étude de Bevan reconnaît une technique qui encourage cette relation. Carrard analyse plus à fond les rapports très divers entre le narrateur et le personnage en soulignant la «polymodalité» du texte.¹⁴⁵ Un avertissement important provient de ce dernier: «*L'Espoir* ne procède pas d'un modèle théorique de la perspective narrative».¹⁴⁶ Bevan rencontre ainsi une certaine diversité de styles, eu égard à la présence du monologue narrativisé ou du style indirect libre chez Malraux.

¹⁴² Harris, *ibid.* 57-59.

¹⁴³ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 94-95.

¹⁴⁴ Carduner, *ibid.* 93.

¹⁴⁵ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 126. Le terme est celui de Genette.

¹⁴⁶ Carrard, *ibid.* 146.

i. Le style indirect libre

En étudiant l'histoire et la pratique de cette technique, Bevan constate que le style indirect libre réduit la distance entre le lecteur et le personnage. Il

retient l'absence de subordination — chaque phrase peut être une unité totalement indépendante. Le style indirect libre conserve en plus les éléments affectifs qui sont sacrifiés dans le discours indirect normal, ainsi que les questions et les exclamations — en fait tout le coloris subjectif. L'attraction d'une telle technique, pour un auteur dont le but esthétique est la présence, la participation du lecteur, est évidente. A cause du manque de subordination, le lecteur peut se mettre plus facilement à la place de celui qui parle ou de celui qui pense; les sentiments et les pensées du personnage se révèlent directement à ses yeux.¹⁴⁷

Par une subjectivité liée au point de vue de personnage, ce style sert à supprimer, en effet, la voix explicite de l'auteur:

Cette technique, répandue dans toute l'oeuvre, qui nous fait voir l'action avec les yeux de tel ou tel personnage, qui nous fait prendre momentanément tel ou tel point de vue, réduit ainsi l'intervention de l'auteur. Car nous suivons les événements à travers les protagonistes, et non pas avec l'auteur.¹⁴⁸

Bevan note, pourtant, que *L'Espoir*, récit rempli de dialogues, recourt moins à ce style que les ouvrages antérieurs:

Généralement, dans *L'Espoir*, les pensées sont exprimées directement dans des conversations, et cette augmentation du dialogue [par rapport à ses autres romans] tend à dramatiser le récit, à en faire parfois une sorte de scénario naissant — ce qui indiquerait la possibilité d'un nouveau débouché pour l'auteur. Néanmoins on y trouve parfois du style indirect libre,...¹⁴⁹

¹⁴⁷ David Bevan «L'Emploi du style indirect libre dans les romans de Malraux,» *Recherches et Travaux* 7 (mars 1973): 34.

¹⁴⁸ Bevan 36.

¹⁴⁹ Bevan 38. Un bon exemple de ce style, offert par Bevan, est la scène de la mort de Hernandez (297-303).

Dans *L'Espoir*, la voix du personnage est souvent très directe, c'est-à-dire, sans médiation. De plus, il est noté par Harris qu'il existe peu de différence entre la parole et la pensée dans cette oeuvre: les «pensées sont rendues sur le mode de la conversation et ne diffèrent en rien du mot parlé. Ce sont des paroles quasi articulées.»¹⁵⁰

Bevan note un deuxième procédé employé par Malraux dans *L'Espoir*, celui qui ressemble à ce que Pouillon appelle «la vision avec»¹⁵¹ par laquelle

l'auteur met un personnage au centre du récit, soit définitivement, soit momentanément. L'auteur montre tout à travers lui, et nous pénétrons, et suivons, sa conduite, ses réactions, et ses pensées, comme si c'était nous qui les vivions [...] Dans *L'Espoir* le lecteur se trouve souvent limité de cette façon au champ de vision d'un personnage.¹⁵²

L'effet de cette «nouvelle» technique est de remplacer «le texte omniscient de l'auteur par la vision limitée et humainement faillible d'un personnage.»¹⁵³ Deuxièmement, le «rapprochement que Malraux cherche entre le lecteur et l'action est réalisé presque totalement».¹⁵⁴

ii. Le récit hybride et l'agrandissement du personnage

Bevan montre la «présence» et le «rapprochement» du lecteur et des personnages. En analysant avec plus de détails le rapport entre le narrateur et les personnages, dans ces

¹⁵⁰ Harris, *L'Esthétique comme fonction de l'esthétique* 56.

¹⁵¹ Jean Pouillon, *Temps et Roman* (Paris: Gallimard, 1946) Chapitre II.

¹⁵² Bevan 39.

¹⁵³ Bevan 40.

¹⁵⁴ Bevan 40.

situations de «visions avec», Carrard souligne l'aptitude du style malrucien à grandir le personnage.

L'analyse de Carrard sur *L'Espoir* est l'analyse la plus complète sur les techniques narratives dans ce roman. Il souligne rigoureusement la nature hybride du récit:

...le caractère hybride du récit détermine un certain nombre de flottements, d'incertitudes, [...] l'emboîtement des perspectives n'est pas toujours absolu et présente, à plus d'une reprise, un certain «jeu».¹⁵⁵

Malraux «ne joue pas de manière systématique sur les changements de voix».¹⁵⁶ Carrard identifie trois cas principaux des «états de la 'vision avec'»:

...tout d'abord, les passages où le narrateur suit exactement le personnage, c'est-à-dire, à des titres divers, certaines scènes dramatiques et les «morceaux» que constituent la mort de Hernandez ou la descente de la montagne; ensuite, ceux où la relation reste floue, où il est difficile de déterminer si le narrateur explicite le sentiment du personnage ou s'il parle en son propre nom; enfin, ceux où la compétence du réflecteur est nettement débordée, où le narrateur fait entendre sa «voix», ce qui est le cas, notamment dans maints exemples de «culturisation».¹⁵⁷

Dans une scène, l'attribution de la voix peut être indistincte,¹⁵⁸ ou uniquement dans la zone d'un personnage.¹⁵⁹ Le réflecteur peut changer à l'intérieur d'une scène¹⁶⁰ ou le regard peut circuler parmi les personnages.¹⁶¹ Il y a plusieurs instances du transfert

¹⁵⁵ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 260.

¹⁵⁶ Carrard, *ibid.* 50.

¹⁵⁷ Carrard, *ibid.* 261.

¹⁵⁸ Carrard, *ibid.* 70.

¹⁵⁹ Carrard, *ibid.* 72.

¹⁶⁰ Carrard, *ibid.* 78.

¹⁶¹ Carrard, *ibid.* 84.

entre objet et sujet.¹⁶²

Si l'histoire est souvent racontée à travers les perspectives des personnages, la présence du narrateur est quand même fort évidente. Carrard rapporte au narrateur de *L'Espoir*, quelques commentaires sur les personnages,¹⁶³ les sommaires des scènes,¹⁶⁴ et la réunion des informations.¹⁶⁵ Selon Carrard, le narrateur ne parvient pas aux informations privilégiées, ni sur la guerre, ni sur la vie des personnages. Les biographies brèves «portent sur la vie politique ou professionnelles du personnages, c'est-à-dire, sur ce qu'on pourrait appeler sa biographie publique».¹⁶⁶ Il y a des personnages, comme Garcia, par exemple, qui exercent «la fonction d'information-commentateurs».¹⁶⁷ Le narrateur, selon Carrard, n'occupe pas un monde à part ou supérieur par rapport aux personnages. Tandis que les personnages se jugent d'une manière explicite, le narrateur ne le fait que rarement.¹⁶⁸ Le narrateur

...ne vient jamais greffer ce qui pourrait apparaître comme une «opinion d'auteur», il ne s'amuse pas de son personnage (comme c'est le cas notamment, chez Stendhal), il ne dévoile pas non plus, ce que Sartre, on le sait, a si vivement reproché à Mauriac, un horizon spirituel qui serait sans rapports avec celui du protagoniste...¹⁶⁹

¹⁶² Carrard, *ibid.* 46,53.

¹⁶³ Carrard, *ibid.* 120.

¹⁶⁴ Carrard, *ibid.* 119.

¹⁶⁵ Carrard, *ibid.* 114.

¹⁶⁶ Carrard, *ibid.* 59.

¹⁶⁷ Carrard, *ibid.* 127.

¹⁶⁸ Carrard, *ibid.* 122-123.

¹⁶⁹ Carrard, *ibid.* 261.

Dès qu'il y a le moindre jugement chez le narrateur, ce n'est guère le style «caméra» qui prévaut;¹⁷⁰ il y a même intrusion narrative. Le narrateur «ne se borne pas chez Malraux à donner des indications de régie ou à fixer l'extérieur des choses; il peut recourir à l'image [...], et interpréter le monde en termes subjectifs».¹⁷¹ Il est poète. Que l'attribution de la source de conscience soit souvent ambiguë, c'est justement la façon dont les personnages, non vraisemblablement compétents, sont en effet «agrandis» et accèdent à la grandeur héroïque. Dans ce monde romanesque, chaque participant a la possibilité de parvenir à la conscience cosmique, même les personnages mineurs et dépourvus d'éducation comme Siry, Puig, ou Gonzales.¹⁷² Le récit a tendance à confronter au monde cosmique certaines figures relativement secondaires.¹⁷³

Dans la mesure où [Malraux] ne précise pas certains rapports, où il les laisse dans le flou, ce récit en effet permet d'exprimer une richesse possible de l'homme; ou plutôt, il *inscrit* dans le texte la possibilité de cette richesse.¹⁷⁴

Carrard reconnaît dans ce récit la voix de l'auteur, surtout dans de nombreuses références culturelles qui dépassent la compétence des personnages.¹⁷⁵ C'est surtout l'apparition «de la même image dans des zones différentes [qui est] un des signes les plus manifestes de

¹⁷⁰ Cette idée est déjà proposée par Harris, *L'Éthique comme fonction de l'esthétique*, 58, et aussi par Brian Fitch, *Les Deux univers romanesques d'André Malraux* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1964) 59.

¹⁷¹ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 71.

¹⁷² Carrard, *ibid.* 273-274.

¹⁷³ Carrard, *ibid.* 260. Voir, par exemple, le passage où Leclerc et Attignies font une mission en avion (252-257).

¹⁷⁴ Carrard, *ibid.* 252.

¹⁷⁵ Carrard, *ibid.* 65-66.

cette présence masquée». ¹⁷⁶ Toutefois, cette attribution incertaine peut servir à relever le statut des personnages.

Carrard critique les efforts réducteurs pour donner un sens ultime à l'oeuvre, comme le fait Goldmann, interprète de la perspective dominante du stalinisme.

Il nous semble au contraire qu'une des forces de l'ouvrage réside dans ce qu'il interdit ce type de clôture, de réduction à un sens ultime; et, pour revenir à notre propos, nous voyons là une conséquence directe de l'équilibre distributionnel, équilibre qui inscrit dans l'oeuvre même le refus de toute simplification. ¹⁷⁷

Il affirme, en quelque sorte, la nature polyphonique de l'oeuvre.

Ces analyses prouvent la composition rigoureuse de *L'Espoir*. Il nous reste à explorer le rapport entre cette composition et son sujet, le Front populaire.

iii. La suprématie de l'idée chez le personnage

Nous venons de voir dans des travaux de Bevan et Carrard, comment la technique narrative dévoile et accentue la perspective du personnage.

Carduner souligne que, chez Malraux, les personnages sont les véhicules d'idées, et servent à concrétiser les idées:

...les héros de Malraux n'atteignent pas le même degré d'autonomie que les héros romanesques classiques. Il nous semble qu'il y a deux raisons essentielles à cela: l'analyse psychologique a totalement disparu, et le rapport auteur-personnage est ambigu. ¹⁷⁸

¹⁷⁶ Carrard, *ibid.* 109.

¹⁷⁷ Carrard, *ibid.* 264.

¹⁷⁸ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 46.

Malraux veut donner aux idées «le poids d'une voix d'homme».¹⁷⁹ C. Moatti admet aussi l'existence chez Malraux d'une certaine «gratuité du personnage».¹⁸⁰ Carrard marque l'aspect représentatif du personnage dans *L'Espoir*.

La plupart des personnages sont en effet «représentatifs» [...] dans la mesure où ils renvoient à un groupe très précis, que caractérisent un certain rôle dans le combat et, souvent, une certaine attitude existentielle envers la révolution.¹⁸¹

Il compare cette oeuvre, aux points de vue multiples, au roman d'Ernest Hemingway sur la guerre civile de l'Espagne, *Pour qui sonne le glas*, qui est centré sur la perspective unique de Jordon. Selon Carduner, la «création des personnages n'est qu'un moyen technique»,¹⁸² une technique pour faire dialoguer des idées diverses. Le récit comprend

...beaucoup d'idées organisées autour de quelques idées mères. Ces idées sont les matériaux de sa création. [...] ses idées prennent spontanément la forme d'interrogations, elles ont besoin de s'éprouver l'une l'autre, de dialoguer.¹⁸³

C'est le style polyphonique, si nous considérons ce que Carduner appelle une idée, un «actant» dans le récit, une force ou une voix indépendante qui ne dépend pas d'un personnage psychologiquement individualisé, ni physiquement réalisé. A cause de cette particularité, Carduner croit que les personnages n'arrivent pas «à vivre une vie autonome et libre» dans le sens sartrien.¹⁸⁴ Et pourtant, les remarques de Malraux à propos de ses personnages dans *Les Conquérants* suggèrent qu'il veut laisser parler librement ses

¹⁷⁹ Carduner, *ibid.* 156.

¹⁸⁰ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 40.

¹⁸¹ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 272. Voir aussi C. Moatti, *ibid.* 352.

¹⁸² Carduner, *La création romanesque chez Malraux* 56.

¹⁸³ Carduner, *ibid.* 52.

¹⁸⁴ Carduner, *ibid.* 53.

personnages: «Ce ne sont pas mes jugements que l'on trouve dans *Les Conquérants*, ce sont les jugements d'individus distincts, et surtout [...] à des instants particuliers.»¹⁸⁵

Sans les préciser physiquement, il veut les laisser s'exprimer. C. Moatti note que Malraux «n'est jamais entré dans le mythe du personnage 'chair et os'»; «...aussi ne parle-t-il jamais de personnages en termes de 'vie,' mais de signification».¹⁸⁶ On ne peut négliger le lien établi par la critique entre Malraux et Dostoïevski, en fonction de la théorie de Bakhtine que nous avons évoquée dans la dernière section de ce chapitre. Plusieurs critiques remarquent l'admiration montrée par Malraux pour Dostoïevski.¹⁸⁷ Il est clair que l'art du maître russe dans la création des personnages marque Malraux:

Dostoïevski constitue à ses yeux l'idéal à atteindre: ses personnages réalisent parfaitement cette dramatisation des idées, cette fusion de l'événement et de la signification profonde de l'oeuvre. [...] les personnages de Dostoïevski illustrent ce que Malraux appelle «le personnage significatif,» le plus captivant, à son avis.¹⁸⁸

Gaëtan Picon, lui, juge différents les personnages de Dostoïevski et de Malraux. Chez ce dernier,

chacun est un lobe de son cerveau, chacun est réductible à une idée, à une attitude, ils ont tous la même voix, ils correspondent seulement à des positions différentes dans le même monologue intellectuel.¹⁸⁹

Picon pense que dans son roman, «les personnages correspondent à une projection

¹⁸⁵ Malraux, «Réponse à Trotsky,» *André Malraux* (Paris: l'Herne, 1982) 45.

¹⁸⁶ C. Moatti, *Le prédicateur et ses masques* 40. Ce manque de «chair et os» est noté par Georges Panichas, *The Politics of Twentieth Century Novelists* (New York: Hawthorn, 1971) 179.

¹⁸⁷ Voir le bilan dressé par R.E. Batchelor, «Malraux's Debt to Dostoevskii,» *Journal of European Studies* 6 (1976): 154. A ce sujet, voir aussi Robert Thornberry, «Du prix Goncourt à la guerre d'Espagne: Deux interviews de Malraux,» *Mélanges Malraux Miscellany* 16.1 (1984): 57.

¹⁸⁸ C. Moatti, *ibid.* 47.

¹⁸⁹ Picon, «Dostoïevski et Malraux» 132.

démultipliée de soi». ¹⁹⁰ Carduner aussi entend la voix de Malraux derrière tous ces personnages. Carduner reconnaît la voix de Malraux, l'intellectuel, dans le discours de plusieurs personnages: Puig, Ximénès, Manuel, Barca, Hernandez, Moreno, Garcia, Guernico, Scali, et Alvear. ¹⁹¹ Quelles «que soient leurs idées, ils les expriment tous de la même façon, ils parlent tous le même langage». ¹⁹² Il s'agit pour Carduner, et peut-être pour Picon, d'un récit où le débat et l'échange d'idées proviennent d'une source unique. «Malraux semble tenir à nous rappeler constamment que ses personnages sont moins importants que la guerre». ¹⁹³ La guerre, c'est-à-dire, l'histoire de *L'Espoir* est plus importante que les personnages, selon Carduner. ¹⁹⁴ La «grande chronique guerrière» qu'est *L'Espoir* a besoin d'une multiplicité des «témoins idéals». ¹⁹⁵ Harris note que la pensée du personnage est tournée vers les phénomènes extérieurs. ¹⁹⁶ En notant le manque de l'introspection, il se demande si «le personnage malrucien n'a d'existence que celle qui lui est transmise par ses actes et par ses paroles et [s'il] est dénué de toute nuance psychologique?» ¹⁹⁷ Témoignages et réflexions multipliés font la force du récit. La

¹⁹⁰ Picon, *ibid.* 132.

¹⁹¹ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 109.

¹⁹² Carduner, *ibid.* 110.

¹⁹³ Carduner, *ibid.* 82.

¹⁹⁴ Carduner, *ibid.* 44. L'idée de guerre comme «protagoniste» est notée par Mary Jean Green in *Fiction in the Historical Present* (Hanover: University Press of New England, 1986) 220, et par W.M. Frohock in *André Malraux* (New York: Columbia University Press, 1974) 122.

¹⁹⁵ Carrard, *Malraux et le récit hybride* 271.

¹⁹⁶ Harris, *L'Ethique comme fonction de l'esthétique* 55.

¹⁹⁷ Harris, *ibid.* 79.

psychologie et le physique du personnage sont secondaires par rapport à sa pensée, à sa vision du monde extérieur.¹⁹⁸ Carduner montre que cette vaste guerre est montrée par l'alternance entre scènes d'action et scènes de réflexion.¹⁹⁹ Le personnage est surtout la réalisation de l'idée de la praxis, une idée attestée par Garcia, qui estime que le mieux qu'un homme puisse faire de sa vie est de «[t]ransformer en conscience une expérience aussi large que possible» (466). Praxis est rapport dialectique entre action et pensée.²⁰⁰

iv. Le sujet collectif

Seul Carrard tente d'explorer la façon dont Malraux traite le groupe dans ce récit.²⁰¹ Il souligne trois procédés. Le point de vue dans certaines scènes du roman peut être attribué au sujet «nous».²⁰² C'est le cas, par exemple de la scène dans les tranchées allemandes où trois volontaires cherchent un blessé (410-412). Beaucoup de perceptions enregistrées dans le style indirect libre peuvent appartenir à tous les combattants. Un deuxième moyen de présenter le groupe du dedans est par la

¹⁹⁸ Les descriptions physiques et psychologiques ont néanmoins une certaine présence. Voir Appendice A.

¹⁹⁹ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 82. Voir aussi M. Green, *Fiction in the Historical Present* 221.

²⁰⁰ M. Green considère le conflit entre pensée et action comme thème principal de *L'Espoir*, *ibid.* 223.

²⁰¹ L'étude de Gunther Schmigalle, «La Psychologie des masses chez Freud et Malraux,» *Mélanges Malraux Miscellany* 13.1 (1981): 3-8, n'étudie pas la technique de Malraux. Schmigalle juge ici que l'attitude de Malraux envers les masses non-organisées est très négative.

²⁰² Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 60.

«paralepse»:²⁰³ Le point de vue d'une scène se focalise chez un personnage à l'intérieur du groupe. Son regard est ensuite «prolongé» pour capter l'immensité d'une activité; c'est un regard agrandi qui dépasse ses pouvoirs individuels et embrasse une perspective plutôt omnisciente qui enveloppe le groupe ou la guerre entière. Un passage qui part de la conscience individuelle de Siry au Parc de l'Ouest, finit par un grand compte-rendu sur l'état de la guerre (393). C'est un moyen de représenter le point de vue de l'intérieur du groupe. Un troisième procédé implique le choix d'un personnage qui se place à l'endroit d'élection pour disposer d'un regard panoramique sur les activités du groupe.²⁰⁴

Manuel, de son poste de commandement (418), ou Magnin de son avion (573) présentent ainsi le groupe de l'extérieur. Carrard montre comment l'intrusion narrative se manifeste aussi chez ce regard de l'avion. Il fait remarquer surtout la nature épique d'une telle présentation qui cherche à inclure de nombreux participants.

Si les études de techniques ne sont pas nombreuses, elles comportent néanmoins une certaine richesse de vues qui commencent à répondre à notre question sur la manière dont *L'Espoir* arrive à représenter un mouvement populaire. A cause du manque de développement psychologique des personnages et de l'impression d'une forte voix d'auteur, Carduner ne semble pas retenir l'idée de la nature polyphonique de *L'Espoir*. Il n'y voit pas le rassemblement de plusieurs mondes uniques et séparés. Carrard, par contre, insiste

²⁰³ Carrard, *ibid.* 146. C'est un terme emprunté à Genette, *Figures III* 211-212.

²⁰⁴ Carrard, *ibid.* 139. Il souligne que l'épopée ancienne et les romans de guerre se servent traditionnellement de cette méthode.

sur le manque d'une perception uniforme, ou d'un point de vue unique sur le monde de guerre créé dans *L'Espoir*.²⁰⁵

5. Le point de vue narratif et l'idéologie

Dans *L'Espoir*, Lopez, artiste, dit à Shade, journaliste: «On ne peut pas faire un art qui parle aux masses quand on n'a rien à leur dire,...» (57). Le récit, à travers la parole d'un personnage invite ainsi à s'interroger sur la signification de la présentation esthétique. Nous avons touché à ce sujet dans nos considérations sur la figure de l'auteur comme source d'organisation formelle et source de signification. L'attitude et l'opinion de l'auteur, autant que celles des autres porteurs du discours (si elles existent) répondent à l'aspect idéologique de la perspective narrative.

Dans une interview de 1934, lors du Congrès des Ecrivains Soviétiques à Moscou, Malraux parle du rôle de l'idéologie dans l'art:

The world by itself is formless and the first task of the artist is to find a form, select the material he needs. This selection is determined by his ideology which, in this case, plays the role of spectacles through which the artist sees. [...] Ideology determines our field of vision.²⁰⁶

Pour Malraux cette idéologie peut se manifester d'une manière consciente ou inconsciente.²⁰⁷ Malraux semble inviter ici à une étude sociologique telle que celle que

²⁰⁵ Cette thèse est soutenue par C. Moatti. Elle offre un aperçu du développement du style polyphonique chez Malraux, «La Vision du narrateur,» *Le Prédicateur et ses masques* 123-154.

²⁰⁶ André Malraux, «Malraux in Russia: An Unknown Interview,» *Mélanges Malraux Miscellany* 3.1 (1971): 12.

²⁰⁷ Malraux, *ibid.* 11.

Goldmann tente de faire, la conscience du romancier étant tenue pour moins importante que le reflet de la société incarnée inconsciemment dans l'oeuvre. L'important pour nous, est la proposition, affirmée par Malraux ici, que la forme de l'oeuvre est développée non seulement à partir d'un contenu spécifique, mais aussi d'une position idéologique à l'égard de ce contenu.

Le Front populaire comprend le rassemblement de divers intérêts, qui une fois unifiés, peuvent fournir une assez grande force pour atteindre un but commun: la défaite du fascisme. Affirmations de la diversité, en même temps que de l'unité, créent le contenu idéologique de *L'Espoir*. L'intégration de l'idéologie dans une étude formelle a été tentée récemment par certains théoriciens.

i. L'intégration de l'idéologie dans la forme

Nous sommes d'accord avec S. Lanser quand elle fait la suggestion suivante: «It is possible that the very choice of a narrative technique can reveal and embody ideology.»²⁰⁸ Stanzel offre une vue similaire en considérant le choix narratif entre les perspectives internes et externes: «The choice of one of these two positions is generally determined in part by one's philosophy of life or one's ideology».²⁰⁹ L'aspect idéologique de la forme de l'oeuvre se base sur le rapport entre le type de narration et

²⁰⁸ S. Lanser 18.

²⁰⁹ Stanzel 25.

l'histoire. Suivant certains marxistes, S. Lanser reconnaît que la forme fait partie du contenu et que l'idéologie s'intègre dans cette forme:

All technique, as form, is produced within an ideological frame; societal responses to art forms, and particularly to changing forms, are ample evidence of the ideological nature of artistic technique and the inseparability of content from its expression in the work of art.²¹⁰

Elle juge que, dans une étude des voix textuelles, l'omission des idées, des attitudes, des croyances, des valeurs, limite énormément l'analyse structuraliste. Elle critique la méthode formaliste parce que celle-ci ignore l'idéologie du texte littéraire.

Genette's omission of questions of value and context are typical of formalist-structuralist criticism of point of view. Without in the least negating the importance of Genette's and other formalists' contributions to the study of point of view, I would like to note several drawbacks to the formalist-structuralist approach: a concentration on the quantifiable and on binary oppositions; avoidance of what appears at this stage of research to be "intuitive" because its definition is still imprecise; a tendency to grapple primarily with surface structures of the text; adherence to a supposedly value-free methodology; and, most critically, an isolation of texts from extraliterary contexts and from their ideological base.²¹¹

L'analyse subjective n'exclut pas l'étude de la structure du texte et des techniques de la narration. Ni structure ni idéologie ne peuvent être étudiées indépendamment selon S. Lanser. Elle remarque que le formalisme développe enfin certaines pratiques subjectives:

The critics of the 1970's who have attempted such wider investigations have not discarded formal analysis — indeed, most of them are working within the structuralist tradition — but they have gone beyond intrinsic and "value-free" criticism of textual structures to incorporate into their frame of analysis questions of ideology, narrator "presence," the writer-reader relationship, and the social context of the communicative act.²¹²

²¹⁰ S. Lanser 100.

²¹¹ S. Lanser 39.

²¹² S. Lanser 54. Comme représentants des critiques structuralistes-idéologues, elle nomme Todorov, Uspensky, et Lotman.

Suivant les sociologues,²¹³ S. Lanser reconnaît que cette idéologie n'est pas nécessairement explicite ni consciemment développée dans le texte littéraire.

Ideology is most usually a nonconscious body of knowledge, values, and structures which represent the viewer's understanding of "the world" and which may appear to him or her to be entirely natural and objective, but the impact of the nonconscious ideology may nonetheless be reflected in the structure of the text.²¹⁴

Booth reconnaît le rapport nécessaire entre forme et contenu en disant que «le romancier ne découvre sa technique narrative qu'au moment où il essaie de capter pour ses lecteurs toutes les virtualités de l'idée qu'il développe.»²¹⁵ Même les critiques qui s'occupent surtout de structure et de technique comme Stanzel reconnaissent l'importance de l'idéologie: il est d'accord avec Weimann sur la nécessité d'inclure l'attitude de l'auteur et souligne le manque de recherche dans cette direction.²¹⁶ Pour Weimann l'analyse des aspects techniques d'un texte littéraire n'est que l'étape initiale dans la découverte de la signification inscrite dans le rapport entre technique (forme) et idéologie:

If the author's standpoint makes sense only insofar as it is achieved through form, the technical point of view, or focus of narration, is meaningful only as long as it helps to create content. In the light of this functional approach, the technical focus of narration can never entirely be abstracted from the ultimate meaning of the novel and what it symbolically, metaphorically, or thematically, through plot, character, and description, has to say about the world as it is.²¹⁷

²¹³ S. Lanser analyse la position de Lucien Goldmann dans *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1965) dont elle critique certains aspects. Mais en général elle sympathise avec la sociocritique.

²¹⁴ S. Lanser 103-104.

²¹⁵ Booth, «Distance et point de vue: essai de classification» 524.

²¹⁶ Stanzel 21. Stanzel réfère le lecteur au travail d'Eile Stanislaw, «The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World,» *New Literary History* 9 (1977-8): 116-28. Cet article s'attache aux rapports possibles entre idéologie et des situations narratives particulières. Stanzel, 244 n.63.

²¹⁷ Weimann 243.

Pour Weimann, la position idéologique du roman peut être exprimée par la perspective narrative:

Once narrative perspective is seen in its widest connections, it can comprise no less than the sum total of the author-narrator's achieved attitudes to both the world (which includes his readers) and the story as a generalized image of what the novelist wishes to say about the world through his art.²¹⁸

Lintvelt aussi contribue grandement à l'intégration de l'idéologie dans l'approche structuraliste. Le but de Lintvelt est d'incorporer l'idéologie dans sa typologie:

Ce modèle, englobant toutes les instances du texte narratif littéraire, permet de dépasser l'analyse narrative, en y intégrant aussi l'idéologie du roman, son contexte socio-culturel et sa réception par le lecteur.²¹⁹

Selon Lintvelt, une étude structuraliste du point de vue, peut envelopper la position idéologique de l'auteur abstrait:²²⁰

La position idéologique de l'auteur abstrait ne peut être déduite qu'indirectement du choix d'un monde romanesque spécifique, de la sélection thématique et stylistique, ainsi que des positions idéologiques représentées par les instances fictives (narrateur, narrataire, acteurs) qui pourront lui servir de porte-parole.²²¹

Au niveau des personnages, Lintvelt note que: «Chacun des acteurs représente une position interprétative, idéologique, qui pourra confirmer, compléter ou contester les autres positions idéologiques de l'oeuvre littéraire»²²², ce qui rejoint la théorie de Bakhtine.

²¹⁸ Weimann 244.

²¹⁹ Lintvelt 9.

²²⁰ Voir *supra* Chapitre 1.2.iii.

²²¹ Lintvelt 17-18.

²²² Lintvelt 29. Cette opinion de Lintvelt est basée sur l'oeuvre de Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (Munich: Fink, 1973).

S. Lanser propose une étude très complète du comportement du narrateur²²³ et cherche à expliquer le contexte de ce comportement:

A narrator who apologizes and explains, defends and pleads, for example is quite different from one who judges and warns, evaluates and castigates, even if both these narrators can be described through the same categories of formalist analysis. Furthermore, a narrator who is defending conservative Christianity against the forces of creeping socialism is quite different from a narrator who is warning against the forces of conservative Christianity in its efforts to retard socialist revolution.²²⁴

S. Lanser croit que le narrateur peut être analysé selon les critères qui servent à l'analyse des personnages:

Like all fictional personae and their human models, narrators have distinguishing features: beliefs, attitudes, behaviors, desires, and interests. The actions and traits of a fictional character, however, are highlighted narrative material, while the narrator's acts may be far less obvious.²²⁵

Si certains des traits du narrateur ne sont pas évidents à la surface du récit, S. Lanser propose pour eux une méthode détaillée d'analyse.²²⁶

Notre analyse formelle de la signification de *L'Espoir*, s'attache ainsi aux idées, aux thèmes, aux opinions politiques.²²⁷ Les théories de S. Lanser, Lintvelt, et Weimann

²²³ Voir *supra* Chapitre I.2.i.

²²⁴ S. Lanser 80.

²²⁵ S. Lanser 227.

²²⁶ Voir le diagramme d'«une poétique descriptive de point de vue». S. Lanser 224.

²²⁷ Il y a plusieurs critiques qui mettent en question cette approche. Considérons, par exemple, la critique de Genette. Dans *Figures III* Genette observe que les études des idées n'ont pas pour but la littérature, *Figures III*, 16. Pour Genette l'idée du reflet pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, *Figures III*, 16. Lubomír Doležel précise de manière très claire et concise pourquoi et comment l'analyse structuraliste se délimite. Lubomír Doležel, «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction,» *To Honor Roman Jakobson* vol. 1 (The Hague: Mouton, 1967) 541-552. Voir 542-543.

suggèrent la possibilité de la transmission des idées et des thèmes par des techniques narratives.

ii. La polyphonie et le roman à thèse

Le roman à thèse constitue un exemple d'une oeuvre où le point de vue idéologique de l'auteur est non seulement transparent, mais aussi dominant. La structure reconnue contraste avec une structure dialogique où les idéologies se heurtent.

Selon Bakhtine, le roman polyphonique ne consiste pas en une pensée en soi, «une conscience en voie de formation [...] toujours [cette conscience] se trouve dans un rapport de tension avec une autre conscience». ²²⁸ Pour un auteur de tels romans, l'«achèvement [n'entre] pas dans ses projets», ²²⁹ ce qui introduit, au premier regard, une contradiction évidente entre la proposition qu'un point de vue dominant de l'auteur est perceptible dans une oeuvre comme *L'Espoir* en même temps que la technique polyphonique s'y introduit. Cette contradiction apparente nous engage dans l'exploration de la compatibilité possible de la polyphonie avec une thèse d'auteur.

L'Espoir est le sujet de plusieurs études de S. Suleiman, qui se spécialise dans l'analyse de la structure de fond des romans à thèse. Pour elle, *L'Espoir* offre une intrigue; il s'exclut et relève simultanément de sa définition du roman à thèse:

...a roman à thèse is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as

²²⁸ Bakhtine 42.

²²⁹ Bakhtine 41.

*primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, religious doctrine.*²³⁰

Pour S. Suleiman, l'idée de doctrine comprend l'idée d'idéologie:

...we might call a discourse ideological if it refers explicitly to, and identifies itself with, a recognized body of doctrine or system of ideas.»²³¹

Le roman à thèse ne contient pas d'ambiguïté:²³² Il cherche une signification singulière et propose une conclusion solide.²³³ Un tel récit *démontre*.²³⁴ La fonction poétique du discours est subordonnée à la fonction communicative.²³⁵

Whether its thesis is conservative or radical, defending the *status quo* or for its abolition, the *roman à thèse* is essentially an authoritarian genre: it appeals to the need for certainty, stability, and unity that is one of the elements of the human psyche; it affirms absolute truths, absolute values.²³⁶

A Moscou Malraux affirme le besoin humain de cohérence et d'ordre auquel l'art peut parvenir:

The lack of coincidence of life and ideas of it discovered by means of logical reasoning calls out in us a disquietude, almost a morbid condition — and only the artistic reproduction of life brings about a reconciliation of these contradictions, removes the logical differences. An artistic reproduction of the world gives rise to a feeling of ease which is common to the author and to the reader.²³⁷

²³⁰ Susan Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as Literary Genre* (New York: Columbia University Press, 1983) 7.

²³¹ S. Suleiman, *ibid.* 1.

²³² S. Suleiman, *ibid.* 10.

²³³ S. Suleiman, *ibid.* 22.

²³⁴ S. Suleiman, *ibid.* 22,26.

²³⁵ S. Suleiman, *ibid.* 19. Elle se sert de la terminologie de Jakobson.

²³⁶ S. Suleiman, *ibid.* 10.

²³⁷ André Malraux, «Malraux in Russia: An Unknown Interview» 14.

