



**HAL**  
open science

# Histoire et fiction dans l'œuvre de Horacio Castellanos Moya

Huranie Mirna Miafouna Badinga

► **To cite this version:**

Huranie Mirna Miafouna Badinga. Histoire et fiction dans l'œuvre de Horacio Castellanos Moya. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2015. Français. NNT : 2015TOU20059 . tel-01344419

**HAL Id: tel-01344419**

**<https://theses.hal.science/tel-01344419>**

Submitted on 11 Jul 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

---

**Présentée et soutenue par :**  
**Huranie Mirna MIAFOUNA BADINGA**

**le** Samedi 17 Octobre 2015

**Titre :**

HISTOIRE ET FICTION DANS L'OEUVRE DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED TESC : Études sur l'Amérique Latine

**Unité de recherche :**

FRAMESPA (UMR 5136)

**Directeur/trice(s) de Thèse :**

Mme Catherine HEYMANN, Université de Paris Ouest Nanterre

**Jury :**

M. Dante BARRIENTOS TECÚN, Professeur, Université Aix-en-Provence (rapporteur)

M. Raúl CAPLÁN, Professeur, Université d'Angers (rapporteur)

Mme. Modesta SUÁREZ, Université Toulouse - Jean-Jaurès

Mme Aline JANQUART-THIBAUT, Professeur, Université de Bourgogne



*À Morgane-Lee avec qui j'ai débuté l'aventure universitaire*  
*À Joakim-Haron qui a ouvert cette thèse*  
*À Kenzo-Lee qui est venu la clôturer*  
*À Joachim leur père grâce à qui tout ce travail a été possible.*

## Remerciements

Mes remerciements sont d'abord adressés à Catherine Heymann, ma directrice de thèse. Sa confiance sans cesse renouvelée depuis de longues années, ses encouragements et son dévouement sans faille m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je tiens aussi à dire merci à ma famille, particulièrement à mes parents pour leur soutien et leur amour inconditionnel.

Merci à mon compagnon, merci à mon trio qui a su intégrer tant bien que mal ce travail à notre vie de famille.

Merci à mes amis, je pense à Sylvie et Jean-Jacques Robin, Johanna Eyeang, Sonia Vaz Coelho, Denis Poeys, Tiana et à Philippe Dondeyne.

Enfin, je veux exprimer toute ma gratitude à mon amie Emilie Ronflard et à sa belle-sœur Ana Patricia Ventura qui m'a fait parvenir les ouvrages d'histoire du Salvador indisponibles en France.

## **RÉSUMÉ en français**

---

La fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ont vu renaître le débat sur les rapports entre l'histoire et la littérature, entendue comme fiction, dans le sens d'un effacement des frontières entre les deux. Partant de ce postulat, notre étude, à la croisée de ces deux notions, a pour objectif de montrer les liens qui existent entre l'histoire centraméricaine contemporaine et la fiction dans les romans de l'auteur honduro-salvadorien Horacio Castellanos Moya. En effet, l'histoire de plusieurs pays d'Amérique centrale, marquée par des années de dictature, de guerres civiles et de violences politiques ou économiques, a eu un impact considérable sur de nombreux auteurs de la région. L'œuvre fictionnelle de Horacio Castellanos Moya en porte des traces évidentes. Pour les déceler, comprendre leurs enjeux et la manière dont elles figurent dans les romans, l'étude a été divisée en trois grandes parties. La première traite les données biographiques de Horacio Castellanos Moya en tant qu'homme et écrivain ; la deuxième, des principaux faits historiques thématiques et la dernière de leur mise en scène dans l'œuvre.

### **Mots clés :**

Littérature d'Amérique centrale - Horacio Castellanos Moya - Romans - Histoire du Salvador-Écriture de l'histoire.

## **RÉSUMÉ en anglais**

---

The late twentieth century and early twenty-first century have seen revived the debate about the relationship between history and literature, understood as fiction, in the sense of a blurring of boundaries between the two. Based on this premise, our study at the crossroads of these two concepts aims to show the links between contemporary Central American history and fiction in novels of honduro-Salvadoran author Horacio Castellanos Moya. Indeed, the history of several Central American countries, marked by years of dictatorship, civil wars and political or economic violence has had a significant impact on many local authors. The fictional work of Horacio Castellanos Moya door evident traces. To identify, understand their issues and how they appear in the novels, the study was divided into three main parts. The first deals with the biographical data Horacio Castellanos Moya as man and writer; the second, the main historical facts themed and the last of their stage in the work.

### **Keywords :**

Central American literature – Horacio Castellanos Moya – Novels – Salvadoran history- Writing of history.

## TABLE DES MATIERES

### **INTRODUCTION ----- 11**

### **ÉTAT DE LA QUESTION ----- 24**

I - HISTOIRE ET FICTION : ESSAI DE CLARIFICATION NOTIONNELLE ----- 26

A - Définitions ----- 26

B - UNE FRONTIERE POREUSE ? ----- 33

C - LA LITTERATURE : « FORCE SUPPLETIVE DE L'HISTOIRE ? » ----- 36

II - « ENTRECROISEMENT ENTRE HISTOIRE ET FICTION » ----- 40

A - LE ROMAN HISTORIQUE HISPANO-AMERICAIN ----- 40

B - HISTOIRE ET FICTION DANS LE ROMAN CENTRAMERICAIN CONTEMPORAIN ----- 42

### **PREMIERE PARTIE**

### **HORACIO CASTELLANOS: MOYA L'HOMME ET L'ÉCRIVAIN ----- 51**

#### **CHAPITRE 1 – L'HOMME ET SON EPOQUE ----- 53**

I - ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ----- 53

A - Origines et formation ----- 53

B - Formation professionnelle : un écrivain formé sur un terreau historique violent ----- 55

II - ENGAGEMENTS LITTÉRAIRES ET POLITIQUES ----- 56

A - Influences littéraires ----- 56

B - Horacio Castellanos Moya : un écrivain engagé « malgré lui » ? ----- 58

#### **CHAPITRE 2- L'ŒUVRE MOYANE ----- 66**

I - CONTEXTE LITTÉRAIRE ----- 66

A - La littérature centraméricaine contemporaine ----- 66

B - Émergence d'une littérature de Posguerra ----- 70

II - UNE ŒUVRE DIVERSIFIÉE ET DOCUMENTÉE ----- 74

A - Poésie, récits, romans et essais ----- 74

B - Sources journalistiques et historiques ----- 76

III - DE LA CONTROVERSE A LA RECONNAISSANCE ----- 77

A - Une œuvre qui provoque ----- 77

B - Une œuvre qui dérange ----- 78

|  |    |
|--|----|
| C - Une reconnaissance internationale----- | 81 |
|--|----|

## **DEUXIEME PARTIE**

### **MARQUES D'HISTORICITÉ -----83**

#### **CHAPITRE 1. PERIODES HISTORIQUES FICTIONNALISEES -----85**

|  |    |
|--|----|
| I - TIRANA MEMORIA : LA DEMISSION DU GENERAL MAXIMILIANO HERNANDEZ MARTINEZ EN 1944----- | 85 |
|--|----|

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| II -LES CONFLITS ARMES----- | 89 |
|-----------------------------|----|

|  |    |
|--|----|
| A -DESMORONAMIENTO et la «Guerre de Cent Heures» entre le Honduras et le Salvador en 1969<br>----- | 89 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| B - INSENSATEZ ou la mise en abyme de la voix des victimes de la guerre civile guatémaltèque<br>(1960-1996) ----- | 93 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| C - LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR ou le début de La guerre civile salvadorienne (1979-1992) | 98 |
|--|----|

|   |     |
|---|-----|
| III - LES APRES-GUERRES CIVILS ET LEURS IMPACTS SUR LA SOCIETE----- | 105 |
|---|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| A - Nouvelle scène politique ----- | 105 |
|------------------------------------|-----|

|  |     |
|--|-----|
| B - Diversification des formes de violence ----- | 106 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| C - Consolidation du modèle économique néo-libéral----- | 108 |
|---|-----|

#### **CHAPITRE 2 : LES PERSONNAGES HISTORIQUES ----- 110**

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| I - PERSONNES-PERSONNAGES ----- | 112 |
|---------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| A - Le général Maximiliano Hernández Martínez ----- | 112 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| a) <i>Silence et invisibilité</i> ----- | 113 |
|---|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| b) <i>Animalisation</i> ----- | 116 |
|-------------------------------|-----|

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| c) <i>Démythification</i> ----- | 118 |
|---------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| B - Les collaborateurs du général ----- | 120 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| a) <i>Le colonel Rudecindo Monterrosa</i> ----- | 120 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| b) <i>Le colonel Eugenio Palma</i> ----- | 121 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| c) <i>Le général Chaquetilla Calderón</i> ----- | 122 |
|---|-----|

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| C - Les intellectuels ----- | 124 |
|-----------------------------|-----|

|  |     |
|--|-----|
| a) <i>Le docteur Arturo Romero</i> ----- | 126 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| b) <i>Roque Dalton (1935-1975)</i> ----- | 128 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| D - Les représentants de la scène politique ----- | 137 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| a) <i>Les figures de la politique salvadorienne</i> ----- | 139 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| b) <i>La politique hondurienne</i> ----- | 145 |
|--|-----|

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| II. PERSONNAGES- PERSONNES----- | 147 |
|---------------------------------|-----|

|                      |     |
|----------------------|-----|
| A - La famille ----- | 147 |
|----------------------|-----|

|  |     |
|--|-----|
| a) <i>Le grand-père maternel</i> ----- | 148 |
|--|-----|

|   |            |
|---|------------|
| <i>b) Le père</i> -----                               | 150        |
| <i>c) L'oncle</i> -----                               | 156        |
| B - Les amis de la famille -----                      | 159        |
| <i>a) Chelón : Salvador Salazar Arrué ?</i> -----     | 159        |
| <i>b) Mingo ou Alberto Masferrer</i> -----            | 160        |
| <b>CHAPITRE 3 – HISTORICISATION DE L’ESPACE</b> ----- | <b>163</b> |
| I - LES ESPACES OUVERTS-----                          | 165        |
| A - Lieux du pouvoir-----                             | 166        |
| B - Lieux de résistance -----                         | 169        |
| C - Les frontières -----                              | 170        |
| II – LES ESPACES CLOS-----                            | 174        |
| A - L’espace privé : la maison -----                  | 175        |
| B - L’espace public -----                             | 179        |
| <i>a) Les églises</i> -----                           | 179        |
| <i>b) La prison</i> -----                             | 184        |

### **TROISIEME PARTIE**

#### **MISE EN SCÈNE DE L’HISTOIRE ----- 189**

##### **CHAPITRE 1 – RACONTER L’HISTOIRE ----- 191**

|  |     |
|--|-----|
| I - MODES DE REPRÉSENTATION DES MARQUES D’HISTORICITÉ-----   | 191 |
| A - Les marques d’historicité dans la fiction : une représentation à la fois évidente et complexe<br>----- | 191 |
| <i>a) Marques explicites</i> -----   | 192 |
| <i>b) Les marques implicites</i> -----   | 195 |
| B - Les enjeux de précision des marques d’historicité -----  | 197 |
| II - LES PARATEXTES-----   | 198 |
| A - Les titres et les quatrièmes de couverture -----   | 199 |
| B - Les épigraphes, les avertissements et les notes-----   | 204 |
| C - Les incipit -----  | 211 |
| III - COMPOSITION MATERIELLE DES ROMANS-----   | 217 |
| A - Les sommaires -----  | 218 |
| B - La typographie : italiques et lettres capitales-----   | 227 |
| C - Une syntaxe hachée-----  | 236 |
| IV - VIOLENCE ET ECRITURE-----   | 243 |
| A – Formes de la violence -----  | 243 |

|   |            |
|---|------------|
| B - Une œuvre puzzle : l'Histoire en « miettes » ?                    | 246        |
| V - UNE ECRITURE HYBRIDE AU SERVICE DE L'HISTOIRE                     | 252        |
| A - Le témoignage   | 252        |
| B - Le roman policier   | 254        |
| C - Le journal intime et la correspondance                            | 256        |
| D - Le théâtre  | 260        |
| <b>CHAPITRE 2 - TEMPS HISTORIQUE vs TEMPS FICTIF</b>                  | <b>263</b> |
| I - LES JEUX AVEC LE TEMPS : LES DIGRESSIONS TEMPORELLES              | 264        |
| A - Les analepses   | 265        |
| B - Les prolepses   | 274        |
| II - LES DIGRESSIONS NARRATIVES                                       | 275        |
| A - Les ellipses explicites   | 276        |
| B - Les ellipses implicites   | 277        |
| III - DEREGLEMENT DE LA CHRONOLOGIE                                   | 279        |
| A - Déchronologisation : une «poétique de la discontinuité»           | 280        |
| B - Une œuvre diachronique  | 282        |
| <b><u>CONCLUSION</u></b>  | <b>286</b> |
| <b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>   | <b>291</b> |
| <b>CORPUS</b>   | <b>292</b> |
| <b>I- CADRE THÉORIQUE</b>   | <b>297</b> |
| <b>II- AMÉRIQUE CENTRALE</b>  | <b>301</b> |
| <b>III- TRAVAUX CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE HORACIO CASTELLANOS MOYA</b> | <b>294</b> |
| <b>IV- OUVRAGES GÉNÉRAUX ET ARTICLES</b>                              | <b>309</b> |
| <b><u>ANNEXES</u></b>   | <b>317</b> |

# **INTRODUCTION**

En 2014, lors de la cérémonie de remise du *Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas*<sup>1</sup>, Horacio Castellanos Moya soulignait dans son discours : « [...] *es un reconocimiento a la literatura centroamericana que es tan poco conocida* [...] »<sup>2</sup>. À travers la récompense qui venait de lui être accordée, l'écrivain honduro-salvadorien, que la critique définit parfois comme « *escritor centroamericano* »<sup>3</sup>, saluait donc la production littéraire d'un ensemble régional, donnant ainsi au prix une dimension identitaire plus large que la seule reconnaissance d'une littérature nationale. Il n'y a là rien d'étonnant chez un auteur qui a, par ailleurs, souvent dénoncé l'étroitesse et les dérives des nationalismes.

Afin de mieux cerner l'objet de notre étude, il nous a semblé utile, peut-être de manière très prosaïque, de rappeler brièvement les caractéristiques géographiques et historiques de cet ensemble, en particulier pour un lecteur européen qui n'en a souvent qu'une connaissance très approximative. La présentation rapide des grands traits de cette littérature centraméricaine contemporaine peu ou mal connue nous a aussi semblé un préalable à la compréhension du monde narratif de l'auteur que nous avons choisi d'étudier.