L'art rassure. S. Suleiman souligne qu'il y a dans *L'Espoir*, certaines vérités absolues, la désignation des bons et des méchants: les fascistes ont tort; le fascisme est incontestablement mauvais. Il n'y a pas d'ambiguïté sur ce point. La lutte entre les républicains justes et les fascistes incriminés constitue le conflit primaire du roman. L'opinion de l'auteur à l'égard de qui devait gagner la guerre est absolument claire. Comment gagner la guerre est le principe d'un conflit secondaire, selon S. Suleiman.²³⁸ C'est à ce niveau secondaire que *L'Espoir* cesse d'être un roman à thèse et appartient au genre du roman qui

...position[s] the reader differently from the roman à thèse. Instead of pointing to the "right road" or the wrong one, they allow the reader to glimpse multiple, partial, relative solutions.²³⁹

Selon Carduner, *L'Espoir* ne relève pas de la catégorie du roman à thèse pour une raison différente. Grâce à l'incorporation des idées dans l'action dramatique, l'idée devient concrète:

Les scènes de réflexion sont l'explication intellectuelle, la conceptualisation des scènes d'action, comme les scènes d'action sont l'illustration dramatique, la concrétisation des scènes de réflexion. On ne saurait trop insister sur le lien profond, organique, qui lie ces deux types de scènes.²⁴⁰

Sans l'incarnation des idées dans l'action, elles auraient été «de sèches abstractions de roman à thèse».²⁴¹ Tandis que certains moments du récit semblent répondre à une telle praxis, par une sorte de résolution dialectique d'oppositions préalables, (ainsi, à la

²³⁸ S. Suleiman, «The Structure of Confrontation,» *Modern Language Notes* 95 (1980): 960-967.

²³⁹ S. Suleiman, *Authoritarian Fictions* 242-243.

²⁴⁰ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 113.

²⁴¹ Carduner, *ibid.* 113.

mauvaise organisation de la résistance aux fascistes succède la bonne organisation du combat), d'autres problématiques, comme celle de la désillusion de Scali, par exemple, restent en suspens. Dans cette oeuvre à multiples personnages, il existe des débats idéologiques incarnés par les personnages, leurs dialogues, leurs pensées et leurs actions. Bakhtine suggère que le roman polyphonique n'a pas de thèse unique et ne connaît pas de résolution: «La conception de l'action dramatique, qui résout toutes les oppositions de dialogue, relève du pur monologue.»²⁴² Chez Dostoïevski, «on a autre chose qu'une opposition abolie dialectiquement de consciences multiples [...] Le monde de Dostoïevski est profondément PLURALISTE».²⁴³

Si nous acceptons le jugement de S. Suleiman, pour qui *L'Espoir* constitue un roman à thèse au niveau fondamental, l'idée de sa nature polyphonique, dans le strict sens bakhtinien, s'affaiblit. Cette contradiction se résout en partie en vertu des niveaux du discours. Dans *L'Espoir*, les moyens sont en place pour permettre un discours pluraliste et inachevé. Ce pluralisme se situe à l'intérieur de la thèse de l'auteur qui veut que les républicains remportent la victoire. Il y a résolution du conflit primaire par l'action dramatique, comme l'indique la troisième section de notre analyse du texte au Chapitre III: la victoire contre les fascistes s'organise avec succès. Cette victoire, selon l'interprétation préférée, peut être considérée comme une victoire honorant l'unité du Front populaire ou comme une victoire qui admet la diversité au sein de ce Front. En effet, il n'existe pas de résolution ultime des conflits à l'intérieur du parti républicain. La

²⁴² Bakhtine 24.

²⁴³ Bakhtine 35.

grande variété des interprétations de *L'Espoir*, que nous avons soulignée dans notre Introduction, provient du style non-didactique qui caractérise ce récit.

Cette construction à multiple voix représente néanmoins l'effort d'un auteur. La recherche de Lotman s'attache à la question de savoir comment idéologie et culture sont enchâssées dans le texte. Lotman souligne que, malgré la présence dans un texte de voix indépendantes, il existe une vérité unificatrice:

In prose literature this conflict between several direct speech systems [like that found in drama] representing several points of view was expressed very clearly in the eighteenth century epistolary novel. Choderlos de Laclos' *Les Liaisons Dangereuses* was the trend setter in this respect. The superimposing of texts of letters one-on-another creates an essentially new image of verisimilitude; it is not identified with any one position expressed in the text, but is created out of the interaction of all the viewpoints. [...] The next stage in the complication of narrative point of view is exemplified in *Eugene Onegin*. Instead of a number of characters talking of a single event from various points of view, as in Laclos, we get an author-figure who by, using various styles as closed systems each endowed with a fixed viewpoint, narrates a single content from numerous stylistic positions.²⁴⁴

Nous suggérons que, dans *L'Espoir*, le style polyphonique répond à un seul souci, la représentation d'un Front populaire. Choisir un tel style pour traiter un tel contenu révèle justement l'idéologie de l'auteur. Malraux a sur le Front populaire une opinion que le récit dévoile ainsi, une opinion que nous précisons dans le deuxième chapitre sur l'histoire de son époque. Mais avant cet aperçu sur l'histoire effective, nous considérerons le rapport théorique entre l'auteur, le récit et l'événement historique.

²⁴⁴ Lotman 345-346.

6. Le style narratif et la représentation de l'histoire

La guerre civile espagnole est le sujet historique de *L'Espoir*. Nous avons proposé de voir le thème politique principal du roman dans l'évocation du Front populaire en action, thème traduit en large mesure par un style de tendance polyphonique. Il s'agit, bien sûr, d'une interprétation subjective de l'histoire dans l'imagination de Malraux. Le rapport entre l'histoire objective, l'écrivain, et l'histoire évoquée, représente un secteur particulier de l'enquête théorique, un secteur lié nettement à la question de la perspective narrative, comme nous l'avons indiqué dans notre étude de la figure de l'auteur. Nous allons examiner deux théories de la représentation romanesque de l'histoire, celle proposé par Georges Lukacs et celle d'Albert Halsall.

i. La représentation de l'histoire

Georges Lukacs a posé la question de la possibilité de la représentation d'une époque historique par le texte littéraire.²⁴⁵ Lukacs analyse ce qu'il considère comme la forme classique du roman historique. Sa théorie est imprégnée de la théorie de l'histoire de Hegel qui «voit toute la vie de l'humanité comme un grand processus historique.»²⁴⁶ Le roman est ainsi «l'incarnation de la dialectique du développement historique»²⁴⁷ et

²⁴⁵ Georges Lukacs, *Le Roman historique* (Paris: Payot, 1965).

²⁴⁶ Lukacs 28.

²⁴⁷ Lukacs 28.

incorpore «la contradiction vivante des forces historiques en conflit.»²⁴⁸ Le roman historique est enraciné dans l'épopée: «Dans l'épopée, l'individu est, pour ainsi dire, assujéti à l'événement; l'événement éclipse la personnalité humaine par sa grandeur et son importance, détournant d'elle notre attention par l'intérêt, la diversité et la multiplicité de ses images.»²⁴⁹ Selon cette théorie, les individus représentent les forces sociales en lutte, «des types»:²⁵⁰ «ce sont des personnages historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent ce rôle de premier plan».²⁵¹ Une «concentration dramatique et l'intensification des événements»²⁵² marquent ces récits de crises sociales et de guerre, où les gens ordinaires deviennent des héros:

L'important pour ces grands écrivains c'est de révéler artistiquement les énormes potentialités d'héroïsme humain qui existent toujours à l'état latent dans le peuple [...] ils voulaient montrer que les possibilités d'un tel élan humain, d'un tel héroïsme sont répandues dans les masses populaires, [...] Les révolutions sont précisément les grandes périodes de l'humanité parce qu'en elles et par elles de tels rapides essors des capacités humaines sont largement répandus.²⁵³

Un récit centré sur quelques individus forme un microcosme représentatif d'un monde plus étendu, d'un grand mouvement historique. Si Lukacs établit sa théorie en examinant l'oeuvre de Sir Walter Scott, un auteur qui s'inspire du passé, il introduit l'idée du traitement du *présent comme histoire* avec l'exemple de l'oeuvre de Balzac. Tous ces

²⁴⁸ Lukacs 56.

²⁴⁹ Lukacs 35-36.

²⁵⁰ Lukacs 37.

²⁵¹ Lukacs 39.

²⁵² Lukacs 43.

²⁵³ Lukacs 56.

principes de composition peuvent s'appliquer à l'actualité contemporaine.²⁵⁴ Lukacs appartient à l'école de pensée qui considère l'écrivain comme représentant inconsciemment son époque. La force de l'actualité historique domine, en effet, l'auteur. L'étude de Lucien Goldmann adopte une telle position à l'égard de Malraux et de son oeuvre.

Nous retrouvons dans *L'Espoir* certains éléments qui caractérisent le roman historique classique tel qu'il est défini par Georges Lukacs: une représentation lucide des conflits d'une époque ou d'un milieu, un dynamisme narratif qui fait avancer le récit par l'intense action dramatique et par la multiplicité des événements, aspect de *L'Espoir* souligné par Carduner.²⁵⁵ Carrard et C. Moatti soulignent combien les personnages sont représentatifs d'un groupe social.²⁵⁶ Et nous trouvons chez Malraux une volonté artistique qui accepte le principe d'héroïsme de Lukacs. Dans la «Préface» au *Temps du Mépris*, il affirme vouloir donner «conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux».²⁵⁷ Par contre, *L'Espoir* ne se concentre pas sur un microcosme représentatif. Le roman vise à présenter une vision plus vaste de la lutte du peuple espagnol.

Un deuxième modèle du rapport entre l'auteur et son temps est celui qui implique la claire conscience d'un écrivain de la signification de l'événement. La représentation de l'événement historique ou politique est conçue de manière à exprimer une thèse ou une

²⁵⁴ Lukacs 92.

²⁵⁵ Voir *supra* Chapitre I.4.iii.

²⁵⁶ Voir *supra* Chapitre I.4.iii. Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 272. C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 352.

²⁵⁷ Malraux, «Préface,» *Temps du Mépris, Oeuvres Complètes* (1935; Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989) 776.

opinion sur l'événement. *L'Espoir* est reconnu pour cette ambition. Nous avons déjà vu comment *L'Espoir* correspond au modèle du roman à thèse, un genre qui relève d'un contexte historique de crise; S. Suleiman note le lien entre l'époque historique et le roman à thèse:

...the *roman à thèse* flourishes in national contexts, and at historical moments, that produce sharp social and ideological conflicts — in other words, in a climate of crisis; furthermore, the genre is more likely to exist in a cultural tradition that fosters the involvement of writers in social and intellectual debates or problems. For all these reasons, France seems to have furnished an especially fertile ground for this genre.²⁵⁸

Elle reconnaît que la crise historique donne naissance à un genre de récit de tendance didactique. Le rhétoricien, Albert Halsall signale, avec S. Suleiman, l'appartenance de *L'Espoir* à ce genre: «Un roman historico-didactique dont le *Logos* argumentatif correspond mieux au modèle aristotélicien, c'est *L'Espoir* de Malraux».²⁵⁹ Dans un tel genre Halsall remarque l'impossibilité de séparer le fictif du réel. On rencontre dans le roman historique

deux ensembles de données théoriquement séparés, formés, d'un côté, de personnages et d'événements historiques, et, de l'autre, de personnages et d'événements inventés; mais une telle séparation absolue, une telle pureté générique existent rarement...²⁶⁰

L'art de l'écrivain qui veut convaincre, est dans l'invention d'une histoire qui ne s'écarte pas trop des versions acceptées de l'événement. L'écrivain tire avantage de cette ligne très

²⁵⁸ S. Suleiman, *Authoritarian Fictions* 17.

²⁵⁹ Albert Halsall, «Le Roman historico-didactique,» *Poétique* 57 (1984): 102.

²⁶⁰ Halsall, *ibid.* 82.

vague de partage entre l'historique et l'inventé pour avancer ses idées propres. Il existe des limites acceptables d'invention:

Pourvu que les paroles et les actes des personnages n'entrent pas en conflit avec les versions historiques établies soit par des historiens respectés, soit par les *doxai* culturelles en vigueur, un lecteur compétent et quelque peu sceptique ne trouvera pas de raison de se sentir (trop) manipulé par le texte.²⁶¹

Selon Halsall, les convertis acceptent facilement les arguments avancés et admirent l'efficacité du texte.²⁶² L'auteur du roman historico-didactique, ou du roman à thèse, selon Halsall et S. Suleiman respectivement, a donc l'intention consciente de présenter un certain point de vue. L'auteur du roman historique, selon Lukacs, est formé par son époque et par une crise. Son expression artistique, qui reflète l'histoire, n'est pas nécessairement le résultat d'une volonté consciente. Tout un ordre de la critique littéraire accepte cette notion.

ii. La vision du monde

Ce sont des sociologues qui avancent cette notion de la vision du monde et leur théorie nous offre un moyen possible d'établir le rapport entre la mentalité de l'époque à laquelle Malraux appartient et l'expression littéraire de ces courants idéologiques. Les sociologues mettent entre parenthèses la question de l'intention en montrant que ces courants idéologiques peuvent être exprimés sans intention de l'auteur.

²⁶¹ Halsall, *ibid.* 87.

²⁶² Halsall, *ibid.* 95.

L'étude de Goldmann sur Malraux applique cette théorie de la perspective «historique» et «extra-auctorielle». La théorie de la vision du monde de Goldmann est ainsi interprétée par Jean Duvignaud: la vision du monde

inclut la conscience réelle de l'écrivain et des symboles qu'il manifeste dans un «nous» de lui insaisissable et impensé, une conscience plus vaste englobant la totalité des perspectives ou des possibilités de son époque ou d'une classe;

Elle comprend un «principe de cohérence [...] dont nous ne prenons conscience qu'avec la «distanciation» de l'histoire».²⁶³ L'interprétation de Goldmann par Pierre Zima résume l'idée de l'unité de structure qui reflète une idée. Selon Goldmann,

le système conceptuel sous-jacent à une oeuvre artistique a une double fonction: d'un côté il organise l'unité de l'oeuvre et de l'autre il exprime la *vision du monde*, la conscience d'un groupe social.²⁶⁴

«Dans ses études assez détaillées sur André Malraux, par exemple, il propose d'établir un lien entre l'univers de l'écrivain et un groupe social de l'époque en question.»²⁶⁵ La vision du monde chez Malraux, mise en valeur par l'analyse de Goldmann, est une vision stalinienne:

...l'auteur accepte 'sans réserve' l'idéologie communiste. Ce changement de perspective a pour conséquence *la disparition du héros problématique* (collectif ou individuel) et la substitution d'une forme épico-lyrique à celle du roman.²⁶⁶

²⁶³ Jean Duvignaud, «Goldmann et la 'vision du monde',» *Revue de l'institut de sociologie* 3-4 (1973): 553-554.

²⁶⁴ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique* (Paris: Picard, 1985) 38.

²⁶⁵ Zima 100.

²⁶⁶ Zima 102.

Zima indique que l'étude faite par Goldmann «saute le palier linguistique» et «néglige les structures narratives».²⁶⁷ La force de Goldmann est de faire apparaître l'idée de la crise d'un système de valeurs, surtout la crise de l'individu dans la société moderne.²⁶⁸

Pourtant, cette conclusion ne provient guère d'une analyse de la forme de l'oeuvre. Zima fait cette observation très lucide en comparant Goldmann et Bakhtine: la *vision du monde* qui, chez Goldmann est une construction «idéelle» est chez Bakhtine une construction discursive.²⁶⁹

La possibilité de retrouver une idée de l'époque dans la structure narrative est généralement reconnue selon la perspective de Daniel Bergez qui offre un guide aux études textuelles:

...toutes les composantes d'une époque peuvent se retrouver dans un texte, reproduites, transposées ou recrées: les courants de pensée, les événements, les données politiques, la répartition des groupes sociaux, les conflits et tensions, les systèmes de représentation et les réseaux de valeurs. Symétriquement tous les niveaux d'organisation d'un texte peuvent être déterminés par ces données: l'intrigue, le système de personnages, les aspects stylistiques.²⁷⁰

En se méfiant des réductions au simple «reflet,» critiqué par Genette par exemple, Bergez suggère qu'«il faut surtout voir comment ces discours sont organisés, comment l'élaboration particulière dont ils sont l'objet produit un nouveau discours, propre à l'oeuvre.»²⁷¹

²⁶⁷ Zima 104.

²⁶⁸ Zima 112-113.

²⁶⁹ Zima 111.

²⁷⁰ Daniel Bergez, *L'Explication de texte littéraire* (Paris: Bordas, 1989) 44.

²⁷¹ Bergez 45. Voir Genette, *Figures III* 16.

Nous pensons que l'idée du Front populaire détermine le thème et la technique narrative. Cette idée constitue le principe ordonnateur, le facteur décisif qui fait de l'oeuvre un tout cohérent. La structure polyphonique reflète cette «vision du monde» particulière. Nous indiquons une possible origine historique de cette vision au Chapitre II sur l'histoire contemporaine du roman.

iii. La création de l'histoire

Ainsi peut se manifester une certaine méfiance à l'égard du déterminisme historique et social, pratiqué par Lukacs et Goldmann: «dans cette perspective l'oeuvre *exprime* ou *reproduit* la réalité sociale qui lui est contemporaine».²⁷² Michel Otten souligne que de nouvelles théories du discours, surtout dans le domaine de la sémiotique, limitent la possibilité d'une telle thèse réductrice. Suivant Roland Barthes,²⁷³ Otten reconnaît «une extraordinaire libération dans la pratique de la lecture».²⁷⁴ C'est dire que l'interprétation du sens du texte se renouvelle avec chaque lecture, chaque lecteur. Otten, comme S. Lanser, critique la tendance du formalisme à s'éloigner du déterminisme historique et social, pour analyser des textes «magiques» sans genèse. Une réaction contre le formalisme engage à retrouver le contexte du texte:

²⁷² Michel Otten, «Le Rapport du texte à l'histoire,» *Revue belge de philologie et d'histoire* 54 (1976): 374. Otten considère les oeuvres de Lukacs et Goldmann comme similaires aux oeuvres de Taine et Lanser.

²⁷³ Roland Barthes, *S/Z. Essai* (Paris: Seuil, 1970), *De l'oeuvre au texte*, *Revue d'Esthétique* 3 (1971), *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973).

²⁷⁴ Otten 378.

Soucieuse de faire apparaître l'importance du signifiant producteur contre les tenants de la théorie classique du signifié reproducteur, la lecture-écriture a eu tendance, dans un premier temps (sous l'influence du formalisme russe), à isoler totalement le texte, à le couper de tout ancrage historique ou autre laissant entendre parfois qu'un texte ne serait rien d'autre qu'un pur mouvement d'auto-engendrement à partir de quelques signifiants «tombés du ciel». Une réaction s'amorce, depuis quelques années, qui tente de resituer le texte dans son véritable contexte, en faisant apparaître entre autres que l'histoire peut se lire dans le texte, dans le travail de l'écriture elle-même.²⁷⁵

Otten envisage un rapport entre le texte et l'histoire qui évite quand même les erreurs du passé où on fait du texte «un reflet inerte de ce qui s'est constitué ailleurs».²⁷⁶ Il

souligne, en effet, que le «texte fait l'histoire [...] autant qu'il est fait par elle».²⁷⁷

L'interprétation du texte littéraire devient ainsi un procès plutôt dynamique et toujours provisoire. Revenons à Genette: l'auteur *parle*. L'auteur crée une version de l'histoire propre à lui. Le lecteur en fait sa version par la suite. C. Moatti note l'aspect créateur de l'histoire malrucienne:

... on peut dire que Malraux, lui aussi, en créant ses révolutionnaires et aventuriers, intellectuels et hommes d'action [...] a forgé en même temps une image de lui-même, son propre mythe ordonnateur de l'ensemble de sa vie.²⁷⁸

Pour nous, lectrice «distanciée» de *L'Espoir*, nous en présentons une interprétation historique en comparant ce texte romanesque à d'autres textes de nature historique. Des idéologies historiques qui appartiennent à l'époque de la guerre d'Espagne se révèlent dans le sujet du récit et dans le style narratif. Nous associons une interprétation de l'histoire

²⁷⁵ Otten 379-380.

²⁷⁶ Otten 382.

²⁷⁷ Otten 381. Il note que cette idée est développée dans un numéro spécial de *Littérature* 13 (1974) et de *Langue Française* 15 (1972).

²⁷⁸ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 57.

actuelle à la voix d'auteur. Selon les modèles présentés ici, la voix narrative de l'auteur se manifeste de deux manières: les écrits de Malraux se fondent sur un milieu historique et social qui influence l'oeuvre par un certain degré de sublimité.²⁷⁹ A la surface du récit s'entend une voix d'auteur qui prend position explicite sur la signification de l'événement.

²⁷⁹ Selon nous, en juger autrement est installer cet écrivain sur une île déserte.

CHAPITRE II MALRAUX ET L'HISTOIRE

Le sujet de fond de *L'Espoir* est un événement historique auquel l'auteur a participé activement. Source de l'inspiration, la guerre civile de l'Espagne forme le cadre massif d'une exploration artistique qui met à l'épreuve certaines idées: la forme que prend l'expression de ces idées fait partie intégrante de cette exploration romanesque.

Le but de ce chapitre est d'examiner le contexte historique des idées adoptées, explorées, développées par Malraux. Une première section analyse le développement du courant de pensée qui vise à l'unification de divers intérêts politiques par la formation du Front populaire. Une deuxième section examine plus spécifiquement l'activité et la pensée de Malraux dans des années qui précèdent l'époque de la rédaction de ce roman. Dans un troisième moment, nous analysons l'attitude du monde artistique en général vis-à-vis de l'histoire et les nouvelles techniques qui influencent la mise en forme de l'histoire.

Notre analyse se limite ici à ces trois thèmes. Nous n'allons guère considérer la *transfiguration du réel*,¹ c'est-à-dire les divergences entre le roman et l'histoire. Sur cette question, il existe plusieurs bonnes analyses qui comparent la réalité historique aux événements romanesques,² des analyses qui traitent aussi de la déformation romanesque

¹ Terme de Robert Thornberry, *Malraux et l'Espagne* (Genève: Droz, 1977) 82.

² Voir par exemple Thornberry, *ibid.*, ou son article «Malraux et *L'Espoir*: Teruel et 'la puissance transfigurative du réel',» *Revue du Pacifique* 1.2 (1975): 130-142. La collection d'articles de Walter Langlois sous le titre *Via Malraux* (Wolfville, Canada: The Malraux Society, 1986) offre l'analyse de plusieurs épisodes du roman. L'article de François Trécourt recense d'une façon détaillée les «déformations» déjà étudiées. «Les Modalités de la déformation historique dans *L'Espoir*,» *Europe* 67.727-728 (1989): 118-125. *La Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88) réunit des articles sur des aspects génétiques de *L'Espoir*. Mary Jean Green, *Fiction in the Historical Present* (Hanover: University Press of New England, 1986) 220-221, n. 278.

existant au niveau géographique. La critique s'est préoccupée également des «silences» de Malraux sur certains événements historiques qu'il choisit d'ignorer.³

Pour nous, ces analyses soulignent le simple fait que Malraux crée une oeuvre imaginaire. Il ne tient pas à rester strictement fidèle à cette réalité qui l'a tant inspiré. Cela ne réduit pas pour autant la signification de cette inspiration historique ni l'importance du commentaire de cet artiste sur la réalité exprimée à travers l'oeuvre. A sa façon, l'oeuvre s'attache non seulement à la guerre civile espagnole, mais à des questions troublant toute l'Europe à la veille de la deuxième guerre mondiale. La préoccupation majeure de l'oeuvre, nous le répétons, est la possibilité d'une unité au sein du Front populaire. Quant à la fidélité entière à l'histoire, «il est probable que le caractère emblématique de la rencontre, symbolisant l'unité de tous les combattants contre le fascisme, l'a emporté sur toute autre considération.»⁴ L'histoire est donc subordonnée à l'exploration et même à la mise en lumière d'une idée ou de valeurs spécifiques. Nous avons déjà noté dans le chapitre précédent que Malraux admet que «ideology determines the field of vision.»⁵ Malraux le reconnaît lors d'une conférence à Madrid peu de temps avant le commencement de la guerre civile:

³ C'est surtout l'absence de la POUM, pas tout à fait absente d'ailleurs, qui suscite le commentaire de la critique. L'absence romanesque des massacres à Barcelone dont Malraux était au courant, invite la critique à faire sa part à la tendance stalinienne de l'oeuvre. Voir par exemple Jorge Semprun, «Le Combattant de la guerre d'Espagne,» *Malraux* (Paris: Hachette, 1979) 117. Christiane Moatti, «Les Personnages de *L'Espoir* ou les hommes 'matière des incendies' de l'histoire,» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 200. Robert Sayre, «*L'Espoir* and Stalinism,» *Witnessing André Malraux* (Wesleyan University Press, 1984) 128-130. Pol Gaillard, *L'Espoir* (Paris: Hatier, Profil d'une oeuvre, 1970) 59-60.

⁴ François Trécourt, «Les Modalités de la déformation historique» 120.

⁵ Voir *supra* Chapitre I.5.

L'artiste grave son empreinte sur le monde au moyen d'un système de valeurs. [...] Comment appréhender la vie, comment laisser en elle une empreinte durable? Il faut savoir choisir.⁶

Le roman qu'il offre une année plus tard appréhende la vie de la guerre en lui donnant une signification particulière: l'auteur de *L'Espoir* choisit convenablement son contenu et sa forme.

Nous ne pouvons savoir si la guerre romanesque reflète la véritable expérience de son auteur. Pourtant, en considérant brièvement son époque et certains aspects de sa vie, nous retrouvons des mêmes thèmes qui occupent le romancier, thèmes qui se retrouvent dans la forme de l'oeuvre.

1. Le Front populaire

L'idée du Front populaire enveloppe une gamme de valeurs certaines: unité, entente, but commun, co-opération, respect, etc. Quelle sont les origines et les objectifs de la stratégie politique correspondante? La stratégie du Front populaire est une tentative pour réconcilier tous les partis et organisations de gauche. Cette tentative est inspirée par la menace du fascisme, et la consolidation du pouvoir d'Hitler en Allemagne. Les communistes, avant ces événements, refusent avec véhémence de collaborer avec les sociaux-démocrates:

⁶ Malraux, «Magnifique conférence d'André Malraux à l'Ateneo,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 149. Le texte espagnol de ce discours est en premier lieu publié au *Claridad* (Madrid) le 23 mai 1936.

The Gulf between majority Socialists and Communists in Germany was stained with blood, and there were no bounds to the bitterness with which they fought each other.⁷

Cette méfiance est reflétée par la politique officiel du Komintern de 1933:

The chief obstacle to the formation of the united fighting front of communist and social-democratic workers was and remains the policy of class collaboration with the bourgeoisie pursued by the social-democratic parties.⁸

Dans le roman *L'Espoir*, Magnin fait une référence brève à cette époque dans une discussion avec Enriquè, un communiste qui incarne cette attitude défiante: en face d'Enriquè, «Magnin retrouvait ses griefs des temps de lutte entre socialistes et communistes.»⁹

En 1935, la politique officielle du Komintern révèle un grand changement: on reconnaît les fautes politiques du passé. On admet avoir sous-estimé le pouvoir du fascisme. On est prêt à collaborer:

As part of its conception as a gigantic world-wide struggle between the forces of peace and the forces of war, the Comintern abandoned its hitherto wholly negative view of bourgeois institutions.¹⁰

La nouvelle politique officiellement d clar e en 1935 est la suivante:

In the face of the towering menace of fascism to the working class and all the gains it has made, to all toilers and their elementary rights, to the peace and liberty of the peoples, the Seventh Congress of the Communist International

⁷ Julius Braunthal, *History of the International 1914-1943* (London: Nelson, 1967) 253.

⁸ «ECCI Statement on the German Situation and on the United Front,» *The Communist International 1919-1943: Documents* (London: Oxford University Press, 1965) 252.

⁹ André Malraux, *L'Espoir* (Paris: Collection Folio, Gallimard, 1985) 185. Toutes les citations qui suivent seront rapport es   cette  dition, le numéro de page étant mis entre parenthèses dans le corps de ce chapitre.

¹⁰ Kermit E. McKenzie, *The Comintern and World Revolution 1928-1943: The Shaping of Doctrine* (New York: Columbia University Press, 1964) 145.

declares that at the present historic stage it is the main and immediate task of the international labour movement to establish the united front of the working class. [...] it is imperative that unity of action be established between all sections of the working class, irrespective of what organization they belong to, even before the majority of the working class unites on a common fighting platform for the overthrow of capitalism and the victory of the proletarian revolution.¹¹

Cette politique annonce l'esprit d'unité et de collaboration que nous retrouvons dans *L'Espoir*. Elle affirme que cette unité transcende les différences et que le combat contre le fascisme prime en urgence la révolution, autre thème du roman. Il faut signaler pourtant que la révolution est remise et non pas annulée:

...it is well to keep always in mind that the new pattern of Communist strategy and tactics was understood by the Comintern as preparation for the ultimate Communist seizure of power. That seizure of power was not abandoned, but only postponed.¹²

Malgré le rapprochement des communistes et des autres groupes, la politique des premiers admet clairement la nécessité de continuer à critiquer la politique de tout autre groupe:

Joint action with the social-democratic parties and organizations not only does not preclude, but on the contrary, renders still more necessary the serious and well-founded criticism of reformism...¹³

Nous verrons dans *L'Espoir* un équilibre très calculé entre alliance amicale et critique politique.

Le VIIe Congrès du Komintern en 1935 a d'énormes implications pour les activités politiques et sociales en France et en Espagne. Il affirme une tendance politique déjà à l'oeuvre en France. Pourtant, en 1935, personne ne pourrait prévoir le résultat

¹¹ «The United Front of the Working Class Against Fascism,» *The Communist International 1919-1943: Documents* 361.

¹² Mckenzie 152.

¹³ *Communist International 1919-1943: Documents* 363.

d'une telle tentative. C'est l'antifascisme qui cimente la coalition qui comprend les classes non-prolétariennes.¹⁴ Officiellement le Front populaire s'est constitué le 14 juillet 1935. Il se présente comme «l'immense rassemblement de toutes les forces résolues à défendre la liberté contre l'atteinte du fascisme.»¹⁵ Dans leur brève histoire du Front populaire, Géraldi Leroy et Anne Roche soulignent le facteur principal de l'anti-fascisme:

Dans la mémoire collective, le Front populaire est associé aux grandes grèves de 1936 et aux réformes qui les ont suivies. On oublie trop aujourd'hui que ses origines premières ont répondu à un objectif beaucoup plus politique que social. Le mouvement qui l'a engendré a reçu son impulsion de plusieurs tentatives isolées qui se rejoignaient dans une idée commune: l'urgence d'une union antifasciste.¹⁶

Les Français embrassent cette idée avec enthousiasme. Le 12 février a lieu à Paris une grande manifestation dans les rues contre «la République parlementaire pourrie» qui unit pour la première fois «socialistes, communistes, ouvriers, petits-bourgeois».¹⁷ Les communistes «se mettent à échanger des coups de poing avec les socialistes et les confédérés, et dans les rangs, des deux côtés, on crie: 'Unité! unité!'¹⁸

Intellectuals and the laboring poor participated in gatherings, the festive character and the shared emotions, generated by clenched fists and the singing of the Marseillaise or the International.¹⁹

¹⁴ David Fisher, «Malraux: Left Politics and Anti-Fascism in the 1930's», *Twentieth Century Literature* 24.3 (1978): 292.

¹⁵ Georges Lefranc, *L'Expérience du Front populaire* (Paris: Presses Universitaires de la France, 1972) 7.

¹⁶ Géraldi Leroy et Anne Roche, *Les Ecrivains et le Front populaire* (Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1986) 15.

¹⁷ Jacques Delperrié de Bayac, *Histoire du Front Populaire* (Paris: Fayard, 1972) 96.

¹⁸ Delperrié de Bayac 96.

¹⁹ Fisher 297.

Selon Jacques Delperrié de Bayac, «...ce jour là, il s'est passé quelque chose, une étincelle a jailli, une flamme minuscule a commencé à brûler.»²⁰ Deuxième date d'importance, la journée de la Bastille, en 1935: 200 000 manifestants de gauche sont rassemblés, parmi lesquels André Malraux:

Au total, un grand enthousiasme, un bien plus grand succès que le 12 février 1934: succès pour le Front populaire, succès pour le parti communiste, artisan majeur, cette fois, de la réussite.²¹

Cette période de collaboration socialiste-communiste en France marque une époque pleine d'espoir et d'optimisme dans les rangs de la gauche. «The real significance of the Popular Front lay perhaps more in its psychology than in its arithmetic».²² Le Front populaire en France unit des hommes politiques, des intellectuels, des milliers des citoyens, tous séduits par «the mystique of unity»²³, une idée étudiée longuement par Julian Jackson dans son travail sur le Front populaire en France. Dans cette ambiance d'alliance et de solidarité, vit le sentiment qu'un nouveau monde est en voie de création, inspiré en partie par la révolution russe. Marc Scheinman, aussi, souligne cet esprit d'optimisme:

In the early 1930's the Soviet Union still represented the possibility of a radiant future, in which the excesses and unpredictability of capitalism could be overcome and replaced by a new order that would meet the needs and hopes of all its citizens rather than protecting the privileges of the haute bourgeoisie. [...]

²⁰ Delperrié de Bayac 96.

²¹ Delperrié de Bayac 131-132.

²² Braunthal 444.

²³ Julian Jackson, *The Popular Front in France: Defending Democracy 1934-38* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) 215.

Understandably, "Marxist" or "fellow-traveler" at this time were not just epithets; such a political commitment indicated optimism about the future.²⁴

En s'attachant à l'aspect culturel du Front populaire, Jackson y reconnaît une époque de célébration:

Politics, history and art were fused into a massive popular celebration [...] for most intellectuals of the left in this period, detachment was impossible: The Popular Front was lived as a great festival of fraternity.²⁵

Wolfgang Klein décrit l'ambiance du Congrès international des écrivains pour la défense de la Culture à Paris en 1935:

...le vocabulaire exprimait essentiellement un dynamisme social, l'optimisme, le souci de participer, en tant qu'intellectuel, de façon spécifique, aux changements de la société.²⁶

Malraux aussi suggère dans une interview avec Frédéric Grover «que les intellectuels avaient vécu le Front populaire comme un sentiment.»²⁷ Voici l'époque où Malraux se rapproche le plus du communisme, époque d'une certaine gloire pour ce dernier.

Scheinman juge que:

Malraux's leftist sympathies were quite consistent with the larger cultural milieu, as this period excited the political imaginations and artistic visions of left-wing intellectuals...²⁸

²⁴ Marc Scheinman, «Trotsky and Malraux: The Political Imagination,» *The Artist and Political Vision* (New Brunswick: Transaction, 1982) 117.

²⁵ Jackson 115.

²⁶ Wolfgang Klein, «Intellectuel(s) au congrès des écrivains de 1935,» *Intellectuel(s) des Années Trente: Entre le rêve et l'action* (Paris: Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1989) 247.