Constitué de sept pays dont le Belize<sup>4</sup>, le Costa Rica, le Guatemala, le Honduras, le Nicaragua, le Panama et le Salvador<sup>5</sup>, la région centraméricaine, cette bande de terre qui va de l'isthme de Tehuantepec au Mexique, à l'isthme de Panama, occupe 521 600 km<sup>2</sup>. Traditionnellement considérée comme l'« arrière-cour » des États-Unis, la région centraméricaine<sup>6</sup> joue un rôle géopolitique et géoéconomique nodal dans la structuration des équilibres et des rapports de force continentaux<sup>7</sup>. Les tentatives d'unification régionale dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle puis la fragmentation jusqu'à la création du Panama en 1903 et les enjeux de son fameux canal, une instabilité chronique tout au long du siècle, les nombreuses crises politiques, économiques, avec l'ombre permanente du puissant voisin états-unien, caractérisent l'histoire de cette région depuis la fin des guerres d'indépendance.

---

<sup>1</sup> Ce prix a été créé au Chili en 2012 par le Conseil National du Livre et de la Lecture, en hommage à l'écrivain chilien Manuel Rojas. Il distingue annuellement les écrivains ayant « une trajectoire littéraire remarquable ». Il a été attribué au Brésilien Rubem Fonseca en 2012 et à l'Argentin Ricardo Piglia en 2013.

<sup>2</sup> Voir Annexe I.

<sup>3</sup> Nous retrouvons cette appellation chez Andrea Aguilar dans son article « Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie » disponible sur [elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002_850215.html), consulté le 25 juillet 2015. Arturo Jiménez l'utilise aussi dans « *Desmoronamiento*, novela a tres voces sobre el odio familiar » <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/05/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>.

<sup>4</sup> Le Belize, ancien Honduras britannique, sera exclu de notre étude.

<sup>5</sup> Voir Annexe II. La carte du Salvador est incluse car il s'agit du pays centraméricain que Castellanos Moya fictionnalise le plus.

<sup>6</sup> Voir Annexe III.

<sup>7</sup> Laurent CARROUÉ, Didier COLLET et Claude RUIZ, *Les Amériques*, Paris, Bréal, 2008, p. 237.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le Guatemala, le Honduras, le Nicaragua et le Salvador ont aussi partagé l'expérience des dictatures, des guerres civiles et des affrontements entre l'armée gouvernementale et la guérilla, contextes qui n'ont pas manqué d'avoir une incidence sur l'œuvre de plusieurs générations d'écrivains dont celle à laquelle appartient Horacio Castellanos Moya.

Dans les années 80, Ramón Luis Acevedo<sup>8</sup> soulignait déjà que la littérature centraméricaine était méconnue hors des frontières de la région, voire même dans les pays qui la composent. Il mentionnait divers facteurs d'explication dont l'analphabétisme, l'absence de maisons d'édition qui favorisent la diffusion des livres et améliorent leur difficile circulation dans des pays, par ailleurs secoués par de nombreuses crises sociales et économiques.

Les études critiques récentes - par exemple celle de Werner Mackenbach - soulignent que les travaux sur cette littérature, même s'ils sont plus nombreux aujourd'hui, demeurent insuffisants. À la fin des années 90, dans l'histoire littéraire publiée par Claude Cymerman et Claude Fell<sup>9</sup>, dans un chapitre intitulé « L'Amérique centrale », les littératures des six pays de l'isthme étaient regroupées sur une douzaine de pages. De ces six pays, seuls le Guatemala, le Nicaragua et le Costa Rica à un degré moindre, ressortaient véritablement sur le plan littéraire, avec de grandes figures comme celles de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) et de Luis Cardoza Aragón (1904-1993). L'une des explications était celle de la présence des régimes démocratiques de Juan José Arévalo et de Jacobo Arbenz, qui avait conduit à une campagne d'alphabétisation, à la création de groupes poétiques comme « Saker-ti » et « Acento », de la Revista *Guatemala*, processus qui s'était interrompu en 1954 avec le coup d'État. L'exil était aussi donné comme un élément qui avait pu favoriser cette méconnaissance<sup>10</sup>.

Dans un travail récent, Sergio Coto-Rivel tient pour responsable de cette situation, la « nationalisation des littératures ». Selon lui, malgré la régionalisation des études littéraires centraméricaines, rendue possible grâce à la création du Congreso Internacional de Literatura centroamericana (CILCA) en 1980, ainsi que celle de revues électroniques comme *Istmo*, *Revista de estudios literarios y culturales centroamericanos* en 2001 auxquelles nous

---

<sup>8</sup> Ramón Luis ACEVEDO, *La novela centroamericana desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982.

<sup>9</sup> Claude CYMERMAN et Claude FELL, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, pp. 269-281.

<sup>10</sup> À ce propos et plus récemment, Dante Barrientos Tecún et Julie Marchio dans un article co-écrit ont souligné que l'exil a généré une production littéraire « déterritorialisée », qui questionne les frontières du fait littéraire. Voir « Limites, frontières et intersections en Amérique centrale. Introduction » in *Cahiers d'études romanes*, n° 28, 2014, pp. 7-12. Document en ligne sur <http://etudesromanes.revues.org/4311> consulté le 28 juillet 2015.

pouvons ajouter la *Revista Electrónica de las Sedes Regionales* de la Universidad de Costa Rica (*Intersedes*), les littératures nationales demeurent privilégiées. Il pense que cet aspect continue à contribuer à une méconnaissance du panorama littéraire centraméricain global et à de « graves erreurs d'interprétation de par le fait que la vision nationaliste reste dans les caractères propres à un pays sans mettre en relation les résultats des recherches sur les différentes époques et textes »<sup>11</sup>. Pourtant, José Ángel Vargas Vargas<sup>12</sup> affirme qu'aujourd'hui, l'un des changements qui s'est opéré dans le roman centraméricain contemporain est le dépassement du régionalisme qui prédominait depuis les débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, écrit-il, les écrivains centraméricains ont su dépasser les frontières nationales grâce à une littérature qui, tout en fictionnalisant les réalités nationales, s'« internationalise » et s'« universalise ». Tel est, selon lui, le cas de l'œuvre du Costaricien Rafael Ángel Herra.

Si nous n'entrons pas dans ce débat qui par ailleurs ne concerne pas le seul ensemble centraméricain, même s'il y prend des formes particulières, nous souhaitons souligner combien des auteurs comme Claribel Alegría, Manlio Argueta, Roberto Armijo, Gioconda Belli, Marcos Carías, Lizandro Chávez Alfaro, Alfonso Chase, Roque Dalton, Quince Duncan, Julio Escoto, Gloria Guardia, Gerardo César Hurtado, Luis de Lión, Mario Roberto Morales, Carmen Naranjo, Sergio Ramírez ou Rodrigo Rey Rosas, auxquels nous ajouterons Horacio Castellanos Moya, ont contribué, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XXI<sup>e</sup>, à donner corps à la littérature centraméricaine contemporaine dans la diversité de ses déclinaisons.

Les années 1970-1980, très convulsives dans toute l'Amérique latine, ont vu l'émergence d'une littérature dite de témoignage, les révolutions, les guerres civiles, les guérillas ayant eu dans le cas de l'espace centraméricain un fort impact sur la production de plusieurs pays de l'isthme, production « canonisée » grâce à la création du *Premio Testimonio de la Casa de las Américas* en 1970. Coto-Rivel pense, pour sa part, que les témoignages centraméricains ont été écrits pour « [...] revisiter les espaces violents et douloureux provoqués par les guérillas et les dictatures qui ont affecté de manière disparate les pays de l'Amérique centrale »<sup>13</sup>. En effet, par nature, cette littérature pose la question de son lien avec

---

<sup>11</sup> Sergio COTO-RIVEL, *Le roman centre-américain contemporain : fictions de l'intime et nouvelles subjectivités*, thèse, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2014, p. 43.

<sup>12</sup> José Ángel VARGAS VARGAS, « Superación del regionalismo y conciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea » disponible sur <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/839>, consulté le 26 juillet 2015.

<sup>13</sup> Sergio COTO-RIVEL, *op. cit.*, p. 12.

la réalité historique, dimension qui a immédiatement suscité l'intérêt de la critique. Ainsi que le précise Magda Zavala, citée par Werner Mackenbach, le témoignage « [...] *soporta las pruebas de veridicción, se refiere a acontecimientos que han ocurrido, en sentido estricto, en la vida social, y por lo tanto, tienen existencia fuera del discurso* »<sup>14</sup>. Il a aussi pour fonction « [...] *el rescate de la memoria colectiva y la comunicación de la historia oculta* »<sup>15</sup>. Les études portant sur le témoignage se sont focalisées sur la relation avec la réalité extra-littéraire et sa capacité à combler les vides de l'histoire officielle, en écrivant une histoire «véritable» ou, à tout le moins, véridique.

La publication de nombreux « récits testimoniaux » à partir des années 1970 est une preuve de l'intérêt accordé à ce genre pour traduire les conflits, le critique allemand Karlheinrich Biermann, toujours cité par W. Mackenbach, en distingue trois catégories : celle des « récits autobiographiques », dans lesquels sont inclus les textes tels que *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) et *Canción de amor para los hombres* (1988) de Omar Cabezas et *La paciente impaciencia* (1989) de Tomás Borge, tous deux Nicaraguayens ; *Los días de la selva* (1980) et *Un día en la vida* (1980) des auteurs guatémaltèques Mario Payeras et Manlio Argueta respectivement; *Secuestro y capucha* (1979) de Cayetano Carpio, *En las cárceles clandestinas de El Salvador* (1980) de Ana Guadalupe Martínez y *Nunca estuve sola* (1988) de Nidia Díaz, tous trois Salvadoriens. Dans la deuxième catégorie, il intègre des récits dits de « documentation socio-ethnographique » comme *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy* (1980) de Margaret Randall ou *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), écrit avec l'anthropologue vénézuélienne Elizabeth Burgos ; la dernière catégorie sont les « récits d'auteurs » comme *Carlos, el amanecer ya no es una tentación* (1982) de Tomás Borge déjà cité ; *Hombre del Caribe* (1977) y *La marca del Zorro* (1989) du Nicaraguayen Sergio Ramírez ; *Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1982) de Roque Dalton, *No me agarran viva* (1983) de Claribel Alegría ou *Cuzcatlán donde bate la mar del sur* (1986) de Manlio Argueta au Salvador<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Werner MACKENBACH, « Realidad y ficción en el testimonio centroamericano », disponible sur <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>. Consulté le 26 juillet 2015.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Les études critiques centraméricaines se concentrent aussi sur les œuvres écrites par les femmes. Voir à ce propos José Ángel VARGAS VARGAS, « La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea », disponible sur : <http://208.165.55.150/servicios/ojs/index.php/comunicacion/article/viewFile/1203/1110>. Consulté le 28 juillet 2015. L'auteur souligne leur caractère « subversif », dans la mesure où elles déstabilisent le discours patriarcal en permettant un rapprochement avec la réalité grâce à de nouvelles perspectives et de nouvelles sensibilités. Il cite, entre autres exemples, *Las sombras que perseguimos* (1983) et *Mundo, demonio y mujer* (1991) de la

L'intérêt pour l'histoire dans la littérature centraméricaine contemporaine a donné lieu à ce que la critique a appelé le « nouveau roman historique », déclinaison d'un courant qui s'est généralisé en Amérique hispanique dans les années 80, à l'image de *El arpa y la sombra* (1979) d'Alejo Carpentier, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia ou encore *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa. Ce nouveau roman historique fictionnalise l'histoire en remettant en question les versions de l'histoire officielle. Différentes périodes de l'histoire centraméricaine comme celle de la conquête sont revisitées par exemple dans *Campanas para llamar al viento* (1989) de José León Sánchez ou *Asalto al paraíso* (1992) de Tatiana Lobo. Par contre, d'autres romans comme *El asma de Leviatán* (1990) de Roberto Armijo ou encore *El general Morazán marcha a batalla desde la muerte* (1992) de Julio Escoto et *Margarita está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez le font en intégrant l'histoire coloniale ou contemporaine à une série de thèmes de la réalité immédiate comme le souligne Vargas Vargas<sup>17</sup>. Il cite aussi des romans qui prennent comme référence historique l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle comme la révolte paysanne qui a eu lieu au Salvador en 1932, fictionnalisée dans *Pobrecito poeta que era yo* (1975) de Roque Dalton et *Cuzcatlán donde bate la mar del sur* (1986) de Manlio Argueta que nous venons de mentionner. Le coup d'État de 1954 au Guatemala est évoqué dans *Los demonios salvajes* (1978) de Mario Roberto Morales et *Después de las bombas* (1979) de Arturo Arias tandis que la Révolution sandiniste apparaît dans *La mujer habitada* de Gioconda Belli. La plupart des romans que nous avons pu lire recréent la situation violente à laquelle ont été confrontés les pays de l'isthme à travers les affrontements idéologiques et politiques.

Un dernier aspect, indispensable pour notre étude, de la littérature centraméricaine contemporaine est celui de la littérature dite de *posguerra* ou *posrevolucionaria*<sup>18</sup> qui occupe une place importante dans les études critiques récentes, en particulier, celles d'Alexandra

---

Costaricienne Rima Valbona ; *La mujer habitada* (1988) et *Sofía de los presagios* (1990) de la Nicaraguayenne Gioconda Belli. Au Salvador, ce sont Jacinta Escudos, Yolanda C. Martínez et Claribel Alegría qui ont inauguré le roman féminin. Ces auteures, en particulier Jacinta Escudos avec son roman *El desencanto* (2001), représentent la rupture avec le récit de témoignage en introduisant une nouvelle ligne esthétique en l'occurrence celle du « désenchantement », selon Mauricio Aguilar Ciciliano in *La novela salvadoreña de posguerra. Período 1992-2002*, Berlin, Editorial Académica Española, 2011, p. 83. Pour sa part, Lina María BURITICÁ LONDOÑO souligne que, dans la production littéraire centraméricaine récente, les formes littéraires semblent ne pas avoir abandonné l'aspect nationaliste des projets politiques et révolutionnaires et que différentes expressions de la violence sociale et l'exploration de l'« individualité » se lisent dans cette littérature féminine « La narrativa femenina en la posguerra literaria centroamericana : una semántica emergente en un orden desdiferenciado », disponible sur <https://etudesromanes.revues.org/4409>, consulté le 24 juillet 2015.

<sup>17</sup> José Ángel VARGAS VARGAS, « Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia », disponible sur <http://www.redalyc.org/pdf/166/16613101.pdf>, consulté le 26 juillet 2015.

<sup>18</sup> Werner MACKENBACH, « Entre política, historia y ficción. Tendencias en la literatura centroamericana a finales del siglo XX », disponible sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>, consulté le 24 juillet 2015.

Ortiz Wallner, Valeria Grinberg Pla, Nadine Haas, Beatriz Cortez, Werner Mackenbach, Verónica Ríos Quesada, Gregory Alexander Robinson, José Luis Escamilla Rivera, qui sont celles auxquelles nous avons eu le plus souvent recours.

C'est précisément dans cette catégorie littéraire dite de « *posguerra* » que se situe l'œuvre de Horacio Castellanos Moya, l'un des grands noms de la littérature centraméricaine contemporaine. Auteur prolifique, il a publié régulièrement depuis 1989, date de la parution de son premier roman *La diáspora* qui lui a permis de gagner le *Premio Nacional UCA Editores*<sup>19</sup>, auquel est venu s'ajouter en 2014 le prix Manuel Rojas, qu'il a reçu des mains de la Présidente du Chili, Michelle Bachelet, pour l'ensemble de son œuvre. Par ailleurs, la version anglaise de son septième roman *Insensatez* avait obtenu le *XVIII Northern California Book Awards* en 2009. Ces distinctions montrent que l'œuvre moyane, toujours en construction, a acquis une large audience ainsi qu'en attestent les multiples traductions en français, anglais, allemand, italien et même en mandarin.

Dans son œuvre, l'auteur explore d'une part la face sombre des sociétés centraméricaines contemporaines, d'autre part les contextes historiques particulièrement violents de ces dernières années, plus particulièrement les guerres civiles au Salvador et au Guatemala, ainsi que leurs suites. L'œuvre moyane, à l'image de celle de ces prédécesseurs comme par exemple le Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias, le Salvadorien Miguel Ángel Espino ou encore Marco Antonio Flores et Roque Dalton, porte en elle les traces du contexte historique qui l'a vu naître. Même si aujourd'hui l'auteur écrit ses romans hors de son pays et du cadre géographique de l'isthme centraméricain, son œuvre garde pour thèmes principaux l'histoire centraméricaine et en particulier salvadorienne.

De nombreuses études critiques portant sur l'œuvre de Castellanos Moya ont été faites. Nous n'en mentionnerons ici que quelques-unes qui cernent l'univers narratif de l'auteur et qui nous ont permis de construire notre étude. Si, comme nous venons de le voir, la critique classe l'œuvre de Castellanos Moya dans le courant littéraire nommé de « *posguerra* », nous pensons que son œuvre porte aussi en elle les traces des différentes catégories littéraires que nous avons mentionnées même si certaines dominant plus que d'autres, comme nous espérons le démontrer. Par ailleurs, l'un des traits majeurs de l'œuvre moyane relevés par plusieurs critiques est le traitement thématique et formel de la violence. Ainsi Rafael Lara-Martínez, dans son étude de *La diablo en el espejo* (2000) et de *El arma en el hombre* (2001), pense-t-il que « *La intención es narrar cómo la violencia permea la vida*

---

<sup>19</sup> Prix fondé en 1975 par la maison d'édition de l'Université Centraméricaine José Simeón Cañas. Il a été comme un tremplin permettant une reconnaissance nationale de l'écrivain.

diaria en El Salvador [...]. La violencia está incrustada en el seno de la vida institucional del gobierno y de la empresa privada »<sup>20</sup>. C'est aussi à partir du prisme de la violence qu'Alexandra Ortiz Wallner a étudié l'œuvre moyane :

*En su obra, tanto la violencia como sus representaciones literarias conforman uno de los ejes medulares de su escritura. Junto a una fuerte dosis de desmitificación ideológica, sus narraciones escenifican con crudeza la disfuncionalidad de la sociedad y una permanente demolición de la identidad nacional y los valores que la construyen y constituyen.*<sup>21</sup>

Anabella Acevedo Leal et Dante Liano, cités par Ortiz Wallner, ont respectivement parlé de « *la estética de la violencia* » et de « *la narrativa de la violencia* » pour qualifier la littérature d'après-guerre dans laquelle se trouve incluse l'œuvre moyane. Nathalie Besse voit également un lien étroit entre l'écriture moyane et la violence lorsqu'elle analyse son roman *Insensatez* (2004). Elle affirme que « *la violencia, temática fundamental del texto moyano, es indisociable de la escritura* »<sup>22</sup>.

D'autres critiques font une lecture plus politique de l'œuvre moyane. Emiliano Coello Gutiérrez par exemple écrit que le roman *La diáspora* (1989)

*[...] contradice el transfondo revolucionario optimista de las narraciones de las décadas precedentes en América Central. La diáspora es una novela de exiliados salvadoreños que huyen del país por el desencanto que les produce la corrupción de los ideales de la lucha armada en El Salvador.*<sup>23</sup>

Evelyn Galindo-Doucette, dans son analyse du même roman, pense qu'il peut être lu comme une « critique précoce » de la gauche armée, dans la mesure où l'on voit

*[...] el impacto profundo que tienen las muertes de Mélida Anaya Montes (la comandante Ana María), de Salvador Cayetano Carpio (Comandante Marcial) y de Roque Dalton en la izquierda y en las vidas de los protagonistas. Castellanos Moya utiliza la « ficción » para lanzar una crítica tajante de estos conflictos de la izquierda armada.*<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Rafael LARA-MARTÍNEZ, « Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya », disponible sur [istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html](http://istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html), consulté le 23 juillet 2015.

<sup>21</sup> Alexandra ORTIZ WALLNER, « Literatura y violencia. Para una lectura de Horacio Castellanos Moya » disponible sur <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/WALLNER-Centroamericana12-2007.pdf>, consulté le 23 juillet 2015.

<sup>22</sup> Nathalie BESSE, « Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya » disponible sur : <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/insensa.html>, consulté le 26 juillet 2015.

<sup>23</sup> Emiliano COELLO GUTIÉRREZ, « Estética de la provocación. Tiempos de cambio. El novelista Horacio Castellanos Moya retrata el desencanto político en el istmo centroamericano », disponible sur <http://www.nacion.com/ancora/2008/mayo/04/ancora1517848.html>, consulté le 26 juillet 2015.

<sup>24</sup> Evelyn GALINDO-DOUCETTE, « La crítica de la izquierda en la “ficción” de Horacio Castellanos Moya », disponible sur <http://postwarelsalvador.blogspot.fr/2014/05/la-critica-de-la-izquierda-en-la.html>, consulté le 25 juillet 2015.

En filigrane de cette citation, nous voyons la relation entre *La diáspora* et l'histoire. C'est en ce sens que Galindo-Doucette dit « [...] *Horacio Castellanos Moya utiliza la "ficción" para explorar una historia que no se permite escribir de otra manera.* »<sup>25</sup>

Cette dernière phrase permet d'introduire la « lecture historique » que nous souhaitons faire de l'œuvre de Horacio Castellanos Moya. Ses derniers romans, à savoir *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), et *El sueño del retorno* (2013), sont explicitement reliés à des faits historiques de l'histoire contemporaine. Le journaliste catalan Xavi Ayén écrit par exemple que « *Desmoronamiento, de Horacio Castellanos Moya es un drama familiar con el trasfondo del enfrentamiento bélico entre Honduras y El Salvador, que se inició tras un encuentro entre sus selecciones*<sup>26</sup>. Nathalie Besse, dans l'article précédemment cité, affirme dans le cas de *Insensatez* que

[...] *el escritor, que tuvo acceso a informes sobre la violación de los derechos humanos en Guatemala, se inspira en sucesos verídicos: el exterminio de la población indígena cuando la guerra civil que azotó el país durante 36 años*<sup>27</sup>.

Ricardo Roque Baldovino fait une analyse historique de *Tirana memoria*. Selon lui,

[...] *es la primera de sus novelas que expresamente aborda el tema de la memoria histórica. Esto viene a ser una novedad no sólo en su producción, sino en toda la novelística salvadoreña, que no se ha caracterizado precisamente por el cultivo de la memoria histórica*<sup>28</sup>.

Werner Mackenbach<sup>29</sup> établit pour sa part une relation entre histoire-mémoire-littérature dans *Tirana memoria*, qu'il donne comme caractéristique de la littérature centraméricaine de ces dernières années. Par ailleurs, il affirme que « *La novela está saturada de procedimientos, técnicas, referencias y presencias intertextuales* »<sup>30</sup>. Selon lui, ce roman a des caractéristiques du roman historique, et en particulier du roman de la dictature, à l'image

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Xavi AYÉN, « Castellanos Moya novela una guerra que empezó en el fútbol », in *La Vanguardia*, Enero, 2007, sur [www.iec.cat/recull/ficheros/2007/01\\_ene/13537.pdf](http://www.iec.cat/recull/ficheros/2007/01_ene/13537.pdf), p. 39.

<sup>27</sup> Nathalie BESSE, *art. cit.*

<sup>28</sup> Ricardo Roque BALDOVINOS « Rehaciendo la trama de la memoria : la última propuesta de novela histórica de Castellanos Moya », sur

[http://www.academia.edu/4241743/Rehaciendo\\_la\\_trama\\_de\\_la\\_memoria\\_la\\_%C3%BAltima\\_propuesta\\_de\\_novela\\_hist%C3%B3rica\\_de\\_Castellanos\\_Moya](http://www.academia.edu/4241743/Rehaciendo_la_trama_de_la_memoria_la_%C3%BAltima_propuesta_de_novela_hist%C3%B3rica_de_Castellanos_Moya). Consulté le 29 juillet 2015.

<sup>29</sup> Werner MACKENBACH, « Historia, memoria y ficción. *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya », in *Ayer Historia y literatura*, Revista de Historia contemporánea n° 97, 2015, p. 95.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 101.

de *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos ou encore de *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa.

Des paragraphes précédents ressortent plusieurs caractéristiques de l'œuvre de Castellanos Moya : fictionnalisation des violences de guerre et de celles des après-guerres ; « lecture politique » de la société salvadorienne, celle-là même qui aurait valu à l'auteur des menaces de mort, entraînant son départ, même si certains détracteurs de Castellanos Moya ont pensé qu'il ne s'agissait là que d'une stratégie lui permettant de « s'exporter » à l'étranger<sup>31</sup> ; enfin, liens étroits entre l'œuvre moyane et l'histoire.

Jadis confondue avec la littérature, l'histoire a depuis le XIX<sup>e</sup> siècle cherché à prouver, puis à affirmer son caractère scientifique, revendiquant une nette séparation. Malgré cela, les deux disciplines n'ont jamais cessé d'emprunter l'une à l'autre. L'historien peut chercher dans la littérature des éléments intéressant son travail scientifique et le romancier trouver dans les faits historiques, convertis en faits littéraires, une source pour ses histoires. Le roman historique en est une preuve tangible depuis deux siècles, témoignant d'une vitalité jamais démentie qui, en Europe, a relancé le débat entre fiction et histoire, il y a quelques années. En effet, la publication en 2006 de *Les Bienveillantes* de l'écrivain franco-américain Jonathan Littell et de *Jan Karski* de Yannick Hennel, a obligé les historiens et les théoriciens de la littérature à s'intéresser à nouveau aux rapports entre l'histoire et la littérature<sup>32</sup>. Il s'agissait de comprendre la spécificité des deux récits et le déplacement de leurs frontières. Or, comme l'a souligné récemment l'historien Ivan Jablonka<sup>33</sup>, ces notions sont si polysémiques, si fluctuantes, que leur rapprochement fait naître des malentendus. En effet, l'histoire est une « science » humaine qui obéit à des lois, des méthodes tandis que la littérature, entendue comme fiction, dispose de toutes les licences de l'imagination. Pourtant, cette dichotomie n'a pas empêché certains historiens ou certains penseurs comme Paul Veyne, Paul Ricœur,

---

<sup>31</sup> Nous faisons allusion ici à la lettre ouverte écrite par David Hernández en août 2004, publiée sur le journal électronique elfaro.net sous le titre « El “caso” Castellanos Moya ». Dans cette lettre, largement diffusée au Salvador, comme l'atteste Jorge Ávalos qui y a répondu dans « En defensa de Horacio Castellanos Moya », David Hernández met en cause les raisons données par Castellanos Moya pour bénéficier du « Programa de Ciudades Refugio » qui est un programme réservé aux écrivains persécutés dans leurs pays. Selon lui, l'auteur n'a jamais reçu de menaces de mort. Il parle même de « farce » et d'« imposture ». David Hernández, actuellement directeur de la maison d'édition Editorial Universitaria de l'Université du Salvador, était membre de « Ciudades Refugio para Escritores perseguidos » de Hanovre. Il est écrivain et a reçu le Prix National du Roman Alfaguara avec son titre *Berlín años guanacos* (2004).

<sup>32</sup> Un exemple en sont les études critiques réunies dans le numéro de la revue *Débat* : « L'histoire saisie par la fiction », n° 165, mai-août, Paris, Gallimard, 2011 ou dans *Annales. Histoire, sciences sociales. «Savoirs de la littérature»*, n° 65, Paris, EHESS, 2010.

<sup>33</sup> Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Editions du Seuil, 2014, p. 10.

Hayden White et Michel de Certeau par exemple, de leur trouver des points communs, un « rapport d'identité évident » selon le terme d'Ivan Jablonka.

Celui-ci tient, en grande partie, au fait que les deux notions ont toutes les deux une même vocation narrative, puisqu'elles racontent, agencent les faits, mettent en scène des personnages au point que Paul Veyne a qualifié l'histoire de « roman vrai »<sup>34</sup>. Par ailleurs, les tenants de la thèse postmoderne du *linguistic turn* ont de leur côté contesté aussi la portée cognitive de l'histoire en l'assimilant à la littérature. Pour Ivan Jablonka, cette dernière est donc apte à rendre compte du réel. Tout comme le chercheur peut incarner une démonstration dans un texte, l'écrivain peut mettre en œuvre un raisonnement historique, sociologique, anthropologique. L'écrivain qui veut dire le monde, nous dit-il, se fait à sa manière chercheur<sup>35</sup>.

Les frontières sont donc poreuses. Notre propos ici sera de tenter de comprendre comment cette porosité est à l'œuvre dans la production romanesque de Horacio Castellanos Moya. En effet, l'écrivain, qui s'est formé sur le terreau de la violence historique et dont les deux familles - hondurienne et salvadorienne - ont été impliquées dans l'histoire centraméricaine puisque son grand-père maternel était vice-président et chef du Parti national au Honduras et que son propre père a été condamné à mort pour sa participation à la tentative de coup d'État de 1944 contre le général Maximiliano Hernández Martínez, ne cesse de trouver en elle, la matière pour ses fictions.