²⁷ Cité par Herbert Lottmann, *La Rive Gauche: Du Front populaire à la guerre froide* (Paris: Seuil, 1981) 41. Fisher souligne la vague sentimentalité de l'idéologie antifasciste, 293. Il cite Malraux qui voit dans l'antifascisme «un sentiment...une attitude...aussi une politique», «Préface,» *L'Indépendance de l'esprit; Correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland, 1919-1944* (Paris: Albin Michel, 1975) 7.

²⁸ Scheinman 117.

James Steel note l'image positive du stalinisme qui s'y développe:

Il va toutefois se produire au cours de l'année 1935 une véritable métamorphose qui permettra à certains écrivains communistes et antifascistes de déclarer «preuve» à l'appui, que l'URSS, Staline et le communisme étaient devenus respectivement un pays, un chef et une doctrine «humanistes».²⁹

Le Front cherche à réunir non seulement les communistes et les sociaux-démocrates, mais d'autres intérêts divers. Maurice Thorez, chef communiste, déclare à la Radio le 17 avril 1936:

Nous te tendons la main, catholique, ouvrier, employé, artisan, paysan, nous qui sommes laïques, parce que tu es notre frère et que tu es, comme nous, accablé par les mêmes soucis...³⁰

Appuyé par au moins six partis politiques du centre à la gauche, le Front populaire remporte les élections générales de mai 1936.³¹ Ces élections marquent une claire victoire pour les communistes. Le chef du nouveau gouvernement est un chef socialiste, Léon Blum. «Avec quelques nuances, Blum et les communistes se trouvent donc d'accord sur les principaux points: ni révolution, ni verbalisme révolutionnaire, ni tumulte.»³² Pourtant, l'élection du Front populaire déclenche rapidement une demande pressante de réforme économique: selon Delperrié de Bayac «...le monde du travail sent sa force. [...] Un formidable mouvement d'une ampleur inconnue, commence.»³³ Malgré le grand espoir et la grande ferveur les accomplissements sont limités à une très brève période:

²⁹ James Steel, «'Staline l'humaniste' ou l'édification d'un mythe,» *Revue Française de Science Politique* 36.5 (1986): 635.

³⁰ Delperrié de Bayac 187.

³¹ Delperrié de Bayac 194-195.

³² Delperrié de Bayac 204.

³³ Delperrié de Bayac 222. 12 000 grèves.

La quasi-totalité de l'héritage a été constituée par les réformes accomplies en quelques brèves semaines. L'élan de juin a été entavé dès la mi-juillet par les incidences de la guerre d'Espagne puis peu à peu paralysé par l'accumulation des difficultés intérieures et extérieures.³⁴

A. Roche et Leroy remarquent la substitution de la guerre d'Espagne aux aspirations non réalisées des Français:

La guerre d'Espagne a certainement joué un rôle de substitut: devant la lente érosion de l'espoir, devant une tendance ressentie comme irréversible, face au décalage entre ce qui avait été rêvé et ce qui était advenu, le besoin d'un accomplissement héroïque s'est déplacé dans le temps et dans l'espace.³⁵

L'héroïsme se retrouve dans la guerre espagnole:

Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir, chez les journalistes et surtout chez les écrivains, fonctionner la guerre d'Espagne comme un déplacement du mythe révolutionnaire; [...] fournissant au Front populaire français l'événement héroïque, sanglant, et pour finir, catastrophique qui lui *manque*.³⁶

L'année où Malraux s'embarque pour l'Espagne est donc une année où la France connaît de grands bouleversements politiques et sociaux, inspirés par un vent d'optimisme. Malraux aurait connu deux expériences très différentes du Front populaire, celle de l'Allemagne où il a échoué devant le fascisme et celle de la France où il était sur la route de la victoire contre cette menace. A cette époque, Malraux voit dans l'existence du Front populaire un moyen effectif d'empêcher l'avènement du fascisme en France, comme l'indiquent ses observations pendant son voyage aux Etats-Unis:

³⁴ Leroy et A. Roche 309.

³⁵ Leroy et A. Roche 310.

³⁶ Leroy et A. Roche 310. «[C]'est *notre* histoire,» proclame Pol Gaillard de *L'Espoir*. *L'Espoir* (Paris: Hatier, Profil d'une oeuvre, 1970) 67.

Parlant de la France, Malraux précisa les résultats obtenus par l'action du Front Populaire [...] «C'est la raison pour laquelle le fascisme en France, n'a aucune chance de réussir.»³⁷

A la même époque en Espagne, intervient la même tentative d'unir les partis de gauche. En ce cas, il s'agit d'une très jeune République née en 1931, et sans grande expérience de la démocratie de base électorale; il y existe un rassemblement d'intérêts plus varié qu'en France. La nouvelle République espagnole est déchirée par les luttes intérieures. En 1936, lors des élections générales, le Front populaire des partis de gauche l'emporte: la coalition unit la gauche bourgeoise parlementaire (Azana), les socialistes modérés (Prieto), les socialistes révolutionnaires (Largo Caballero), les syndicalistes, les communistes, les anarchistes, et des éléments traditionalistes et monarchistes: capitalistes, gens d'Eglise et officiers.³⁸ Quelques mois plus tard, le général Franco lance une insurrection contre ce gouvernement, soulèvement appuyé par une grande partie de la classe militaire, et d'autres organisations politiques et institutions: l'Eglise, les monarchistes, la Phalange, un groupement para-militaire populaire fasciste. Malraux condamne cette rébellion et appuie la formation et l'activité du Front populaire espagnol dans sa lutte contre Franco, comme le souligne Günther Schmigalle:

Par son activité politique, militaire, et propagandiste, cet auteur a soutenu sans aucune réserve le gouvernement du Front Populaire de la République espagnole. La citation suivante est caractéristique à cet égard: «I consider as truly revolutionary all efforts that tend towards maintaining the popular front, and as

³⁷ «André Malraux à New York, Los Angeles, San Francisco,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 161.

³⁸ Hélène Huot, «L'Espoir de Malraux,» *Cahiers Pédagogiques* 67 (1967): 63.

counter-revolutionary all efforts to break it down. To jeopardize it is to jeopardize victory.³⁹

Dans une interview avec Jean Vilar en 1971, Malraux explique essentiellement son attitude à cette époque: «...il faut d'abord être vainqueur et [résoudre] les autres problèmes après».⁴⁰ Dans cet entretien il distingue entre la révolution et la guerre.⁴¹ La proclamation de Malraux reflète la politique officielle du Komintern: notre analyse du roman, oeuvre issue de cet engagement personnel, retrouvera ces options politiques.

...dans *L'Espoir* Malraux a réfuté le mythe de la croisade de Franco en lui opposant la vérité historique. Cependant l'analyse montre qu'en fait il lui oppose un autre mythe, celui du Front Populaire.⁴²

Nous préférons le terme idéologie au terme mythe. Malraux définit ce qu'il entend par mythe:

J'appelle mythe le style d'un artiste, d'un homme, d'un événement, lorsqu'on fait de sa valeur spécifique, une valeur suprême et ordonnatrice. [...] On approcherait ce mythe en disant: la conscience d'une relation nécessaire (d'intensité, d'étendue, de présentation, etc.) entre chacune des parties et l'ensemble, la conscience des limites et de la nature de leur subordination.⁴³

Parler d'un mythe, semble-t-il, est parler d'une idéologie, d'un ensemble de convictions.

³⁹ Günther Schmigalle, «Gariné en Espagne: une interprétation politique de *L'Espoir*,» *Mélanges Malraux Miscellany* 14.1 (1982): 7. Cette citation se trouve aussi dans le texte de Robert Thornberry, «Malraux and *Man's Hope*. A Reply to Gide's *Return from the USSR*,» *Red Flags Black Flags* (Madrid: José Porruá Turanzas, 1982) 131, dont la source est «Spain Nears Fateful Hour, Malraux tells Press Here,» *The Daily Worker* (February 26, 1937): 2.

⁴⁰ Malraux, «Un Entretien avec Jean Vilar,» *Magazine Littéraire* 54 (1971): 12.

⁴¹ Malraux, *ibid.* 18.

⁴² Schmigalle 9.

⁴³ Malraux, *L'Homme précaire et la littérature* (Paris: Gallimard, 1977) 71.

Les fondements de l'idéologie du Front sont: 1) le pluralisme⁴⁴ 2) l'entente 3) la démocratie⁴⁵ 4) la force et le pouvoir collectifs⁴⁶ 5) les intérêts communs⁴⁷ 6) l'approbation des masses. Notre analyse du texte de *L'Espoir* dans le troisième chapitre s'attache aux techniques romanesques qui traduisent ces thèmes. Nous sommes d'accord avec Schmigalle lorsqu'il signale chez Malraux une idéalisation du Front populaire:

Malraux était obligé d'idéaliser dans une certaine mesure la réalité de cette République [...] Cependant Malraux s'est aussi efforcé de montrer les contradictions à l'intérieur de la République.⁴⁸

Susan Suleiman suggère que le roman présente l'idée d'un front uni de coopération comme un «espoir.»⁴⁹ Malraux fait appel à une unité qui ne s'est peut-être pas réalisée. La part d'énigme de ce tableau romanesque du Front est directement liée au temps limité de la rédaction et à la date de publication du roman. Cette date coïncide avec un certain succès du gouvernement espagnol contre Franco. Mary Jean Green note que les victoires de Guadalajara et de la vallée Jarama, événements qui terminent le roman, marquent aussi le moment le plus fort de la collaboration de la gauche espagnole, avant sa désintégration

⁴⁴ Schmigalle 9.

⁴⁵ Fisher 299.

⁴⁶ Fisher 300.

⁴⁷ Schmigalle 9, 11.

⁴⁸ Schmigalle 9. L'article de Schmigalle traite des faits historiques: il souligne l'impossibilité pour le gouvernement républicain dominé par des intérêts bourgeois de bien représenter les intérêts révolutionnaires des paysans et des ouvriers — élément majeur selon certains historiens, et ignoré par d'autres.

⁴⁹ Susan Suleiman, «The Structure of Confrontation,» *Modern Language Notes* 95 (1980): 966.

politique et militaire.⁵⁰ La fascination exercée par le roman tient à ce qu'il appréhende d'une manière vivante un moment historique très temporaire.

Les historiens présentent divers points de vue sur la nature et la signification de ce rapprochement très complexe entre les communistes et les bourgeois. John Coombes, par exemple, conclut que la mentalité du Front populaire reflète finalement des valeurs plus libérales que communistes. L'élitisme y règne. Pour cette raison, c'est une époque qui produit une littérature pleine d'ambiguïtés.⁵¹

Selon Semprun, «Malraux est bel et bien l'un des meilleurs propagandistes de la conception communiste — stalinienne, donc — du Front populaire, de l'antifascisme en général.»⁵²

L'interprétation de l'histoire échappe difficilement aux préjugés de l'interprète. Le discours critique de Malraux ne souffre pas moins de ses opinions politiques. Pour notre part, nous avons choisi de présenter le Front populaire sous une lumière favorable. Le fait que le Front espagnol échoue ne dévalorise pas ses ambitions. Le point important est que *L'Espoir* représente pour le lecteur le point culminant de cette tentative politique.

⁵⁰ Mary Jean Green, *Fiction in the Historical Present: French Writers and the Thirties* (Hanover: University Press of New England, 1986) 214-215.

⁵¹ John Coombes, «Rules of Revision. French Communist writing in the 1930's,» *Forum for Modern Language Studies* 27 (1991): 224.

⁵² Semprun 95.

2. Malraux à l'époque de la guerre civile espagnole

Malraux a choisi la fraternité dans l'aveuglement contre la lucidité dans la solitude. *L'Espoir* en est le résultat, la proclamation fiévreuse et déchirée.⁵³

Comprendre la signification idéologique de cette création romanesque exige un examen bref de l'engagement effectif de Malraux, esprit très favorable au rayonnement de la pensée socialiste. Il existe de nombreux documents où Malraux exprime sa pensée.⁵⁴ Pourtant, ces textes ne manifestent pas une pensée systématique ni l'adhésion à une doctrine spécifique.⁵⁵

Le développement de la pensée du jeune Malraux des années vingt est bien marqué par Walter Langlois:⁵⁶ Malraux essaie de plusieurs manières de se libérer de l'aliénation ressentie profondément par cette génération. D'abord, il explore un esthétisme d'avant-garde, qu'il juge insuffisant pour répondre au nouveau «mal de siècle.»⁵⁷ En revanche, son séjour de deux ans en Indochine lui offre l'occasion d'explorer les possibilités de l'action. Langlois croit qu'en Indochine, Malraux se détourne de l'action individuelle

⁵³ Semprun 114.

⁵⁴ Voir par exemple la collection de documents rassemblée dans le numéro spécial de la *Revue André Malraux* 19-20 (1987-88) au sujet de Malraux et l'Espagne.

⁵⁵ Charles Glicksberg, *The Literature of Commitment* (London: Associated Universities Press, 1976) 209. Christiane Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1987) 33.

⁵⁶ Langlois, Walter, «André Malraux: Spokesman for an Alienated Generation (1920-1930),» *Perspectives on Contemporary Literature* 1 (1975): 48-61.

⁵⁷ Langlois, *ibid.* 51.

«romantique» en faveur de la possibilité de l'action collective,⁵⁸ ce qui répond enfin à cette aliénation créée par l'ordre bourgeois de l'occident. Malraux se demande en 1929:

Allons-nous continuer à assister à une vie d'une humanité morcelée où chacun continuera à agir dans un domaine particulier; ou bien, au contraire, allons-nous constater la naissance d'un grand esprit collectif qui balayera tous les problèmes secondaires et replacera l'humanité dans un domaine de préoccupations tout à fait différent?⁵⁹

Déjà, dans les années vingt, s'affirme chez le jeune écrivain, une préférence pour la lutte collective, la lutte révolutionnaire qui a pour but de créer un nouvel ordre plus juste et plus égalitaire au nom du peuple opprimé par un ordre social rigidement conservateur.

Les années trente voient Malraux de retour de l'Orient où il a vécu ses premières expériences directes de la guerre révolutionnaire. Artiste maintenant reconnu en France⁶⁰, Malraux s'engage plus sérieusement dans la politique. L'événement historique qui le marque, semble-t-il, le plus fortement, c'est la prise du pouvoir d'Hitler en 1933⁶¹, un événement qui bouleverse l'Occident entier. Malraux est horrifié par l'avancée du fascisme, politique qui représente le contraire de certaines valeurs qui lui sont déjà très chères: la liberté, la dignité de l'être humain, l'autonomie de l'expression artistique. Il s'engage dans une grande campagne contre le fascisme. Selon Robert Thornberry,

As early as 1933 Malraux had already taken a definite stand with regard to fascism. From then on, in a series of speeches, interviews and articles published in *Avant-Poste*, *Commune*, *Regards*, *Littérature Internationale* and other left-wing

⁵⁸ Langlois, *ibid.* 52-53.

⁵⁹ Malraux, *Correspondance de l'Union pour la Vérité*, n.s., 37 (1929): 52. Cité par Langlois, *ibid.* 58.

⁶⁰ Voir les publications romanesques de Malraux: *La Tentation de l'Occident* (1926), *La Voie Royale* (1930), *Les Conquérants* (1931).

⁶¹ Date de publication de *La Condition Humaine*.

reviews, he not only shed considerable light on fascism itself, but warned his fellow country-men of the threat it posed to the security of France and Europe.⁶²

La lutte contre le fascisme devient sa cause.

L'activité autant que l'écriture de Malraux pendant l'entre-deux-guerres reflètent un intérêt intense pour les idées marxistes et communistes.⁶³ Scheinman dresse un sommaire des facteurs historiques qui influencent l'attitude positive de Malraux à l'égard des communistes:

French imperialism, fascism, and nazism and the alienation produced by an excessively individualistic culture, as well as empathy for the oppressed, led Malraux to conceive of communism and the Soviet Union in positive terms in the 1930's.⁶⁴

Ces facteurs vont influencer à fond les thèmes et le style de l'écrivain dans son projet de roman.

Malraux ne reste pas un simple observateur sympathisant: il devient responsable d'une mission de libération des prisonniers politiques en Allemagne, notamment de chefs communistes. En 1935, il publie *Le Temps du Mépris* dont la préface réaffirme sa vision du pouvoir collectif:

Il est difficile d'être un homme. Mais pas plus de le devenir en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa différence — et la première

⁶² Robert Thornberry, «Malraux and *L'Espoir*: Propaganda and Beyond,» *Mélanges Malraux Miscellany* 7.1-2 (1975): 9.

⁶³ Scheinman 119.

⁶⁴ Scheinman 140. Voir aussi Nicole Racine, «Malraux et la revue *Commune*,» *Europe* 67.727-728 (1989): 39, sur le sujet de nombreux articles anti-impérialistes de Malraux à cette époque. L'activité de Malraux contre l'anti-Sémitisme est étudiée par Martyn Cornick dans *Revue André Malraux Review* 17.1-2 (1985): 46-50.

nourrit avec autant de force au moins que la seconde ce par quoi l'homme est homme, ce par quoi il se dépasse, crée, invente ou se conçoit.⁶⁵

Il nous semble que Malraux met à l'épreuve cette idée dans *L'Espoir*. Dans ce roman il explore le rapport entre l'individu et sa communauté. Il y résonne une grande quantité de voix individuelles. Mais *L'Espoir* est finalement une somme des voix, une totalité qui unit, transcende, supprime même la voix individuelle. L'idée esquissée dans cette préface est reprise dans le roman par le personnage de Scali:

...les hommes unis à la fois par l'espoir et par l'action accèdent, comme les hommes unis par l'amour, à des domaines auxquels ils n'accéderaient pas seuls. L'ensemble de cette escadrille est plus noble que presque tous ceux qui la composent (379).

Pour Scheinman *L'Espoir* marque une solution du problème occidental de l'individualisme en intégrant les intérêts individuels dans les intérêts collectifs.⁶⁶

L'année qui précède la rédaction de *L'Espoir*, Malraux est invité à Moscou où il participe à une rencontre d'écrivains. Dans son discours ce même problème est repris: Malraux est d'abord très enthousiaste à l'égard de cette nouvelle société en voie de création qui affirme la dignité et le potentiel de chaque individu. Mais dans son discours «L'Art est une conquête», prononcé à Moscou, «[t]out en disant son espoir en la civilisation soviétique, Malraux défendait clairement la liberté du créateur.»⁶⁷ Malraux voit pourtant dans l'Union soviétique le contraire direct du fascisme: sa vision d'un monde à l'avenir

⁶⁵ Malraux, «Préface,» *Le Temps du Mépris, Oeuvres Complètes* (1935; Paris: Gallimard, Editions de la Pléiade: 1989) 777. C'est l'histoire de l'incarcération d'un Allemand communiste, Kassner, libéré par un camarade qui assume son identité.

⁶⁶ Scheinman 120.

⁶⁷ N. Racine 37.

plus juste et qui respecte la dignité de chaque membre de la société insère brièvement cet homme dans les rangs des communistes.

Quand il s'engage dans la lutte espagnole en 1936, il se montre prêt à risquer sa vie pour ces idées. Selon Christiane Moatti:

Malraux s'est engagé dans cette guerre d'Espagne avec la rapidité et l'ardeur que l'on sait, il s'y est plongé comme on entre en religion. Il n'est besoin, lui semblait-il alors, que d'audace et d'initiative. Au cours des journées de mai-juin 1936 qui précèdent immédiatement l'insurrection espagnole, ce compagnon de route est allé le plus loin dans son association avec les communistes. Si l'on en croit Clara Malraux, il aurait alors sérieusement songé à faire le dernier pas en s'inscrivant au P.C.F. Pendant son séjour en Espagne, il s'entoure de communistes, il choisit pour commissaire politique le stalinien Paul Nothomb. Au cours de ses conférences en Amérique au début de l'année 1937, il fait des déclarations [...] résolument favorables à la politique stalinienne.⁶⁸

Nicole Racine remarque aussi que les années 1935 et 1936 marquent «le plus fort moment de son engagement politique aux côtés des communistes.»⁶⁹

Gino Raymond suggère que l'intérêt de Malraux pour le communisme n'est pas de raison: Malraux y verrait comme une force vitale pouvant sauver l'homme de l'absurdité et d'un destin de souffrance.⁷⁰ La réponse de Malraux aux problèmes de l'homme aurait été émotive et non-disciplinée selon la doctrine socialiste.⁷¹ Certes, Malraux ne manque pas de passion. Paul Nizan, à l'époque de Malraux fait une pareille observation:

⁶⁸ Christiane Moatti, «Les Personnages de *L'Espoir* ou les hommes 'matières des incendies',» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81.2 (1981): 205.

⁶⁹ N. Racine 37.

⁷⁰ Gino Raymond, «André Malraux and the radical dilemma,» *Visions and Blueprints* (Manchester University Press, 1988) 165.

⁷¹ Gino Raymond 170.

Il est parfaitement clair que Malraux ne voit pas ce qu'est en réalité la révolution. Pour lui, c'est un remède (contre l'angoisse) et non, comme pour les masses populaires, une nécessité historique.⁷²

James Greenlea retrace l'attitude de Malraux envers l'histoire à travers toute son oeuvre romanesque, analysant trois cycles dont *L'Espoir* appartient au troisième.⁷³ *Le Temps du mépris* marque la participation à l'histoire, comme une réponse existentielle à l'absurde condition de l'être humain. Le destin humain est tragique.

This concept of historical change permits the individual to redeem his life from the absurd, which in the earlier novels, rose up to destroy human values. This new view of history gives individual endeavor a significance which justifies human existence. It is this existential response to the absurd that Malraux finds in Marxism, not the economic materialism of more doctrinaire Marxists. [...] Malraux's new concept of history restores to the individual the place in the universe that he lost with the death of God.⁷⁴

Greenlea souligne le sens dans lequel Malraux est attiré par le marxisme, philosophie capable d'établir le pouvoir et la signification dans la vie humaine. Greenlea considère *L'Espoir* comme continuation intense de cette exploration commencée dans *Le Temps du mépris*.

While the change in Malraux's view of history was first announced in *Days of Wrath*, the scope of this brief novel prevented him from doing much more than identifying history as a metaphysical or religious force capable of redeeming the individual's sense of isolation in the universe. The breadth of the vast revolutionary mosaic in *Man's Hope* permits him to contrast personal and collectivist ideals and to show what the individual has to give up to achieve a redemption from the absurd.⁷⁵

⁷² Paul Nizan, «André Malraux par Paul Nizan,» *Revue des lettres modernes* 304-309.4 (Paris: Minard, 1972): 132.

⁷³ James Greenlea, *Malraux's Heroes and History* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1975) 184.

⁷⁴ Greenlea 97.

⁷⁵ Greenlea 118.

Selon Greenlea, dans ces deux romans, Malraux embrasse l'idée que l'histoire marche dans une certaine direction qui peut être déterminée par l'action des hommes. Il rejette la notion du fatalisme historique. L'action organisée, surtout l'action collective peut sauver l'homme de l'absurde.⁷⁶

Si Malraux ne s'intègre pas officiellement aux communistes, ce n'est pas pourtant par manque de discipline personnelle. L'organisation est une valeur vécue par Malraux. Il se montre bon organisateur. Il se donne l'énorme tâche de ne pas seulement influencer l'opinion publique en France en faveur du Front populaire espagnol, mais aussi de trouver les ressources nécessaires au combat. Il est loué par exemple par un camarade de L'Escadrille André Malraux, Julien Segnaire:

Malraux a tout de suite compris qu'il n'y avait qu'une chose à faire pour stopper Franco. En quelques jours, il était impossible d'organiser une armée, mais on pouvait avoir une aviation [...] Les premières résistances sérieuses à l'avance de l'armée ont été le fait de ces avions-là.⁷⁷

Il souligne que Malraux pensait jouer un rôle décisif avec très peu de moyens. Ouvrant dans l'aviation, Malraux est bien placé pour avoir une vue d'ensemble de la guerre,

⁷⁶ Greenlea 128.

⁷⁷ Julien Segnaire, «L'Escadrille André Malraux,» *Magazine Littéraire* 11 (Oct. 1967): 15-16. Les efforts organisateurs de Malraux et l'attaque sur la route de Medellin sont décrits par Hugh Thomas, l'historien. *The Spanish Civil War*, 3rd Ed. (London: Penguin, 1986) 351, 354, 375. Voir aussi le témoignage d'Abel Guidez, membre de l'escadre Espana, qui parle de «son sens remarquable de l'organisation,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 193. Semprun 98.

retournant chaque jour au centre stratégique de Madrid.⁷⁸ Dans son roman il met l'accent sur des événements que des historiens considèrent maintenant comme centraux.⁷⁹

Une préoccupation majeure de Malraux, entre sa participation à la guerre et la rédaction de *L'Espoir*, est une mission de propagande aux Etats-Unis et au Canada. Cette mission montre encore une fois ses capacités d'organiser, mais aussi, nous le croyons, son désir d'une prise de conscience générale de la situation historique. *L'Espoir*, rédigé peu de temps après, répond à ce même effort.

C'est aussi du côté des communistes qu'il nous faut chercher des raisons pour lesquelles un écrivain comme Malraux veut s'en approcher. Selon Franziska Sick, l'engagement politique de Malraux aux côtés des communistes est le résultat direct de l'évolution de leur politique en ce temps:

Malraux se demande à cette époque s'il peut y avoir une idéologie politique suffisamment universelle pour se substituer à l'universalité de l'humanisme et redonner à l'intellectuel le prestige perdu. Un seul courant politique paraît y répondre: le communisme.⁸⁰

Ce rapprochement malrucien des communistes n'est pas le résultat d'un simple partage de mêmes valeurs. Il est le résultat de la stratégie très délibérée du Parti Communiste de travailler avec les écrivains bourgeois, selon une stratégie adoptée par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires.

⁷⁸ M. Green, *Fiction in the Historical Present* 218.

⁷⁹ M. Green, *ibid.* 220. Elle cite, par exemple, Pierre Broué et Emile Témime, *La Révolution et la guerre d'Espagne* (Paris: Minuit, 1961) 218. Hugh Thomas loue aussi la sensibilité historique de Malraux, «L'Illusion lyrique: Espagne 1936,» *Etre et Dire* (Paris: Plon, 1976) 63.

⁸⁰ Franziska Sick, «Engagement de l'homme et art non-engagé. Réflexions sur une contradiction chez Malraux,» *Revue André Malraux Review* 23 (1991): 70.

L'AEAR, fondée officiellement en mars 1932 comme section française de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires (UIER) dont le siège était à Moscou, avait pour but, conformément aux directives communistes internationales, de rassembler les écrivains révolutionnaires «contre la guerre impérialiste» et de travailler à l'avènement d'une littérature prolétarienne.⁸¹

Huit mois plus tard, L'AEAR annonce une nouvelle ligne politique: elle envisage un «front unique avec l'objectif de rassembler des couches plus larges d'écrivains.»⁸² En 1934, Malraux signe leur manifeste.⁸³ La participation de Malraux à l'AEAR est bien établie par N. Racine qui apporte le dernier mot sur son statut de membre et son rapport avec l'organisme.⁸⁴ N. Racine souligne que Malraux, au sein de l'AEAR s'occupe des principes artistiques autant que des principes politiques. Elle conclut qu'en dépit de ses activités dans les rangs des communistes, sa contribution se place essentiellement «dans le registre de sa réflexion sur l'art.»⁸⁵ François Trécourt juge son rapport avec cet organisme semblable à son rapport avec le PCF, celui d'un «compagnon de route.»⁸⁶ La nouvelle ligne de l'AEAR reflète la politique officielle du Komintern à l'égard de la création du Front populaire. Malraux, qui valorise la capacité d'organiser, voyait dans l'AEAR un moyen d'unir les écrivains contre le fascisme:

⁸¹ N. Racine 30-31.

⁸² N. Racine 31.

⁸³ Jackson 119. Scheinman 131. Lionel Richard, «Le Militant des années trente,» *Magazine Littéraire* 79-80 (1973): 18.

⁸⁴ N. Racine 31. Voir aussi François Trécourt «Quelques précisions biographiques,» *Revue André Malraux Review* 18.2 (1986): 149-150.

⁸⁵ N. Racine 40.

⁸⁶ Trécourt, «Quelques précisions biographiques» 150.

Toute question de combat est liée à une organisation. Si cette organisation existe, qu'on la juge à ses actes et qu'on la suive ou non. Si elle n'existe pas, qu'on travaille à la créer ou qu'on se taise...⁸⁷

Lottmann souligne qu'il y a toujours problème à attribuer le grand nombre de sympathisants communistes à la seule tentative des communistes. Il ne faut pas nier de telles circonstances favorables en France à un élan gauchiste spontané. Pourtant, Malraux lui-même atteste en 1944 «l'utilisation» des artistes au temps du Front populaire aux côtés des communistes.⁸⁸

Notre but n'est pas de dévaloriser la présentation de l'idéologie du Front populaire dans *L'Espoir*, comme le font certains critiques, Hewitt, Sayre, Schmigalle, qui jugent que Malraux y comprend mal la situation historique en soutenant le Front populaire et les communistes dans la suppression de la révolution sociale. Selon leur perspective, *L'Espoir* montre l'échec d'une telle idéologie.⁸⁹ Le fait est que le Front populaire a bien échoué devant l'avance de l'armée franquiste. Mais ce genre de critique se sert du texte pour tenter de prouver que Malraux a finalement tort de croire que les intérêts du peuple espagnol sont représentés par le Front populaire.⁹⁰

⁸⁷ Cité par N. Racine 33. Malraux, «Enquête sur le problème du fascisme,» *Revue des lettres modernes* 355-359 (Paris: Minard, 1973): 161.

⁸⁸ Lottmann 81.

⁸⁹ Nicholas Hewitt, «Authoritarianism and Esthetics: The Paradox of *L'Espoir*,» *Witnessing André Malraux* (Middletown: Wesleyan University Press, 1984). Robert Sayre, «*L'Espoir* and Stalinism,» *Witnessing André Malraux* (Middletown: Wesleyan University Press, 1984). Gérald Roche, «Malraux, Trotsky et le drame de la révolution espagnole,» *André Malraux. Unité de l'homme, unité de l'oeuvre* (Paris: Documentation Française, 1991) 305-311.

⁹⁰ L'article de Scheinman montre comment la critique gauchiste de F.W. Dupee, Nicola Chiaromonte, et Irving Howe regrettent la forme sympathisante du stalinisme de Malraux, 120.

Nous n'allons pas juger Malraux selon cette perspective. A tort ou à raison Malraux semble voir dans le Front l'allié du peuple. Notre but est simple: reconnaître l'idéologie en jeu et discerner comment le style de l'oeuvre sert à transmettre ces valeurs, ces opinions.

Les valeurs et l'idéologie que représente le Front populaire sont le contraire des valeurs fascistes selon Malraux qui déclare dans un discours à Harvard en 1937: «I have always been struck by the absolute inability of the fascist arts to portray anything but the struggle of man against man.»⁹¹ Malraux pense plutôt aux valeurs universelles qui unissent divers hommes, valeurs qui ne sont ni particulières ni statiques:

...we aim to preserve or to recreate, not static or particular values, but humanist values — humanist because they are universal, and because, myth for myth, we do not want the German or the Nordic, the Italian or the Latin. We want the man.⁹²

Clairement les valeurs du Front s'opposent directement aux valeurs fascistes.

Les commentaires faits par la presse américaine attestent son attitude très optimiste, sa croyance intense dans la cause du peuple espagnol:

Ses mains, son regard semblaient indiquer pour nous la route que nous devons suivre, nous sentions l'optimisme inébranlable de l'homme, sa foi dans la victoire finale, un amour intense pour les masses souffrantes.⁹³

⁹¹ Malraux, «The Fascist Threat to Culture,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 155. Il s'agit ici d'une ré-édition du texte intégral du discours prononcé à Harvard le 8 mars 1937 d'abord publié sous forme de pamphlet.

⁹² Malraux, *ibid.* 154.

⁹³ «André Malraux à New York, Los Angeles, San Francisco,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 164. C'est un article initialement publié dans *La France d'Aujourd'hui* (Organe Mensuel de la Fédération du Front Populaire de Langue Française aux Etats-Unis) 2.4 (1937).

M. Green souligne que les idéologies unies et contrastées, anarchistes, communistes, catholiques, libérales de gauche, dans *L'Espoir*, ne sont que celles qui intéressent le lecteur français de l'époque et son expérience du Front populaire. Sont exclus d'autres éléments importants de la guerre civile de l'Espagne, les séparatistes, par exemple.⁹⁴

L'auteur de *L'Espoir* est également homme d'action, intellectuel, artiste. Nous considérerons maintenant le cas de l'artiste engagé, qui participe très consciemment à l'histoire de son époque.

3. La conscience artistique de l'histoire

Nous avons examiné le développement du courant de pensée qui vise à l'unité et à la collaboration de divers intérêts. Nous avons aussi étudié la pensée de Malraux, activiste qui s'inspire de plus en plus de la volonté de la collectivité. Il nous reste à considérer la mise en forme d'une telle inspiration et le climat littéraire de cette époque. Par quel moyen exprime-t-on ce pluralisme, la voix collective, les voix des individus face à une société bouleversée, à une histoire actuelle très mouvementée?

Le rapport entre certains artistes et l'époque est bien analysé par Jean-Paul Sartre. En 1948 il publie *Qu'est-ce que la littérature?* Dans cet ouvrage, il développe ses idées à l'égard du roman et de l'histoire. Il se montre de cette catégorie d'écrivains qui, avec Malraux, sont profondément touchés par la crise mondiale des années trente. L'historicité l'inspire. Il s'accorde avec Lukacs en ce qui concerne la conception de l'histoire comme

⁹⁴ M. Green, *Fiction in the Historical Present* 220.

procès dynamique qui entraîne les êtres humains.⁹⁵ Chez Sartre, cette force vivante devient une «menace» pour la vie privée. Elle se fait brutalement reconnaître: «A partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne, nous ouvraient les yeux».⁹⁶ C'est là une conception de l'histoire agissante qui:

nous acheminait vers une nouvelle guerre avec une rapidité secrète, avec une rigueur cachée sous des airs nonchalants, et notre vie d'individu, qui avait paru dépendre de nos efforts, de nos vertus et de nos fautes, de notre chance et de notre malchance, du bon et du mauvais vouloir d'un très petit nombre de personnes, il nous semblait qu'elle était gouvernée jusque dans ses plus petits détails par des forces obscures et collectives et que ses circonstances les plus privées reflétaient l'état du monde entier. Du coup nous nous sentîmes brusquement situés.⁹⁷

Le pouvoir et la liberté de l'individu sont ainsi réduits par cette «pression de l'histoire».⁹⁸ L'artiste ne peut pas nier sa situation. Il est même obligé d'intégrer cette histoire dans son oeuvre en abandonnant toute autre entreprise: «nous étions acculés à faire une littérature de l'historicité» juge Sartre.⁹⁹ C'est un parti d'une grande urgence littéraire. Le rôle de l'artiste n'est pas d'évaluer ni de juger la situation. Il est témoin et il invente des témoignages: «En un mot, la littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente».¹⁰⁰

⁹⁵ George Lukacs, *Le Roman historique* (Paris: Payot, 1965) 28-29.

⁹⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature? Situations, II* (Paris: Gallimard, 1948) 257.

⁹⁷ Sartre, *ibid.* 257.