Nous avons choisi d'étudier son œuvre romanesque - ou fictionnelle - en raison de son poids dans l'ensemble de la production de l'auteur. Horacio Castellanos Moya a débuté en écriture avec la poésie, puis les récits et/ou contes pour finalement donner sa pleine mesure dans le genre romanesque. Il a écrit, à ce jour, onze romans dont *La diáspora* (1989), *Baile con serpientes* (1996), *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1998), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta en el luchador* (2011) et *El sueño del retorno* (2013)<sup>36</sup>. Des onze romans, nous n'avons retenu que dix. En effet, pour des raisons matérielles, nous n'avons pas pu nous procurer *Baile con serpientes*. Cette absence ne nous semble pas avoir été préjudiciable à notre étude dans la mesure où ce que nous avons pu lire sur la fictionnalisation de l'histoire dans ce roman ne fait pas ressortir une

---

<sup>34</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 22.

<sup>35</sup> Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 8.

<sup>36</sup> Les romans de référence utilisés dans cette étude sont ceux qui ont été publiés chez Tusquets, à l'exception de *La diabla en el espejo* qui l'a été chez Arcoiris.

dimension particulière. H. Castellanos Moya est aussi l'auteur de cinq livres de récits : *¿Qué signo es usted niña Berta ?* (1981), *Perfil de prófugo* (1989), *El gran masturbador* (1993), *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995) et *El pozo en el pecho* (1997). Les quatre derniers ont été inclus dans un recueil intitulé *Con la congoja de la pasada tormenta Casi todos los cuentos* (2009). Il est aussi l'auteur d'un recueil de poèmes, d'une anthologie poétique *La Margarita Emocionante* (1979)<sup>37</sup> et de trois essais en l'occurrence *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* (1993), *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias* (2010) et *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos* (2011) qui ont été très importants pour nous : d'une part en tant que source de renseignements sur l'homme et l'écrivain qu'il est devenu et d'autre part, en raison des liens privilégiés qu'entretient le genre de l'essai en matière d'écriture de l'histoire. Nous avons toutefois inclus un récit à savoir « Poema de amor » extrait du recueil *Con la congoja de la pasada tormenta Casi todos los cuentos* (2009) dans la mesure où il traite un sujet historique récurrent dans l'œuvre romanesque de l'auteur, à savoir l'assassinat du poète Roque Dalton.

Notre réflexion se situant à la croisée de deux notions, l'histoire et la littérature entendue comme fiction, il nous a paru nécessaire, en préambule, de faire un état de la question. Il s'agissait pour nous de tenter de clarifier les rapports qu'elles avaient entretenus au fil du temps pour en voir la trace et en comprendre l'impact dans le roman centraméricain contemporain.

Nous avons souhaité ensuite, dans une première partie divisée en deux chapitres, cerner l'homme et l'écrivain. Pour ce faire, nous avons étudié les données biographiques d'Horacio Castellanos Moya : origines, milieu, formation intellectuelle, engagements, activités professionnelles. En effet, il nous a semblé que le fait de choisir tel ou tel fait historique plutôt que tel autre dans ses romans posait d'emblée la question de son vécu, de ses rapports à l'histoire, voire de son implication, dans la mesure où sa propre lecture et son interprétation de celle-ci le conduisaient à en privilégier certains aspects. Nous avons ensuite contextualisé la production et de réception de l'œuvre moyane, laquelle après avoir fait l'objet de controverses, en particulier au Salvador, jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale.

---

<sup>37</sup> Cette anthologie est, selon Dante Barrientos Tecún, (*Amérique centrale : Étude de la poésie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 372), l'une des toutes dernières expressions poétiques d'importance au Salvador avant la guerre. Elle rassemble six auteurs dont Roberto Quezada, Miguel Huevo Mixco, Mario R. Mejía, Roger Lindo, Nelson Brizuela et Horacio Castellanos Moya.

Dans la deuxième partie divisée en trois chapitres et intitulée « Marques d'historicité », nous nous sommes efforcée d'appréhender ce qu'est l'histoire centraméricaine dans laquelle l'œuvre de Castellanos Moya prend racine. Nous avons donc rappelé dans le premier chapitre les périodes historiques fictionnalisées qui vont de la chute de Hernández Martínez en 1944 en passant par les conflits armés comme la guerre de Cent Heures de 1969 entre le Honduras et le Salvador, les guerres civiles au Guatemala et au Salvador, à leurs impacts et à leurs conséquences dans les sociétés d'après-guerre. Le deuxième chapitre traite des personnages historiques de deux manières : d'une part ceux que nous avons nommés « les personnes-personnages », à savoir ceux qui ont existé et/ou existent dans la réalité extralittéraire et qui sont utilisés comme des personnages fictifs par l'auteur tout en gardant leurs identités réelles, et d'autre part, les « personnages-personnes », c'est-à-dire des personnages qui ont une identité fictive mais avec une correspondance dans la réalité extralittéraire. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous avons étudié l'espace - qu'il soit ouvert ou clos, public ou privé - afin de voir son degré d'historicisation.

La troisième et dernière partie, divisée en deux chapitres, est consacrée à l'étude de la mise en scène de l'histoire dans l'œuvre. Dans le premier chapitre que nous avons intitulé « Raconter l'histoire », nous analysons les stratégies littéraires utilisées par Castellanos Moya pour « dire » l'histoire. Nous y étudions les modes de représentation des marques d'historicité ainsi que leurs enjeux. L'analyse des éléments paratextuels, véritables « seuils » selon le terme de Gérard Genette, sont des lieux où se noue le « contrat de lecture » et peuvent être selon nous autant d'éléments susceptibles de porter en eux des traces de l'histoire et de guider le lecteur dans le fait fictionnalisé. Nous nous sommes attachée à montrer comment, dans la composition du roman, l'aspect formel bouscule le lecteur et crée un effet « puzzle » qui peut être interprété comme la manifestation d'une histoire en « miettes », pour reprendre l'expression de l'historien François Dosse. Enfin, dans le dernier chapitre nous analysons le temps, en voyant comment l'auteur joue avec les digressions temporelles et narratives pour rendre compte de l'histoire. Le caractère « déchronologisé » du temps dans l'œuvre semble mettre en évidence une poétique de la discontinuité, montrant ainsi que la narration de l'histoire peut ne pas se faire par le recours au seul développement chronologique, tandis que l'utilisation privilégiée d'analepses semble être symptomatique d'une société qui n'envisage pas son avenir.

## **ÉTAT DE LA QUESTION**

L'histoire entretient, de longue date et sous des formes très diversifiées, un dialogue avec la littérature hispano-américaine. Nombreux sont les auteurs qui ont trouvé dans la matière historique une source vive pour écrire leurs histoires. Au fil du XX<sup>e</sup> siècle, il s'est agi de rendre compte du temps présent, d'éclairer des pans d'histoire ignorés par l'histoire officielle ou de reconsidérer le passé en désacralisant figures et événements historiques. En Amérique centrale, l'histoire contemporaine, particulièrement tourmentée, a meurtri les cœurs et les corps et marqué durablement les mémoires. Les mouvements révolutionnaires et les guerres, survenues dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont été abordés par des écrivains de plusieurs pays de l'isthme. Si les années 1980 ont vu l'essor du témoignage, les années 1990 ont vu celui du roman historique comme en attestent, par exemple, les œuvres de Sergio Ramírez, de Julio Valle-Castillo Ricardo Pasos (auteurs nicaraguayens), de Julio Escoto du Honduras ou du Salvadorien Ricardo Lindo et des Guatémalèques Aurturo Arias et Dante Liano pour ne citer que ceux-là.

Dans le contexte du début du XXI<sup>e</sup> siècle où le débat entre l'histoire et la littérature, entendue comme fiction, s'est vu renouvelé, le fait que le roman contemporain s'empare de la représentation de l'histoire récente où les conflits idéologiques ont souvent été omniprésents pose, sous un autre angle, la question du rapport entre la fiction et l'histoire.

Notre propos dans cette étape initiale du travail sera de tenter de comprendre les rapports qui unissent ces deux concepts aussi complexes l'un que l'autre et qui ont été pensés pendant longtemps dans un rapport d'opposition. L'histoire et la fiction ont suscité dès le XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs questionnements, à un moment où, en Europe et, en France en particulier, l'histoire se constituait en discipline. Au cœur du débat il y avait l'idée selon laquelle le discours historique relève du vrai et s'appuie sur une méthodologie scientifique qui lui garantit sa véracité, alors que la fiction relève de l'imaginaire, de la « feintise » et donc du faux. Cependant, des points de convergence existent entre les deux concepts, ce qui a conduit les uns et les autres à s'interroger sur les particularités des deux discours, quitte à réfuter, au fil du temps, l'existence d'une frontière étanche entre les concepts.

Nous avons tenté dans un premier temps de clarifier chaque notion en essayant de circonscrire le périmètre de chacune des disciplines dont il relève. Cette étape constitue un des points importants de notre travail, en ce sens que les considérations ultérieures en dépendront directement. Ainsi, après avoir posé les bases de cette réflexion, nous tenterons, dans une autre étape de comprendre et de rendre compte de la présence de l'histoire dans l'œuvre romanesque de Horacio Castellanos Moya afin d'en dégager les principaux enjeux.

## ***I - Histoire et fiction : essai de clarification notionnelle***

Une tentative de clarification des notions qui fondent cette étude nous a semblé un préalable nécessaire. Il ne s'agit pas de faire une histoire de chaque notion car cette démarche impliquerait une analyse approfondie des manières selon lesquelles elles ont été employées et ont pu se combiner au fil du temps et au gré de l'évolution des sciences humaines, mais de nous efforcer de mettre en lumière leurs spécificités et leurs possibles convergences.

### ***A – Définitions***

Étymologiquement, selon ce que nous indique A. Rey, dans le *Dictionnaire culturel en langue française*, le terme « histoire » vient du grec *Istoria* de *istorein*. Cette forme dépend de la racine indo-européenne *wid, wed*, « voir », d'où le sanskrit *vettar*, témoin et le grec, *histôr* qui signifie témoin au sens de « voyageur ». La conception de la vue comme moyen d'accéder au savoir donne à l'historien un statut de témoin. S'il voit, cela sous-entend qu'il sait. En grec ancien, *historein* c'est chercher à savoir, « s'informer ». *Historiê* c'est donc l'enquête qui permet la connaissance des événements du passé et qui nécessite une approche méthodique.

Le *Dictionnaire de la langue française* de Littré définit le terme « histoire » comme

- la relation et l'interprétation des faits, des événements qui ont marqué les temps passés, relativement à l'évolution de l'humanité, d'un peuple, d'une activité humaine, d'une discipline, etc.
- le récit de faits, d'événements totalement ou partiellement imaginaires, relatifs à des personnages réels ou fictifs
- des propos mensongers, récit visant à tromper.

Le *Dictionnaire de la Real Academia* donne une définition quasi identique. Il parle de

*narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables. En sentido absoluto se toma por la relación de los sucesos públicos y políticos de los pueblos; pero también se da este nombre a hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquiera otra clase.*

Le terme désigne également « *un conjunto de los sucesos referidos por los historiadores, una obra histórica en que se refieren los acontecimientos o hechos de un pueblo o de un personaje* ». Mais il ne désigne pas seulement des faits « vrais » : c'est aussi « *una fábula, un cuento o una narración inventada* » ou encore *un cuento, un chisme, un enredo*. En peinture, le terme désigne « *un cuadro o tapiz que representa un caso histórico o fabuloso* ». Le

*Dictionnaire de la langue anglaise* d'Oxford définit, pour sa part, le terme « history » comme « *the study of past events, particularly in human affairs* ». Il indique aussi « *the whole series of past events connected with a particular person or thing* », et « *historical play* », se référant dans ce dernier cas à la littérature comme, par exemple, les « *Shakespeare's comedies, histories and tragedies* ».

Il ressort de ces différentes définitions une dimension polysémique du mot « histoire » qui désigne à la fois une réalité passée et avérée, et une réalité imaginaire ainsi que la manière d'en rendre compte, c'est-à-dire, sa mise en mot en récit et en discours. Là où l'anglais distingue entre *history* et *story* (histoire et récit), où l'allemand établit une différence entre l'activité qui produit des œuvres (*Geschichtschreibung*) et la discipline historique proprement dite (*Geschichtswissenschaft*), le français a tendance, de nos jours, à jouer sur la majuscule pour faire la différence. D'un côté il y aurait l' « Histoire » qui formerait un tout et de l'autre, des « histoires », fruit de l'imagination de l'auteur. Ce brouillage linguistique rend la notion aussi complexe que féconde.

Nous avons, par ailleurs, pu observer que le désir des historiens de marquer une frontière avec la « fiction » est une constante et les conduit aujourd'hui à distinguer « histoire » et « historiographie », qui est un discours sur l'histoire. Celui-ci est donné comme construit selon une méthodologie stricte et des règles bien définies, ce qui lui confère son caractère scientifique. C'est ainsi que l'historien Pierre Nora souligne que « la connaissance des lois propres à ce milieu est indispensable pour rendre intelligible la production qui en émane, le *texte historique* »<sup>38</sup>. Mais l'histoire n'a pas toujours eu le caractère scientifique que nous lui connaissons aujourd'hui. Ainsi, en Europe, au Moyen Age, l'histoire était considérée comme une mémoire, destinée à assurer le souvenir d'événements glorieux ou honteux, ceux de « héros mémorables » qui étaient à imiter ou de « tristes héros » dont l'exemple devait être évité comme le rappelle A. Rey. L'historien n'avait pas l'exigence de « vérité » qui s'impose à son homologue aujourd'hui. Le genre historique le plus cultivé était alors la chronique qui présentait un « déroulement d'événements » sans recherche d'une explication « scientifique ». De plus, ces récits historiques étaient « entremêlés avec des broderies littéraires » et de « produits d'imagination » ainsi que le souligne le *Dictionnaire culturel de la langue française*.

C'est précisément au cours du XIX<sup>e</sup> siècle que la *Revue historique* de Gabriel Monod (1876), véritable manifeste de la méthode critique et positiviste, et l'*Introduction aux études*

---

<sup>38</sup> Pierre NORA, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », in *Le Débat. L'histoire saisie par la fiction*, Gallimard, n° 165, mai-août 2011, p. 10.

*historiques* (1898) de Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos ont « libéré » l'histoire de la littérature<sup>39</sup>. L'histoire a ainsi acquis sa scientificité en s'éloignant et en se distinguant de la littérature, en construisant de nouvelles alliances en particulier avec les sciences sociales. Henri-Irénée Marrou, rappelle François Dosse, qualifiait l'histoire de « connaissance scientifiquement élaborée du passé », et soulignait que l'histoire n'était pas de la fiction car elle racontait une histoire régie par une méthode, et non des « histoires » comme le faisait la littérature. Si le discours romanesque était celui auquel tout était permis, et même demandé, l'historien est, au contraire, celui qui dit ce que l'histoire permet et ce qu'elle ne permet pas. Par ailleurs, le discours historique, fondé sur une volonté d'objectivité entendue comme « recherche de la vérité », conduit l'historien à établir une séparation entre lui et son objet d'étude.

Parmi les critères permettant de distinguer le récit historique du récit de fiction, les historiens en distinguent principalement trois. Ainsi Pierre Nora pense-t-il que contrairement au récit de fiction, « l'histoire est le produit d'un lieu social dont elle émane », et qu'il y a une *fabrique* de l'histoire<sup>40</sup>. C'est d'ailleurs cette relation au corps social qui est l'objet même de l'histoire, selon les propos de l'historien. À la différence du roman que l'on peut écrire pour se distraire, l'histoire certifie l'existence d'un monde commun. Par ailleurs, Pierre Nora pose que l'histoire est une pratique, un « métier » car « écrire de l'histoire suppose toujours l'établissement de sources, leur classement, leur distribution en fonction du déplacement de la problématique »<sup>41</sup>. Enfin, le dernier critère qu'il retient - et qu'il donne comme le plus important - est celui de l'attachement absolu au principe de réalité. Ce dernier terme ne contribue pas à faciliter la définition!

En effet, l'histoire diffère des autres sciences dites « dures » en ce sens qu'elle n'obéit pas aux mêmes règles ni aux mêmes méthodes que ces dernières. Ainsi, contrairement au physicien par exemple, l'historien ne peut observer son objet d'étude et l'expérimenter directement, et pourtant « l'histoire est habitée par une ambition de connaissance de plus en plus scientifique de tout le passé humain dans sa diversité et sa complexité, explorée grâce à des traces interprétées par tous les moyens possibles d'investigation scientifique, les sciences dites auxiliaires de l'histoire »<sup>42</sup>. L'histoire s'appuie donc sur d'autres sciences pour établir sa scientificité. Nous pourrions compléter cette affirmation de Pierre Nora en nous demandant

---

<sup>39</sup> François DOSSE, *L'histoire*, Armand Colin, Paris, p. 24.

<sup>40</sup> Pierre NORA, *art. cit.*, p. 10.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Pierre NORA, *art. cit.*, p. 7.

dans quelle mesure l'histoire peut s'appuyer aussi sur la « fiction », qui n'est certes pas une science mais qui peut cependant fournir un matériau non négligeable à sa réflexion.

La définition du mot « fiction » ne s'avère pas plus simple. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le philosophe Hans Vaihinger, cité par Dorrit Cohn, notait déjà :

Le terme « fiction » fait l'objet d'un usage chaotique et pervers ; même les logiciens l'emploient dans plusieurs sens différents, sans prendre la peine de la définir ou d'établir une distinction entre ses différentes acceptions<sup>43</sup>.

À partir de cette remarque, Dorrit Cohn rappelle que la première tâche d'un livre qui utilise le terme « fiction » dans son titre est de régler les problèmes que pose son usage. En effet, les utilisations diverses de ce terme montrent une multiplicité sémantique, liée à son évolution historique.

Le terme vient du latin *factio*, de *ingere*, qui signifie « feindre », « façonner », « inventer ». La fiction est la création ou l'invention de choses imaginaires, irréelles selon le petit Larousse. Elle est le produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. Selon le *Trésor de la langue française*, il s'agit d'un mensonge, d'une dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui ; c'est aussi la construction imaginaire, consciente ou inconsciente, se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel. Dans son *Diccionario de uso del español*, María Moliner parle de « *acción de fingir o simular, cosa fingida o simulada, invención, cosa inventada, cosa imaginada* » ; quant à celui de la Real Academia, il définit la fiction comme « *acción y efecto de fingir, invención, cosa fingida, clase de obras literarias o cinematográficas generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios* ». S'y ajoute une autre acception, étonnante, qui est la « *ficción de derecho o legal* », c'est-à-dire « *la que introduce o autoriza la ley o la jurisprudencia en favor de alguien; como cuando al hijo concebido se le tiene por nacido* ». Le *Dictionnaire d'Oxford* donne comme première occurrence, celle de « *literature in the forme of prose, especially novels, that describes imaginary events and people* ». Il s'agit de « *something that is invented ou untrue* ». Il est indiqué que *the notion of the country being a democracy is a polite fiction*. Le sens le plus répandu est donc celui d'une affirmation « douteuse » ou « fausse ».

Les études sur le sujet nous rappellent que cette vision négative était déjà présente dans les théories platoniciennes où la fiction, perçue comme « dangereuse », était

---

<sup>43</sup> Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 11. [1999, éd. anglaise].

déconsidérée. Le philosophe grec soutenait qu'elle constituait un risque épistémologique : c'est pour cette raison qu'il la considérait comme un « danger » pour la cité et proposait l'exclusion des « poètes ». Comme l'explique C. Montalbetti, pour le philosophe, le risque était double : il s'agissait d'abord d'un risque d'ordre ontologique, à cause de la distance que la fiction entretient avec la vérité, puis d'un risque d'un ordre plus strictement politique, car la fiction représente des comportements qui ne sont pas adéquats puisqu'elle détournerait la raison en flattant les passions<sup>44</sup>.

Le rapport à la « vérité » ou à la « réalité » de ce que peut recouvrir le terme fiction varie selon l'angle à travers lequel il est envisagé. Jean-Marie Schaeffer, dans son analyse des rapports entre vérité et fiction, rappelle qu'en philosophie classique, le terme « fiction » a été souvent utilisé pour désigner ce qu'il est convenu d'appeler des *illusions cognitives*. Il mentionne aussi le fait que les notions de temps et d'espace étaient considérées comme des « fictions heuristiques » par Emmanuel Kant qui ne désignait pas par là des « contre-vérités », mais des constructions conceptuelles permettant d'interpréter la réalité<sup>45</sup>.

Enfin, dans le domaine artistique et en particulier littéraire, la fiction est considérée comme une création imaginaire pour laquelle doit exister un code de lecture entre le créateur et son public. On parle ainsi de fiction poétique, romanesque ou de fiction d'opéra comme en attestent plusieurs dictionnaires. Olivier Caïra, dans son ouvrage *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*<sup>46</sup>, montre que beaucoup de chemin a été parcouru dans la définition du terme fiction. Jean-Marie Schaeffer, qui a préfacé l'ouvrage, pense qu'il s'agit d'un élargissement qui aboutit à la redéfinition la plus conséquente. Il parle de « jeux de rôle comme dispositifs fictionnels », jugés tout aussi canoniques que les fictions littéraires, ainsi que de « fictions axiomatiques » qui sont selon lui « lourdes de conséquences ». Ces dernières intègrent dans le champ de la fiction des types d'activités – les jeux de stratégie, tels le jeu d'échecs, les programmes sous-jacents aux jeux vidéo, les constructions mathématiques, etc. – que nous n'avons pas l'habitude de considérer comme relevant du dispositif fictionnel<sup>47</sup>. Les analyses de Caïra montrent aussi que la *mimesis*, considérée généralement comme constituant l'essence même de la fiction, n'est qu'un des deux pôles du dispositif fictionnel, puisque l'autre est

---

<sup>44</sup> Christine MONTALBETTI, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 121.

<sup>45</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 16.

<sup>46</sup> Olivier CAÏRA, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 10.

celui des fameuses « fictions axiomatiques ». Il semble donc que la « feintise » ne soit plus une condition nécessaire : toute fiction n'est pas « feinte » et n'est pas mimétique<sup>48</sup>.

On voit donc qu'il n'y a pas une fiction, mais des fictions. Selon les contextes, ce terme renvoie à différents faits, qu'il est nécessaire de distinguer d'autant que l'évolution récente du terme amène à redéfinir les frontières entre le champ de la fiction et celui des représentations factuelles. Jean-Marie Schaeffer indique ainsi quatre pôles sémantiques autour desquels peuvent être regroupés les différents usages du terme : l'illusion, la feintise, le façonnage et le jeu<sup>49</sup>. Chacun d'eux implique une vision différente de la fiction. Le rapprochement avec « l'illusion » l'attire dans la sphère de la catégorie de l'erreur. Le centrage sur l'idée de « feintise » la rapproche du mensonge. La mise en avant du « façonnage » ou du « modelage » fait apparaître le facteur de l'invention. Enfin, la perspective du « jeu » la conduit du côté de ce qu'il nomme « l'enclave pragmatique »<sup>50</sup> pour tous ceux qui sont engagés dans des formes variées de jeux comme le spectacle dramatique, cinématographique, les jeux vidéo, la lecture.

Pour sa part, la critique littéraire de langue anglaise<sup>51</sup> (importante puisqu'en français le mot « fiction » tend à supplanter dans les usages le mot littérature dans son acception « romanesque ») parle ainsi de récit inventé (*fictional* pour ce qui relève de la littérature) et conseille d'ailleurs de parler plutôt de « récit non référentiel » (*fictitious* pour ce qui relève de la vie). Elle distingue quatre significations du terme :

- La fiction comme contre-vérité
- La fiction en tant qu'abstraction conceptuelle
- La fiction entendue comme littérature
- La fiction entendue comme récit.

La fiction comme l'histoire est donc un terme polysémique ; c'est pour cela que Jean Marie-Schaeffer distingue deux couples dans la relation « histoire-littérature » et « histoire-fiction ». En effet, pour lui, le couple « histoire-littérature » n'est pas réductible à « histoire-fiction », car il comporte aussi des discours factuels comme les écrits journalistiques, les biographies, les rapports de police etc. Le couple « histoire-fiction » n'est pas pour lui une catégorie littéraire mais une catégorie pragmatique qui peut s'appliquer à toute forme de représentation.

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *art. cit.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Voir par exemple les travaux de Kate Hamburger dont *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986 ; Dorrit Cohn, *op. cit.* ; Thomas Pavel *Univers de la fiction* aux éditions du Seuil Paris, 1988, ou encore Michael Riffaterre, avec son ouvrage *Fictional Truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.

Certains discours historiques comportent des erreurs factuelles et ne sont donc pas toujours référentiels. De même qu'il existe dans les discours fictionnels des vérités référentielles que nous pouvons trouver dans le monde réel<sup>52</sup>.

Il n'en reste pas moins que malgré les acceptions « péjoratives » et la possible « dangerosité » prêtée au terme, il y aurait des « vérités » de la fiction, à partir d'énoncés de différente nature : d'une part, des énoncés strictement fictionnels, c'est-à-dire ayant un sens mais pas de dénotation ; d'autre part, des énoncés qui, tout en se trouvant à l'intérieur d'un texte fictif, seraient, dès qu'on les isole, des énoncés référentiels. Selon le chercheur américain John Searle, qui étudie la fiction en tant qu'« acte de langage », le texte de fiction parle littéralement et localement du monde au moins de deux manières. Premièrement, chaque fois que le texte de fiction tisse un énoncé qui comprend un nom de personne réelle, un toponyme référentiel ou le nom d'un événement historique, il se trouverait d'« îlots référentiels ». Deuxièmement, lorsque le texte de fiction emprunte la forme de la maxime, qui énonce quelque chose à propos d'un fonctionnement à l'œuvre dans le monde, on sortirait, le temps de cet énoncé, des seules limites de l'univers fictionnel pour réfléchir une « portion » de réel dans le geste d'une « synthèse gnomique »<sup>53</sup>. De ces analyses, nous retiendrons que le texte de fiction apparaît comme essentiellement composite, variable et alternatif puisqu'il fonctionne sur deux modes : référentiel et fictionnel. C'est dans ce sens que Margaret Macdonald dit que « il n'y a que très peu de textes de fiction dont le contenu soit totalement fictif »<sup>54</sup>. Pour sa part, le philosophe Nelson Goodman parle de « vérités métaphoriques de la fiction », les textes de fiction ayant une fonction dans la construction du monde, aussi importante que celle que remplissent les textes scientifiques<sup>55</sup>. Quant à Emmanuel Bouju, il définit la fiction comme un « exercice des mémoires possibles de l'histoire », un exercice « para-historiographique »<sup>56</sup>.

Loin de s'être éloignées au fil du temps, on voit qu'un nouveau dialogue entre l'histoire et la fiction s'est instauré.

---

<sup>52</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, « Temps de l'histoire et temps des œuvres », document vidéo sur [www.youtube.com/watch?v=LwcZ4NtvfXE](http://www.youtube.com/watch?v=LwcZ4NtvfXE), mis en ligne par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL EHESS-CNRS).

<sup>53</sup> John SEARLE, *Sens et expression. Etude de théories des actes du langage*, Editions de Minuit, Paris, 1982, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>54</sup> Margaret MACDONALD, « Le langage de la fiction », d'abord paru sous le titre de « The language of fiction » dans *Proceedings of Aristotelian Society*, supplementary volume 27, 1954, traduit dans *Poétique* n° 78, avril 1979, et repris dans *Esthétique et Poétique*, textes réunis par Gérard Genette, Seuil, Points, 1992, cité par Christine MONTALBETTI, *op. cit.*, p. 33.

<sup>55</sup> Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, Editions Jacqueline Chambon, 1992, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 38.

<sup>56</sup> Emmanuel BOUJU doc. audiovisuel sur [www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycle&idcycle=406](http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycle&idcycle=406).

## ***B - Une frontière poreuse ?***

Si depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire s'est efforcée de démontrer son caractère scientifique et de marquer des frontières bien définies avec la littérature, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles approches sont apparues. Certains historiens, à l'instar de Paul Veyne, ayant fait évoluer la discipline traditionnelle vers de nouveaux objectifs, la thèse postmoderne du courant dit du *linguistic turn*, « tournant linguistique » en français, postule que la réalité ne peut être connue que par la médiation du langage et que toute forme de connaissance y compris l'histoire ne peut passer que par l'étude des discours. L'historien américain Hayden White, dans son ouvrage *Metahistory*, considère ainsi le texte narratif comme une « structure verbale ayant la forme d'un discours narratif »<sup>57</sup>. Il remet en question l'objectivité historique sur laquelle se fonde la profession. Pour lui, c'est la structure verbale elle-même qui vient donner aux événements historiques non seulement leur signification mais aussi leur statut d'événements réels<sup>58</sup>.