⁹⁸ Sartre, *ibid.* 259.

⁹⁹ Sartre, *ibid.* 260.

¹⁰⁰ Sartre, *ibid.* 195.

Comme nous l'avons noté dans le premier chapitre la méthode suggérée par Sartre reflète l'idée de la polyphonie de Bakhtine.¹⁰¹

Comme Sartre l'avait souligné dans *Qu'est-ce que la littérature?* l'époque qui donne naissance à son oeuvre est une époque de grande transformation politique et sociale en Europe et dans le monde. Avec cette nouvelle sensibilité les écrivains des années trente commencent à utiliser l'oeuvre de fiction pour explorer l'actualité de leur époque,¹⁰² une époque de changements rapides:

Under the pressure of events, the writers of the 1930's were forced to adopt techniques to the portrayal of a rapidly changing historical reality. In depicting such a reality in ordered fictional form, they were attempting to explore its meaning, a meaning often obscured in the undifferentiated onslaught of events in the newspapers.¹⁰³

C. Moatti souligne que l'approche particulière de Malraux de l'histoire est d'abord interrogative:

Il interroge la réalité humaine qui se prête au déchiffrement avec la conscience de l'équivoque de cette réalité et de la multiplicité des questions que l'Histoire est en droit de poser aux autres hommes — ou à lui-même en d'autres temps — comme le prouvent les retouches qu'il opère sur les différents états de ses propres fictions. Le problème de fidélité à «une réalité» historique à saisir est pour lui quelque peu dépassé. Ses romans offrent un traitement particulier du temps et de l'intelligibilité de l'Histoire.¹⁰⁴

Cette équivoque à questions multiples est quand même intelligible.

¹⁰¹ Voir *supra* Chapitre I.3.i.

¹⁰² M. Green, *Fiction in the Historical Present* 9.

¹⁰³ M. Green, *ibid.* 15.

¹⁰⁴ C. Moatti, «L'Histoire dans un roman d'André Malraux: reportage ou mythe?» *Irruption de l'Histoire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986) 119.

La critique souligne l'appartenance de *L'Espoir* au genre de la littérature engagée selon Sartre.¹⁰⁵

Il est hors de doute que si l'expression de «littérature engagée» forgée par Sartre en 1945 a un sens, *L'Espoir* est l'oeuvre engagée par excellence.¹⁰⁶

Dans les années trente, on cherche une littérature susceptible de comprendre l'aspect social de son temps, «capable d'arracher les lecteurs aux marécages de l'introspection.»¹⁰⁷ C. Moatti décrit le mouvement de Malraux d'une littérature introspective vers une littérature sociale, mouvement aussi retracé par l'analyse de Lucien Goldmann.¹⁰⁸ Cette génération littéraire «libérée et méprisante» montre une grande indépendance à l'égard de tout code formel de la beauté.¹⁰⁹ Il ne s'agit pas d'une simple exploration de l'actualité mais d'une mise au point des valeurs: «il ne s'agit pas tout simplement de décrire [le monde] mais de le transformer.»¹¹⁰ C'est l'époque du réalisme socialiste qui selon la définition de Klein cherche à créer (imaginer) un nouvel avenir.¹¹¹

¹⁰⁵ Thornberry, «Malraux et *L'Espoir*. Propaganda and Beyond» 6. S. Suleiman «The Structure of Confrontation», *Modern Language Notes* 95 (1980): 960. Denis Boak, «Sartre et Malraux», *Journal of European Studies* 21 (1991): 193. Yves Moraud, «*L'Espoir* ou la négation de l'histoire», *L'Inscription de l'histoire dans quelques romans français* (Brest, Université de Bretagne Occidentale, 1985) 86-87.

¹⁰⁶ Jean Carduner, «*L'Espoir* ou la fin de l'imaginaire du roman», *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81-2 (1981): 239.

¹⁰⁷ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 24.

¹⁰⁸ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964).

¹⁰⁹ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 33.

¹¹⁰ C. Moatti, *ibid.* 27. Elle cite *L'Homme précaire et la littérature*. «...les grands romanciers changent les destins subis en destins dominés. D'où leur autorité.» 186.

¹¹¹ Wolfgang Klein, «'Réalisme socialiste'. Sur l'histoire du terme dans les années trente», *Beiträge zur Romanischen Philologie* 1 (1982): 119.

Dans *L'Espoir*, les personnages semblent avoir conscience de leur rôle actif dans l'Histoire. Cette conscience est exprimée par le narrateur quand il rapporte les pensées de certains personnages. Au premier chapitre, Ramos et Manuel se voient participer à la création d'un nouveau monde: «il y avait cette nuit chargée d'un espoir trouble et sans limites, cette nuit où chaque homme avait quelque chose à faire sur la terre» (21). Lors d'une promenade à Madrid, en suivant la pensée de Garcia, le narrateur lie la scène à «la pression de l'histoire.»

L'atmosphère des soirs historiques emplissait l'Alcala comme elle emplissait les rues étroites; [...] une volonté à l'échelle de la ville entière se levait dans la brume de Madrid presque investie (364).

Dans un chapitre où la perspective narrative est celle de tout un groupe de combattants, pendant la bataille au Parc de l'Ouest, le narrateur affirme que «même les plus ignorants d'entre eux pensent que, dans ce matin de brume, ils sont l'Histoire» (389). Vers la fin du récit dans le long passage consacré à Magnin, ce dernier pèse l'importance de son action. Son avion «avançait sur le destin» (575). Selon ses réflexions, l'activité qu'il observe de loin, de son avion, l'organisation des troupes sur le front, est très *conséquente*. Il observe «l'effort sauvage des volontaires, l'effort qui devait confirmer ou infirmer la création de l'armée républicaine» (575). Par cette technique la narration de *L'Espoir* accuse l'idée de participation et de création chez les personnages: l'Histoire se déclenche par leurs actions. L'Histoire n'est pas organisée (racontée) objectivement d'un point de vue auctorial. L'Histoire appartient aux acteurs. Ces acteurs ne représentent pas nécessairement des cas isolés. L'Histoire semble avancer massivement.

Il est noté par la critique que l'Espagne ou «le peuple espagnol» dans *L'Espoir*

représente une force vivante. La paysannerie est aussi une force collective qui a un passé significatif et qui déterminera l'avenir. Cette présence se manifeste dans des images du texte. Jacqueline Machabéïs établit que, dans *L'Espoir*, l'Espagne

paysanne et l'Espagne guerrière sont rarement présentées l'une sans l'autre, reflétant ainsi l'exacte réalité d'une guerre où les porteurs de mitraillettes étaient pour la plupart habitués à porter des fusils de chasse.¹¹²

Elle observe dans le discours la juxtaposition «symbiotique» des images du combat et des images de campagne: «le dénominateur commun de l'Espagne, c'est le monde ancestral de la paysannerie, qui marque tout aussi profondément les combats urbains.»¹¹³ Selon Edouard Morot-Sir, Malraux donne voix au peuple espagnol:

...le vrai sujet et l'unique héros de *L'Espoir* est le peuple espagnol suspendu à la valeur unique et universelle de l'espoir.¹¹⁴

Selon Morot-Sir, il s'agit surtout des paysans, mais non pas des paysans vus comme une classe dans le sens marxiste. «Si pour [Malraux], le mot 'peuple' se référerait à un groupe social, ce serait aux paysans.»¹¹⁵

Dans une analyse qui compare *L'Espoir* à l'oeuvre de Miguel de Unamuno, *La Paix dans la guerre*, Peter G. Christensen adopte l'idée d'*intrahistoria*.¹¹⁶ Il s'agit d'une représentation intuitive d'une essence du peuple.

¹¹² Jacqueline Machabéïs, «Malraux et la vocation révolutionnaire.» *Littérature et Révolutions* (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1990) 278.

¹¹³ J. Machabéïs 279.

¹¹⁴ Morot-Sir, «La Voix de l'Espagne dans *L'Espoir* d'André Malraux.» *Romance Notes* 29 (1988): 91.

¹¹⁵ Morot-Sir, *ibid.* 90.

¹¹⁶ Peter G. Christensen, «The Anti-Manichean Vision in André Malraux's *L'Espoir* and Miguel de Unamuno's *Peace in War*.» *Nottingham French Studies* 27 (1988): 54.

Here the intrahistorical life is called 'silent and continuous like the bottom of the sea.' It is [...] the true and eternal tradition, and it includes the silent labour of millions of people going about their daily tasks, which have not been reported on in the newspapers.¹¹⁷

Vers la fin du roman Magnin a l'impression d'une Espagne éternelle, permanente, solide comme la pierre, image fréquemment utilisée dans la description de la terre. Quand Magnin part pour Linares pour organiser le secours des aviateurs, «il entrait dans une Espagne éternelle» (550). Morot-Sir souligne l'association de la paysannerie avec l'image de la pierre.¹¹⁸ Mais il constate que

Malraux ne reconnaît pas dans l'Espagne une essence platonicienne transcendante, mais un universel concret qui s'exprime dans un peuple, ses valeurs et sa notion de modernité, et qui s'incarne dans des individus.¹¹⁹

Au niveau des personnages individuels et du «pays» il existe une conscience élevée de l'Histoire et une volonté d'y participer.¹²⁰ A la fin du roman, Manuel pense que «L'Espagne exsangue prenait enfin conscience d'elle-même» (593).

¹¹⁷ Christensen 55.

¹¹⁸ Morot-Sir, «La Voix de l'Espagne dans *L'Espoir* d'André Malraux» 91 n.2.

¹¹⁹ Morot-Sir, *ibid.* 94.

¹²⁰ L'argument en faveur de la forte présence de la voix du peuple dans le roman est contesté par la critique qui observe un certain élitisme. Voir, par exemple, Greenlea 137, ou G.T. Harris, «*L'Espoir*: Party Propaganda or Leadership Lesson,» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-1988): 112-117. Coombes voit dans la mentalité du Front populaire «an unexamined store of condescending liberal elitism» 216. Par contraste, l'étude textuelle de Philippe Carrard, *Le récit hybride*, montre un style qui élève des personnages qui ne sont pas des chefs, voir *supra* Chapitre I.4.ii.

L'art de Malraux consiste à *rendre présente* l'histoire.¹²¹ Cette réussite artistique s'explique en partie par la participation de l'auteur à cette guerre et la rédaction immédiate du récit:

L'Espoir représente le cas-limite d'un livre écrit par un homme d'action alors que cette action, à laquelle il vient de participer, n'est pas terminée.¹²²

Mais cet effet est obtenu aussi par des techniques particulières alors en vogue. Jean Carduner observe comment la technique narrative choisie par Malraux réussit à *rendre présent* le récit:

...la perspective narrative est toujours soigneusement limitée à celle des personnages qui sont tantôt témoins tantôt acteurs du drame dans lequel ils sont engagés...¹²³

Il est souligné par David Bevan que le climat littéraire de la France de Malraux est favorable à l'exploration des méthodes qui offrent un rapprochement entre le lecteur et le personnage, ce qui aide à rendre présent le récit: la pratique stylistique du style indirect libre aboutit au monologue intérieur dans les années vingt.¹²⁴ C. Moatti voit s'affiner «toutes les techniques d'intériorisation (monologue intérieur, jeux autour de la focalisation).»¹²⁵

¹²¹ Ce thème est exploré à fond par M. Green, *Fiction in the Historical Present*. Il intervient dans le commentaire de R.E. Batchelor, «Malraux's Debt to Dostoevskii,» *Journal of European Studies* 6 (1976): 160.

¹²² Claude Pichois «Une Problématique littéraire de la guerre d'Espagne,» *Les Ecrivains et la guerre d'Espagne* (Paris: Dossiers H, 1975) 18.

¹²³ Carduner, «*L'Espoir* ou la fin de l'imaginaire de roman» 239.

¹²⁴ David Bevan, «L'Emploi du style indirect libre dans les romans de Malraux,» *Recherches et Travaux* 7 (mars 1973): 34. Voir *supra* Chapitre I.4.i.

¹²⁵ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 22. L'analyse de C. Moatti suit Raimond et Michel Zéraffa, *Personne et Personnage* (Paris: Klincksieck, 1969). Voir la note suivante.

Selon Michel Raimond «les scrupules de point de vue ont fait peu à peu leur apparition en France de la fin du XIXe siècle à 1930.»¹²⁶ Dans *La Crise du Roman*, il expose les courants littéraires de cette époque de la formation d'André Malraux. C'est justement à cette époque qu'on met en question l'omniscience de l'auteur qui domine le récit romanesque au siècle précédent:

Le roman a trouvé sa plus haute expression au milieu du XIXe siècle dans l'impassibilité d'un auteur qui organise souverainement son récit, sonde les coeurs, suscite un monde imaginaire, de sorte que l'intérêt, la psychologie y trouvent leur compte.¹²⁷

La crise du roman était ouverte «dès qu'on entreprit de renoncer à l'omniscience en faveur de la partialité d'un point de vue ou de la pluralité des points de vue...»¹²⁸ Il montre comment le souci du point de vue se développe en France dans des ouvrages majeurs: Proust et Gide représentent, par exemple, deux tentatives différentes du même courant:

On peut organiser la matière romanesque autour d'une optique centrale, mais on peut aussi multiplier les points de vue. Un ou plusieurs foyers. Deux esthétiques: dans un cas, le roman était la découverte progressive du monde par un «héros»; dans l'autre, on confrontait des images formées par plusieurs observateurs. [...] Proust illustre la première esthétique; Gide la seconde. C'est selon l'une ou l'autre que s'orientaient les efforts des romanciers de l'après-guerre.¹²⁹

Raconter une histoire ou représenter l'histoire actuelle peut se faire selon la perspective limitée et immédiate du personnage qui participe à l'action. Il s'agit d'une perspective

¹²⁶ Michel Raimond, *La Crise du Roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris: José Corti, 1966) 382.

¹²⁷ Raimond, *ibid.* 372.

¹²⁸ Raimond, *ibid.* 372.

¹²⁹ Raimond, *ibid.* 372-373.

non globale, et donc détachée de la vision omnisciente de l'auteur.

«A partir de 1925, les romanciers ont pris goût à juxtaposer les monologues intérieurs de différents personnages pour suggérer la diversité des points de vue.»¹³⁰

Cette sorte de représentation introduit l'idée de relativisme «qui n'avait cessé de gagner du terrain et de s'approfondir, depuis le XVIIIe siècle, dans la pensée occidentale.»¹³¹ La vérité se révèle au lecteur par une multiplication des consciences qui la découvrent et la traduisent. Ses vérités relatives sont chargées de valeur selon Michel Zérafra:

Le narrateur se demande: comment montrer le plus efficacement possible la relativité entre un sujet et un objet? La nécessité d'établir une relation dialectique entre le regard, le témoignage et le Moi conduit alors l'écrivain à choisir des techniques qui ne soient plus simplement formelles; ces techniques doivent au contraire établir des rapports de valeur entre le regard chargé de subjectivité et les objets regardés. On voit ainsi Malraux jouer d'un personnage à un autre, rapidement au sein d'événements révolutionnaires, pour montrer les rapports de la personne et de certaines attitudes politiques.¹³²

Raimond indique pourtant comment à cette époque de renouvellement des techniques, il n'y a pas subjectivité complète du récit. L'auteur a une place importante qui, selon Gide,

est fort utile; par là, le romancier situe, analyse, explique; il rend compte d'une évidence ou d'une opinion commune, non réductible à un point de vue particulier; il confère au lecteur une position privilégiée en lui donnant accès à la pluralité des points de vue; il a le mérite de maintenir le personnage à distance, de le présenter, *aussi*, comme l'objet d'une visée, un *il*, et non pas seulement un *je*.¹³³

¹³⁰ Raimond, *ibid.* 296-297.

¹³¹ Raimond, *ibid.* 313-314.

¹³² Michel Zérafra, «La Personne du narrateur dans la littérature romanesque,» *Problèmes de la personne* (La Haye: Mouton, 1973) 277-278.

¹³³ Raimond, *La Crise du roman* 351-352.

En effet, comme il est noté par Raimond, la littérature de l'entre-deux-guerres en France «se situe dans une position intermédiaire entre une pratique aveugle de l'omniscience et le système du réalisme subjectif...»¹³⁴

Deux facteurs majeurs dominent le climat littéraire et contribuent donc à l'affirmation de *L'Espoir*: une conscience élevée de l'Histoire, et le rejet de la voix auctorielle. «La dislocation du récit se réfère à une crise du concept de réalité; et si la réalité se morcelle, c'est qu'il n'y a plus seulement un foyer, mais plusieurs...»¹³⁵

4. Conclusion

En 1936, le monde voit des changements rapides et dramatiques. Qui aurait annoncé l'avenir du fascisme, la crise sociale, le regroupement populaire de la gauche? C'est aussi une époque d'évolution et de changement dans l'expression romanesque caractérisée par le relativisme. Le roman trouve de nouveaux moyens d'exprimer l'actualité et de raconter une histoire.

Avec *L'Espoir* Malraux prend position. Il exprime sa vision, liée peut-être à ses propres expériences, mais en même temps, par une projection dans l'avenir; l'oeuvre, dans son ensemble, reflète cette vision, exprime ce que l'actualité signifie et ce qui va arriver. Inspiré par les événements de la guerre civile espagnole, il envisage la possibilité d'une collaboration, où les intérêts de la lutte commune sont aussi importants que les quêtes des individus. Comme il est noté dans un numéro spécial d'*Europe* «cette écriture s'est

¹³⁴ Raimond, *ibid.* 388.

¹³⁵ Raimond, *ibid.* 356.

attachée à quelques-uns des grands mythes de la société actuelle, à commencer par la fraternité planétaire, le culte de la liberté et la justice sociale, le respect de l'autre.»¹³⁶ Philippe Carrard ne voit aucune ironie dans le titre du roman et l'éventualité de la défaite républicaine: «Cet espoir [...] n'avait rien de déraisonnable au moment de la rédaction du roman, vers le milieu de 1937».¹³⁷

Malraux s'est très peu exprimé à propos de l'Espagne après l'événement, silence inquiétant.

[II] continue à répéter sur la guerre d'Espagne les mêmes choses qu'il disait en 1936: C'était un combat contre le fascisme, il fallait lutter unis, et ainsi de suite.¹³⁸

Selon Pol Gaillard, l'auteur de *L'Espoir* «n'a jamais cessé de célébrer les combats de 1936 pour la liberté des républiques contre les fascistes».¹³⁹ Dans *L'Espoir*, Malraux «soutient des thèses très précises, mais il ne rebaisse jamais l'effort des hommes».¹⁴⁰

Malraux crée un monde de guerre imaginaire avec sa propre cohérence et l'unité qu'établit la vision de l'auteur, vision qui valorise quelques éléments positifs du Front populaire. Ce qui nous retiendra maintenant est le rapport entre les personnages et ce monde romanesque. Comme nous le verrons, des techniques romanesques très particulières produisent une forme capable d'explorer ce problème «politique» de la coalition: la communion de divers individus.

¹³⁶ «Visages de Malraux,» *Europe* 67.727-728 (1989): 4.

¹³⁷ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 193-194.

¹³⁸ Semprun 121.

¹³⁹ Pol Gaillard, *L'Espoir* 71.

¹⁴⁰ Gaillard, *ibid.* 57.

CHAPITRE III ANALYSE DU TEXTE

Le motif organisateur de *L'Espoir* est celui du Front populaire. L'idée du Front populaire est discutée et définie, à un degré limité, au long des réflexions des personnages. La capacité du Front de regrouper et de réunir est l'élément clé de ces réflexions. Pour Puig, anarchiste combattant dans les rues de Barcelone, Le Front est un organisme vivant qui grandit d'instant en instant par l'arrivée de nouveaux défenseurs.¹ «Pour Jaime, qui avait vingt-six ans, le Front populaire, c'était cette fraternité dans la vie et la mort» (49). Garcia, l'intellectuel, observe que le Front populaire c'est, «entre autres choses, l'ensemble de ceux qui en ont horreur [de l'humiliation]» (243). L'idéal du Front populaire gouverne autant la structure de l'histoire, que la technique de la présentation des actions et des pensées des personnages et que les images lyriques du narrateur. Comme Garcia le constate, le Front populaire c'est l'actualité présente:

La garantie d'une politique de l'esprit par un gouvernement populaire, ce ne sont pas nos théories, c'est notre présence ici, en ce moment [...] il sera ce que nous le ferons (468).

Suivant cette idée, nous verrons comment le texte lui-même *fait* ou crée une image du Front populaire.

Nous abordons notre analyse du texte en notant quelques éléments clés du tout premier chapitre qui établit le rôle du narrateur. Franz Stanzel note l'importance du

¹ André Malraux, *L'Espoir* (Paris: Collection Folio, Gallimard, 1985) 29-30. Toutes les citations qui suivent seront rapportées à cette édition, le numéro de la page étant mis entre parenthèses dans le corps de ce chapitre.

début du récit:

The mode of transmission of a story is manifested most distinctly at the beginning of a narrative, because the process by which the reader's imagination is attuned to the actual mode of narration begins with the first word of the narrative.²

Notre analyse du narrateur vise à décrire son comportement, et son rapport avec les personnages. Nous marquerons certains aspects du style de sa présentation qui reparaissent dans toute l'oeuvre. En même temps, nous considérerons comment ces éléments du mode narratif sont liés au contenu et à la signification du texte.

La deuxième partie poursuivra l'exploration du rapport entre narrateur et personnages en notant des éléments stylistiques significatifs tirés cette fois de l'ensemble du texte. Nous soulignerons d'autres modes d'agrégation des voix narratives.

La dernière partie de ce chapitre considérera plus en détail le rapport entre le style du texte et le thème unificateur du Front populaire. Nous nous attacherons au problème de présence dans le texte de la voix d'auteur.

1. Un style narratif très varié

S. Lanser nous suggère d'étudier le comportement du narrateur et d'analyser la fonction de ce qu'il fait.³ Une analyse du premier chapitre de *L'Espoir* peut nous servir à

² Franz Stanzel, *A Theory of Narrative* (1979; Cambridge: Cambridge University Press, 1984) 156.

³ Voir *supra* Chapitre I.2.i.

déterminer les procédés qui servent à transmettre l'idée d'un front uni. Ce tout premier chapitre du roman est à cet égard une riche source d'informations.

i. La rapidité

Le style narratif des premières pages du récit introduit plusieurs techniques très différentes. Les deux premiers paragraphes servent à nous situer rapidement dans la scène par la technique du sommaire. Le narrateur nous offre un minimum de repères géographiques: nous sommes à Madrid dans le Central téléphonique de la gare du Nord. Il identifie deux personnages, Ramos et Manuel, sans offrir sur leur rôle dans cette scène d'autres détails. Ses connaissances dépassent la scène immédiate. Il est capable, par exemple, de nous renseigner sur l'état de l'occupation au Maroc. Il ne s'agit pas d'un simple enregistrement de la scène immédiate. Tandis que certains faits sont d'abord rapportés sans analyse ni jugement, au moment où il nous apprend que les armes sont «enfin» distribuées au peuple, il y a changement dans le style de la narration. Pourquoi cet «enfin»? Il y a là un jugement subtil: c'est un événement heureux, longuement espéré, ou peut-être un simple fait. Cela n'est pas clair. Le narrateur est l'agent d'un sommaire rapide qui nous donne un petit indice susceptible de nous faire douter de sa neutralité. Sa présentation aide à orienter très vite le lecteur dans les paramètres historiques et géographiques de la situation. Dans la suite du roman, nous observons que le premier paragraphe d'un chapitre nous offre toujours quelques indications

géographiques ou temporelles.⁴ Parfois c'est très bref et une seule phrase suffit. «L'armée Yague marchait de Talavera sur Tolède» (252). Ces indications narratives portent sur des données générales de la guerre probablement connues des personnages en scène, sans traduire nécessairement ici des connaissances privilégiées d'un narrateur qui comprend mieux la situation. Selon Mary Jean Green, le roman présente trop de matériaux pour être entièrement dramatisé; un narrateur est donc nécessaire.⁵ A côté du discours du narrateur, joue le dialogue des personnages qui révèle aussi beaucoup de détails sur l'état de la guerre.⁶ Les deux sources de l'information sur l'état général de la guerre se confirment le long du roman.

ii. L'absence de la voix du narrateur

Tandis que le narrateur se montre connaisseur autorisé, la seconde caractéristique narrative est celle d'un défaut d'intervention de sa part. Les indications du sommaire sont vite ébranlées par un style différent de narration où des dialogues interviennent: une multiplicité de voix nous confrontent par des communications téléphoniques entre diverses organisations. Il s'agit d'une présentation confuse, d'une scène dans laquelle Ramos parle au téléphone: sa parole est brève. Les réparties sont courtes. Dans ces échanges rapides,

⁴ Voir par exemple le début des deux chapitres suivants.

⁵ Mary Jean Green, *Fiction in the Historical Present* (Hanover, University Press of New England, 1986) 223.

⁶ Voir par exemple les pages 138, 269, 355, 452, 368, 445, 497. Relèvent du double discours les informations sur l'état de la guerre, les repères géographiques, l'aspect des personnages, leur histoire. L'histoire de l'Espagne fait partie du discours des personnages, par exemple de Puig (42) et de Barca (115).

le discours explicatif disparaît. Le narrateur ne révèle que des voix. Notons bien qu'il rapporte d'une manière omnisciente les deux côtés de la conversation. A l'égard de qui parle et du pourquoi, il nous abandonne à nos propres suppositions. Les effets possibles de ce retrait initial sont d'obliger, dès le début, le lecteur à faire attention et à participer à la construction du sens. Un tel passage introduit aussi un certain mystère à résoudre. Enfin un tel style mimétique est justement ce qui *rend présente* l'activité de la scène.

Le roman sera de suite un récit qui oscille entre l'explication et la non-intervention de la part du narrateur. Cette abstention garantit que l'interprétation restera ouverte. Refusant de révéler la signification de ce qu'il présente, le narrateur n'adopte pas une attitude d'autorité par rapport à la parole ou aux réactions des personnages qu'il présente. De cette manière les voix des personnages sont autorisées à s'exprimer librement. Leur conscience du vécu, leurs sensations forment une partie intégrante de la diégèse. Ce sont donc des voix «qualifiées» dans le sens donné au terme par Bakhtine.⁷ Ces voix sont autorisées finalement par Malraux, qui établit ce partage des rôles et des fonctions entre narrateur et personnages dans une oeuvre polyphonique. Cette multiplicité de voix sera rarement sujette à jugement. Une oeuvre qui montre immédiatement sa préférence pour l'inclusion mimétique des voix est justement en mesure de présenter le Front populaire, l'immense concert de toutes sortes de gens. Cependant se manifeste la «présence continue d'une conscience à travers laquelle tout est filtré avant de nous parvenir.»

Pour toutes les grandes scènes de bataille dont l'auteur veut nous donner une vue d'ensemble, il a recours à cette conscience qui existe indépendamment des

⁷ Voir *supra* Chapitre I.3.i.

protagonistes de l'histoire, mais qui ne plane pas au-dessus de tout sans être sujette aux lois de l'espace.⁸

Ainsi, si le début d'un récit est un moment privilégié de la narration, cette attitude non-impérialiste du narrateur envers les personnages et le lecteur est-elle très significative. Un des modes dominant le récit entier est établi dans ce court passage heurté du début. Le recours à ce style mêlé reparaitra, mais jamais aussi longuement que dans le début du roman. Ce n'est pas le seul mode de rapport entre le narrateur et les personnages. Cette confusion stylistique fait partie de la logique de l'histoire racontée dans *L'Espoir*. Nous pensons que l'histoire présentée dans ce roman est très simple, bien que la narration y soit compliquée: le gouvernement républicain de l'Espagne organise mal la résistance du peuple juste contre le soulèvement condamnable des fascistes. Heureusement, avant que ce soit trop tard, on réussit à créer une forte armée du peuple, grâce en partie à l'aide internationale. Cette histoire, nous le répétons, est donc simple. Ce sont les détails narratifs du comment, du pourquoi, et des conflits de diverses perspectives qui remplissent la plupart de six cents pages du roman. La confrontation entre le «bien» et le «mal» se situe au niveau de la lutte entre les fascistes et les républicains.⁹

Le type de la présentation mêlée du début du texte est moins présente plus tard dans ce roman qui suit la logique de l'histoire. Un mouvement l'entraîne du chaos d'une résistance mal organisée vers l'organisation de l'armée du peuple. Ce mouvement

⁸ Brian Fitch, *Les Deux univers romanesques d'André Malraux, Archives des Lettres Modernes No. 52* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1964) 58.

⁹ Susan Suleiman, «The Structure of Confrontation,» *Modern Language Notes* 95 (1980): 961. Voir *supra* Chapitre I.5.ii.

romanesque est bien suivi par Jean Carduner qui analyse en détail la structure des différentes scènes.¹⁰

iii. La voix anonyme

Dans ces premiers moments de dialogue téléphonique, les interlocuteurs ne sont pas tous nommés ni identifiés. Et lorsque Manuel et Ramos entrent dans la rue où on distribue les armes, ils entendent la conversation suivante:

—C'est pas trop tôt, dit une voix. Depuis le temps qu'on attend qu'ils nous tombent sur la gueule!

—J'ai bien cru que le Gouvernement nous laisserait écraser...

—T'en fais pas comme ça, ils vont voir s'il y en aura pour longtemps.
Bande de salauds!

—C'est le peuple qui est *sereno* de Madrid, cette nuit (19-20).

Un trait qui caractérise l'activité du narrateur est l'introduction fréquente de personnages anonymes. La voix anonyme occupe une place considérable dans *L'Espoir*. Quand Lopez, par exemple, essaie de déterminer la situation à Tolède en parlant aux otages de l'Alcazar, il reste le seul personnage nommé dans cette scène parmi un va-et-vient de personnages non identifiés (175-179). Ce dialogue entre des voix anonymes, comme celui du Central téléphonique, évoque une situation d'urgence. Le récit est peuplé de telles figures bruyantes et agissantes, participant au mouvement des scènes. Une voix anonyme annonce que «le moteur extérieur est en feu» (190), lors de la descente du corps de Marcelino et de Jaime, rendu aveugle.

¹⁰ Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, (Paris: Nizet, 1968): 128-130.

Dans de rares scènes, la voix non identifiée est quand même très qualifiée. Dans la rencontre de Ximénès et Manuel avec des paysans anarchistes, dans une église en ruine près de Tolède, une attention particulière est accordée aux voix anonymes qui racontent des anecdotes. La scène se passe dans l'obscurité de la nuit, ce qui explique en partie l'anonymat. «Qui parlait? La tenue de cette voix fortement articulée ne pouvait être que d'un homme habitué à la parole» (211). Les pensées de Ximénès montrent une certaine fascination exercée sur lui par ce raconteur obscur: «Il y avait dans cette voix une conviction si solitaire que malgré la nuit, Ximénès sentit que celui qui parlait avait fermé ses yeux» (212). La qualification de cette voix sert à accentuer l'histoire allégorique racontée. «Il détacha les mots à voix basse, avec une intensité chuchotée de sorcier» (213). Cette voix dramatique représente l'attitude du groupe des paysans.¹¹ Il est un autre cas où la présence d'un être anonyme dans le texte est importante. Le receveur du tram, emprisonné et exécuté avec Hernandez (290, 302), joue un rôle émouvant. Dans ces scènes le narrateur respecte les connaissances limitées du point de vue de Hernandez.

Le plus souvent, une voix anonyme est tout simplement insérée dans le texte sans précisions fournies sur elle.¹² C'est un mode de rapide présentation d'une foule. La scène où Manuel organise «la cohue affolée qui avait fui Tolède,» (309) est présentée largement selon son aspect auditif. La foule se compose d'une série de voix anonymes qui s'expriment. Le récit progresse par l'enregistrement de leurs cris individuels, mais dans de brefs paragraphes qui regroupent ces personnages sous un nom collectif: «La foule roula

¹¹ Philippe Carrard, *Maltraux ou le récit hybride: essai sur les techniques dans L'Espoir* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1976) 272.

¹² Voir par exemple 41, 179, 213, 216, 240, 271, 431, 434, 492, 524.

sur elle-même avec une rage morne, épuisée.» (313), «Les mains, de nouveau, sortirent de la foule» (313), «Sept ou huit étoiles lancées de la foule tombèrent...» (314), «...la foule ondula comme si elle eût cherché un chemin.» (316).

Il existe un court chapitre dans *L'Espoir* où aucun personnage n'est identifié (410-412). Il s'agit d'une scène dans les tranchées allemandes de la brigade internationale à la Cité Universitaire. Trois volontaires s'engagent dans la tâche dangereuse de retrouver un blessé. Philippe Carrard montre comment le point de vue dans ce chapitre est celui du groupe.¹³

Des conversations de conseils et de groupes d'officiers sont présentées de cette manière (383-6, 474). Les personnages qui entrent dans les salles de réunion ou au restaurant sont confrontés par plusieurs voix: Magnin par une série de voix lorsqu'il arrive au Centre des brigades (324), de la même manière que Moreno au restaurant de la *Granja* (431). Enfin la plupart des scènes du roman se déroulent sur des places publiques. Même une conversation privée comme celle d'Alvear et Scali à l'intérieur d'un appartement est interrompue par des voix et le bruit de la rue publique (370-382). On n'évite pas d'être parmi d'autres.

Quand le sujet du roman est fourni par une immense partie de la population d'un pays, le dialogue anonyme est un procédé mimétique pour incorporer un nombre maximum de personnages. Un effet de cet anonymat est d'augmenter le nombre des personnages à qui est accordée la parole, nombre déjà très grand; il y a tant de personnages que le narrateur néglige de fournir les noms. Il y a représentation très

¹³ Carrard, *ibid.* 141.

efficace d'un mouvement populaire formé par des milliers d'individus.

La voix anonyme sert à réduire la place occupée dans le récit par les personnages identifiés qui cèdent ainsi de l'espace textuel. L'individu identifié n'est pas la seule voix autorisée à parler. L'auteur porte un monde immense infiniment peuplé de gens qui se font entendre, malgré l'impossibilité de les identifier.

iv. Communication et technique

Hugh Thomas décrit la guerre de l'Espagne comme «the first rebellion of the telephone age.»¹⁴ Le style de *L'Espoir* répond à l'arrivée de l'âge téléphonique. Dans ce premier passage, le téléphone sert à unir les personnages de divers coins du pays entier. Chaque voix est un repère géographique: «Allô Huesca», «Allô Saragosse», «Allô Tablada» etc. (11-12). Geoffrey T. Harris est frappé par la dimension collectiviste de cette scène où communiquent les «délégués» de divers groupes:¹⁵ le Comité ouvrier de Madrid, ou le Syndicat des transports ferroviaires, par exemple. Dans la suite du récit, une multitude d'échanges est enregistrée. La fonction de ces appels peut être de faire le point sur le développement de la guerre. Ainsi, Garcia annonce-t-il la «mauvaise» situation où se trouve Tolède (246). Attignies apprend de cette manière l'avancée fasciste à Madrid (352). La narration est ainsi capable de rejoindre des acteurs séparés par divers et grands espaces. Quelques dialogues impliquent le discours direct (390ff, 493, 527), mais

¹⁴ Hugh Thomas, *The Spanish Civil War* (1961; London: Penguin, 1986) 333.