L'historien François Furet écrivait ainsi que si l'on demande « si l'histoire en tant que telle peut devenir une science compte tenu de l'indétermination de son objet, la réponse à cette question est indubitablement négative »<sup>59</sup>. La fiction et l'histoire ne cessant d'emprunter mutuellement à l'autre, Paul Veyne et Paul Ricœur, respectivement historien et philosophe, ont parlé de la dimension narrative du discours historique, mettant ainsi en évidence les points de convergence. Les deux concepts semblent ainsi se définir dans une opposition complémentaire : aussi ne devons-nous pas nous étonner de ce que leurs transformations respectives interagissent au fil du temps.

Si la « vieille » histoire sélectionnait et ordonnait les événements de façon à renforcer la conscience collective dans la perspective de la construction de la Nation, cette approche de l'événement historique a été contestée par les « nouveaux » historiens et la « nouvelle » histoire. En effet, en attribuant à l'histoire d'autres objets que la construction nationale, les historiens ont ouvert la possibilité de nouvelles significations et défont l'orientation qui faisait de la nation la finalité de l'histoire. La création des *Annales* par Lucien Febvre et Marc Bloch s'est élevée contre les prétentions de l'« histoire savante », selon l'expression de Krzysztof

---

<sup>57</sup> David SCHREIBER et Marc AYMES, « Hayden White, l'ironie de la Métahistoire / En avant l'après-histoire ! », *Labyrinthe*, 2/2009 (n° 33), mis en ligne le 23 octobre 2011, p. 13-19. URL : [www.cairn.info/revue-labyrinthe-2009-2-page-13.htm](http://www.cairn.info/revue-labyrinthe-2009-2-page-13.htm).

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> François FURET, *L'Atelier de l'histoire*, Flammarion, 1982, cité par J. Leduc, V. Marcos-Alvarez, J. Le Pellec dans *Construire l'histoire*, Coll. Didactique, p. 81.

Pomian<sup>60</sup>. En effet, cette « histoire savante » qui se fait avec des textes pour connaître le passé et qui attache de l'importance aux grandes figures historiques et privilégie les grands événements, d'où le nom « histoire événementielle », est jugée trop réductrice car elle cloisonne et met à l'étroit les investigations en empêchant celle-ci de s'ouvrir à d'autres disciplines. François Dosse rappelle ainsi que « Les Annales rénovent [...] radicalement le discours historique » notamment en privilégiant « les phénomènes économiques et sociaux délaissés jusque-là »<sup>61</sup>. De ce point de vue, l'histoire se voit assigner de nouveaux objets : économie, mentalités, paysage, espaces culturels. Ainsi, contrairement à l'histoire savante et événementielle, l'histoire forgée par les *Annales* s'ouvre à d'autres disciplines comme la sociologie, la géographie. L'auteur explique par ailleurs que l'histoire non-événementielle privilégie les structures et l'histoire profonde car c'est une histoire qui prend pour point de départ non pas le récit historique, mais l'« histoire problème ».

Alors que les fondateurs des *Annales* avaient proclamé une « fonction totalisante de l'histoire », on assiste depuis les années 1970 à une multiplication des objets et des temps historiques qui a fait éclater la possibilité même d'une histoire synthétique et globale et produit ce que François Dosse nomme une « histoire en miettes ». Des histoires plurielles ont remplacé ce que l'on a pu nommer la « grande histoire » ou maintenant l'Histoire. Ces diversités d'objets et de points de vue ont contribué à rapprocher l'histoire de la littérature. Des historiens comme Paul Veyne et Michel de Certeau, qui ont joué un rôle déterminant dans le devenir de la discipline, ont mis en place toute une réflexion sur le retour à la littérature et sur les rapports entre l'histoire et la fiction ainsi que le problème des frontières entre les deux disciplines<sup>62</sup>. Tout d'abord, Paul Veyne a réfuté l'idée selon laquelle l'histoire est une science car, selon lui, elle est un « roman vrai », « un récit d'événements vrais qui ont l'homme pour acteur »<sup>63</sup>. Pour sa part, dans un article intitulé « Le discours de l'histoire », Roland Barthes se demandait si « la narration des événements passés [diffère] vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame »<sup>64</sup>. Il voyait et établissait des points de convergences entre les discours d'historiens comme Hérodote, Michelet et le discours de la

---

<sup>60</sup> Krzysztof POMIAN, « L'irréductible pluralité de l'histoire », in *Le Débat*, 1992/2, n° 104, p. 171-178. DOI : 10.3917/deba.104.0171.

<sup>61</sup> François DOSSE, *L'histoire en miettes*, Paris, Éditions de la Découverte, 1987, p. 62.

<sup>62</sup> Nous faisons référence à leurs ouvrages respectifs *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, et *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>63</sup> Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 10.

<sup>64</sup> Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire » in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Seuil, 1967 p. 163.

fiction. Selon lui, ces ressemblances se situaient au niveau de l'énoncé, de l'énonciation, et de la signification. Par ailleurs Hayden White, historien américain dans la tradition de la critique littéraire, pense que l'historiographie est « une manière de faire de la fiction » lorsqu'il affirme :

Les lecteurs de récits historiques et de romans ne peuvent manquer d'être frappés par leurs similitudes. Si les uns et les autres étaient envisagés en termes purement formels (ou plutôt formalistes), maints récits historiques pourraient passer pour des romans, tout comme beaucoup de romans pourraient être pris pour des récits historiques. Considérés simplement comme des artefacts verbaux, les récits historiques et les romans ne peuvent être distingués les uns des autres<sup>65</sup>.

Son affirmation vient rejoindre celle de Paul Veyne, qui souligne que l'histoire, « comme le roman », « trie, simplifie, organise ; fait tenir un siècle en une page »<sup>66</sup>, précisant également que, dans le cas de l'histoire, « le roman est vrai »<sup>67</sup>. Michel de Certeau ajoute que « le discours historique prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité) mais sous la forme d'une narration »<sup>68</sup>.

À cette redéfinition des champs respectifs qui fait bouger la ligne de démarcation supposée, il convient de mentionner une autre évolution. Dans sa préface à *Faire de l'histoire*<sup>69</sup>, Jacques Le Goff fait un portrait de l'historien en « conquérant », en « aventurier ». Il souligne aussi sa « boulimie » et ses « appétits », et attire surtout l'attention sur l'existence d'un malaise devant ce qu'il appelle « une dilatation du champ de l'histoire » du fait que la discipline se confronte aujourd'hui à des sciences sœurs comme l'ethnologie, la sociologie.

Aujourd'hui, les frontières qui régissent les deux concepts tendent donc à s'effacer comme le reconnaît un bon nombre d'historiens. Krzysztof Pomian, conscient de ce fait, préconise ainsi une « surveillance vigilante » qui les oblige à renforcer constamment les « défenses »<sup>70</sup>. Il faut dire qu'en France depuis 2006, une polémique est née avec la parution de *Les Bienveillantes* (2006) de l'écrivain franco-américain Jonathan Littell et de *Jan Karski*<sup>71</sup> (2006) de Yannick Hennel. Ces deux ouvrages ont marqué le début d'un déferlement de

---

<sup>65</sup> Hayden WHITE, « The Historical Text as Literary Artefact », *Tropics of Discourse: essays in Cultural Criticism*. Baltimore : John Hopkins University Press, p. 121-122, (cité dans D. Cohn, *op. cit.*, p. 174).

<sup>66</sup> P. VEYNE, *op. cit.*, p. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>68</sup> M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 129-130.

<sup>69</sup> Jacques LE GOFF et Pierre NORA, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2011.

<sup>70</sup> Krzysztof POMIAN, *Sur l'histoire*, Gallimard, 1999, p. 15.

<sup>71</sup> Voir les articles de Patrick Boucheron intitulé « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », p. 41-56 et de Pierre Nora « Histoire et fiction où passent les frontières » p. 6-12, in *Le Débat*. L'histoire saisie pas la fiction, n° 165, mai-août Gallimard, Paris, 2011.

romans à matière historique, empruntant souvent leur matière à la Seconde Guerre mondiale<sup>72</sup>, et provoqué une large discussion sur la nature des deux genres et le déplacement de leurs frontières<sup>73</sup>.

En Amérique hispanique, la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle a vu croître l'intérêt pour le roman historique et se développer un « nouveau roman historique » en particulier, ce fait pouvant s'expliquer, en partie, selon Seymour Menton, par la commémoration du 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte du continent par Christophe Colomb.

En résumé, on soulignera que dans les perspectives actuelles, l'histoire et la fiction ont en commun l'utilisation du récit. La mise en récit du discours historique nécessite une mise en ordre et cette mise en ordre obéit à une logique. Lorsqu'il agence les faits, l'historien choisit tel scénario plutôt que tel autre, ce qui fait dire à Arnold Toynbee que « rien que le choix, l'arrangement et la présentation des faits sont déjà des techniques appartenant au domaine de la fiction »<sup>74</sup>.

### ***C - La littérature : « force supplétive de l'histoire ? »<sup>75</sup>***

L'histoire et la littérature ont été marquées par ce que Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard<sup>76</sup>, spécialistes de l'histoire sociale du livre et des usages de l'écrit, nomment un « compagnonnage dissymétrique ». Elles rappellent que dans l'Antiquité, l'historien utilisait des écrits divers parmi lesquels des écrits « littéraires ». Paul Ricœur souligne qu'au nom de l'autorité de l'historien, certains historiens anciens n'hésitaient pas à mettre dans la bouche de leurs héros des discours inventés que les documents ne garantissaient pas, mais rendaient seulement plausibles<sup>77</sup>. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le « réalisme littéraire », avec le roman occidental, « a pris en charge la description détaillée des sociétés dans lesquelles il installe ses personnages »<sup>78</sup>, la représentation du réel devenant un des objectifs de la littérature romanesque. Pour les historiens, dès lors, les textes littéraires ont pu constituer « une source tentante non seulement parce qu'ils recèlent des descriptions des réalités sociales du passé mais plus généralement parce qu'ils promettent de rendre ce monde lisible plus

---

<sup>72</sup> On peut y ajouter le Prix Goncourt accordé à *HHhH* de Laurent Binet en 2010.

<sup>73</sup> Pierre NORA, *art. cit.*

<sup>74</sup> Arnold TOYNBEE, cité par Dorrit Cohn, in *Le propre de la fiction*, Seuil, Paris, 2001, p. 22.

<sup>75</sup> Nous empruntons cette expression à Patrick Boucheron, *art. cit.*, p. 42.

<sup>76</sup> Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'historien et la littérature*, Éd. La Découverte, Paris, 2010, p. 3.

<sup>77</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit 3. Le temps raconté* « Entrecroisement entre histoire et fiction » Éditions de Seuil, 1985, p. 338.

<sup>78</sup> Erich AUERBACH, *Mimesis*, 1968, cité par J. Lyon-Caen et D. Ribard, *op. cit.* p.15.

immédiatement qu'aucune archive »<sup>79</sup>. Un exemple souvent cité est celui de la série des *Rougon-Macquart* d'Emile Zola qui a été une source incontestable pour la connaissance de la société française du Second Empire. Pour sa part, Patrick Boucheron explique que les historiens qui s'intéressent à la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle ne cherchent pas seulement dans l'œuvre d'Honoré de Balzac « quelques effets de réel destinés à illustrer un propos en général connu par ailleurs », mais qu'ils y cherchent également « les catégories du social et les représentations collectives explicites ou implicites qui façonnent leur propre conception historique »<sup>80</sup>. Ainsi Catherine Coquio<sup>81</sup> pense-t-elle qu'aujourd'hui les appétits de l'historien dont parlait Le Goff semblent aller du côté de la littérature, ce qui suppose de reconnaître à la littérature un certain savoir, d'y voir une « science sœur »<sup>82</sup>. Quant à Michelet, il voyait dans la littérature « un lieu de déchiffrement du sens de l'histoire »<sup>83</sup>.

Les théorisations post-modernes concernant la littérature et la « fiction métahistoriographique » soutenues par la Canadienne Lynda Hutcheon, créatrice de cette expression font de la fiction un exemple utile à l'historiographie<sup>84</sup>. Emmanuel Bouju soutient aussi que la fiction peut avoir un statut d'indice pour l'histoire et ses manques. Dans son étude sur le roman *Autobiografía del general Franco* (1992) de l'écrivain espagnol Manuel Vázquez Montalbán, le critique démontre que le texte produit une sorte d'« archive idéale » qui n'existe pas par ailleurs dans l'historiographie espagnole<sup>85</sup>. Dans ce domaine, l'un des apports importants du *linguistic turn* a été de souligner « l'importance de la dimension textuelle du savoir historique en reconnaissant que l'écriture de l'histoire est une pratique discursive qui incorpore toujours une part d'idéologie, de représentations et de codes littéraires hérités qui se réfractent dans l'itinéraire individuel d'un auteur »<sup>86</sup>. Il convient de souligner que la littérature, elle aussi, a connu ses propres mutations historiques, épistémologiques qui peuvent se voir comme une sorte d'émancipation, d'autonomisation du réel et de dilatation. L'intégration de genres factuels avec la littérature journalistique, les

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> Patrick BOUCHERON « Ce que la littérature comprend de l'histoire », [http://www.scienceshumaines.com/ce-que-la-litterature-comprend-de-l-histoire\\_fr\\_25809.html](http://www.scienceshumaines.com/ce-que-la-litterature-comprend-de-l-histoire_fr_25809.html)

<sup>81</sup> Catherine Coquio est professeur de littérature comparée à l'université Paris 8 et membre de l'équipe de recherche « Littérature et Histoire ». Elle est également présidente de l'Association internationale de recherche sur les crimes contre l'humanité et les génocides.

<sup>82</sup> Catherine COQUIO, Colloque « Littérature et histoire en débats », jan. 2013, document vidéo sur [www.youtube.com/watch?v=NA3ENQW3Rfv](http://www.youtube.com/watch?v=NA3ENQW3Rfv), consulté le 25/10/13.

<sup>83</sup> Patrick BOUCHERON, *art. cit.*

<sup>84</sup> Lynda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*, Routledge, New York & London, 1988, 268 p.

<sup>85</sup> Emmanuel BOUJU, semaine de l'histoire, « La fiction, objet de l'histoire » document audio-visuel, sur [www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=406](http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=406), consulté le 5/03/12.

<sup>86</sup> Enzo TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 67.

mémoires et les témoignages, est une preuve de ce dernier phénomène. Catherine Coquio affirme, à ce propos, que le *linguistic turn* en est la forme extrême au point que les historiens se sont sentis « menacés », puisque ce tournant linguistique faisait des émules au sein de l'histoire sociale en Grande-Bretagne et dans l'historiographie intellectuelle américaine.

L'historien Laurent Vidal<sup>87</sup> dont les travaux portent sur l'histoire des villes et des sociétés urbaines au Brésil et dans le Nouveau Monde, affirme qu'il a établi une sorte de « compagnonnage privé » avec la littérature. Il reconnaît intégrer la littérature dans ses travaux, et parle plutôt d'un « dialogue » entre les sources historiques et la littérature, car il va chercher dans la littérature les « intuitions » pour poser des questions obliques à ses sources. Il va plus loin en parlant d'un rapport de « prédateur » à la littérature qui lui permet d'avoir d'autres lectures des sources et le « petit détail ». La mention du « petit détail » rappelle les « petits faits vrais » de Stendhal qui sont travaillés avec précision chez l'écrivain, seul capable de rendre les sensations. La mise en scène du présent est également plus précise chez l'écrivain, au plus proche des faits ordinaires et des émotions. De ce point de vue, la poésie offre un bon exemple si l'on accepte le postulat de Pierre Bergounioux selon lequel elle est le « reflet intelligible de ce qui nous échappe ». Nous pouvons d'ailleurs constater que l'histoire a souvent suscité la création poétique en Amérique latine et tout particulièrement dans les parties du monde qui connaissent de grands événements douloureux comme en Amérique centrale ou dans certains pays d'Afrique (Rwanda, Congo ou encore Angola), ces sociétés dans lesquelles la parole des « sans voix » est totalement ignorée, donc non enregistrée dans les archives. Laurent Vidal préconise d'écrire l'histoire en se mettant à « ras le sol », en empruntant les techniques des romanciers comme l'utilisation des métaphores. D'ailleurs il rappelle que c'est dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau que l'historien Carlo Ginzburg est allé chercher la notion de « micro-histoire ».

François Hartog signale, quant à lui, que la littérature a été présente dans sa façon d'être historien et dans ses travaux sur la Grèce ancienne. Il ajoute que « l'histoire qui était la maîtresse est en train de perdre son évidence »<sup>88</sup> devant le roman, plus attentif « aux failles du régime moderne d'historicité » et à tout ce qu'il nomme « le conflit des temporalités ». Ainsi, l'historien aujourd'hui reconnaît les apports de la littérature à l'histoire, cette tradition n'étant pas nouvelle. Ainsi les romans, et plus largement la littérature, sont-ils susceptibles d'instruire

---

<sup>87</sup> Laurent VIDAL, « Relations entre histoire et littérature », séminaire « cultures et territoires », CRHIA/La Rochelle organisé le 17 février 2013, consulté le 6/10/13 sur [www.youtube.com/watch?v=dvBVwnvNyk](http://www.youtube.com/watch?v=dvBVwnvNyk).

<sup>88</sup> François HARTOG, « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire. Temps de l'historien, temps de la littérature », Colloque international « Littérature et histoire en débats », Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) organisé le 10/01/13, consulté sur [www.youtube.com/watch?v=\\_di5eNmbabk](http://www.youtube.com/watch?v=_di5eNmbabk)

le lecteur sur les réalités quotidiennes. Michèle Riot-Sarcey explique ainsi qu'en tant qu'historienne, la littérature « aide à penser l'histoire parce qu'elle fait apparaître des configurations qui sont enfouies ou oubliées et auxquelles les historiens n'ont pas accès par les sources habituelles de l'histoire »<sup>89</sup>. Tout cela nous amène à nous demander en quoi, comment et pourquoi la fiction littéraire peut être un atout, un « supplément » pour l'histoire.

Jouissant d'une plus large liberté que celle dont bénéficie l'historien, le romancier peut, en effet, aborder les sujets historiques que l'historien tait par contrainte, par censure, par engagement idéologique ou encore parce qu'il les juge peu pertinents sur le moment. L'utilisation de la source qu'est le roman, inhabituelle pour l'historien, doit alors passer par ce que Judith Lyon-Caen nomme « défictionnalisation ». Il s'agit de « filtrer » les romans en produisant un partage entre ce qui relèverait, dans ces écrits du document descriptif et utilisable de ce point de vue là par l'historien et en produisant une sorte de « déchet » qui serait la fiction, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'imagination<sup>90</sup>. L'historien ne doit garder que tout ce qui relèverait du « typique », c'est-à-dire « tout ce qui dans l'écriture littéraire subsume du collectif dans une singularité, un ensemble de faits collectifs dans le singulier »<sup>91</sup>. Selon elle, c'est cette fiction-là qui est « bonne pour l'historien ». La raison en est qu'« elle en vient à suppléer les larges déficiences de l'historiographie traditionnelle, conservatrice et de parti pris, pour qui les problèmes sont toujours mineurs et locaux » comme l'explique le critique Juan Durán Lucio<sup>92</sup>. Le romancier mexicain, Carlos Fuentes, allait plus loin en affirmant que « l'art donne une vie à ce que l'histoire a assassiné. L'art donne une voix à ce que l'histoire a nié, tu, poursuivi. L'art rachète la vérité des mensonges de l'histoire »<sup>93</sup>. À cet égard, l'exemple du discours fictionnel latino-américain est particulièrement intéressant dans sa déclinaison romanesque. En effet, depuis les années 80/90, les thèmes historiques ont suscité un intérêt renouvelé. On a ainsi pu parler d'un nouveau roman historique<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Judith LYON-CAEN, « La fiction objet d'histoire », séance animée par J.-F. Chanet (Lille III) et C. Charle (Paris I et IHMC) sur [www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=406](http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=406), Semaine de l'histoire.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> Claude CYMERMAN et Claude FELL, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*. Nathan Université, Paris, 1997.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> C'est l'une des catégories retenues par C. Fell et C. Cymerman dans l'ouvrage cité ci-dessus à la rubrique « Les dossiers du roman », p. 333.

## **II - « Entrecroisement entre histoire et fiction »<sup>95</sup>**

Les histoires littéraires s'accordent à reconnaître que le roman historique, à la frontière entre le discours historique et le discours fictif, a été inauguré par l'Écossais Walter Scott lorsqu'il a mis en scène l'histoire écossaise du XVIII<sup>e</sup> siècle avec *Waverley Novels* (1814) et *Ivanhoé* (1819). Si ce dernier s'est répandu en Europe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, en Amérique latine, c'est principalement à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que la place du roman historique s'est véritablement accrue<sup>96</sup>.

### **A - Le roman historique hispano-américain**

Les rapports entre l'histoire et la fiction en Amérique latine sont complexes et plus ambigus qu'ailleurs, ou du moins qu'en Europe<sup>97</sup>, les enjeux étant distincts. Selon l'auteur mexicain, Carlos Fuentes, le roman du XX<sup>e</sup> siècle serait ainsi investi d'une vocation historique<sup>98</sup>. Si des thèmes historiques ont ainsi fait l'objet d'un traitement par la fiction hispano-américaine tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les objectifs du recours à ces thèmes ont varié d'un auteur à l'autre : écriture du temps présent, recherche des origines, quête identitaire, construction d'une histoire officielle, engagement, démythification des figures fondatrices.

Plusieurs études sur le roman historique latino-américain comme celles de Christoph Singler, de María Cristina Pons<sup>99</sup> et de Seymour Menton, publiées dans les années 1990, ont révélé des changements par rapport au roman historique traditionnel. Seymour Menton est le premier à avoir attiré l'attention sur la « nouvelle fiction historique » qui, selon lui, s'écrit en Amérique latine depuis 1979. Ainsi qu'il l'explique, la résurgence du roman historique doit être principalement associée à la célébration du 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb et à l'existence de plusieurs dictatures sanglantes qui ont marqué le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. L'expression « *nueva novela histórica* » comme la dénomine Seymour Menton et Werner Mackenbach est donc apparue tandis que d'autres critiques parlaient de « *novela histórica de finales del siglo XX* » ou encore de « *novela histórica reciente* », et aussi de

---

<sup>95</sup> Pour ce titre, nous utilisons les termes du philosophe français Paul Ricoeur.

<sup>96</sup> Dans un ouvrage intitulé *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, Seymour Menton présente 367 romans historiques parmi lesquels 173 ont paru entre 1949 et 1979, c'est-à-dire en 30 ans, alors que le reste, soit 194 textes, a paru en seulement 13 ans, entre 1979 et 1992, p. 46.

<sup>97</sup> Christoph SINGLER, *Le roman historique contemporain en Amérique latine. Entre mythe et ironie*, L'Harmattan, Paris, p. 8.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>99</sup> María Cristina PONS, *Memorias del olvido. La novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, México, Siglo veintiuno, 1996.

« *novela histórica contemporánea* »<sup>100</sup>. Si tous les auteurs ne sont pas d'accord sur une caractérisation commune, ils ne le sont pas non plus sur son lien à un genre ou à un sous-genre. En effet, certains auteurs se demandent s'il s'agit d'un nouveau genre ou s'il s'agit d'une rénovation ou d'une continuité du même genre. Pour Juan José Barrientos<sup>101</sup>, on devrait plutôt parler de certaines tendances qui rénovent le genre comme un changement d'approche et de perspective, alors que Seymour Menton constate que dans ce nouveau roman, il y a une prédominance des techniques narratives nouvelles et expérimentales et que par conséquent il s'agit d'un nouveau genre. Selon María Cristina Pons « [...] *sería tan absurdo pensar que la nueva novela histórica resucita al género sólo para destruirlo como pensar que lo hace para cuestionar una forma literaria que ya había sido cuestionada más de treinta años atrás* »<sup>102</sup>. Si ces différentes appellations soulignent, avant tout, que ces changements ne se sont pas faits de façon homogène, les études montrent aussi que le nouveau roman historique se caractérise par une relecture du discours historiographique officiel, dont il remet en question la légitimité. Cette lecture critique de l'histoire montre que la littérature est capable de s'interroger sur ce que le discours historique officiel ne veut pas ou ne peut pas faire. Une autre caractéristique de ce nouveau roman historique est que, souvent, la narration construit les faits historiques, en mettant l'accent sur les micro-histoires, conformes en cela aux orientations de la « nouvelle histoire » que nous avons évoquée plus haut.

Seymour Menton compte six caractéristiques qui distinguent le roman historique traditionnel du nouveau<sup>103</sup>. Il pense que le nouveau roman historique présente des idées philosophiques au lieu de faire une reproduction mimétique du passé, outre la distorsion de l'histoire à travers des omissions, des exagérations et des anachronismes, qui est une autre des caractéristiques. Cette distorsion consciente du passé met en échec les concepts réalistes de référentialité, en même temps qu'elle propose de focaliser l'attention sur l'écriture, vue comme un instrument constitutif de la connaissance de l'histoire. La fictionnalisation de personnages historiques, au lieu de personnages fictifs, est un autre trait du nouveau genre au même titre que la métafiction, l'utilisation de l'intertextualité, le caractère dialogique, carnavalesque et parodique et enfin l'hétéroglossie. María Cristina Pons partage les traits distinctifs résumés par Menton. Cependant, elle en souligne d'autres en l'occurrence, la

---

<sup>100</sup> Werner MACKENBACH, « La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica », sur <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>, consulté le 13/04/2015.

<sup>101</sup> Juan José BARRIENTOS, *Ficción e historia en la novela hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 2001.

<sup>102</sup> María Cristina PONS, *op. cit.*, p. 109.

<sup>103</sup> Seymour MENTON, *op. cit.*, pp. 42-44.

subjectivité et la « non neutralité » de l'écriture de l'histoire<sup>104</sup>. Là encore, des liens peuvent être établis avec les nouvelles perspectives ouvertes par les historiens.

L'une des caractéristiques de ce « nouveau roman historique latino-américain » est la désacralisation : il tend à présenter le côté anti-héroïque ou anti-épique de l'histoire ; il fait descendre de leur piédestal les « héros » de l'histoire en les présentant comme des gens ordinaires avec leurs défauts. C'est le cas par exemple du Bolívar de García Márquez dans *El general en su laberinto* ou du Christophe Colomb de A. Carpentier dans *El arpa y la sombra*. Le passé historique que le nouveau roman récupère n'est donc pas glorieux : il dit les échecs et les déroutes. À partir d'une vision critique du passé, le nouveau roman historique relit l'histoire en fonction des nécessités du présent. *Los perros del paraíso* (1983) d'Abel Posse, *Yo el supremo* (1986) d'Augusto Roa Basto, *Santa Evita* (1995) de l'Argentin Tomás Eloy, *La novela de Perón* (2003) montrent l'évolution et les tendances de ce nouveau roman. Abel Posse fait ainsi une relecture ironique de la découverte de l'Amérique, tandis que Tomás Eloy attaque l'histoire de l'Argentine. Ces écrivains se proposent de réécrire l'histoire à partir de la « périphérie », de la « marginalité » afin de questionner la légitimité du discours officiel.

Cette fictionnalisation de l'histoire s'inscrit dans un processus culturel dans lequel la littérature joue un rôle très important dans la lutte contre l'oubli, l'omission et le travestissement de l'histoire ainsi que dans la construction de la mémoire collective. Pour ce faire, la littérature croise le discours historiographique et focalise l'histoire à partir du point de vue des « sans voix », en donnant, grâce à des techniques narratives variées, aux acteurs jusque là ignorés une voix qui leur a été refusée par le passé du fait de leur condition subalterne.

Dans ce panorama, l'Amérique centrale occupe une place importante, qui a parfois tardé à être connue et reconnue.

### ***B - Histoire et fiction dans le roman centraméricain contemporain***

Une part importante du roman centraméricain actuel, comme dans les décennies antérieures, est animé par une volonté politique et idéologique. Ainsi, à partir des années 1970, il s'est caractérisé par son intérêt pour l'histoire et sa volonté de transcrire une réalité souvent convulsive. La critique littéraire contemporaine à l'instar de Werner Mackenbach, de Seymour Menton ou encore de José Vargas Vargas et Valeria Grinbeg Pla, note une prolifération de narrations historiques, en particulier dans les années 1990. En effet, des

---

<sup>104</sup> María Cristina PONS, *op. cit.*, p. 258.