¹⁵ Geoffrey T. Harris, «*L'Espoir*. Party Propaganda or Leadership Lesson?» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1988): 112.

plusieurs autres sont racontés (340, 352, 407, 479, 548). Le discours direct des personnages annonce la prise de la savonnerie (390), le succès de la nouvelle armée, ce qui termine la deuxième partie du roman (493), le grand plan de faire monter en avion le paysan d'Albarracin pour indiquer l'aéroport fasciste (527). Dans ce premier passage on suit le progrès d'un train de mineurs armés. Jacqueline Machabéis note la forte présence du téléphone dans le roman. Elle considère cette présence comme un moyen d'unir le Front:

L'union dans la lutte est la caractéristique la plus constante de la guerre civile républicaine et on pourrait en prendre comme indice le fait que, dans des villes transformées en feux d'artifice perpétuels par des bombardements incessants, le réseau téléphonique n'est jamais coupé.¹⁶

L'art du romancier consiste ici en l'appropriation d'un nouvel instrument technique aux objectifs littéraires. Cet objectif littéraire répond à l'objectif réel de la guerre: regrouper, rallier, unifier. Par la communication téléphonique les voix disparates se rejoignent.

v. L'interruption de la parole

L'habitude du narrateur d'interrompre le dialogue se noue dans ces premières conversations où il intervient avec une sorte de rapport sur l'activité perçue dans les environs immédiats de la scène. Les notations du narrateur coupant les appels téléphoniques portent sur les bruits de la rue, de fusils, les chants, divers éléments acoustiques qui constituent le monde immédiat. «Un martèlement de crosses, autour de

¹⁶ Jacqueline Machabéis, «Malraux et la 'vocation révolutionnaire',» *Littérature et Révolutions en France* (Amsterdam: Rodopi, 1990) 280.

Ramos, qui n'entendit plus». «On chantait devant la gare. Ramos n'entendait pas sa propre voix» (13): le narrateur décrit ce que les personnages peuvent vraisemblablement entendre. *L'Espoir* est rempli de cette sorte de bruits.¹⁷ D'autres indications fréquentes seront données sur des passants, des odeurs. Il n'y aura presque pas d'épisode narré où le narrateur ne fasse mention de ces sensations immédiates. Même les conversations les plus graves sont interrompues.

L'interruption des paroles des personnages est un trait saillant dans la narration de *L'Espoir*. Ce trait confirme pour le narrateur son rôle de metteur en scène, ou, comme il s'agit souvent des sons, de «chef d'orchestre». Les dialogues les plus intellectuels et les plus intenses sont fragmentés par ce genre d'indications narratives. Le discours parlé n'est jamais soutenu. Est-ce que ce sont les consciences des interlocuteurs qui éprouvent cette distraction continuelle, situation très vraisemblable étant donné la nature publique de toutes les scènes? Ou est-ce là la manière par laquelle le narrateur cherche toujours à situer ces personnages? Nous avons affaire enfin à un narrateur qui se plaît à couper la parole. Selon Fitch,

...nous nous rendons compte que notre situation vis-à-vis des événements ne peut correspondre à celle d'aucun des personnages. La longue conversation entre le colonel Ximénès et Puig qui a lieu «dans un petit salon du premier étage» de l'hôtel Colon est interrompue par la description d'événements auxquels ni l'un ni l'autre (enfermés, comme ils le sont, dans l'hôtel) n'aurait pu assister¹⁸.

¹⁷ Carduner fait une très ample analyse du monde sonore de *L'Espoir*. *La Création romanesque chez Malraux* 170-178.

¹⁸ Fitch, *Les Deux univers romanesques d'André Malraux* 58. Fitch répète cette idée dans *Reflections in the Mind's Eye* (Toronto: University of Toronto Press, 1991) 114-115.

Le narrateur a une présence omnisciente et limitée à la fois, capable qu'il est de nous renseigner sur l'état de la guerre, autant que sur les sensations et les activités de la scène immédiate. Il raconte et il montre, par un mélange des styles mimétique et diégétique. Il nous offre quelques jugements, quelques explications qui servent à donner une signification au récit chaotique qu'il offre: dans ces conversations téléphoniques, le narrateur explique brièvement l'activité de Manuel (13). Après deux pages d'échange de paroles le narrateur recommence à raconter: «Manuel appela les gares l'une après l'autre. Il tenait à la main une règle et semblait battre la mesure» (17). «...il semblait que ce fût une armée en marche» (18) «...cette nuit de guerre semblait une immense libération» (18). Ces impressions, marquées par le verbe «semblait» n'appartiennent spécifiquement à personne. Elles sont introduites en rapport avec Ramos.¹⁹ Manuel ne prend une forme physique, par exemple, que huit pages après (19) son introduction dans le roman (12). Il existe très peu de détails descriptifs à l'égard des personnages.²⁰

L'intervention du narrateur donne sa qualité lyrique au texte, ce que nous ressentons bientôt dans le récit. Telle cette notation lyrique: «la nuit n'était que fraternité» (19). Cette idée, attachée à l'image cosmique de la nuit sur la terre revient quelques paragraphes plus loin:

...il y avait cette nuit chargée d'un espoir trouble et sans limites, cette nuit où chaque homme avait quelque chose à faire sur la terre. Ramos entendait un tambour éloigné comme le battement de son coeur (21).

¹⁹ Voir *supra* Chapitre I.1.iii., sur l'idée de «zone».

²⁰ L'analyse de C. Moatti dans *Le Prédicateur et ses masques* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1987) offre une ample étude du code descriptif, 79-112.

Le narrateur se montre ici poétique et lyrique. Il rend plus significative une activité caractérisée par le désordre, la violence, et l'inquiétude favorables à un sentiment de fraternité.

vi. L'unanimisme

Le passage que nous venons de citer offre un exemple d'un mode narratif marquant le récit: celui de l'unanimisme. L'unanimisme réside en ce qu'un sentiment est ressenti par tout le monde ou qu'une action est accomplie par tous.²¹ En l'occurrence, il s'agit de deux. Dans le passage cité, rien n'indique le rapport précis entre le narrateur et le personnage dans la «vision avec» ou «par derrière» ou dans le style indirect libre. Dans ce cas, le rapport entre le narrateur, Manuel, et Ramos est ambigu. Il est possible que ce soit Ramos et Manuel qui ressentent un sentiment de la fraternité et que ce soit eux qui pensent que chaque homme avait une mission à remplir. Il est également possible qu'avec cette phrase, le narrateur accorde une voix aux masses pour l'approbation des activités de Manuel et Ramos: leurs luttes en tant qu'individus en ce moment représentent une quantité infinie de luttes semblables. Il nous semble qu'au niveau thématique l'entrée périodique dans le discours de *tout le monde* indique tout simplement une sorte de voix textuelle ayant un rôle spécifique. Il n'importe pas de savoir par qui l'observation est faite ou par qui elle est saisie, narrateur ou personnage.

²¹ Voir *supra* Chapitre I.3.ii.

Tous les cinq cents mètres, nouveau contrôle: les autos fascistes parcouraient la ville avec des mitrailleuses. Et toujours les mêmes poings levés et la même fraternité. Et toujours le geste étrange des veilleurs qui n'avaient pas encore fini de palper leurs fusils sans fusils depuis un siècle (20).

Le vocabulaire du discours unanimiste relève d'un registre de l'absolu avec des qualificatifs comme «chaque», «toujours», ou «tout»: «Toutes les voitures, cette nuit, allaient à quatre-vingts à l'heure» (21).

Le discours entier résonne de la voix unanime. Souvent la réponse collective est enregistrée par le narrateur dans la zone perceptive d'un personnage, comme dans cet exemple du premier chapitre. Autant que l'anonymat, l'unanimisme a pour effet de créer une illusion d'ampleur indéfinie. C'est une manière de dépasser l'optique de l'individu et de sanctionner les pensées et les actes de celui-ci. Dans un projet qui vise la présentation de l'expérience des acteurs d'une guerre nationale, la voix unanime offre le moyen d'incorporer une multitude de voix dans le discours.

La technique unanimiste est surtout employée pour capter la réponse des citoyens de Madrid lors du bombardement qui la frappe. Dans les deux premiers chapitres de la section «Sang de gauche» situés dans les zones de Guernico et Ramos respectivement, Guernico entend une «vibration profonde qui emplissait le ciel et la ville comme les emplissait la nuit» (399). Le bombardement remplit la rue de «[m]édecins, infirmières, organisateurs, chirurgiens [qui] rejoignaient en même temps que lui leurs collègues de service» (400). Dans la scène où Ramos cherche les blessés, il a l'impression que «la ville toute entière [s'est] éveillée dans l'effroi» (406); c'est l'angoisse de «tout un peuple courbé» (407):

Sous l'éclatement sauvage d'une torpille, ils devinrent déments, tous ensemble, nombreux comme ceux d'un village de ce quartier misérable, frénétiques, exaspérés, ils commencèrent à hurler à la mort le chant sauvage de la pauvreté (408-409).

Dans la zone de Shade, il y a présentation au pluriel des actions des Madrilènes:

«...lâchant les lits, les vieillards coururent vers la porte de l'escalier... les horloges de la ville, l'une après l'autre, commencèrent à sonner neuf heures» (416). L'arrivée à Madrid des avions russes, événement important dans la logique de l'histoire, est évoquée dans un passage unanimiste:

De toutes les rues, de tous les toits, de tous les orifices de cave, de toutes les bouches du métro, ceux qui depuis dix-huit jours attendent d'heure en heure les bombes, regardent. Enfin l'escadrille ennemie fait demi-tour vers Gétafa et une huée de cinq cent mille voix, sauvage, inhumaine, délivrée, monte vers le ciel gris où foncent les avions de Madrid (492-93).

Ramos rapporte le chiffre de «vingt mille hommes» (385), résistant à Madrid. Ces passages, dominés par le nom collectif, montrent un peuple courageux, intelligent, digne, face à l'affrontement et à la terreur. Le Front populaire a réussi à mobiliser les masses. Cette conscience étendue est opérante dans *L'Espoir*, à côté de la forte présence des individus.

Cette impression d'un mouvement de masse est éprouvée par Barca, lors de l'épisode du train blindé. Barca avance dans «une confusion fervente qu'il appelait le peuple» (81). A Madrid, lors du bombardement, le narrateur évoque «une volonté à l'échelle de la ville entière [qui] se levait dans la brume de Madrid» (364). Attignies éprouve la même ferveur, après la chute de son avion dans la mer, et il s'occupe des secours:

Personne n'avait posé de question, et Attignies n'avait pas dit un mot: le monde entier, à cette minute, coulait dans un seul sens...(510).

Cette union affective annonce un pareil effort de collaboration chez les paysans de Valdelinares, qui aident les aviateurs à descendre les flancs de la montagne: pendant la préparation de ce secours, Magnin aussi éprouve, en cet épisode, le sentiment de la participation des masses à l'oeuvre commune:

Magnin sentait plus que jamais l'Espagne présente autour de lui, comme si dans chaque hôpital, dans chaque comité, à chaque poste de téléphone eût attendu un paysan fraternel (548).

Presque tout le monde est engagé et politisé, gens ordinaires, paysans, habitants du village, tous deviennent des défenseurs. Comme Manuel le constate en face des représentants ouvriers:

La conscience qu'avaient ces hommes de représenter des vies, des faiblesses et des responsabilités, de représenter les leurs en face d'un des leurs, était si évidente que la révolution, dans sa part la plus simple et la plus lourde, était entrée avec eux (319).

Manuel le note: «tous les opprimés, qu'ils le soient d'une façon ou d'une autre sont venus combattre avec nous...» (107).

Le nombre d'exemples où nous retrouvons l'unanimisme augmente dans la deuxième moitié du texte. Il y a là en partie le progrès de l'histoire. La guerre s'organise. Ce fait est marqué par l'arrivée des brigades internationales. Au Centre des brigades, Magnin observe «trois mercenaires [qui] jouaient aux osselets par terre» (325). L'image grandit ensuite dans l'esprit de Magnin, qui imagine entendre «le roulement des gros osselets de l'Espagne» (325). Après les scènes de la confusion à Tolède, Scali «se sentait en face des énergies coordonnées de cinq cent mille hommes» (370). «Le destin de ces hommes formés dans le combat est semblable à celui de Manuel et à celui de l'Espagne» (384). Le destin de l'individu correspond au destin du pays entier. Quand Magnin

prépare la mission commune avec le paysan d'Albarracin, l'idée qu'un seul représente le tout est reprise:

Dans l'énorme masse d'ombre demeurée intacte au centre des hachures de lumière, les avions embusqués, dont les moteurs grondèrent soudain tous à la fois, semblaient cette nuit délégués à la protection de Guadalajara par toute la paysannerie de l'Espagne. (535)

Le recours fréquent au «tout» permet au narrateur de vite unifier le parti républicain et d'affirmer son ampleur.

vii. La communication par geste et code

Quand Manuel et Ramos entrent dans les rues pour passer par des postes de contrôle, la reconnaissance de ces deux organisateurs est marquée par un geste et un cri singuliers: «L'auto repartit parmi les tapes sur l'épaule, les poings levés et les *saluds*» (19). Le *salud*, cri de révolution et de solidarité, est le mot de code qui fait comprendre le dialogue au Central téléphonique. En relisant ce premier dialogue, nous pouvons vite identifier ceux qui sont du côté républicain, par ce bref «salud». A la caserne de la Montagne, Jaime observe «un millier de bras nus au poing fermé» (52). C'est un geste qui parcourt le texte. Après avoir appris que House ne parlait que l'anglais, nous découvrons sa capacité de communiquer avec sa poignée de mains, «la seule forme de sa fraternité» (128). C'est le dernier geste du receveur du tram et de deux autres hommes avant leur exécution (302-303). Au Parc de l'Ouest les «soldats se soulèvent malgré les balles pour saluer le poing levé» (388). Le poing sanglant d'un blessé se lève dans cette bataille pour communiquer sa conviction et sa solidarité avec les autres (389). C'est la

manière dont les paysans, à l'unisson, communiquent avec les aviateurs à deux reprises (556, 564). Dans le maniement d'une centaine de personnages, le narrateur a donc recours à un système de codes historiques²² qui identifie et unifie rapidement ces nombreux participants.

viii. La voix des femmes

Le rôle que des femmes vont jouer dans l'histoire et dans le récit est introduit dans ce premier chapitre par les lignes suivantes:

Des silhouettes embrassaient des fusils qu'elles venaient de recevoir, engueulées par d'autres, qui attendaient dans l'ombre, serrées comme des allumettes. Des femmes passaient, leurs cabas pleins de balles (19).

Les femmes jouent un rôle actif selon cette observation très brève du narrateur. Elles sont pourtant objet du discours et non pas sujet parlant. Le texte reconnaît leur rôle combatif, même aux yeux des fascistes:

Vu le grand nombre de femmes qui combattent du côté adverse, il ne saurait y avoir d'égard au sexe de ces militantes (444).

Leur rôle moral auprès des combattants est souvent attesté: par Mercery (94, 235, 472), par Guernico (360-361), par Ramos (385). Leur aptitude à construire des barricades occasionne un débat parmi des officiers (385). Garcia tient compte de la participation des femmes pour arriver à conclusion suivante: «Les massacres de femmes ne le troublaient pas: il suffisait que d'autres femmes eussent lancé les bombes» (357). La présentation de

²² Voir *supra* Chapitre II.1.i.

la femme est néanmoins rare et il est même moins fréquent qu'elles prennent la parole. Leur voix est donc faible. Mères (360-361, 443), prostituées (160-161), bourgeoises fascistes (447), miliciennes (107, 264, 581), une infirmière (110), celles qui se présentent pour donner leur sang pour les transfusions (362), font toutes partie du récit diégétique.

ix. Le haut-parleur

Ce premier chapitre du roman se termine sur l'intervention de la voix officielle du gouvernement. Elle est transmise par la narration directe.

Un haut-parleur criait: *Les troupes mutinées marchent sur le centre de Barcelone. Le Gouvernement est maître de la situation* (22).

Ce n'est pas nécessairement une voix crédible et elle contraste parfois avec l'activité et l'expérience des personnages comme avec ce que sait le lecteur: «Le général Franco vient d'être arrêté à Séville» (43), crie le haut-parleur à Barcelone, livrant une fausse nouvelle qui augmente la confusion et l'espérance de cette première journée de guerre. Cette voix, souvent transcrite en italiques, occupe une place importante dans le récit. Quand des combattants au palais Ibarra se servent plus tard du haut-parleur, les paroles ne sont plus transcrites en italiques (519, 525). Cet instrument, qui permet la communication entre des groupes opposés d'Italiens, contribue à cette victoire. Il y a auparavant un moment où ce transmetteur de voix acquiert une sorte de conscience métaphorique: «Le haut-parleur sait qu'on ne lui répondra pas, et il répète, répète» (485). C'est une autre sorte de

voix qui fait partie de l'environnement sonore dans ce texte bruyant, une voix à la fois unanime et anonyme.²³

La radio occupe un rôle semblable en faisant l'annonce des activités en cours selon le gouvernement (23), le texte étant en italique. Radio-Barcelone est transmise par les haut-parleurs (54, 61). Le général Goded, fasciste, personnage historique, déclare de cette façon qu'il se trouve en captivité (61). C'est le seul personnage historique qui s'exprime en discours direct.²⁴ Ces discours ne sont pas sûrs: Radio-Séville, déclarant la chute de l'avion de Magnin, apparaît fautive (339-340).

Avriel Goldberger résume bien l'effet et la signification de cette première scène du roman:

The first scene of *L'Espoir* is virtually a scenario of Madrid's discovery of itself at war on July 18, 1936. It plunges us into a profusion of sounds and images, disorienting because they are juxtaposed without explanation. As in Malraux's film, *Sierra de Teruel*, we only slowly disentangle the narrative strands. The verbal exchanges are clearly audible above the noise of the trucks and of the people singing in the streets, but their meaning is not immediately evident. Because it is night, we see imperfectly. Further we both see and hear selectively, as people might who are living the experience.²⁵

²³ François Trécourt note que le haut-parleur, qui a été ajouté au manuscrit en dernier, sert à relier les scènes. «Naissance de *L'Espoir*,» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme* (Paris: La Documentation Française, 1989) 57.

²⁴ Nous avons compté 27 figures historiques de l'époque dont deux ont la parole directe: Goded et Unamuno. Voir Appendice D. La huitième section de la deuxième partie de ce chapitre traite du cas d'Unamuno.

²⁵ Avriel H. Goldberger, «Transmutation of Roles into Authentic Personae in *L'Espoir*,» *Twentieth Century Literature* 24.3 (1978): 335.

R.E. Batchelor note aussi «a sense of bewilderment» qu'éprouve le lecteur.²⁶ Il souligne le contraste de cette scène avec la dernière, qui celle-ci est très sereine.²⁷

Le narrateur du premier chapitre a certains traits définissables. C'est une conscience omnisciente capable de jugement et d'explication sûre, de beau lyrisme, mais ne sachant ni ne révélant tout. Le narrateur est capable de comprendre ce que les personnages pensent et éprouvent. Il narre selon la perspective interne du personnage. Mais il ne les connaît pas plus qu'eux-mêmes ne savent. Le style de la narration que nous avons relevé dans le début du texte offre une flexibilité permettant de faire valoir 1) plusieurs points de vue, 2) une autorité au-delà de celle des personnages, une conscience informatrice et poétique et 3) le regroupement unanime par un langage particulier. Ces techniques narratives sont liées d'une manière thématique à l'idée du Front populaire par leur capacité d'incorporer un vaste nombre de voix et une conscience très diffuse. C'est un style de narration capable de se concentrer sur des groupes, une collectivité autant que sur des individus. Dans les deux parties suivantes de ce chapitre, nous nous attacherons avec plus de détail aux deux thèmes contradictoires de la diversité et de l'unité respectivement.

²⁶ R.E. Batchelor, «The Role of Manuel in André Malraux's *L'Espoir*,» *Neophilologus* 59 (1975): 512.

²⁷ R.E. Batchelor, *ibid.* 521. Cet apaisement est aussi noté par Léon S. Roudiez, «*L'Espoir*, quarante ans après,» *Tel Quel* 71-73 (1977): 167.

2. La Distribution de l'autorité de la parole

Selon Bakhtine, un texte polyphonique permet la rencontre de plusieurs voix qualifiées. Dans la première partie de notre analyse du texte, nous avons relevé un style narratif qui laisse parler librement des personnages. Le narrateur n'est pas la seule conscience présente dans le texte. Nous avons montré comment, à part le narrateur, il existe deux sortes de consciences, la conscience subjective de l'individu et une sorte de conscience collective unanimiste qui dépasse celle de l'individu ou qui regroupe une pluralité de voix. Une grande quantité de personnages non identifiés disposent de la parole, autre technique qui sert à élargir le groupe des intervenants. Dans un deuxième temps, nous considérerons d'autres manières pour le narrateur de se défaire de son autorité et de la prêter à d'autres personnages.

i. La présentation relative

Le narrateur renonce à son autorité au moment où les faits sont dévoilés selon la perception d'un personnage. C'est pourtant l'incertitude de ce dernier qui est souvent manifeste. Les faits sont révélés comme ils apparaissent au personnage avec peu d'interventions explicatives de la part du narrateur.²⁸ C'est une manière de légitimer l'optique du personnage. En même temps cette technique met en question la possibilité d'une certitude, et habitue le lecteur à l'idée de la relativité des perspectives. Lorsque les

²⁸ Voir les études de Brian Fitch qui analyse à fond l'aspect visuel du texte.

aviateurs cherchent du ciel la colonne motorisée sur la route de Medellín, ils ne reconnaissent pas tout de suite que le chemin, qui semble bouger, est la colonne même (116). A Tolède, la perspective incertaine d'Attignies est présentée de cette manière (257). Luc Resson note que le «siège de l'Alcazar à Tolède, tel qu'il est narré dans *L'Espoir*, relève, on le voit, d'un univers dominé par l'ambivalence, la fragmentation et le manque d'emprise».²⁹ Cette incertitude accentue le drame. Les aviateurs qui lancent les bombes ne se rendent pas compte de leur mission. «Nous avons fait sauter quelques camions» (132), dit Magnin à Garcia. Selon ce dernier, «plusieurs bombes de gros calibre» constituent la «première victoire» (132). La fidélité du récit à la perspective relativiste introduit quelque ironie: survolant la ville de Badajoz en route vers Medellín, l'équipage a une impression de calme (118). En apprenant plus tard par Garcia la réalité d'un massacre à Badajoz, Magnin pense «aux mouchoirs de Karlitch et de Jaime, amicalement secoués au-dessus de ceux qu'on fusillait» (134).³⁰ Un autre exemple de ce relativisme se trouve dans l'épisode de l'attaque fasciste d'un village à la Sierra (71-84) qui est racontée selon la perspective de Ramos, du train blindé, de Barca, de l'oliveraie, et de Manuel, de son camion. Un chapitre, consacré à la bataille du Parc de l'Ouest, est divisé en neuf scènes alternées, selon la perspective du poste de commandement, celle d'Heinrich, et, sur le champ de bataille, selon celle du combattant, Siry (387-394).³¹

²⁹ Luc Resson, «D'un château à l'autre,» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 65 (1987): 506.

³⁰ Jacques Chocheyas analyse cette scène. «'Pratique de l'aviation' et Vision du monde dans les années trente. Malraux et Saint-Exupéry,» *Recherches et Travaux* 24 (1983): 108-110.

³¹ Cet enchaînement des scènes parallèles est analysé par Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 178.

C'est ainsi que la description des événements n'est ni précise ni complète. Le narrateur n'a pas accès à une unique vérité. Selon ce style de présentation, la vérité est la somme d'expériences personnelles. La vérité est ainsi fragmentaire et relative à un groupe de témoins à l'expérience différenciée.

ii. La multiplicité des opinions

La juxtaposition de différentes perspectives ne se fait pas seulement au niveau visuel ou perceptif, mais au niveau de l'opinion. Nous avons vu comment les événements sont aperçus selon plusieurs perspectives. L'épisode de la transmission de la lettre de Moscardo est aussi jugé et évalué de divers points de vue. L'événement prend signification dans l'esprit du journaliste, Shade, qui «eut soudain l'impression que tout ce qu'il avait vu depuis la veille à Tolède, et depuis des jours à Madrid, convergait en ces deux hommes...» (229), chez Hernandez et l'officier fasciste. Hernandez reconnaît un acte de la «générosité» (230), idée appuyée par Mercery qui constate que la «générosité est l'honneur des grandes révolutions,» (234). Pradas, le journaliste russe, est perplexe devant cet acte de «courtoisie» (230). Cet acte est finalement sujet à l'analyse de Garcia (241-242, 248-250). Fitch note que les pensées des personnages révélées par le narrateur sont plutôt des opinions personnelles que des descriptions du monde.³²

Le narrateur élabore des perspectives de personnages présentant souvent leur parole et leur pensée propres. L'histoire se dévoile selon des consciences autres que celle du

³² Fitch, *Les Deux univers romanesques d'André Malraux* 59-60.

narrateur. Le véritable art de *L'Espoir* est de faire entendre une multitude de voix venant de ce regroupement de tant de points de vues, regroupement qui représente la situation politique du Front populaire.

iii. Pluralité et rassemblement

La vision du Front populaire qui trouve son expression dans *L'Espoir* néglige très peu des intérêts politiques qui sont unis: les anarchistes associés avec les grands syndicats, les socialistes «de droite», les socialistes révolutionnaires, les libéraux, les militaires, les catholiques, et les communistes sont tous représentés.³³ De véritables listes de noms soulignant la multiplicité des participants contribuent au discours du narrateur et des personnages.

Lors de la prise de l'hôtel Colon à Barcelone, Puig est conscient de ce nouveau regroupement d'anciens adversaires:

Pour la première fois, libéraux, hommes de l'U.G.T. et de la C.N.T., anarchistes, républicains, syndicalistes, socialistes, couraient ensemble vers les mitrailleuses ennemies. [...] C'étaient des sangs asturiens mêlés que [montait] l'unité de Barcelone... (31-32).

L'image du sang mêlé suit aussi la liste formée dans l'esprit de Siry au Parc de l'Ouest:

...il y a ses copains d'Ivry et les ouvriers de Grenelle, ceux de La Courneuve et ceux de Billancourt, les émigrés polonais, les Flamands, les proscrits allemands, des combattants de la Commune de Budapest, les dockers d'Anvers, le sang délégué par la moitié du prolétariat d'Europe (391).

³³ Voir Appendice C.

Cette liste souligne la nature mondiale de cette lutte qui engage de milliers d'hommes. La même idée de «l'alliance de sang» (478) est reprise lors du bombardement de Madrid:

Anarchistes, communistes, socialistes, républicains, comme l'inépuisable grondement de ces avions mêlait bien ces sangs qui s'étaient crus adversaires, au fond fraternel de la mort...(408).³⁴

L'Espoir comprend plusieurs de ces listes qui rassemblent une variété des gens: parmi les chefs, au ministère de la guerre, Manuel rencontre:

un dessinateur de modes, un entrepreneur, un pilote, un chef d'entreprises industrielles, deux membres de comités centraux de partis, un métallo, un compositeur, un ingénieur, un garagiste et lui-même (384).

Ces listes servent à rassembler divers types d'hommes. On retrouve dans le texte des listes descriptives qui les distinguent et les séparent. La pluralité existe chez des Allemands de la brigade internationale:

Les Allemands sont tous ensemble, ceux qu'on a exilés parce qu'ils étaient marxistes, ceux qu'on a exilés parce qu'ils étaient romanesques et se croyaient révolutionnaires, et ceux qu'on a exilés parce qu'ils étaient juifs, et ceux qui n'étaient pas révolutionnaires, qui le sont devenus, et sont là (410).

Voici qui participe à la bataille de Guadarrama:

...anciennes milices de Madrid, de Tolède, du Tage, de la Sierra même; ouvriers des villes, yunteros, ouvriers agricoles, petits propriétaires, —les métallurgistes et les coiffeurs, ceux du textile et les boulangers (425-426).

La définition d'un parti politique offerte par Garcia reconnaît la pluralité: «un parti est bien plutôt l'organisation pour une action commune d'une... constellation de sentiments parfois contradictoires,...» (461). Cette définition s'applique également au Front populaire, qui selon ce récit regroupe «toute la gamme» d'acteurs différents. Selon

³⁴ En effet, l'image du sang sert à unir et non pas à marquer les différences.

Magnin, cette tentative d'union comprend «les types de tout acabit» (324). J. Machabéis croit que le «contexte particulier de cette guerre qui voit se mélanger tant de combattants d'origine, de nationalité, d'opinion différentes, rend tout encadrement difficile».³⁵

L'aspect pluraliste du roman s'incarne dans la présentation des brigades internationales où les thèmes de l'unité et de la diversité sont repris avec vigueur. L'observation de Magnin dans le passage suivant est particulièrement riche dans sa peinture des différences. Cette célébration de la diversité finit par une chanson de solidarité:

Magnin alla à la fenêtre: encore en civils, mais chaussés de chaussures militaires, avec leurs faces têtues de communistes ou leurs cheveux d'intellectuels, vieux Polonais à moustaches nietzschéennes et jeunes à gueules de films soviétiques, Allemands au crâne rasé, Algériens, Italiens qui avaient l'air d'Espagnols égarés parmi les internationaux, Anglais plus pittoresques que tous les autres, Français qui ressemblaient à Maurice Thorez ou à Maurice Chevalier, tous raidis, non de l'application des adolescents de Madrid, mais du souvenir de l'armée ou de celui de la guerre qu'ils avaient faite les uns contre les autres, les hommes de brigades martelaient la rue étroite, sonore comme un couloir. Ils approchaient des casernes, et ils commencèrent à chanter; et pour la première fois au monde, les hommes de toutes nations mêlés en formation de combat chantaient *L'Internationale* (325-6).

Le roman est lié par leur chant,³⁶ un chant associé à l'histoire de l'époque.³⁷ Carrard remarque justement qu'il existe dans ce texte ce qu'il appelle «une sorte de joie de l'énumération, de joie du dénombrement».³⁸

³⁵ J. Machabéis, «Malraux et la 'vocation révolutionnaire'» 283.

³⁶ Voir 59, 73, 221, 282 (mauvaise version), 325, 360-362 (trois aveugles), 363, 381 (ironique), 418, 422 (pas chanté), 526, 589. Comme l'idée du sang mêlé, ce chant sert à unir et non pas à distinguer les participants.

³⁷ Voir *supra* Chapitre II.1.

³⁸ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 156.

iv. La diversité des personnalités

Les personnages associés par la politique, la nationalité, ou la religion catholique sont contrastés, par la diversité de leurs personnalités: Ximénès, «catholique fervent» (37, 206) est un militaire, Guernico, pacifiste. Ils se ressemblent par leur seule capacité d'organiser la lutte dans ce que Ximénès appelle «une étrange fraternité» (37). Les personnalités chez les personnages anarchistes sont aussi très diverses. Le Négus, chef troublé, irrité, sérieux, est très différent de Pépé, jovial, enthousiaste, coopératif. Ils sont unis par leur seule capacité d'agir. Chez les mercenaires, il y a une présentation sympathique de Sibursky (87) dans la zone de Manuel, en contraste avec la présentation critique de Leclerc en divers endroits (159, 252, 254, 334). Chez les communistes il y a des personnalités sympathiques — Manuel et Attignies — et les personnalités froides, vues uniquement de l'extérieur comme Heinrich et Enriquè, tous pourtant efficaces. La personnalité ne semble pas déterminer l'association politique ni la capacité d'agir.

Par ce jeu des contrastes dans l'association, le texte échappe aux stéréotypes. C'est une caractéristique du roman. Les personnalités s'ordonnent mal en catégories déterminées par la politique. Il existe, pourtant, à côté de cette résistance aux stéréotypes, les efforts intellectuels de Garcia, Manuel, et Magnin pour classer les personnes. Ainsi, Garcia considère-t-il l'élément positif des anarchistes (245-250). Magnin voit dans les communistes les types «abbés» et les types «curés» (183). Mais, à côté de l'analyse, il y a le cas de ceux qui excluent toute définition. C'est une forme du dialogisme.

L'idée du dialogisme chez Bakhtine est liée à son idée de la polyphonie. Le dialogisme se réfère à un échange d'idées dans le texte. A la façon dont nous comprenons ce terme, cet échange ne se limite pas aux communications entre personnages dont le texte de *L'Espoir* est rempli. L'échange et le contraste des idées peuvent être figurés à divers niveaux du discours.³⁹ Dans ce cas, les idées sur la personnalité exprimées par Magnin et par Garcia contrastent avec la présentation de la personnalité par le narrateur.

Ni l'association politique, ni la capacité d'agir, ni la personnalité ne semblent déterminer le destin romanesque du personnage. Le destin est lié à quelque chose qui dépasse le choix, la nature et l'acte de l'individu. Il y a l'idée d'un pluralisme même à l'intérieur de la personne. Cette idée est exprimée par Pradas qui décrit le pragmatisme communiste (237): on se transforme selon sa tâche. Ce motif est illustré par Manuel qui «découvre plusieurs fois la vie» (593). La conclusion du roman en vient à l'idée de «possibilité infinie» (593) dans le destin collectif et individuel.

v. La description carnavalesque

André Vandegans fait une étude détaillée de la présence du farfelu dans *L'Espoir*. Il lie cette présence aux intérêts de jeunesse de Malraux qui avait fait ses débuts littéraires avec des écrits surréalistes.⁴⁰ C. Moatti aussi considère la description des personnages dans ce roman en rapport avec l'abondance de traits bizarres. L'analyse de C. Moatti

³⁹ Voir *supra* Chapitre I.3.i.

⁴⁰ André Vandegans, «Le Farfelu dans *L'Espoir*,» *Bérénice* 7 (mars 1983): 149-163.

conclut que la présence de ces caricatures s'explique largement par l'économie textuelle. Celle-ci permet au lecteur de vite distinguer les personnages les uns des autres. Les personnalités individuelles ne sont pas très distinctes. L'important chez le personnage est plutôt son rôle, ses actions, et ses idées. Nous sommes d'accord avec C. Moatti quand elle suggère que le narrateur préfère la description brève afin de mener rapidement le discours ailleurs.⁴¹ Nous croyons aussi, suivant un des principes majeurs du mouvement surréaliste, que cet aspect surréel de la description sert à alerter le lecteur car c'est l'esprit qui est engagé ici et non pas les émotions.

Le farfelu fait partie du dialogisme du texte comme l'explique Vandegans:

Au plan esthétique, la création farfelue tend toujours, mais dans une mesure différente selon les textes, à transcender le monde, à lui opposer une réalité qui lui fasse efficacement concurrence.⁴²

A côté des questions sérieuses sur la vie et la mort existe une sorte de cirque, une «kermesse» (323) qui rapproche ces «gens de tout acabit» (324), comme l'observe Magnin. Bakhtine nous offre une définition du phénomène carnavalesque qui précise notre analyse des voix en termes plus idéologiques: le carnaval met en question les idées sacrées. C'est une forme de résistance du peuple à l'égard de l'autorité de la classe régnante.⁴³ La description carnavalesque s'attache, soit aux brefs détails offerts à propos des personnages, soit à la physionomie d'une foule.

⁴¹ Voir C. Moatti, «Matérialisation du personnage,» *Le Prédicateur et ses masques* 65-168.

⁴² Vandegans 149.

⁴³ Voir Pierre Zima, *Manuel de sociocritique* (Paris: Picard, 1985) 106-108.

Le ridicule est accentué dans la perte de Tolède (279-280). L'exode de Tolède est ainsi décrit:

D'autres cloches et clochettes, des timbres de vélos, les trompes d'auto, et mêmes des casseroles accompagnaient maintenant la cloche. Les épaves du rêve révolutionnaire, sabres, couvertures rayées, robes de rideaux, fusils de chasse, — et mêmes les derniers chapeaux mexicains — revenaient du fond du parc vers ce tam-tam qui ralliait les tribus. [...] Tournoyant comme une volière rapportée d'Amérique par les princes pour leur jardin d'Aranjuez, le carnaval dégringolait vers la gare sous les arcades de briques, dans la lumière rose des perspectives royales (309-310).

Un des «dégringoleurs» ressemble au «Négus vu dans une glace allongante» (311). Dans la logique de l'histoire, la défaite de Tolède est le plus fort argument en faveur d'une organisation «sérieuse» de l'armée. Pourtant ce sérieux est mis en cause jusqu'au bout dans de brefs interludes qui montrent la continuation de la vie, comme à Tolède où dans «les rues divisées en deux par l'ombre, la vie continuait, avec «des fusils de chasse parmi les tomates» (146). Ceci annonce l'adaptation du peuple au bombardement de Madrid décrit en termes de kermesse (491). La vie continue. Les aviateurs «complètement fous, sifflant comme des loriots» (504), assistent à la fête des enfants à Valence (499). La belle description des folies de cette foire fait un vif contraste avec la ferveur de la guerre.

...les syndicats avaient construit en carton des Mickeys énormes, des Félix-le-Chat, des Canard-Donald (précédés, quand même, d'un Don Quichotte et d'un Sancho). Des milliers d'enfants venus de toute la province pour la fête..(504).

Au sérieux s'opposent la joie, la couleur, l'humour de certains personnages.

Au café de la *Granja*, Shade, le journaliste américain, est sensible à cette ambiance joviale. Il réfléchit:

En Amérique on se figure la révolution comme une explosion de colère. Ce qui domine tout en ce moment, ici, c'est la bonne humeur (56).

«Il n'y a pas que la bonne humeur» lui répond l'artiste Lopez. Des hommes, «secoués de cette kermesse de liberté,» (60) se précipitent devant Shade, observateur. L'image de Shade avec son «chapeau de cardinal» offert par la «collectivité» (234), frappe une collectivité qui rit. Il joue avec les pompons du chapeau au long du discours très sérieux qui est prononcé au musée de Santa Cruz (235, 235, 236, 237). Certains personnages sont présentés presque exclusivement sous un angle humoristique: la Terreur de Pancho Villa sera celle d'un «original» (148, 232-233). Mercery avance dans l'histoire, tour à tour, brave, drôle, déterminé, insoucieux, gai, échappant à toute influence. Il existe un contre-courant de gaieté dans *L'Espoir* chez certains autres personnages secondaires, Siry, Kogan, Pépé, qui met en question le grand sérieux des chefs. Cette guerre organisée ou non, est faite par le peuple; osons dire qu'elle signale l'élément populaire du Front.

Il existe un élément macabre associé à ces images de fête populaire. Moreno essaie d'expliquer son retour au front en termes de carnaval:

Tu es seulement un suicidé, et, en même temps, tu possèdes ce qu'il y a de meilleur en tous. Tu possèdes leur... ce qu'ils ont de meilleur, enfin, comme la joie de la foule au carnaval (435).

Il s'agit pour lui d'une sorte de danse macabre: «Depuis un mois je sais que les morts peuvent chanter» (436).

Une place assez importante est accordée enfin à un personnage anonyme, qui, entre autres aspects d'un passé très coloré, travaillait pour le cirque avec les lézardes (589). Comme le sage fou de Shakespeare il dit son dégoût pour la guerre et la politique et proclame la forêt l'ennemi véritable de l'homme (588). C'est un personnage qui aime les hommes et qui s'amuse, incarnant une des voix anonymes du texte qui prennent la parole

pour se faire entendre et pour contester. Le carnavalesque représente une forme des voix du peuple.

vi. L'histoire dans l'histoire

A plusieurs reprises dans *L'Espoir* un personnage devient le narrateur d'un petit récit métadiégétique. La nature et la fonction de ces histoires dans l'histoire sont très variées. L'anecdote peut raconter un événement de la guerre qui souligne, sur un mode très personnel, souvent avec humour, un aspect du caractère du raconteur ou introduit l'exemple d'un acte courageux: Pépé et Gonzales, «les professionnels du récit» (273) racontent «le moment marrant» du pauvre bourricot chargé de dynamite (273). Le courage d'un personnage anonyme est montré dans l'histoire à laquelle pense Manuel à propos d'un homme à béquille qui salue le président Azaña (384). Manuel pense aussi à l'histoire du vieux manifestant qui lui enseigne la bonne réponse à fournir aux forces de police (311). Garcia pense à l'histoire du chœur latin, et au *Tantum ergo* de Manuel, une histoire qui montre le caractère spirituel de Manuel (368). La bonne humeur de Jaime Alvear se reflète dans l'histoire des huîtres (502). La couleur locale est présente dans l'histoire de la danseuse de l'Alhambra (500) et dans l'histoire de la séduction exercée sur la soeur de Scali par le décor espagnol (560). Quelques récits secondaires sont introduits dans l'idiome du raconteur: C'est le cas des histoires de Leclerc (69-70), de Sérurier (160) et de Lopez (215). Il y a des récits allégoriques: l'allégorie la plus développée est improvisée par des paysans (210-213) qui racontent qu'en Espagne «Le Christ-Jésus

trouvait que ça n'allait pas bien» (211).⁴⁴ Alvear raconte la légende des singes qui pleurent sur les forêts d'Amérique du Sud (378). Dans certains cas, ces narrations métadiégétiques introduisent d'autres personnages qui participent aussi à la guerre: le père Sarazola (363) et Mercader (270).

Ces diverses formes de métadiégèse ont plusieurs fonctions. Le personnage est un intervenant autorisé. Sa voix a droit à la narration. Le personnage raconte selon sa propre perspective. Ses expériences sont enchâssées dans le roman, présentées directement dans son idiome. Le narrateur confirme, à l'égard de Pépé, par exemple, son talent pour le récit. — De nouveaux personnages, qui ont un rôle dans l'histoire de la guerre, anonymes ou identifiés, sont introduits. — L'allégorie joue un rôle contestataire, dialogique. — Le narrateur offre ainsi un mode de transmission des informations historiques relatives à la guerre. — La couleur locale, l'intérêt humain, l'humour, sont largement présents dans le discours des personnages et ne figurent pas aussi souvent dans le discours du narrateur.

Il est quelques cas où le narrateur contribue au folklore d'un personnage: ainsi raconte-t-il l'histoire du camion chargé des grenades-fruits, commandé par Ximénès (193). Un deuxième récit amusant à propos de ce dernier est raconté par Manuel: dans cette histoire, le vieux commandant finit par terroriser les novices de son régiment (201-202).

⁴⁴ Selon Carduner, cette histoire «établit fermement le lien entre la religion et la révolution». «*L'Espoir* ou la fin de l'imaginaire du roman.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81.2 (1981): 243.

vii. L'idiome et l'accent

Dans sa tendance à introduire directement la parole de ses personnages, le narrateur s'efforce de temps en temps de respecter leurs divers accents et lexiques particuliers. Un vocabulaire qui appartient à une classe sociale figure dans certains récits métadiégétiques: c'est le cas pour Sérurier (160), Leclerc (70), le paysan anonyme (210), Lopez (215), Ramon (422), l'ouvrier (519), et Gardet (556).⁴⁵

Une certaine attention est accordée aux diverses langues maternelles. Mais dans le cas des langues maternelles, l'accent n'est guère transcrit. Ximénès se fait entendre en portugais (204). On apprend par exemple que «House ne parlait que l'anglais» (69). On apprend que Garcia parle russe avec Golovkine (237, 241) et de nouveau espagnol (242). Manuel est «le traducteur» d'Heinrich (258), un général des brigades internationales, qui regrette de ne pas savoir l'espagnol (282). Dans la ligne de bataille Siry, un Français, se trouve parmi ceux qui ne parlent pas français (393). Il est noté assez loin dans le texte que Magnin parle espagnol (498). Une voix anonyme parle en français à la maison rose (485) et est identifiée quelques lignes plus loin comme celle de Maringaud (485-486). Une voix anonyme a un accent anglo-saxon (216). Il est noté qu'une conversation parmi les aviateurs a lieu en français, avec la remarque que Karlitch le parlait mal (500). Lors de la chute dans la mer près de Malaga, «Reyes avait fermé les yeux, et parlait basque» (506). A la bataille du palais Ibarra une voix immense «commença à gronder en italien» (521). Il s'agit du haut-parleur. Très peu d'espagnol est transcrit sauf quelques lignes bien placées:

⁴⁵ Voir l'analyse de C. Moatti sur les cas de Leclerc, Barca et le Négus. *Le Prédicateur et ses masques* 95-96. Voir aussi Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 46-47.

«*Frentepopular*» crie Pujol, par exemple, aux paysans qui viennent au secours des aviateurs (556). L'altération du lexique met en valeur la voix du prolétaire; c'est la lutte du peuple. La mention de diverses langues renforce le caractère international de la guerre civile d'Espagne.

viii. La documentation

Le récit introduit à plusieurs reprises des documents écrits: Garcia lit le rapport sur le bombardement de la route de Medellin et la prise de Badajoz. Ce texte documentaire est présenté en italiques (133-134). C'est le mode de présentation des rapports, lus par Garcia, de Reuters et du journal Paris-Soir (442), ainsi que de la circulaire adressée aux officiers fascistes (443-444), et de la lettre d'Unamuno (446, 448). L'inscription dans le texte de documents écrits offre un autre mode de discours direct qui introduit de nouvelles voix. Unamuno est une autre figure historique qui entre de cette façon dans le récit primaire. Il n'est pas personnage, mais son discours est présenté quasi directement. L'inclusion de cette voix historique, comme celle de Goded, a pour effet de créer l'illusion de l'authenticité historique.⁴⁶

⁴⁶ Certains chercheurs essaient d'établir un rapport entre ces documents et de vrais documents historiques. Voir par exemple F. Heras-Diez, «La Présence d'Unamuno dans *L'Espoir*,» *Mélanges Malraux Miscellany* 14.2 (1982): 16-27. Ici le texte d'une lettre d'Unamuno reçue par José Bergamin est comparé à celui dans *L'Espoir*. Heras-Diez suggère quelques raisons historiques pour l'apparition d'une copie de cette lettre dans le texte romanesque.

L'autorité du texte est ainsi répartie. Il y a donc une multiple présence de voix distinctes, contestataires, qui prennent leur tour de parole. Cette diversité offre la définition clé du Front populaire. L'aspect carnavalesque du texte renforce l'idée d'une perspective multiple et de la contestation. Les points de vue relatifs sur les événements jouent aussi un très grand rôle dans cette description romanesque d'une guerre populaire. Nous en viendrons maintenant à l'idée de l'unité du texte et à la question du plan de l'auteur.

3. L'unité thématique du style polyphonique

L'idée d'un Front implique unité à un certain niveau. Le Front populaire unit divers groupes guidés par un but commun. S. Suleiman voit dans le roman, un roman à thèse.⁴⁷ Selon elle, le roman souligne le côté républicain de la guerre et son point de vue anti-fasciste.⁴⁸ Elle réussit à définir la structure de fond de l'oeuvre: Les fascistes ont tort; les républicains ont raison. Le roman vise à décrire en quoi consiste ce camp républicain, sans jamais critiquer le parti que Malraux a pris. En bref, l'oeuvre transmet la voix ou le point de vue de Malraux. Cette diversité républicaine, si bien développée dans le texte, finit par s'harmoniser d'une certaine manière, selon ce parti pris.

⁴⁷ Voir *supra* Chapitre I.5.ii.

⁴⁸ Nicholas Hewitt essaie de relever quand même quelques touches fascistes du roman dans «Authoritarianism and Esthetics», *Witnessing André Malraux* (Middletown: Wesleyan University Press, 1984) 113-124.

i. Le but commun

Au niveau thématique, les hommes réunis dans le monde romanesque de *L'Espoir* sont liés par deux soucis communs: le premier est de combattre le fascisme. Le deuxième, qui est exprimé par un certain nombre des personnages, est celui de l'avènement d'un meilleur monde.

Le narrateur introduit, à plusieurs reprises, des allusions à la menace du fascisme et des notations sur sa nature à travers la conscience des personnages. Si le côté fasciste de la guerre n'est jamais considéré de près,⁴⁹ le narrateur ne laisse jamais oublier cette présence menaçante, en soulignant rapidement les horreurs commises par l'armée fasciste,⁵⁰ les intentions sinistres de sa direction,⁵¹ et son idéologie.⁵² Cette vue partielle intensifie le drame, selon Carrard.⁵³ Cet ennemi commun offre la toile de fond sur laquelle s'affirment les meilleures qualités des personnages: le courage, la fraternité, la force, un esprit révolutionnaire.

⁴⁹ En étudiant le point de vue du texte, il est intéressant de noter que le narrateur entre dans les consciences des personnages fascistes à quatre reprises: sont enregistrées les pensées d'un aviateur (167), de trois gardes civiles (100), de ceux qui tirent sur Mercury (152), d'un policier (292-295).

⁵⁰ Voir par exemple, les passages relatifs à l'histoire de la défaite à Badajoz (133-134), à l'exécution de Hernandez (297-303), à Moreno en prison (266-269), à la description de Shade du bombardement de Madrid (417), aux exécutions à Salamanque (447).

⁵¹ Les stratégies fascistes sont décrites, par exemple, aux pages suivantes: 120, 262, 408, 444.

⁵² Garcia évoque la politique du racisme (199), la haine du peuple (357), et le recrutement des clochards (524) et chômeurs (587). Scali pense que l'idée «si commune parmi les fascistes, [est] que leur ennemi est par définition une race inférieure et digne de mépris» (167).

⁵³ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 35.

Le Front populaire, tel que nous l'avons déjà évoqué, ne se donne pas la révolution pour but. En réalité son unique objet reste la défaite du fascisme.⁵⁴ Malgré la tendance anti-révolutionnaire du Front, l'esprit révolutionnaire existe pourtant chez ces participants romanesques. Le Front inspire les hommes qui luttent déjà pour des changements radicaux dans la société; il en incite d'autres à devenir révolutionnaires. A travers le roman, ces mobiles sont présents. Le «pourquoi» est présenté par plusieurs voix: parmi les révolutionnaires convaincus, il y a Magnin qui déclare qu'il veut «que les hommes sachent pourquoi ils travaillent» (97) et Sembrano qui aime mieux «travailler pour la collectivité de l'usine que pour son propriétaire» (97). Dans certains cas joue la recherche de la dignité et du pouvoir. Dans d'autre cas le but est lié aux conditions économiques. Garcia pense au sort des paysans: il veut «que changent les conditions de vie des paysans espagnols» (467). Magnin, regardant la terre de son avion, confirme la raison pour laquelle le paysan prend un fusil:

Les paysans rageurs qui combattaient sous lui combattaient pour élever ces petits murs, la première condition de leur dignité. [...] ...la vieille lutte de celui qui cultive contre le possesseur héréditaire (574).

Et au nom des paysans, Barca marque les conditions misérables de sa vie, la raison pour laquelle il se trouve engagé: «le contraire d'être vexé c'est la fraternité» (115). Guernico définit la guerre du peuple: «...j'ai vu le peuple d'Espagne. Cette guerre est sa guerre, quoi qu'il arrive» (362). Shade, journaliste américain, est forcé de considérer les raisons de cette guerre. Il est confronté par «la nuit des pauvres», où les habitants de la ville emportent certains biens, ce qui «fit comprendre à Shade ce que le mot Révolution peut

⁵⁴ Voir *supra* Chapitre II.1.

signifier pour des hommes» (62). Le narrateur nous présente l'image vive des oiseaux qui crient follement pendant le bombardement de Madrid. C'est le «chant sauvage de la pauvreté»(409). Mercery exprime son but d'une manière vague et idéaliste: «Il avait tout quitté, même Mme Mercery, afin que le monde fût meilleur» (472). L'équipage du *Marat* se lance dans la bataille pour sauvegarder un aussi vague idéal.

Nous ne sommes venus ici pour aucune aventure. Révolutionnaires sans parti, socialistes ou communistes résolus à défendre L'Espagne, nous combattons dans les conditions les plus efficaces, quelles qu'elles soient. Vive la liberté du peuple espagnol (335-336).

Si tous les participants sont clairement antifascistes, ils ne se sont pas tous engagés pour les mêmes raisons; ils ne sont pas tous révolutionnaires. Les libéraux Moreno et Hernandez ne conçoivent pas de changements sociaux. Le chef militaire catholique, Ximénès ne considère pas à fond pourquoi il se bat. Le Négus perd sa vision révolutionnaire. Les communistes ne réfléchissent presque pas à l'avenir. Cette diversité des attitudes renforce la pluralité du texte. Le Front populaire exige pourtant de chaque homme un effort pour se rapprocher du but commun. Le récit souligne souvent la nature paradoxale de cette union autour d'un unique objectif. Voici le cas paradoxal de Sembrano qui «[d]emeuré pacifiste dans son coeur, [...] bombardait avec plus d'efficacité qu'aucun pilote espagnol» (123). Il participe au combat sans sacrifier son idéal. A Guadalajara, le paradoxe est accentué par cette phrase du narrateur:

Les pacifistes des équipes de secours, grenades en main, sans brassard, combattaient les tanks à la grenade pour dégager leurs blessés (569).

Le Front populaire romanesque admet la possibilité de renouvellement de l'Eglise catholique au sein de l'antifascisme: Guernico dit à Garcia:

Quelque chose commence, en ce pays, pour mon Eglise, quelque chose qui est peut-être la renaissance de l'Eglise. J'ai administré les sacrements à un milicien belge, hier...(367).

Pour sa part, Garcia a vu «les blessés révolutionnaires [qui] retrouvaient le latin de la mort...» (368). Il y a finalement le paradoxe de Gustavo, paysan anarchiste qui déclare: «on est contre les curés. Seulement moi, je crois» (209).⁵⁵

Pour Malraux, «il importe de montrer que les personnages agissent en connaissance de cause, sachant ce qu'ils font et pourquoi ils le font».⁵⁶ En effet, ce Front populaire romanesque voit dans le combat contre le fascisme le principe qui unifie les participants. Comme nous l'avons indiqué, le récit ne néglige pas, pourtant, les visionnaires qui voient plus loin que cette guerre contre les fascistes. Dans ce combat, le Front populaire enveloppe une multiplicité de visions.

ii. L'amitié

Par une ironie visible, c'est le vieil Alvear, cynique à l'égard du Front populaire, qui exprime le mieux la nature de l'amitié éprouvée par les personnages unis dans le Front. Alvear proteste:

...Je veux avoir des relations avec un homme pour sa nature, et non pour ses idées. Je veux la fidélité dans l'amitié, et non l'amitié suspendue à une attitude politique (377-378).

⁵⁵ Selon Günther Schmigalle, Malraux a essayé de réfuter l'idée que Franco était le défenseur du christianisme. «Gariné en Espagne,» *Mélanges Malraux Miscellany* 14.1 (1982): 8.

⁵⁶ Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* 109.

En effet, pour répondre d'une manière dialogique à Alvear, c'est l'amitié qui n'est pas associée à la politique qui figure le plus souvent dans ce récit. A côté des amitiés d'association comme celles de Ramos et Manuel (11), il existe des personnages qui sympathisent librement d'une façon indépendante du lien politique. Magnin, volontaire dans l'aviation, «avait de la sympathie pour Sibirsky» (87), mercenaire. Une vieille amitié existe entre Moreno, marxiste et Hernandez, libéral (262). Guernico, catholique et pacifiste, et Garcia, intellectuel qui se rapproche du communisme, sympathisent (359). Vallado, grand bourgeois, est l'ami de Sembrano, le technicien (167).

Nous voyons un certain élan parmi les personnages pour s'entendre, sympathiser, se respecter sans se compromettre. Les barrières sont démontées: Magnin éprouve une grande sympathie pour le communiste Artignies et le cherche pour lui parler de ses sentiments troublants à l'égard d'Enrique, un autre communiste (187). Garcia reconnaît les qualités de Mercery; à propos de ce «napoléonien» (470),

Garcia se demandait si la comédie est inséparable de l'idéalisme, et en même temps, il sentait dans Mercery quelque chose d'authentique, avec quoi l'antifascisme devait compter (239).

Manuel, communiste, fait un effort continu pour comprendre les non-communistes, les respecter et s'instruire auprès d'eux.

Les paysans connaissent Manuel depuis la propagande de Ramos dans la Sierra. Ils éprouvaient pour lui une sympathie prudente...(73).

A l'hôpital, Barca, blessé dans la Sierra, «comprendait que Manuel ne cherchait pas à discuter, mais à mieux comprendre» (113). Manuel sympathise avec le militaire libéral. Il «n'était pas sans sympathie pour la tristesse de Hernandez» (260). Manuel admet comprendre Gustavo, l'anarchiste. Il réfléchit:

...il y a quelque chose en moi (pourtant, en tant que communiste, je suis contre toute destruction) il y a quelque chose en moi qui comprend cet homme-là (214).

Manuel recherche l'amitié de Guernico, écrivain catholique. Dans une belle scène de fraternité sous les collines de Madrid, Manuel décide ceci: «Pour Guernico, je vais chanter le 'Tantum Ergo'» (368).⁵⁷ Manuel se sent très près aussi du chef militaire catholique Ximénès, son mentor. Il parle à Ximénès «bien plus pour l'humanité de ses réponses que pour leur sens» (481). Avec Alba, qui se détache des fascistes, il se montre ouvert et optimiste (198). Manuel se montre prêt à travailler avec tout le monde.

Manuel représente la grande volonté des communistes de cette époque de s'entendre avec leurs anciens adversaires.⁵⁸ Artignies, communiste, est aussi un personnage qui désire l'harmonie et l'entente. Il déclare à Magnin:

Chaque fois [...] que je vois une tension entre le parti et un homme qui veut ce que nous voulons comme vous, c'est pour moi une grande tristesse (187).

Dans *L'Espoir*, nous retrouvons des échos de la politique communiste de «la main tendue»,⁵⁹ une initiative en France de Thorez, qui vise une entente avec les catholiques progressistes. La main se tend de deux côtés: Ximénès fait un effort pour s'accommoder des exigences du Front populaire, créant, par son discours, un effet comique. Il proclame devant ses soldats:

⁵⁷ Yves Moraud pense que la musique absorbe les différences idéologiques et organise «une cohérence rythmique». «*L'Espoir* de Malraux ou la négation de l'histoire.» *L'Inscription de l'histoire dans quelques romans français (1930-1940)* (Brest, Université de Bretagne Occidentale, 1985) 95-106.

⁵⁸ Voir *supra* Chapitre II.1.

⁵⁹ Julien Jackson décrit cette politique dans *The Popular Front in France: Defending Democracy 1934-1938* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) 259.

Que la Prov... chance nous assiste! Que Celui qui voit tout, je veux dire... la Nation espagnole, soit avec nous (195).

Il est conscient de l'imprévu de cette entente avec Manuel: «...qui m'eût dit il y a un an que je serais en train de me promener amicalement avec un bolchevik!» (203). Cet aveu nous renvoie au début du livre, à la conversation entre Ximénès et Puig, un anarchiste qui voit dans le Christ, la première figure anarchiste (43), et à l'histoire de Guernico qui raconte la bénédiction des anarchistes, brûleurs d'églises, par des prêtres basques (366). Le paradoxe ici encore est le dépassement des différences.

Partout, ce récit cherche à développer les liens entre les personnages et leurs idées divergentes. Garcia pense, par exemple, à ce qui relie les politiques de tous ses interlocuteurs à Santa Cruz:

...il n'y avait aucune différence, économiquement, entre les anarchistes (ou leurs amis), les masses socialistes et les groupes communistes (243).

Manuel appuie cette idée en suggérant que «ce qui compte, en somme, ce n'est pas ce que pensent ses copains [Le Négus]; c'est ce que des millions d'hommes, des millions qui ne sont pas anarchistes, pensent avec eux.» (245). Il existe simultanément le désir de s'unir et la méfiance du politique. Le thème unificateur de l'amitié est lié au thème de la fraternité.

iii. La fraternité

L'ivresse fraternelle de cette époque se fait sentir.⁶⁰ Malraux capte l'essence de cette lutte unique dans l'histoire où

Anarchistes, communistes, socialistes, républicains, comme l'inépuisable grondement de ces avions mêlait bien ces sangs qui s'étaient crus adversaires, au fond fraternel de la mort...(408).

Ce sentiment de la fraternité se présente souvent à travers le personnage de Magnin.⁶¹ Magnin ressent fortement ce besoin de solidarité: il fait cette remarque:

Si ceux avec qui je dois combattre, ceux avec qui j'aime à combattre ne me font pas confiance, pourquoi combattre, mon petit? Autant crever (188).

Magnin révèle une solitude intérieure à laquelle il essaie d'échapper parmi «les hommes unis» (187). Il explique comment il se trouve de plus en plus près des hommes, tous en face de cette menace commune:

...j'ai compris ce qu'ils voulaient, je les ai aidés à le faire, et j'ai été de plus en plus près d'eux chaque fois qu'on a voulu davantage les en empêcher (98).

Jaime Alvear aussi cherche cette fraternité dans son engagement politique. Il réfléchit à ses motifs lors de l'attaque de la batterie:

Pour Jaime, [...] le Front populaire, c'était cette fraternité dans la vie et dans la mort. Des organisations ouvrières, dans lesquelles il mettait d'autant plus d'espoir qu'il n'en mettait aucun dans ceux qui depuis plusieurs siècles gouvernaient son pays,...(49).

⁶⁰ Voir *supra* Chapitre II.1.

⁶¹ Selon Carrard, Magnin appartient à un très petit nombre de personnages qui consciemment éprouvent le sentiment de la fraternité. *Malraux et le récit hybride* 165.

Jaime, aveugle, ne quitte jamais ses confrères de l'escadrille. Garcia, dans son analyse de l'histoire sociale de l'Espagne, dénote l'importance actuelle de ce lien dans la lutte: «Le besoin de la fraternité contre la passion de la hiérarchie, c'est une opposition très sérieuse, dans ce pays...» (243). Cette ambiance crée les conditions nécessaires au rapprochement des groupes et conditionne l'efficacité du Front populaire.

Même si on ne parle pas la même langue, on est capable de communiquer: les barrières de langue sont brisées. Siry, un Français, et Kogan, un Bulgare, sifflent comme des merles (387). Toute cette scène est structurée autour de leur amitié.

iv. Les échos des idées

Il existe dans *L'Espoir* un système d'échos d'idées clés. L'idée de la fraternité, par exemple, résonne dans la parole, la pensée et les actions des personnages, commentée ou manifestée par le narrateur. La répétition d'une idée par plusieurs voix contribue à l'unité de l'oeuvre.

Cette résonance se fait de plusieurs manières: rappel direct par un personnage de ce qu'un autre personnage a dit; coïncidence de la même idée chez deux personnages; description d'une action par le narrateur ou un personnage avec appel à une idée.

La technique narrative du rappel est très répandue dans le texte. Le personnage se rappelle les mots précis d'un autre: Manuel se souvient des mots du père Barca (243). Le «contraire d'être vexé, c'est la fraternité» (115), dit ce dernier. Garcia pense aux mots de Golovkine (245): «Il faut qu'ils changent ou meurent» (249). Garcia pense aux mots

précis de Guernico (360, 364). Scali se rappelle trois idées formulées par Alvear (377-380). Il dit à Garcia qu' «il faudra de nouveau enseigner aux hommes à vivre» (464). Alvear semble parler indirectement à Garcia à travers Scali qui lui pose cette question: «Et si pour les libérer économiquement, vous devez faire un Etat qui les asservira politiquement?» (467). «Je veux savoir ce dont je parle» (504), répète Scali selon Alvear. L'apprentissage de Manuel est marqué par la répétition de certaines paroles. Il se rappelle à deux reprises (478, 482) les mots de Ximénès sur le Tage: il faut «être aimé sans séduire» (205). «Le courage est un problème d'organisation» (242), déclare-t-il, suivant là l'idée de son maître (201). Garcia et Manuel pensent abstraitement aux idées de Barca (584).

La technique narrative du rappel va dans le même sens. Elle aide le lecteur à se souvenir d'un épisode. Les personnages s'écoutent et s'influencent. Les vieux influencent les jeunes. C'est une manière pour le récit de montrer le développement d'une conscience.

La coïncidence des idées sert aussi à les renforcer par leur répétition. La signification de cette répétition est différente: l'idée en question est plus répandue, appartenant à une conscience collective peut-être. Elle dépasse la conscience unique d'un individu: l'idée du lien physiologique entre les communistes est pensée de manière indépendante par Scali, (91, 377, 503), et par Magnin (188). «[T]oute crise de l'armée est une crise de commandement» (203), dit Ximénès à Manuel. Heinrich se fait l'écho de cette même idée (283) ce qui fait se souvenir Manuel de Ximénès. Les paysans répètent l'idée formulée par Puig, que «le repentir y a pas mieux dans l'homme» (210), ce qui fait

se souvenir Ximénès de ce dernier. «Que valent les mots en face d'un corps déchiqueté?» (110) pense Manuel, lors de sa visite à l'hôpital pour voir Barca. Cette pensée trouve son écho dans le sentiment de Magnin, que c'est «peu une idée en face de deux jambes à couper» (129). La pensée de Hernandez, avant son exécution, reflète cette même idée: «Que l'histoire est peu de chose en face de la chair vivante» (299). Scali affirme que «l'art est peu de choses en face de la douleur» (376). Artignies définit l'amitié: c'est être avec des amis «quand ils ont tort» (189). Manuel, absent de cette discussion entre personnages, répète la même idée plus tard (311). Le partage des communistes en deux catégories, des types abbés et des types curés, est une idée avancée de manière indépendante par Magnin (183, 237) et par le discours du Négus et de Pradas (236-237). L'acceptation de la mort par les combattants, est affirmée par Siry (395), et par Magnin (537).

Ces échos relient les personnages les uns aux autres et forment une sorte d'unanimité. Toute répétition peut nous signaler les préoccupations thématiques de l'auteur.⁶²

Il existe aussi des actions qui font appel à une idée. Magnin se souvient d'Enrique quand il est occupé par un problème d'organisation (351).

Les personnages discutent, se rappellent, s'analysent. Certains personnages sont introduits dans le récit par les consciences des autres. Lopez parle des idées de Garcia et de Guernico avant que ces derniers soient présentés directement par le narrateur (56). Barca discute ses idées aussi (115). Ceux qui sont morts dans le cours de la narration

⁶² Denis Boak pense que le choix de tels ou tels personnages pour la formulation de ces idées ne va pas sans quelque arbitraire. «Sartre et Malraux,» *Journal of European Studies* 21 (1991): 198.

reviennent plus tard au souvenir des autres personnages: Garcia se souvient de Hernandez (466), Magnin de Marcelino (349, 575) Ximénès de Puig (210). Le lecteur peut ainsi mieux se souvenir des personnages et des événements dans ce long récit. A l'exode de Tolède, Manuel «pensait à Barca, à Ramos, à ses camarades du train blindé, à ceux du Tage» (310). Dans la bataille de Guadarrama une liste des participants apparaît dans la perception de Manuel:

C'étaient ceux qui s'étaient couchés sur les places le jour de la caserne de la Montagne, quand on tirait sur eux de toutes les fenêtres; ceux qui avaient une mitrailleuse par kilomètre, et qui se prêtaient les mitrailleuses en cas d'attaque; ceux qui étaient montés à l'assaut de l'Alcazar avec leur fusils de chasse...(429-430).

A la fin de *L'Espoir* nous trouvons deux autres souvenirs: chez Magnin (588) et chez Manuel (592). Le souvenir d'un personnage indique aussi, comme le rappel, l'accroissement de la conscience par l'expérience vécue. Les personnages vivent ainsi dans les consciences des autres comme dans l'unanimité de J. Romain.⁶³

Une forme de rappel, particulièrement intéressante, est le rappel d'un événement dans lequel le personnage qui se rappelle ne figure pas en la narration initiale: Guernico se rappelle le Jour de la Montagne (361-2), Garcia le train blindé et l'hôpital (367)⁶⁴, Magnin pense au rôle de Vargas dans le bombardement de la route de Medellin (497). Pol se rappelle l'avion chargé de blessés (348). Comme pour la coïncidence des pensées,

⁶³ Ainsi encore dans les exemples suivants: Garcia se souvient de Caballero (personnage historique) (369), de Neuborg (460), de Hernandez (466), de Guernico (585), de Scali (585). Magnin se souvient de Schreiner (183) de Marcelino (349, 575) et des paysans (535, 588). Manuel pense à Enriquè (351) et à Barca (584). Ximénès se rappelle Puig (210). Hernandez pense à Pradas (301). Alvear pense à Lopez (373). Scali pense à Marcelino (468). Après son départ, Leclerc est évoqué deux fois (543, 571).

⁶⁴ Dans les premiers manuscrits de *L'Espoir*, François Trécourt note que Garcia rend visite à Barca à l'hôpital. «Naissance de *L'Espoir*» 56.

cette technique implique une sorte de mémoire ou conscience collective. Ce rappel d'une participation non-narrée est une manière très habile d'impliquer rétrospectivement plus de personnages dans un événement. Nous avons là un roman de participation de masse. En examinant les manuscrits de *L'Espoir*, Trécourt juge que ces rappels sont une manière de lier le texte:

Une fois que l'ordre des scènes est établi de façon presque définitive, il reste à les relier entre elles; plusieurs techniques sont possibles: d'abord unifier le système des personnages en répartissant leurs interventions dans les différents chapitres; introduire des annonces ou des rappels qui tissent des liens entre les scènes...⁶⁵

La répétition des idées introduit une continuité dans le texte, selon M. Green.⁶⁶

v. La conscience des enfants

La diffusion de la conscience politique implique même les enfants. Voici une scène observée par Lopez où les enfants jouent dans les rues de Madrid (438). Ceux qui jouent à la guerre sont, par l'ironie du sort, sauvés; les autres enfants sont tués par une vraie bombe. Les enfants qui étaient conscients de l'environnement politique, d'une idée immanente au jeu, sont sauvés. Une interprétation d'une image assez brutale serait que l'innocence, ou le manque d'une conscience, est fatale. Il y a finalement très peu de victimes innocentes dans ce tableau. Ni ouvrier, ni paysan, ni femme, ni enfant. Ils participent tous au combat et s'essaient à façonner un destin. C'est un enfant qui arrive le premier sur la scène de la chute de l'avion à Tétel. Les aviateurs comprennent bien leur

⁶⁵ Trécourt, *ibid.* 57.

⁶⁶ M. Green, *Fiction in the Historical Present* 223. Elle reconnaît aussi le besoin de «linking devices».

situation au moment où l'enfant les renseigne sur le nom du plus grand syndicat de la région. L'enfant connaît bien son syndicat (555).

vi. La simultanéité

La meilleure technique employée pour marquer l'unité d'une conscience collective, est celle de l'unanimité exploré dans la première partie de ce chapitre. Liée à l'idée d'unanimité est la présentation de la simultanéité de l'action. Dans ce récit, par exemple, le simple fait de fumer une cigarette est significatif: après l'épisode héroïque du lance-flammes, «Le Négus alluma une cigarette; et tous ceux qui les suivaient firent de même à la fois: le retour à la vie» (158). Les dynamiteurs asturiens couchés par terre attendent les tanks: «Les autres ont presque tous à la bouche une cigarette, mais elle n'est pas allumée» (269). Avec l'explosion à Tolède, «[t]outes les cigarettes sont tombées» (273). Le calme retrouvé, ils «ont repris leurs cigarettes, qu'ils n'ont toujours pas allumées» (274), et finalement «Gonzales, puis Pépé, puis chacun des autres allume sa cigarette» (274). Au café de la *Granja*, «[c]omme toujours, les cigarettes sortirent de dizaines de poches (mais nul n'en offrit) et des dizaines d'allumettes s'allumèrent à la fois dans la fumée qui tournait sur elle-même» (433). Le poing montré, geste significatif, relève aussi de ce simultanément,⁶⁷ comme dans ce passage où Shade et Lopez, au café de la *Granja*, regardent passer les autos dont les occupants «se saluaient du poing, [et]

⁶⁷ Voir *supra* Chapitre II.1. et Chapitre III.1.vii.

criaient: *Salud!* et toute cette foule triomphante semblait unie par ce cri comme par un chœur constant et fraternel» (56).

vii. L'autorité fictionnelle dans le Front populaire

La structure qui sous-tend l'histoire du récit montre l'inévitabilité de l'autorité communiste dans cette lutte contre le fascisme. La montée de cette autorité correspond à la logique intérieure du roman qui est divisé en trois parties. La première partie du roman, «L'Illusion Lyrique», décrit les victoires initiales du Front. Le narrateur raconte la ferveur spontanée des anarchistes, l'enthousiasme d'un peuple prêt à se défendre sans armes. Le courage, l'héroïsme individuel caractérisent ces premiers efforts. Pourtant cette première partie du roman se termine par la catastrophe de la perte de Tolède et nombre de morts significatives: celles de Puig, anarchiste, Hernandez, libéral, et Vallado, «un grand bourgeois» (97). C. Moatti explique ces événements:

Ainsi, toutes ces options — anarchisme, libéralisme — sont présentées comme conduisant à l'échec dans le contexte de cette guerre. [...] Cet effacement contraste avec l'importance grandissante donnée au [Parti Communiste] et à ses représentants.⁶⁸

A la fin de cette partie Garcia indique la nécessité d'«organiser l'apocalypse» (249). La deuxième partie du roman «Le Manzanares» montre le succès du Front, maintenant organisé par les communistes. La défense de Madrid réussit. La dernière partie du

⁶⁸ C. Moatti, «Les Personnages de *L'Espoir* ou les hommes 'matière des incendies' de l'histoire.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 209.

roman, «L'Espoir» décrit encore le grand succès de cette organisation. L'armée du Front populaire défend ses positions à Guadalajara sous la direction des communistes.

Un grave conflit dans le Front populaire est celui qui sépare la lutte spontanée, sorte d'élan naturel, et la lutte organisée. Les circonstances favorisent la direction communiste. L'élan spontané du début du roman, caractérisé par les efforts courageux des individus, provoque bientôt les critiques; la première critique est celle de Manuel. En réfléchissant à l'épisode du train blindé, il confesse un défaut d'autorité: «Je ne me sentais pas plus responsable en donnant des instructions dans l'olivieraie qu'en conduisant le camion...» (106). La deuxième leçon de son apprentissage est donnée lors du procès sommaire des trois fascistes. Il est troublé par une certaine brutalité chez les villageois et en reconnaît la gravité: «Il faut faire la nouvelle Espagne contre l'un et contre l'autre» (103), c'est à dire contre les fascistes et contre cette réponse émotive chargée de haine.

A partir de cet épisode, les thèmes de la responsabilité, de l'autorité et du commandement pénètrent le texte (145, 199, 203, 283, 285). Golovkine, journaliste russe, dans une remarque brève, relève une scène clé, le dîner à Santa Cruz (251-232), qui marque la seule discussion dans le roman qui unisse à la fois tous les participants du Front. Ils sont tous «condamnés à changer ou à mourir» (245).

Toutes les réponses non-rationnelles au problème posé sont, une par une, éliminées dans l'esprit de Garcia. La réponse morale est irresponsable. Il explique cette idée en analysant la transmission de la lettre écrite par Moscardo, chef fasciste (247). La générosité de Hernandez est gratuite quand il n'est pas dans une position de pouvoir. Garcia nie la valeur de la réponse «martyre» et critique ceux qui sont «prêts à mourir après

quelques jours d'exaltation» (244). La réponse «vengeresse» est aussi à contrôler. «Il ne faut pas tenter la bête en l'homme», (357) constate-t-il. Les réponses morales et anarchistes ne permettront pas de gagner cette guerre. Garcia marque la nécessité de la réflexion et de l'organisation:

Il présumait que le sort du front populaire serait pour partie entre les mains de ses techniciens, (135).

Les rôles de Heinrich et d'Enrique sont conçus uniquement pour représenter la méthode de cette entreprise communiste qui est le mieux expliquée d'une façon métaphorique par Enrique: «Il fallait des ampoules dans chaque chambre» (187). Le succès de cette organisation est démontré dans plusieurs scènes, vues par différents témoins: Magnin (573, 575) et Manuel (313, 318-19).

Compte l'aptitude des communistes à bien organiser et accroître le potentiel humain. Cette grandeur humaine se trouve chez les anarchistes, les socialistes, les catholiques, les anonymes. La grandeur n'est pas liée à l'association politique. Le plan du Front, selon Ximénès et Garcia, est de trouver le moyen de faire ressortir la grandeur humaine là où elle se trouve. «Le courage est un problème d'organisation» (242, 201). Et comme Carrard le remarque, un «certain enthousiasme est né du spectacle de cette organisation».⁶⁹

Beaucoup de personnages commencent volontairement à réaliser la tentative communiste d'organiser la lutte sans se départir de leur propre perspective. Guernico, par exemple, définit clairement l'importance limitée des communistes: «Ils ont toutes les

⁶⁹ Carrard, *Malraux ou le récit hybride* 156.

vertus de l'action — et celles-là seules. Mais, en ce moment, c'est de l'action qu'il s'agit»

(585). Ses propres actions reflètent son souci:

Guernico organisait avec un calme qui surprenait les chirurgiens; il n'y avait en lui ni comédie ni tragédie (401).

Guernico contribue à un changement. Il «transforme» (359) le service des ambulances.

Les Asturiens aussi sont enthousiastes de cette organisation:

Les Asturiens [...] enfin organisés, les seuls peut-être pour qui la légende dorée de la révolution grandisse avec l'expérience de la guerre, au lieu d'être broyée par elle (271).

Le portrait le plus développé d'un personnage qui adopte l'organisation communiste est celui de Magnin qui «admire les justifications que l'intelligence des hommes apporte à leurs passions» (98). En constatant que son propre parti est faible (186), il ne voit pas d'autre choix «raisonnable» que de suivre les ordres:

...tout ça humainement, est pénible, mais je n'ai aucune raison valable, raisonnable de refuser à la Sûreté ce qu'elle demande (183-4).

Il participe pleinement à l'effort pour transformer et organiser (326), en admettant une certaine «indulgence pour les folies qui ne paralysaient pas l'action» (544). Magnin observe, par exemple, que «presque tous les aviateurs étaient superstitieux» (189). Kerry Whiteside a égard au conflit entre «être» et «faire» ressenti par Garcia (249):

...being and doing, although sometimes contradictory, are both *simultaneously* valid. [...] The lesson of Malraux's political metaphysics is that being and doing must coexist, not that one ranks over the other.⁷⁰

⁷⁰ Kerry H. Whiteside, «Malraux and the Problem of a Political Metaphysics», *The French Forum* 18 (1993): 209.

Il existe dans ce roman polyphonique, néanmoins, un certain nombre de personnages qui mettent en question l'essai d'organisation. Ces doutes sont le mieux exprimés par le personnage d'Alvear:

La servitude économique est lourde; mais si, pour la détruire, on est obligé de renforcer la servitude politique ou militaire, ou religieuse, ou policière, alors que m'importe? (377).

Mais, implicite dans la structure du roman, est la critique de l'anarchisme et de l'individualisme. L'effacement relatif de l'individu dans cette entreprise politique crée en quelque sorte l'unité de l'oeuvre. Le texte affirme la primauté du groupe. Il y a une soixantaine de personnages, un va-et-vient constant de personnalités diverses. Ce va-et-vient est marqué par l'introduction de nouveaux personnages significatifs le long du récit. Le long épisode, vers la fin du roman, de la descente de la montagne introduit, par exemple, deux nouveaux venus: Pujol et Saïdi. C. Moatti identifie plusieurs personnages qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le texte.⁷¹ L'identification par le nom n'indique pas nécessairement une présence significative. Camuccini reparait brièvement trois fois en différents endroits et épisodes. La présence de ce personnage a peut-être pour fonction de lier le texte. Ce secrétaire de l'aviation (65, 126) se retrouve combattant dans les rues de Madrid, connu par Garcia qui s'y promène (363).

Les individus apparaissent, disparaissent, deviennent désillusionnés, se perdent dans le désespoir ou meurent tout simplement. Parmi les désillusionnés sont Moreno, qui «ne pense plus à rien» (263, 436) et le Négus qui «ne croit plus à la Révolution» (489).

⁷¹ Nous relevons douze noms dans son répertoire: Alba, Angelo, Bertrand, Bruno, Carlo, Collado, Guido, Juanita, Kurtz, Larreta, Mercader, Mercedes, et Morales. Albert, Reyes, Gustavo, Kogan, Ricardo, Taillefer, et Wurtz n'apparaissent que deux fois. C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 455-459.

Hernandez, avec ses intentions honorables, meurt. Guernico «serait tué» (361). Les individus ne comptent pas. Ils meurent avec de bonnes intentions. Ils font des fautes. Un exemple frappant est le cas de Leclerc, homme sans beaucoup de pouvoir, plein de contradictions, qui se plaint mais qui a également assez le souci de la cause. Il n'est pas discipliné. Ce pilote mercenaire met en relief la place des individus dans le Front. Les individus, comme celui-ci, se trompent malgré la passion révolutionnaire qui les inspire. Leclerc s'achemine vers une grande démoralisation et devient ainsi très démoralisant. Par contraste, il y a l'exemple de Mercery qui, entre autres, se trompe aussi, avec la prise de la savonnerie. En dépit de cette faute, il continue gaiement la lutte jusqu'à sa mort. Démoralisant ou gai, l'individu n'est pas toujours à la hauteur de la cause.

La liste des tragédies individuelles est longue dans *L'Espoir*. Le personnage de Scali, représente le cas le plus développé de la désillusion. C'est Scali qui soulève la question de la qualité des hommes quand il considère l'attitude de Karlitch (503). Scali, au début, éprouve des «sentiments contradictoires» (163) et à la fin «ne savait décidément plus où il en était» (503), incapable de surmonter les contradictions de cette guerre. C'est par l'ironie du récit que Scali révèle pourtant le pouvoir du combat:

...les hommes unis à la fois par l'espoir et par l'action accèdent, comme les hommes unis par l'amour, à des domaines auxquels ils n'accéderaient pas seuls. L'ensemble de cette escadrille est plus noble que presque tous ceux qui la composent (379).

Scali fait le peu dont il est capable après sa chute. Ses actions sont réduites, mais il continue à agir.

Manuel met en question à plusieurs reprises son rôle dans le Front, et confronte le sentiment de sa perte et celui de sa solitude. (479, 480, 481, 486). Il doit faire face au

«monde en soi-même» (482). C'est un rite de passage, il surmonte sa mélancolie. Il revoit sa vie comme une évolution, selon des étapes qui sont fonction des conditions données.

Garcia note que «[b]eaucoup d'hommes attendent de l'Apocalypse la solution de leurs propres problèmes» (249). Ce monde romanesque n'offre aucune solution aux individus. Les individus y ont une voix et sont même respectés mais l'intérêt collectif prévaut. C'était la leçon la plus dure pour Manuel, au moment pour lui de choisir entre la victoire et la pitié en condamnant à mort des fuyards (459).

viii. L'autorité stylistique

L'unité de l'oeuvre se dévoile au niveau de la voix d'auteur. Comme S. Lanser et Chatman le soulignent, le point de vue de l'auteur apporte à l'oeuvre sa signification la plus fondamentale, celle de l'idéologie.⁷² Nous avons vu, selon la thématique du roman, comment les réponses individuelles deviennent insuffisantes, et comment par la suite les intérêts de la collectivité dépassent ceux de l'individu. Cette collectivité est pourtant une somme de constituants très divers et parfois contradictoires. La forme de l'oeuvre évoque ces idées par les techniques suivantes.

Au niveau du narrateur et de son rapport avec les personnages, nous observons un mouvement aisé entre les points de vue, un style flexible et hybride, comme le souligne Carrard. Le narrateur de *L'Espoir* opère d'une manière très diversifiée. Il a d'abord sa

⁷² Voir *supra* Chapitre I.2.iii. et Chapitre I.5.i.

propre voix poétique. Il introduit néanmoins une multiplicité de focalisations et d'opinions, qui traduit bien l'esprit de diversité au sein du Front populaire. A côté de cette multiplicité, nous reconnaissons une narration orientée vers le but commun de l'antifascisme, et qui souligne les liens de l'amitié et de la politique. Ce qui est plus important, le récit réussit à faire valoir et entendre la voix collective. Un auteur engagé offre un vaste aperçu sur cette situation de guerre civile, un aperçu qui est pour nous très clair: cette vision «imaginaire» du Front populaire en action est portée par un style qui exprime et valorise surtout le pluralisme.

CONCLUSION

Après avoir lu *L'Espoir*, André Billy juge que le «Front populaire vient, grâce au talent d'un écrivain français, de gagner littéralement la guerre civile».¹ Pour notre part, nous avons admis que le Front populaire est le motif qui organise ce texte selon ses axes paradigmatique et syntagmatique, c'est-à-dire dans son contenu et sa forme. Le Front populaire, dans plusieurs pays européens du temps, essaie de se donner le pouvoir de défaire un fascisme en expansion. La forme de l'oeuvre permet la présentation des diverses idéologies de gauche qui parcourent les années trente.

L'incorporation de l'histoire dans ce texte se fait selon certains principes lukaciens: Malraux réussit à créer une histoire immédiate en action: tensions et conflits de cette époque très mouvementée sont présents dans ce texte où une situation politique très complexe est rendue vivante grâce à la participation d'une soixantaine de personnages. L'immensité d'un projet collectif tel que celui du Front populaire y est inscrit. Dans des conditions très défavorables, le succès du Front dépend de son unité. Le récit essaie d'en montrer la possibilité et la nécessité.

Il faut rappeler les circonstances de la naissance du Front populaire pour expliquer le paradoxe de la coexistence d'une unique autorité, et d'une autorité partagée telle que Malraux l'évoque. Si le Front populaire n'était pas créé par les Communistes, l'entrée dans le Front populaire du Parti Communiste assurait la possibilité du succès de

¹ André Billy, «*L'Espoir*,» *L'Oeuvre*, le 2 janvier 1938. Cité par Maria Angels Santa d'Usall, «Deux visions différentes de la guerre d'Espagne: *L'Espoir* de Malraux et *Gilles de Drieu la Rochelle*; Leur répercussion en Espagne,» *La Guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne* (Presses Universitaires de Reims, 1983) 248.

l'initiative. Les Communistes, pour leur part, ne perdaient pas de vue la détermination, exprimée dans la politique du Komintern, de se préparer une base pour l'accès au pouvoir. En accord avec la politique communiste, il est vite établi dans le texte que la révolution est remise: «Nous sommes le peuple, oui, la révolution non» (137) déclare Garcia.

L'Espoir relie ces faits historiques avec les aspirations exprimées par les Communistes au développement d'une autorité au sein du Front populaire. Une perspective socialiste informe ce dessein de la primauté apparente de la collectivité.

S'agit-il d'un portrait idéaliste du Front populaire? L'historien Julius Braunthal brosse un tableau bref, mais assez typique parmi les historiens qui traitent de cette époque en Espagne:

...the Socialist camp was split into various factions which were involved in bitter disputes. The Anarchists hated the "authoritarian" Socialism of the Marxists and the autocratic Communism of the Stalinists; the Social Democrats hated the Anarchists and the Communists; the Trotskyists hated the Stalinists; and the Communists hated everybody else.²

Ce tableau est en contraste direct avec la représentation de cette époque dans *L'Espoir*. Un aspect différent du caractère humain y est relevé. Confrontés par l'adversité, il est suggéré que les êtres humains transcendent les différences et s'entendent. Cette vision du Front populaire n'est guère utopique et sert plutôt de complément pour la vision de l'historien Braunthal. Nous pouvons penser que le fonctionnement effectif du Front populaire (ou de n'importe quelle institution humaine), dans la réalité et dans le monde de *L'Espoir*, dépend nécessairement de cette bonne volonté, de cet esprit de coopération. Le succès du Front dépend finalement de ces rapports fraternels. Le Front populaire

² Julius Braunthal, *History of the International* (London: Nelson, 1967) 453.

imaginé dans *L'Espoir*, c'est la vision optimiste d'une humanité généreuse, et courageuse. «Pour Ximénès comme pour Puig le courage aussi était une patrie» (40-41), et le «courage est une chose *qui s'organise...*» (201). Ces traits positifs sont consciemment soulignés. Il s'agit d'une réponse au besoin de combattre le fascisme, besoin reconnu, ressenti et partagé par la masse.

D'une manière dialogique, c'est-à-dire en contraste avec ce besoin d'unité, le texte réussit à évoquer une diversité au sein du Front populaire. La théorie de Bakhtine nous a servi de guide pour reconnaître la polyphonie du texte. L'analyse de la multiplicité des voix et des points de vue dans *L'Espoir* est d'abord quantitative. Malraux, en effet, réussit à incorporer de nombreuses figures humaines aux différents niveaux du discours.³ De là l'impression de l'ampleur donnée par l'oeuvre.

La façon dont le texte est narré allie ces deux aspects nécessaires à l'idée d'un Front: la diversité et l'unité. *L'Espoir* réussit à faire entendre les voix de divers individus, privilégiés, la voix des masses, enfin «des types de tout acabit» (324), par l'intervention de tant de personnages, identifiés et anonymes, par la polyphonie, une technique de distribution des points de vue. Le texte unifie le Front par l'unanimité, et par des systèmes de répétitions des idées clés. Le Front populaire, le «bon» côté de la lutte en Espagne, donne sa force structurale au récit. Comme nous l'avons souligné, parmi les «bons» existent une diversité frappante d'individus, une collection imprévue de gens de

³ Le répertoire de Christiane Moatti regroupe d'autres présences textuelles que nous n'avons pas tenté d'explorer dans cette étude: une grande quantité de références culturelles habitent le discours, Don Quichotte, Shakespeare et Charlot, par exemple. On reconnaît aussi certaines figures historiques du passé: Napoléon, Lénine et Washington, par exemple. *Le Prédicateur et ses masques* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1987) 455-459.

natures, d'opinions très variables et qui s'aiment ou se détestent en pleine guerre. Il ne s'agit pas de la vie normale qui continue en dépit de la guerre (selon l'idée de Lukacs). La vraie vie *est* la guerre et la plupart de ces personnages sont responsables de l'existence même de cette lutte. On choisit consciemment de se battre contre les fascistes. Les personnages sont l'Histoire. Souvent citée comme thème clé du roman, l'idée de Garcia de «[t]ransformer en conscience une expérience aussi large que possible» (466), conditionne également la technique de la narration de *L'Espoir*. Avec *L'Espoir*, Malraux réussit à donner «conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux».⁴

Christiane Moatti affirme que cette diversité des points de vue relativise la place de l'individu:

Par cette orchestration des consciences, l'auteur tend à rendre sensible la pluridimensionnalité de l'événement, et la voix narrative demeure l'intermédiaire entre le lecteur et les «subjectivités-points de vue» de ses personnages.⁵

Différents intérêts et valeurs sont présentés d'une manière favorable. D'une manière dialogique, ces intérêts sont critiqués tour à tour. L'accent est mis sur le point commun — l'antifascisme. Le besoin de s'organiser est montré comme une nécessité logique, une nécessité soulignée et réalisée par les Communistes. Le succès évident de ce plan reste néanmoins limité, ce qui fait de *L'Espoir* une oeuvre complexe. Malraux semble comprendre et présente donc cet effort communiste à plusieurs niveaux: il s'attache à l'aspect philosophique du communisme qui embrasse des valeurs humanistes telles que la dignité, la fraternité, l'héroïsme et le travail destinés à améliorer le sort de tous, le destin

⁴ André Malraux, «Préface,» *Le Temps du Mépris, Oeuvres complètes* (1935; Paris: Pléiade, 1989) 776.

⁵ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 141.

de l'individu étant subordonné au destin de la communauté. Mais Malraux semble, en même temps, comprendre certains dangers du communisme, et voit comment l'expérience soviétique de l'époque s'écarte de ses propres idéaux.

Edouard Morot-Sir sait apprécier la polyphonie de l'oeuvre et le rapport de la voix d'auteur avec cette multiplicité des consciences:

Ainsi, par-delà les nombreuses voix que Malraux nous fait entendre dans *L'Espoir*, ce n'est pas la voix de l'écrivain que nous devons percevoir, mais celle de l'Espagne dans son unité déchirée, dévastée, tourmentée, mais consciente d'elle-même, de sa destinée métaphysique et de son éternité. Chaque voix particulière est à la fois unique et universelle. C'est comme si l'Espagne parlait à travers ses anarchistes et ses communistes, et même à travers la conscience de ces étrangers qui viennent l'aider dans son combat pour la liberté. Et surtout l'écrivain lui-même reconnaît que son devoir est d'assumer cette voix, et même de devenir cette voix par son écriture, d'en faire, non seulement le domaine de références, mais leur centre.⁶

La somme de ces voix représente l'Espagne. Malraux se croit «autorisé à parler d'elle et en son nom.»⁷ L'auteur essaie de donner sens à une réalité très complexe, sans suggérer un sens ultime. Sa vision enveloppe la possibilité de l'unité au sein de la diversité, la possibilité d'ordre et d'entente, d'évolution des décisions et des actions multilatérales. Cette vision offre une manière de «dominer le destin». *L'Espoir*, histoire de guerre qui compte tant de morts, affirme la possibilité d'une vie significative et digne. Si le narrateur n'adopte pas une position d'autorité par rapport aux personnages, il y a un auteur qui croit dans le pluralisme. Nous reconnaissons cette voix d'auteur dans l'amalgame textuel de voix disparates. Le texte s'écarte ainsi du strict modèle bakhtinien qui propose

⁶ Edouard Morot-Sir, «La Voix de l'Espagne dans *L'Espoir* d'André Malraux,» *Romance Notes* 29.2 (1988): 93.

⁷ Morot-Sir, *ibid.* 93.

l'absence d'une autorité unique. Une vision politique, venant d'une autorité unique attribuable à André Malraux, affirme la possibilité d'un pluralisme organisé. Voici ce que cette voix d'auteur nous semble suggérer. Dans le monde du roman, ce sont peut-être les Communistes qui sont le mieux capables d'être en tête de cette organisation. Et pourtant, parmi les chefs, il en est d'autres différents: le non-aligné Garcia, le catholique, Ximénès; l'anarchiste Pépé devient aussi un chef (429,430) autant que le technicien Sembrano (492). Le dialogisme est constamment en jeu.

En analysant les raisons pour lesquelles Malraux abandonne le roman après *L'Espoir*, Jean Carduner fait la remarque suivante: avec *L'Espoir* Malraux découvre, «non pas la négation de Dieu (l'absurde de sa jeunesse), mais l'impossibilité d'*un sens*».⁸ Notre lecture de *L'Espoir* souligne en effet l'absence d'*un sens unique*. Oeuvre anti-absolutiste au fond, *L'Espoir* résonne de sens au pluriel. C. Moatti remarque que le récit malrucien constitue une exploration et non pas une affirmation de la vérité laissant ainsi ouvert le choix des conclusions,⁹ ce qui s'accorde avec la remarque de Philippe Carrard selon qui le «sens du roman n'est pas réductible».¹⁰ Jorge Semprun se demande, «Est-ce tellement impossible à penser: l'expérience espagnole comme une névrose non résolue d'André Malraux?»¹¹

⁸ Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux* (Paris: Nizet, 1968) 247. Nous soulignons.

⁹ C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* 137-138.

¹⁰ Philippe Carrard, *Malraux ou le récit hybride: Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir* (Paris: Lettres Modernes Minard, 1976) 135.

¹¹ Jorge Semprun, «Le Combattant de la guerre d'Espagne,» *Malraux* (Paris, Hachette: 1979) 121.

Le roman se termine avant que l'histoire de la guerre civile en Espagne s'achève. La conclusion du roman suggère une fin très différente de celle apportée par l'histoire. Pourtant, le roman de Malraux réussit à représenter l'essence de cette époque historique. Sa lucidité montre toutes les tensions qui s'exerçaient dans l'entreprise du Front populaire, tout en affirmant son potentiel. Ces tensions et affirmations sont les principes organisateurs du roman. Sans faire de prosélytisme, *L'Espoir* illustre le programme communiste des années trente. La multiplicité des interprétations que le roman permet, atteste la réussite de Malraux, dans son souci de montrer la relativité de tous les intérêts rassemblés.

APPENDICES

APPENDICE A — REPERTOIRE DES PERSONNAGES

<u>Personnage</u>	<u>Introduit</u>	<u>Description Physique</u>	<u>Description Caractère</u>	<u>Histoire</u>	<u>Pensée Politique</u>	<u>Rôle dans la guerre</u>	<u>Mort Destin</u>	<u>Amitié</u>	<u>Langue Idiome</u>
Manuel	11	19, 73, 387, 480	194	194, 19, 199, 207, 311, 319, 480	19, 239- 240, 242, 245, 480, 592-593	11, 113, 258		584	258
Ramos	11	22, 75, 82	74	104	104	11, 73, 403		11	
le Négus	23	237, 490		23, 490	36, 234- 236, 239, 240, 490		m-490		
Puig	27,cité	28, 30, 38, 39	32, 42, 39	30, 42	36	39	m-45		
Ximénès	37	40, 200, 201	39, 481		37, 206, 480	40			204
Jaime	46	86, 372		86	48, 49, 86, 97				
Lopez	48		175	48, 57	57	48, 175, 215, 437			215
Shade	54	56, 216, 235	63, 234	62, 235	453-454	60			
Guemico	56,cité	359, 361	359	362	362, 364, 367	217, 559			
Garcia	56,cité	132, 140, 145, 155, 465	132, 137	115, 357, 445	243, 246, 249-251, 357-358, 361, 364, 461-468, 586	131		359	237, 241, 242
Magnin	67	95, 135	487	89, 95, 135, 189	97, 98, 138, 186	67		188	498
Sembrano	67	93	123		97, 98, 123	67, 492		167	
Camucini	65	363			65, 363				
Leclerc	65	90, 327, 333, 334, 341, 343	252, 253	333	333	90, 252	349	159	69, 70

<u>Personnage</u>	<u>Introduit</u>	<u>Description Physique</u>	<u>Description Caractère</u>	<u>Histoire</u>	<u>Pensée Politique</u>	<u>Rôle dans la guerre</u>	<u>Mort Destin</u>	<u>Amitié</u>	<u>Langue Idiome</u>
Scali	66	161, 164, 334, 348, 371	159	86, 121, 353	379, 460, 464-465	332	585		
Polsky (Pol)	66	66				505			
Gardet	66	127	543, 565			350			556
Darras	67	334		119	119, 120	350			
House	69	128	69	69		69			69
Séruzier	69		159, 160			90		159	159, 160
Barca	72	112, 113	112	113	81, 113	73, 526		584	
Salazar	74					74			
Ricardo	75					75, 274			
Pépé	83	269		83, 269		427		427	
Schreiner	85	85		85, 87	86	89			
Sibirsky	86	87		88	88	86, 88	253		
Alvear	86,cité	370, 372		86, 373	377, 378				
Marcelino	86	174	123	93			m-191		
Saint- Antoine (Vegas)	86					86, 180			
Karlfitch	86	500	502	90	88	90			500
Wurtz	91					126	126		
Dugay	92	92		92		117			
Mercery	94	94, 145, 152, 470	153, 155, 470	94, 153	234, 235, 238, 472	145, 392, 469	m-473		
Vallado	97	98		97, 98	97	168	m-167	167	
Vargas	123	131, 135, 330	497	123, 131	135, 570	123			
Hernandez	144	232, 233, 238, 250		233, 247, 250	248	144	m-399	262	
Larreta	145					145			
Enrique	181	183, 186	183		182, 183	181			
Attignies	187	255	253, 345	189		350, 505		187	
Kurtz	188			188					

<u>Personnage</u>	<u>Introduit</u>	<u>Description Physique</u>	<u>Description Caractère</u>	<u>Histoire</u>	<u>Pensée Politique</u>	<u>Rôle dans la guerre</u>	<u>Mort Destin</u>	<u>Amitié</u>	<u>Langue Idiome</u>
Alba	196	196, 198							
Gustavo	209			209	213				
Collado	209								
Pradas	223	227, 235		223	237, 238, 240, 243	223, 232			243
Golovkine	223	226		223	245	223			233, 237, 241
Terreur de Pancho Villa	223	231, 232							
Heinrich	258	258, 259, 278, 279, 483	282		484	258, 259			282
Moreno	262	263, 267	262, 265	262, 433		435		262	
Gonzalez	270	490		270, 490	490			270	
Nadal	325	335				325			
Carero	327					327	m-329		
Bertrand	346								
Siry	387	388		523		389			
Kogan	387	388				389	395		
Albert	390			390		390			
Gartner	421	424	591		474	421			
Neuborg	445	446, 448		445					
Maringaud	486	486		486	486	486			485
Mercedes	402								
Ramon	422					422			422
Saidi	499		499		501	499	m-549		
Reyes	505					505			506
Angelo	524								
Carlo	525								
Guido	525								
Bruno	525								
Moros	530					530			

<u>Personnage</u>	<u>Introduit</u>	<u>Description Physique</u>	<u>Description Caractère</u>	<u>Histoire</u>	<u>Pensée Politique</u>	<u>Rôle dans la guerre</u>	<u>Mort Destin</u>	<u>Amitié</u>	<u>Langue Idiome</u>
Mireaux	541	562				541			
Pujol	543	543				543			556
Langlois	546	560				546			
Taillefer	549	562							

APPENDICE B — PERSONNAGES QUI APPARAISSENT PLUS DE QUINZE FOIS¹

Garcia	Manuel
Gardet	le Négus
Hernandez	Scali
Jaime	Sembrano
Magnin	Ximénès

APPENDICE C — LISTE DES PERSONNAGES PAR GROUPEMENTS:

Communistes

Manuel	Ramos (ex-anarchiste)
Pradas	Vargas
Enrique (ex-trotskyiste)	Gartner
Attignies	Wurtz
Schreiner	Kurtz
Heinrich	

Socialistes révolutionnaires

Magnin
Jaime Alvear
Leclerc
Lopez

Anarchistes

Puig
le Négus
Pépé
Gonzales — CNT

¹ Cette liste est préparée selon l'information du répertoire de Christiane Moatti, *Le Prédicateur et ses masques* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1987) 455-459.

Socialistes de droite

Vallado
Sembrano

Catholiques

Ximénès
Guernico

Non-alignés

Garcia
Marcelino
House

Journalistes

Shade — américain
Golovkine — russe
Nadal — français

Socialistes

Saïdi
Moreno

Désillusionnés

Scali
Moreno
le Negus

Paysans

Barca
Gustavo
Siry

APPENDICE D — NOMS HISTORIQUES

Fascistes — chefs militaires

Mola
Goded
Franco
Yagüe

Llano
Moscardo
Millan Astray
Ramon Franco

Anarchistes — chefs militaires

Durruti
(Cipriano) Mera

Généraux républicains

Miaja
Mangada
Rojo

Gouvernement républicain

Companyes
Azaña
Caballero
Caballero fils
Negrin

Autres

Haïle Sélassié — monarque de l'Ethiopie
Thorez — chef communiste français
Edgar-André — chef communiste allemand
Unamuno — philosophe espagnol
(Norman Bethune) — médecin canadien
Thaelmann — communiste allemand
Dimitroff — chef du Komintern

Unions Anarchistes

FAI — Fédération Anarchiste Ibérique
CNT — Confédération Nationale des Travailleurs

Unions Communistes

Syndicat des Cheminots
UGT — Union Générale de Travailleurs

Autres Groupes

POUM — Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (Trotskyiste)

Chefs militaires communistes

(Enrique) Lister
El Campesino

Chef communiste

La Passionaria (Dolores Ibarruri)

BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES CONSULTEES

I. TEXTES DE MALRAUX

- «L'art est une conquête.» *Magazine Littéraire* 79-80 (1973):
- «L'attitude de l'artiste.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 289-293.
- «Contre le fascisme.» Texte inédit. *Revue des Lettres Modernes* 355-359 (1973): 159-161.
- «Documents.» (Sélection de 12 sténographies de discours ou d'interviews parus dans des journaux ou des revues de gauche pendant les années trente). *Mélanges Malraux Miscellany* 17.1-2 (1985): 51-89.
- «André Malraux et l'Orient.» *Les Nouvelles Littéraires*. 31 juillet 1926. p.2
- «Ceux qui ont choisi.» *Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne, contre l'impérialisme français*. Paris: Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, 1933. 14-15.
- «L'Opinion de Malraux sur l'URSS.» *Russie d'Aujourd'hui* 2.13 (janvier 1934): 3.
- «Etre un homme, c'est réduire sa part de comédie.» *Monde*. no. 342, 27 juin 1935. p.8.
- «Une Littérature en accord avec la vie.» *Russie d'Aujourd'hui* 32 (août 1935): 4-5.
- «Pour Thaelmann.» *Pour Thaelmann*. Paris: Editions Universelles, 1935. 16-17.
- «Writers in Politics: A Conversation with Malraux.» *The New Republic*. vol. 87, 24 June 1936. pp.218-119.
- «Forging Man's Fate in Spain.» *The Nation*. no. 144, 20 March 1937. pp. 315-316.
- «An Interview with André Malraux.» *New Masses* 22.1 (7 March 1937): 17-18.
- «Malraux on Spain.» *The Daily Worker*. 7 March 1937. p.5.

- «M. André Malraux raconte ses expériences d'Espagne.» *Le Canada* 35.1 (5 août 1937): 3-16.
- «André Malraux Seeks Aid for Loyal Air Corps.» *The Literary Digest*. 3 April 1937. pp. 15-16.
- «Documents.» (Sélection de 7 écrits et interviews au sujet de la guerre espagnole). *Revue André Malraux Review* 19-20.1-2,1 (1987-88): 139-186.
- «Magnifique conférence d'André Malraux à l'Alteneo.» *Claridad* (Madrid) 23 de mayo 1936: 16. 26 de mayo 1936: 4.
- «The Fascist Threat to Culture.» Brochure de 10 pages publiée sous les auspices du Cambridge Union of University Teachers et du Harvard Student Union. Texte intégral du discours prononcé par Malraux le 8 mars 1937, au New Lecture Hall, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- «André Malraux à New York, Los Angeles, San Francisco.» *La France d'Aujourd'hui* (Organe Mensuel de la Fédération du Front Populaire de Langue Française aux Etats-Unis) 2.4 (avril 1937): 1-2.
- «André Malraux à Montréal. Portrait de Malraux conférencier.» *Le Devoir*. 5 avril 1937: 12.
- «Devant les publics les plus divers d'Amérique André Malraux a parlé de l'Espagne.» (Interview d'Edith Thomas) *Ce Soir*. 22 avril 1937: 3.
- «Le Retour d'André Malraux.» (Interview d'Edith Thomas) *Ce Soir*. 27 mai 1937: 3.
- «This is War.» *Collier's*. May 1937: 9-10, 36-38.
- «Enquête sur le problème du fascisme.» *Revue des lettres modernes* 355-359 (Paris: Minard, 1973): 159-161.
- L'Espoir*. 1937. Paris: Collection Folio, Gallimard, 1985.
- L'Homme précaire et la littérature*. Paris: NRF, Gallimard, 1977.
- «Malraux in Russia: An Unknown Interview.» *Mélanges Malraux Miscellany* 3.1 (1971): 8-15.
- «Note d'André Malraux sur 'La Métamorphose'.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 211.

- «L'Oeuvre d'art n'est pas une pierre.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 284-288.
- «Préface.» *Le Temps du Mépris*. 1935. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989. 775-777.
- «Réponse à Trotsky.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 45-48.
- «Sur le fascisme en France.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 168-169.

II. ETUDES THEORIQUES

- Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Guy Verret. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1970.
- Bal, Mieke. «Narration et focalisation.» *Poétique* 29 (1977): 107-127.
- . *Narratologie*. Utrecht: HES Publishers, 1984.
- Bergez, Daniel. *L'Explication de texte littéraire*. Paris: Bordas, 1989.
- Bonnycastle, Stephen. *In Search of Authority: An Introductory Guide to Literary Theory*. Peterborough, Canada: Broadview Press, 1991.
- Booth, Wayne C. «Distance et point de vue: Essai de classification.» Traduit de l'anglais par Martin Désormonts. *Poétique* 4 (1970): 511-524.
- . *The Rhetoric of Fiction*. 2nd Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Brioso, Sandro. «La Narratologie et la question d'auteur.» *Poétique* 17 (1986): 506-519.
- Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Fiction*. New York: Crofts, 1943.
- Chamberlain, Daniel Frank. *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

- Cohn, Dorrit. *La Transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Seuil, 1981.
- Cordesse, Gérard. «Narration et Focalisation.» *Poétique* 76 (1988): 487-498.
- Coste, Didier. *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Dolezel, Lubomír. «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction.» *To Honor Roman Jakobson*. Vol. I. The Hague: Mouton, 1967. 541-552.
- Duvignaud, Jean. «Goldmann et la 'vision du monde.'» *Revue de l'institut de sociologie* 3-4 (1973): 549-554.
- Eile, Stanislaw. «The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World.» *New Literary History* 9.1 (1977): 115-128.
- Erlich, Susan. *Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style*. London: Routledge, 1990.
- Farcy, Gérard-Dénis. *Lexique de la critique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Fogle, Richard Harter. «Illusion, Point of View and Criticism.» *The Theory of the Novel*. Ed. John Halpern. New York: Oxford University Press, 1974. 338-352.
- Fontanille, Jacques. «Point de vue. Essai de définition discursive.» *Protée* 16.1-2 (1988): 7-22.
- Fowler, Roger. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Friedman, Alan Warren. «The Modern Multivalent Novel: Form and Function.» *The Theory of the Novel*. Ed. John Halpern. New York: Oxford University Press, 1974. 121-140.
- Friedman, Norman. «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept.» *Publications of the Modern Language Association* 70 (1955): 1160-1184.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris Seuil, 1983
- Halsall, Albert. «Le Roman historico-didactique.» *Poétique* 57 (1984): 81-104.

- James, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Scribner, 1934.
- Kayser, Wolfgang. «Qui raconte le roman?» (1955) *Poétique* 4 (1970): 498-510.
- Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative: Le «point de vue» théorie et analyse*. Paris: José Corti, 1981.
- Lotman, Juri. «Point of View in a Text.» *New Literary History* 6.2 (1975): 337-352.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. 1921. New York: Viking, 1932.
- Lukacs, Georges. *Le Roman historique*. Préf. Claude-Edmonde Magny. Traduit de l'allemand par Robert Saille. Paris: Payot, 1965.
- Otten, M. «Le Rapport du texte à l'histoire.» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 54 (1976): 374-382.
- Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its functioning in the nineteenth century European novel*. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Pierce, Richard. «On Rereading Bakhtin.» *Modern Language Review* 88.1 (1993): 137-148.
- Romains, Jules. «Préface.» *Les Hommes de bonne volonté*. Tome I. Paris: Flammarion, 1932. v-xx.
- Sartre, Jean-Paul. «M. François Mauriac et la liberté.» *Situations, I*. Paris: Gallimard, NRF, 1947. 31-52.
- . *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.
- . «Le Récit exemplaire.» *Poétique* 32 (1977): 469-489.
- . «The Structure of Confrontation. Nizan, Barrès, Malraux.» *Modern Language Notes* 95 (1980): 938-967.
- Stanzel, Franz. *A Theory of Narrative*. Translated from German by Charlotte Goedsche. Pref. Paul Hernadi. 1979. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- Todorov, Tzvetan. «Bakhtine et l'altérité.» *Poétique* 40 (1979): 502-513.
- Todorov, Tzvetan et Oswald Ducrot. «Vision dans la fiction.» *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972. 411-416.
- Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. 1970. Translated from Russian by Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Van Rossum-Guyon, Françoise. «Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques.» *Poétique* 4 (1970): 476-497.
- Weimann, Robert. «Structure and History in Narrative Perspective: The Problem of Point of View Reconsidered.» *Structure and Society in Literary History*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.
- Zéraffa, Michel. «La Personne du narrateur dans la littérature romanesque.» *Problèmes de la personne*. Rédigé par Ignace Meyerson. La Haye: Mouton, 1973.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985.

III. ETUDES HISTORIQUES

- Alexander, Martin S. and Helen Graham, Eds. *The French and Spanish Popular Fronts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Bell, D. and D. Johnson, and P. Morris, eds. *Bibliographical Dictionary of French Political Leaders since 1870*. London: Simon and Schuster, 1990.
- Broué, Pierre et Emile Témime. *La Révolution et la guerre d'Espagne*. Paris: Les Editions de Minuit, 1961.
- Brunet, Jean-Paul. *Histoire du Front Populaire. (1934-1938)*. Paris: Presses Universitaires de la France (Que sais-je?), 1991.
- Braunthal, Julius. *History of the International: 1914-1943*. Traduit de l'allemand par John Clark. London: Nelson, 1967.
- The Communist International - 1919-1943: Documents*. Rédigé par Jane Degras. London: Oxford University Press, 1965.

- Carr, E.H. *The Comintern and the Spanish Civil War*. Ed. Tamara Deutscher. New York: Pantheon, 1984.
- Cartier, Raymond. *Le Monde entre deux guerres 1919-1939*. Paris: Larousse, 1974
- Caute, David. *The Fellow Travellers*. New York: Macmillan, 1973.
- Coombes, John E. «Rules of revision. French communist writing in the 1930s.» *Forum for Modern Language Studies* 27 (1991): 208-226.
- Delperrié de Bayac, Jacques. *Histoire du Front Populaire*. Paris: Fayard, 1972.
- Jackson, Julian. *The Popular Front in France: Defending Democracy 1934-38*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Klein, Wolfgang. «Intellectuel(s) au congrès des écrivains de 1935.» *Intellectuel(s) des années trente: Entre le rêve et l'action*. Sous la direction de D. Bonnaud-Lamotte et J.-L. Rispaill. Paris: Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1989. 239-247.
- . «'Réalisme socialiste'. Sur l'histoire du terme dans les années trente.» *Beiträge zur Romanischen Philologie* 1 (1982): 113-119.
- Lefranc, Georges. *L'Expérience du Front populaire*. Paris: Presses Universitaires de la France, 1972.
- Leroy, Géraldi et Anne Roche. *Les Ecrivains et le Front populaire*. Paris: Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1986.
- Lottman, Herbert R. *La Rive Gauche: Du Front populaire à la guerre froide*. Paris: Seuil, 1981.
- Mckenzie, Kermit E. *The Comintern and World Revolution 1928-1943: The Shaping of Doctrine*. New York: Columbia University Press, 1964.
- Palmer, R.R. and Joel Colton. *A History of the Modern World*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
- Steel, James. «'Staline l'Humaniste' ou l'édification d'un mythe.» *Revue française de science politique* 36.5 (1986): 633-645.
- Thomas, Hugh. *The Spanish Civil War*. New York: Harper and Row, 1977.

IV. LIVRES CONSACRES A MALRAUX

- Carduner, Jean. *La Création romanesque chez Malraux*. Paris: Nizet, 1968.
- Carrard, Philippe. *Malraux ou le récit hybride: Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*. Paris: Les Lettres Modernes Minard, 1976.
- Dao, Vinh. *André Malraux ou la quête de la fraternité*. Genève: Librairie Droz, 1991.
- Fitch, Brian T. *Les Deux univers romanesques d'André Malraux. Archives des Lettres Modernes*. No. 52. Paris: Lettres Modernes Minard, 1964.
- Frohock, W.M. *André Malraux*. New York: Columbia University Press, 1974.
- Gaillard, Pol. *Les Critiques de notre temps et Malraux*. Paris: Garnier, 1970.
- . *L'Espoir: Malraux - Analyse Critique*. Paris: Hatier, Profil d'une oeuvre no. 4, 1970.
- Greenlee, James W. *Malraux's Heroes and History*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1974.
- Harris, Geoffrey T. *André Malraux. L'éthique comme fonction de l'esthétique*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1972.
- . *De L'Indochine au R.P.F. Une continuité politique. Les romans de Malraux*. Toronto: Paratexte, 1990.
- Hoffmann, Joseph. *L'Humanisme de Malraux*. Paris: Klincksieck, 1963.
- Lacasse, Rodolphe. *Hemingway et Malraux. Destins de l'homme*. Montréal: Editions Cosmos, 1972.
- Lacouture, Jean. *André Malraux: une vie dans le siècle 1901-1976*. Paris: Seuil, 1976.
- Moatti, Christiane. *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages de Malraux*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1987.
- Morawski, Stéphan. *L'Absolu et la forme. L'esthétique d'André Malraux*. Paris: Klincksieck, 1972.
- Payne, Robert. *A Portrait of André Malraux*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

- Picon, Gaëtan. *André Malraux*. Paris: Gallimard, 1945.
- . *Malraux par lui-même*. Paris: Seuil, 1953.
- Romeiser, John Beals. *Critical Reception of Malraux's L'Espoir in the French Press, December 1937-June 1940*. University of Mississippi: Romance Monographs Inc., 1980.
- Smith, Roch. *Le Meurtrier et la vision tragique. Essai sur les romans de Malraux*. Paris: Didier, 1975.
- Stéphane, Roger. *Malraux, entretiens et précisions*. Paris: Gallimard, 1984.
- Thornberry, Robert. *Malraux et l'Espagne*. Genève: Droz, 1977.
- Wilkinson, David. *Malraux, An Essay in Political Criticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.

V. LIVRES PARTIELLEMENT CONSACRES A MALRAUX

- Astier, Pierre A.G. «André Malraux.» *Ecrivains français engagés. La création littéraire de 1930*. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1978. 114-138.
- Benson, Frederick. *Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War*. New York: New York University Press, 1967.
- Bertrand de Munoz, Maryse. *La Guerre civile espagnole et la littérature française*. Ottawa: Didier, 1971.
- Chiaromonte, Nicola. «Malraux and the Demon of Action.» *The Paradox of History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 101-118.
- Fitch, Brian. «The Fictive Referent at One Remove: Malraux's Revolutionary Novels.» *Reflection in the Mind's Eye. Reference and its Problematization in Twentieth Century Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. 47-61.
- Flower, J.E. *Writers and Politics in Modern France*. London: Hodder and Stoughton, 1977.
- Garaudy, Roger. *The Literature of the Graveyard*. Trans. Joseph M. Berstein. New York: International Publishers, 1948.

- Glicksberg, Charles I. «André Malraux: Tragic Humanism and the Political Imperative.» *The Literature of Commitment*. London: Associated Universities Press, 1976. 208-221.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- Green, Mary Jean. *Fiction in the Historical Present: French Writers in the Thirties*. Hanover: University Press of New England, 1986.
- Gross, Harvey. «Malraux.» *The Contrived Corridor. History and Fatality in Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971. 124-154.
- Halsall, Albert W. *L'Art de convaincre: le récit pragmatique, rhétorique, idéologique, propagande*. Toronto: Paratexte, 1988.
- Hewitt, Nicholas. '*Les Maladies du siècle*': *The Image of Malaise in French Fiction in the Inter-war years*. Hull: Hull University Press, 1988.
- Knight, Everett W. *The Novel as Structure and Praxis - From Cervantes to Malraux*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1980.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. «André Malraux.» *Politique et civilisation. Essai sur la réflexion politique de Jules Romains, Drieu la Rochelle, Bernanos, Camus, Malraux*. Toulouse: Presses de l'Institut d'Etudes politiques de Toulouse, 1981. 98-102.
- Orr, John. «Malraux and Hemingway. The Myth of Tragic Humanism.» *Tragic Humanism and Modern Society. Studies in the Sociology of the Modern Novel*. London: Macmillan, 1977.
- Panichas, Georges. *The Politics of Twentieth Century Novelists*. New York: Hawthorne, 1971.
- Raimond, Michel. *Le Roman depuis la révolution*. Paris: Armand Colin, 1967.
- . *Le Roman contemporain: Le Signe des temps*. Paris: CDU et SEDES, 1976.
- . *La Crise du Roman*. Paris: José Corti, 1985.
- Rieuneau, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français 1919-1939*. Paris: Klincksieck, 1974.
- Savage, Catherine. *Malraux, Sartre, and Aragon as Political Novelists*. Gainesville: University of Florida Press, 1964.

Slowchower, Harry. «Transfiguration by Estrangement.» *No Voice is Wholly Lost. Writers and Thinkers in War and Peace.* New York: Creative Age Press, 1945. 319-331.

Tadié, Jean-Yves. *Le Roman au XXe siècle.* Paris: Belfond, 1990.

Weintraub, Stanley. *The Last Great Cause. The Intellectuals and the Spanish Civil War.* New York: Weybright and Talley, 1968.

Winegarten, Renée. «Revolutionary Neo-Romanticism: Malraux and Drieu.» *Writers and Revolution; The Lure of Action.* New York: Franklin Watts, 1974. 274-291.

Wyatt, Kathryn Day. *Unanimistic Imagery in Twentieth Century French Literature.* Valencia, Spain: University of Mississippi Romance Monographs, 1974.

Zeraffa, Michel. *Personne et personnage: Le Romanesque des années 1920 aux années 1950.* Paris: Klincksieck, 1969.

VI. ARTICLES GENERAUX SUR MALRAUX

Batchelor, R.E. «Malraux's Debt to Dostoevskii.» *Journal of European Studies* 6 (1976): 153-171.

Berenguer, Joan. «A Sociological View of Malraux's Novels.» *Dialogues with the Unseen and Unknown: Essays in Memory of André Malraux.* Saratoga Springs, New York: Skidmore College, 1978. 68-74.

Bevan, David. «L'Emploi du style indirect libre dans les romans de Malraux.» *Recherche et Travaux.* Université de Grenoble 7 (1983): 32-41.

Boak, Denis. «Sartre et Malraux.» *Journal of European Studies* 21 (1991): 189-200.

Bordier, Roger. «Malraux, le peuple et le héros.» *Europe* 574 (1977): 170-173.

Bourrel, Jean-René. «Malraux et la pensée allemande de 1921 à 1949.» *Revue des lettres modernes* 425-431 (1975): 103-134.

Carrard, Philippe. «Life Made into Fiction.» *Malraux. Metamorphosis and Imagination.* Eds. Françoise Dorenlot and Micheline Tison-Braun. New York: New York Literary Forum, 1979. 189-200.

- Chocheyras, Jacques. «'Pratique de l'aviation' et vision du monde dans les années trente. Malraux et Saint-Exupéry.» *Recherches et Travaux*. Université de Grenoble. 24 (1983): 107-116.
- Cornick, Martyn. «Malraux, anti-Semitism and anti-fascism.» *Mélanges Malraux Miscellany* 17.1-2 (1985): 46-50.
- Coté, Paul Raymond. «La Fonction référentielle et structurante de la création artistique dans l'oeuvre romanesque de Malraux.» *Revue André Malraux Review* 21-22 (1989-1990): 104-120.
- . «Perspective narrative et expression romanesque chez Malraux.» *Canadian Modern Language Review/La Revue Canadienne des Langues Vivantes* 43 (1987): 621-629.
- Courcel, Martine de. «Ses personnages féminins.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Herne, 1982. 138-149.
- Dabezies, André. «Malraux et les philosophies de l'histoire.» *Europe* 727-728 (1989): 129-140.
- Doyen, Françoise. «Malraux et Nietzsche.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 403-414.
- Fisher, David James. «Malraux. Left Politics and anti-Facism in the 1930's.» *Twentieth Century Literature* 24 (1978): 290-302.
- Fitch, Brian. «Un Vide porteur d'échos et de mirages.» *Europe* 727-728 (1989): 112-117.
- Green, Mary Jean. «Malraux and Sartre. Dialogue on the Far Side of Despair.» *Witnessing André Malraux: Visions and Re-visions*. Eds. Brian Thompson and Carl A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 62-72.
- Harris, Geoffrey T. «Malraux. De L'Indochine au R.P.F. Une continuité politique dans l'histoire.» *Revue de Lettres Modernes* 643-647 (1982): 9-34.
- Hewitt, Nicholas. «'Partir pour quelque part.' French novelists of the right and the Spanish metaphor, 1936-1939.» *Romance Studies* 3 (1983-84): 103-121.
- Hina, Horst. «Malraux entre Nietzsche et Marx.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 415-422.

- Jouanny, Robert. «De Berlin à Teruel, Malraux à la recherche de lui-même.» *Literatura y guerra civil*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 109-116.
- Joyaux, Georges. «Malraux's Search for Man, 'du fanatisme de la différence à la passion de la fraternité'.» *Centennial Review* 20 (1976): 315-331.
- Jurt, Joseph. «Le Grand romancier de l'entre-deux-guerres.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 108-115.
- Langlois, Walter. «Anarchism, Action and Malraux.» *Twentieth Century Literature* 24.3 (1978): 272-289.
- . «Le Jeune Malraux et la 'fertilité' de l'idéal communiste (1925-1935).» *Sud* 21 (1977): 51-62.
- . «Malraux. Spokesman for an alienated generation (1920-1930).» *Perspectives on Contemporary Literature* 1 (1975): 48-61.
- Leefmans, Bert M-P. «Malraux and Tragedy: The Structure of *La Condition Humaine*.» *Witnessing André Malraux: Visions and Re-visions*. Eds. Brian Thompson and Carl A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 48-55.
- Machabéis, Jacqueline. «Malraux et la 'vocation révolutionnaire'.» *Littératures et Révolutions en France*. Sous la direction de G.T. Harris et P.M. Wetherill. Amsterdam: Rodopi, 1990. 273-287.
- . «Place et rôle de l'aveugle dans l'oeuvre de Malraux.» *Revue des Lettres Modernes* 993-999 (1991): 163-184.
- Madaule, Jacques. «Malraux ébloui par l'histoire.» *Europe* 574 (1977): 167-170.
- Moatti, Christiane. «Les Personnages romanesques de Malraux ou l'homme prométhéen.» *Information littéraire* 32 (1980): 194-200.
- . «André Malraux. Naissance d'une esthétique de la discontinuité.» *Le renouvellement des techniques romanesques dans la littérature française 1920-1940*. Sous la direction d'Aleksander Ablamowicz. Katowice: Uniwersytet Slaski, 1983. 54-70.
- . «L'Histoire dans un roman de Malraux, reportage ou mythe?» *Irruption de l'histoire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres*. Sous la direction de René Garguilo et Aleksander Ablamowicz. Katowice: Université de Silésie; Université de Paris III, 1986. 117-132.

- . «Malraux: Héritage et invention dans la création artistique.» *André Malraux. L'Homme des univers*. Paris: Comité National André Malraux, 1989. 145-153.
- . «L'Auteur et ses manuscrits. Le mode de composition chez Malraux.» *Sur la génétique textuelle*. Sous la direction de D.G. Bevan et P.M. Wetherill. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- Morot-Sir, Edouard. «La Voix et les voix de Malraux.» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme*. Colloque de Cerisy. Sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan. Paris: La Documentation Française, 1989. 17-30.
- Nizan, Paul. «André Malraux par Paul Nizan.» Traduit de *Literatournaïa Gazeta*. Moscou, 12 juin 1934. *Revue des lettres modernes* 304-309 (Paris: Minard, 1972): 130-148.
- Picon, Gaëtan. «Dostoïevski et Malraux.» *Dostoïevski et les lettres françaises*. Sous la direction de Jean Onimus. Nice: Centre du XXe siècle, 1981. 128-136.
- Racine, Nicole. «Malraux et la revue *Commune*.» *Europe* 727-728 (1989): 29-42.
- Rasson, Luc. «D'un château à l'autre: Malraux, Kafka, Brasillach.» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 65.3 (1987): 562-573.
- Raymond, Gino. «André Malraux and the Radical Dilemma.» *Visions and Blueprints: Avant-garde culture and radical politics in early 20th century Europe*. Eds. E. Timms and P. Collier. Manchester: Manchester University Press, 1988, 159-176.
- Richard, Lionel. «Le Militant des années trente.» *Magazine Littéraire* 79-80 (1973): 18-19.
- Rieuneau, Maurice. «Malraux, l'épopée et le mythe.» *Travaux de linguistique et de littérature* 17.2 (1979): 145-158.
- Roche, Gérald. «Malraux et Trotsky. Mythe et histoire de la Révolution.» *Revue des Lettres Modernes* 799-804 (1987): 59-99.
- Scheinman, Marc. «Trotsky and Malraux: The Political Imagination.» *The Artist and Political Vision*. Eds. B. Barber and M. McGrath. London: Transaction, 1982. 117-144.
- Shevtsova, Maria. «Lucien Goldmann's reading of Malraux.» *Australian Journal of French Studies* 25 (1988): 51-57.

- Sick, Franziska. «Engagement de l'homme et art non-engagé. Réflexions sur une contradiction chez Malraux.» *Revue André Malraux Review* 23 (1991): 69-84.
- Suleiman, Susan Rubin. «Malraux's Women: A Re-vision.» *Witnessing André Malraux: Visions and Revisions*. Eds. B. Thompson and C.A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 140-158.
- Thornberry, Robert. «Du Prix Goncourt à la guerre d'Espagne, deux interviews de Malraux. [L'Étudiant Avant-Garde (1934), The Toronto Star (1937)].» *Mélanges Malraux Miscellany* 26.1 (1984): 44-64.
- Tison-Braun, Micheline. «Le Point central.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 116-128.
- Trécourt, François. «Quelques précisions biographiques.» *Revue André Malraux Review* 27 (1986): 146-151.
- Vilar, Jean. «Un Entretien avec André Malraux.» *Magazine Littéraire* 54 (1971): 10-24.
- Villani, Sergio. «Avant-Propos.» *André Malraux. Stylistic Aspects Stylistiques*. Toronto: Captus University Publications, 1990. vii-viii.
- Whiteside, Kerry H. «Malraux and the Problem of a Political Metaphysics.» *French Forum* 18 (1993): 195-212.

VII. ARTICLES CONSACRES A L'ESPOIR

- Autrand, Michel. «Malraux et le travail de l'écriture: Les Pré-originales de *L'Espoir*.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 179-189.
- Batchelor, R.E. «The Role of Manuel in Malraux's *L'Espoir*.» *Neophilologus* 59 (1975): 512-521.
- Boak, Denis. «*L'Espoir*. From Transient to the Timeless.» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 102-111.
- Carduner, Jean. «*L'Espoir* ou la fin de l'imaginaire du roman.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 236-247.
- Carrard, Philippe. «Malraux et l'inscription de l'art: les images plastiques dans *L'Espoir*.» *La revue des lettres modernes* (Paris: Minard, 1978): 55-72.

- . «Les Vides du texte: Notes sur l'intervalle scénique dans *L'Espoir*.» *Mélanges Malraux Miscellany* 7.1-2 (1975): 36-44.
- Christensen, Peter. «The Anti-Manichean Vision in André Malraux's *L'Espoir* and Miguel Unamuno's *Peace in War*.» *Nottingham French Studies* 27.2 (1988): 51-60.
- Duchet, Claude. «La Manoeuvre du bélier: Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir*.» *Revue des Sciences Humaines* 75 (1986): 107-131.
- . «The Object-Event of the Ram's Charge: An Ideological Reading of an Image.» *Yale French Studies* 59 (1980): 155-174.
- Gaillard, Pol. «Thèmes et problèmes de *L'Espoir*.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 52-65.
- Godard, Henri. «Et sur la terre: De *L'Espoir* au *Miroir des limbes*.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 248-256.
- Goldberger, Auriel. «Transmutation of Roles into Authentic Personae in *L'Espoir*.» *Twentieth Century Literature* 24 (1978): 335-343.
- Golsan, Richard J. «Countering *L'Espoir*: Two French Fascist Novels of the Spanish Civil War.» *The Spanish Civil War in Literature*. Eds. Janet Perez and Wendell Aycock. Lubbock: Texas Technical University Press, 1990. 43-53.
- Gómez-Astudillo, Francisco. «De la création littéraire: une lecture de *L'Espoir*.» *Wascana Review* 14.1 (1979): 57-79.
- Halsall, Albert W. «Spécularité et rhétorique dans le roman historico-didactique: *Vérité* de Zola et *L'Espoir* de Malraux.» *Néophilologus* 71 (1987): 42-54.
- Harris, Geoffrey T. «*L'Espoir*: Party Propaganda or Leadership Lesson?» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 112-117.
- Hébert, François. «Quelques réflexions sur les nombres dans *L'Espoir*.» *Mélanges Malraux Miscellany* 15.1-2 (1983): 25-31.
- Heras-Diez, F. «La Présence d'Unamuno dans *L'Espoir*.» *Mélanges Malraux Miscellany* 14.2 (1982): 16-27.
- Hewitt, Nicholas. «Authoritarianism and Esthetics: The Paradox of *L'Espoir*.» *Witnessing André Malraux: Visions and Re-visions*. Eds. Brian Thompson and Carl A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 113-124.

- Huot, Hélène. «L'Espoir.» *Cahiers Pédagogiques* 67 (1967): 63-67.
- Langlois, Walter. «Aux sources de *L'Espoir*. Malraux et le début de la guerre en Espagne.» *Revue des Lettres Modernes* 355-359 (1973): 93-133.
- . «Malraux and Medellin.» *Wascana Review* 14 (1979): 37-56.
- . «Malraux et la transformation du réel.» *Les Ecrivains et la guerre d'Espagne*. Dossier dirigé par Marc Hanrez. Paris: Panthéon, 1975. 259-286.
- . «The Novelist Malraux and History.» *Esprit Créateur* 25.3 (1975): 345-366.
- . «Prelude to *L'Espoir*. Malraux in the United States (Spring 1937).» *Wascana Review* 14 (1979): 3-21.
- . «Malraux romancier devant le réel: L'Attaque à Medellin.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 213-235.
- . «Un mois à New-York.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 184-198.
- . «Before *L'Espoir*: Malraux Pilots for Republican Spain.» *Witnessing André Malraux: Visions and Re-visions*. Eds. Brian Thompson and Carl A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 89-112.
- . «Malraux's Anti-Fascist Hero: Marcelino-Viezzoli.» *Revue André Malraux* 19-20 (1987-88): 76-88.
- Miravittles, James. «Quelques souvenirs d'Espagne.» *André Malraux*. Sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Editions de l'Herne, 1982. 181-183.
- Moatti, Christiane. «Les Personnages de *L'Espoir* ou les hommes 'matière des incendies' de l'histoire.» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 81 (1981): 190-212.
- Moraud, Yves. «*L'Espoir* de Malraux ou la négation de l'histoire.» *L'Inscription de l'histoire dans quelques romans français (1930-1940)*. *Cahiers du CERF XXe*. No 1. Brest: Université de Bretagne Occidentale, 1985. 85-106.
- Morot-Sir, Edouard. «La Voix de l'Espagne dans *L'Espoir* d'André Malraux.» *Romance Notes* 29.2 (1988): 89-98.
- . «Vision de Goya, voix de Malraux dans *L'Espoir*.» *Europe* 727-728 (1989): 178-187.

- . «Dialogues between Painting and Narrative: From Goya to Malraux.» *The Spanish Civil War in Literature*. Eds. Janet Perez and Wendell Aycock. Lubbock: Texas Technical University Press, 1990. 23-41.
- Nakjavani, Erik. «Intellectuals as Militants: Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* and Malraux's *L'Espoir*: A Comparative Study.» *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. Eds. Frieda S. Brown, Malcolm A. Compitello, Victor M. Howard, and Robert A. Martin. East Lansing: Michigan State University Press, 1989. 199-214.
- Pichois, Claude. «Une Problématique littéraire de la guerre d'Espagne.» *Les Ecrivains et la guerre d'Espagne*. Sous la direction de Marc Hanrez. Paris: Les Dossiers H., 1975. 13-18.
- Picon, Gaëtan. «Man's Hope.» *Yale French Studies* 18 (1957): 3-6.
- Roche, Gérard. «Malraux, Trotsky et le drame de la révolution espagnole.» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme*. Colloque de Cerisy. Sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan. Paris: La Documentation Française, 1991. 305-311.
- Romeiser, John Beals. «Shade's Fortress America: The Role of the American Journalist in *L'Espoir*.» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 90-100.
- . «L'Evolution de la réception critique de *L'Espoir*, 1938-1988.» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme*. Colloque de Cerisy. Sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan. Paris: La Documentation Française, 1991.
- Roudiez, Léon. «*L'Espoir*, quarante ans après.» *Tel Quel* 71-73 (1977): 163-170.
- Santa d'Usall, Maria Angels. «Deux visions différentes de la Guerre d'Espagne.» *La Guerre et la paix dans les lettres françaises, de la guerre du RIF à la guerre d'Espagne (1925-1939)*. Actes du Colloque Universitaire International. Reims: Presses Universitaires de Reims, 1983. 243-251.
- Sawicki, Piotr. «*L'Espoir*, roman sur une révolution inventée.» *Romanica Wratislaviensia* 9 (1973): 33-43.
- Sayre, Robert. «*L'Espoir* and Stalinism.» *Witnessing André Malraux: Visions and Re-Visions*. Eds. Brian Thompson and Carl A. Viggiani. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. 125-139.
- Schmigalle, Günther. «Gariné en Espagne: une interprétation politique de *L'Espoir*.» *Mélanges Malraux Miscellany* 14.1 (1982): 1-13.

- . «La Psychologie des masses chez Freud et Malraux.» *Mélanges Malraux Miscellany* 13.1 (1981): 3-8.
- Segnaire, Julien. «L'Antimilitarisme du colonel.» *Nouvelle Revue Française* 295 (1977): 31-37.
- . «En Espagne.» *La Nouvelle Revue de Deux Mondes* (Novembre 1977): 343-350.
- . «L'Espagne: L'Escadrille André Malraux.» *Magazine Littéraire* 11 (1967): 12-18.
- Semprun, Jorge. «Le Combattant de la guerre d'Espagne.» *Malraux*. Sous la direction de Jean-Marie Domenach, Roger Ikor, Jean Lacouture, Claude Mauriac, Jorge Semprun et Antoine Terrasse. Paris: Hachette, 1979.
- Sinko, Ervin. «*L'Espoir*.» (1938) *Europe* 727-728 (1989): 90-92.
- Sykes, Stuart. «Tintin faisant la révolution? Novel Attitudes to the Spanish Civil War.» *Romance Studies* 3 (1983-1984): 122-135.
- Thomas, Hugh. «L'Illusion lyrique: Espagne 1936.» *Malraux. Etre et Dire*. Sous la direction de Martine de Courcel. Paris: Plon, 1976.
- Thornberry, Robert. «Malraux and *L'Espoir*: Propaganda and Beyond.» *Mélanges Malraux Miscellany* 7 (1975): 3-17.
- . «Malraux and *Man's Hope*: A Reply to Gide's *Return from the USSR*.» *Red Flags, Black Flags: Critical Essays on the Spanish Civil War*. Ed. John Beals Romeiser. Madrid: Ediciones José Porruá Turanzas, 1982. 101-132.
- . «Malraux et *L'Espoir*. Teruel et 'la puissance transfiguratrice du réel'.» *Revue du Pacifique* 1 (1975): 130-142.
- . «A Spanish Civil War Polemic. Trotsky versus Malraux.» *Twentieth Century Literature* 24 (1978): 324-334.
- . «Malraux's 'El Nacional' Interview.» *Metamorphosis and Imagination*. Eds. Françoise Dorenlot and Micheline Tison-Braun. New York: New York Literary Forum, 1979. 215-226.
- . «Malraux. Republican Propagandist in Canada (1937).» *Wascana Review* 14 (1979): 22-36.
- Trécourt, François. «Le Traitement du cadre historique dans *L'Espoir*. L'Exemple de l'Alcazar de Tolède.» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 56-74.

- . «Les Modalités de la déformation historique dans *L'Espoir*.» *Europe* 727-728 (1989): 118-125.
- . «Naissance de *L'Espoir*.» *André Malraux. Unité de l'oeuvre, unité de l'homme.* Colloque de Cerisy. Sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan. Paris: La Documentation Française, 1989. 53-57.
- . «Ecriture de *L'Espoir*.» *André Malraux. Stylistic Aspects Stylistiques.* Ed. Sergio Villani. Toronto: Captus University Publications, 1990.
- Vandegans, André. «Le Farfelu dans *L'Espoir*.» *Bérénice* 7 (mars 1983): 149-163.
- Villani, Sergio. «The Language of 'Gehenna' in *L'Espoir*.» *Revue André Malraux Review* 19-20 (1987-88): 118-129.
- Wilhelm, Bernard. «Malraux s'en va-t-en guerre. Mythes et réalités de l'intervention de Malraux dans la guerre civile espagnole.» *La Guerre et la paix dans les lettres françaises de la guerre du RIF à la guerre d'Espagne (1925-1939).* Actes du Colloque Universitaire International. Reims: Presse Universitaires de Reims, 1983. 252-259.