événements historiques et socio-politiques en l'occurrence les dictatures militaires, les guerres civiles survenues dans plusieurs des pays de l'isthme ainsi que leurs suites ont eu un fort impact sur les pratiques artistiques et littéraires. Les différentes pratiques discursives comme le témoignage, l'autobiographie, le journal intime, le roman historique ou encore les mémoires, en sont les manifestations directes comme en témoignent les œuvres des écrivains costariciens Carlos Cortés, *Cruz de olvido* (1999), Magda Zavala, *Desconcierto en un jardín tropical* (1999) ou encore celles des guatémaltèques Otoniel Martínez, *La ceremonia del mapache* (1996), *Días amarillos* (2009) de Javier Payeras et *Prohibido vivir* (2000) de Salvador Canjura et Trece de Rafael Menjívar Ochoa. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer ce recours à l'histoire.

L'essor spectaculaire du roman historique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle a favorisé l'existence d'un marché international du livre dans lequel les thèmes historiques fictionnalisés se sont transformés en une « marchandise » prisée. Si l'échelle a changé, le fait n'est pas nouveau : ainsi dans son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo raconte-t-il l'arrivée des conquistadores en Amérique Centrale. Le critique Ramón Luis Acevedo souligne que dans cet ouvrage « *las fronteras entre historia y ficción se hacen borrosas* »<sup>105</sup> : s'y opère cet « entrecroisement entre histoire et fiction ».

En second lieu, les blancs dont Michelet disait qu'« il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles instants où elle ne dit plus rien, et qui sont justement ses moments les plus tragiques »<sup>106</sup>, constituent l'un des motifs de ce recours à l'histoire. L'écrivain nicaraguayen Sergio Ramírez, cité par le critique allemand Werner Mackenbach, disait dans un entretien à propos de la littérature nicaraguayenne que « *la historia del país hasta ahora no había sido contada* »<sup>107</sup>. En effet, l'auteur pense que « *Existían unos vacíos tremendos, unas grandes manchas en blanco* ». Cette « connaissance mutilée », selon l'expression de Paul Veyne, devait être reconstituée. Ainsi les guerres civiles récentes et leurs lourdes conséquences, en matière de désorganisation et de déstructuration sociales ont-elles marqué les œuvres littéraires de leur empreinte, faisant d'elles des « lieux privilégiés d'expression de l'histoire »<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Ramón Luis ACEVEDO, *La novela centroamericana desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982, p. 448.

<sup>106</sup> Pierre NORA, *art. cit.*, p. 8.

<sup>107</sup> Werner MACKENBACH et Rolando SIERRA FONSECA et Magda ZAVALA, *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Subirana, 2008, p. 5.

<sup>108</sup> Selon l'expression de Marie-Frédérique Desbiens dans son article « Le roman historique : (r)Evolution d'un genre » *Québec français*, n° 140, 2006, p. 26-29, sur [id.erudit.org/iderudit/50466ac](http://id.erudit.org/iderudit/50466ac).

La condition précaire de l'historiographie centraméricaine jusqu'à une époque récente et son évolution actuelle nous semblent un élément essentiel dans la compréhension du phénomène de la prise en charge de l'histoire par la littérature. En effet, une des raisons principales des « vides » ou des « manques » dans l'écriture de l'histoire centraméricaine a longtemps tenu à la situation de l'historiographie elle-même, même si les trois dernières décennies ont été marquées par une production historiographique notable<sup>109</sup>, s'expliquant par la relative stabilité de la région pendant cette période, et par un meilleur climat social et politique qui a rendu possible la coopération internationale avec le Mexique, l'Espagne, la France et les États-Unis. Ainsi, aux universités publiques du Salvador et du Nicaragua, qui étaient les principaux centres de formation d'historiens et de recherche en histoire, se sont ajoutées dans les années 1990, des institutions privées comme les universités jésuites « José Siméon Cañas », à San Salvador et à Managua, ou l'Institut d'Histoire de Managua qui a développé un travail notable de « sauvetage » de sources. De même, au siège du Secrétariat Général de la Faculté Latino-Américaine de Sciences Sociales (FLACSO) au Costa Rica, se sont ajoutés le siège de Guatemala et le « Programa Académico » de El Salvador. On note également la création d'Études de Troisième cycle en histoire de l'université du Costa Rica<sup>110</sup>, qui est d'ailleurs le seul pays centraméricain où les études en histoire sont les plus développées, et les programmes de bourses ont largement contribué à former des historiens centraméricains.

Cette perspective encourageante est cependant relativement récente. En effet, faisant référence à l'historien costaricien Víctor Hugo Acuña, Werner Mackenbach explique que « *en América Central la historia como disciplina científica se encontraba hasta poco en una situación más que precaria: subjetivismo, panfletarismo, y adulación caracterizaban la mayor parte de la producción historiográfica* ». Mackenbach ajoute, que dans le cas particulier du Nicaragua, « *la falta de profesionalidad de la práctica historiográfica se*

---

<sup>109</sup> Nous pensons aux études de Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica*, Alianza, 1985 ; Julio Cesar et Soria Pinto, *Centroamérica, de la colonia al Estado nacional*, Universidad de Guatemala, 1986 ; Carlos Meléndez Chaverri, *La Independencia de Centroamérica*, Mapfre, 1993 ; Arturo Taracena Arriola, *Identidades nacionales y estado moderno en Centroamérica*, San José, Ed. Universidad de Costa Rica, 1995 ; Víctor Hugo Acuña Ortega, *Historia del istmo centroamericano*, Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2000 ; Thomas Anderson, *El Salvador, 1932*, San Salvador, Biblioteca de Historia Salvadoreña, 2001 ; Rodolfo Cardenal, *Manuel de historia de Centroamérica*, Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas", 2005.

<sup>110</sup> Ralph Lee WOODWRAD Jr, « La historiografía centroamericana moderna desde 1960 » in *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Univ. de Costa Rica, 13 (1) : 43-65, 1987.

*extendió incluso hasta bien entrados los años 80 del siglo XX*»<sup>111</sup>. Plusieurs années auparavant, l'historien William Griffith, cité par Ralph Lee Woodward, historien étasunien, notait que la tendance de cette historiographie était « la subjectivité ». Il avait alors souligné que « *la mayoría de los trabajos modernos en aspectos políticos y militares están dominados por el espíritu de la pasión, quizás más que los eventos mismos a que ellos (historiadores) se refieren* » et parlé de « *historiadores aficionados cuya pretensión es el elogio a algún antepasado o la defensa de intereses político o económicos particulares* »<sup>112</sup>. L'état de cette historiographie faite de subjectivité ne répondait donc pas aux critères cités par Pierre Nora et propres à la discipline. Dans cet état, la scientificité du discours historique, remis en cause, ne pouvait pas répondre aux attentes et surtout aux questions posées. Il faut dire que dans ces pays où l'autoritarisme règne, l'histoire apparaît comme un enjeu politique majeur.

Dans ces conditions, où l'histoire est faite de « blancs » et de « trous », la littérature est apparue comme un moyen privilégié d'illustrer et de revendiquer une relation spécifique au passé. Il n'est donc pas étonnant de constater que, Valeria Grinberg Pla, docteure en littérature centraméricaine, considère le roman comme un « espace alternatif » au discours historiographique dans l'écriture d'une histoire qui n'est pas encore écrite<sup>113</sup>. Elle indique que c'est particulièrement au Nicaragua, au Salvador et au Honduras que la situation de l'historiographie est plus précaire. En effet, les institutions consacrées à la recherche en histoire ont longtemps été quasi inexistantes. Au Salvador, principal pays sur lequel nous centrons cette étude, ce n'est qu'en 2002 qu'une l'École d'histoire a vu le jour. Le narrateur du roman *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (2007) dénonce ce manque quand il dit

*A nadie le interesa ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades, por eso no existe la carrera de historia, ninguna universidad tiene la carrera de historia, un país increíble, Moya, nadie puede estudiar historia porque no hay carrera de historia, y no hay carrera de historia porque a nadie le interesa la historia [...]»<sup>114</sup>.*

L'enseignante-chercheuse en histoire, Fina Viegas, souligne pour sa part, que la « *historiografía de los años noventa estuvo caracterizada también por una aportación muy importante de los estudios realizados por historiadores extranjeros o salvadoreños en el*

---

<sup>111</sup> Valeria GRINBERG PLA, « La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas », in *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Honduras, Subirana, 2008, p. 15.

<sup>112</sup> Ralph Lee WOODWARD, « La historiografía centroamericana moderna desde 1960 », in *Anuario de Estudios centroamericanos*, Univ. de Costa Rica, 1987, pp. 43-65.

<sup>113</sup> Valeria GRINBERG PLA, art. cit, p. 32.

<sup>114</sup> *El asco*, p. 29.

exterior »<sup>115</sup>. Nous pouvons citer à titre d'exemple David Browning qui a réalisé une étude approfondie intitulée *El Salvador. La tierra y el hombre* (1998), dans laquelle il fait une analyse diachronique sur l'organisation et les utilisations de la terre dans le pays ; Thomas Anderson et Knut Walter, eux, se sont penchés sur une première étude du traumatisme national de 1932 avec *El Salvador. 1932. Los sucesos políticos* (2001).

Par ailleurs, l'écriture « officielle » de l'histoire, a longtemps privilégié, de manière sélective, les faits politiques, militaires, institutionnels et diplomatiques. Il s'agissait de l'histoire des élites, dans laquelle la parole était peu donnée aux autres groupes. Au Salvador, les années 1960-1970, caractérisées par une polarisation politique de la société, ont été marquées par une volonté des partis de gauche de relecture et de réinterprétation de l'histoire. Il s'agissait de redéfinir le passé salvadorien à partir du point de vue des intellectuels de gauche parmi lesquels l'historien Jorge Arias Gómez, l'anthropologue Alejandro Dagoberto Marroquín, Juan Mario Castellanos, le poète et historien Ítalo López Vallecillos, l'économiste et politologue Rafael Menjívar Larín et le poète Roque Dalton<sup>116</sup>. Selon Fina Viegas, il s'agissait pour ce groupe de présenter une alternative à l'interprétation de l'histoire, en un mot il s'agit d'écrire la « otra historia »<sup>117</sup>, c'est-à-dire celle qui n'avait jamais été racontée, celle qui avait été occultée par l'État. C'est ainsi que Roque Dalton écrivit ses *Historias prohibidas del Pulgarcito* (1974), ouvrage littéraire sous forme de collage, dans lequel il se proposait de « réécrire » l'histoire de son pays. Ainsi affirme-t-il dans un des poèmes que « *No existen los misterios de la Historia / Existen las falsificaciones de la Historia, las mentiras de quienes escriben la Historia* »<sup>118</sup>. L'historien Mario Vázquez Olivera en réalisant une étude de ce texte, affirme que

[...] *el núcleo central [...] lo constituye una compleja reflexión acerca de la historia y la identidad de El Salvador, en la que a más de intentar deconstruir la narrativa dominante, de cuño oligárquico, y proponer una nueva genealogía de la patria, se postula el advenimiento de una nueva edad de la nación salvadoreña, un alumbramiento fincado en la valoración de la cultura popular y el impulso del proyecto nacionalista-revolucionario que enarbolaba la izquierda armada[...]»*<sup>119</sup>.

Cette analyse, faite par un historien, a participé à la reconnaissance historique de l'ouvrage de R. Dalton.

---

<sup>115</sup> Fina VIEGAS, « Aproximación a la historiografía salvadoreña de 1950-2000 » consulté le 12 octobre 2013 sur [archivo.elfaro.net/secciones/el\\_agora/20070723/historia.pdf](http://archivo.elfaro.net/secciones/el_agora/20070723/historia.pdf).

<sup>116</sup> Ces intellectuels sont ceux que mentionne Fina Viegas dans l'article que nous venons de citer.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>118</sup> Roque DALTON, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, México, Siglo XXI Editores, 1980, 5<sup>e</sup> ed. p. 226.

<sup>119</sup> Mario VAZQUEZ OLIVERA, « « País mío no existes ». Apuntes sobre Roque Dalton y la historiografía contemporánea de El Salvador », sur [istmo.denison.edu/n11/articulos/pais.html](http://istmo.denison.edu/n11/articulos/pais.html), consulté le 13/01/15.

Concrètement, au Salvador, différents projets d'institutionnalisation de l'histoire avaient été mis en place. On constate deux tentatives d'institutionnalisation de l'histoire à l'université, une filière d'études d'histoire dans les années 1960 et un centre de recherches historiques dans les années 1970<sup>120</sup>. Après plusieurs tentatives, une maîtrise d'histoire avait vu le jour au milieu des années 1960. Fina Viegas nuance ces avancées en affirmant que la « *imposibilidad de contratar profesores especializados en el país o extranjeros para los únicos tres alumnos de Historia fue motivo suficiente para becarlos y enviarlos a México para continuar sus estudios* »<sup>121</sup>. La création du *Proyecto de Investigaciones Antropológicas, Geográficas e Históricas* à partir de 1976 fut une autre de ces tentatives mais le contexte dans lequel se déroulaient ces recherches n'était pas favorable.

L'histoire salvadorienne des années 1980 fut en effet marquée par la guerre civile qui a opposé l'armée et la guérilla, nouvel obstacle au développement de l'historiographie avec la destruction de l'université considérée comme centre idéologique de la gauche. Les années 1990 ont été, quant à elles, marquées par une renaissance des études historiographiques dans un contexte où l'intérêt pour le passé était grandissant et le désir de recherche d'explications et des causes du conflit accru. La création d'études de « Culture » en 1999 ainsi que celle de Maîtrise d'histoire en 2002, fruit d'un long processus de relations et de pressions internationales et nationales ont été des manifestations de cette volonté<sup>122</sup>.

C'est en 2003 que le pays a célébré la première Rencontre de l'Histoire à l'université. Fina Vegas affirme que « *fue la primera ocasión en que se ha realizado un congreso de carácter nacional para discutir sobre el pasado salvadoreño* ». Sur un total de 47 interventions, 27 ont été présentées par des intervenants étrangers, étasuniens en particulier, expression d'une histoire écrite à partir d'un regard extérieur, et 24 ont été focalisées sur l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Les perspectives pour le XXI<sup>e</sup> siècle sont encourageantes pour l'historiographie salvadorienne, dans la mesure où après le conflit, des espaces divers pour expliquer et écrire le passé ont été ouverts. Si les historiens salvadoriens ont finalement été formés et écrivent sur leur passé, les écrivains-romanciers ne sont pas en reste. Les analyses de Lynda Hutcheon semblent ouvrir une perspective intéressante dans le cas de la littérature centraméricaine contemporaine<sup>123</sup>. Comme pour d'autres littératures de la période post-révolutionnaire, un des enjeux semble être de voir la version de l'histoire produite par les

---

<sup>120</sup> Fina VIEGAS, art. cit.,

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> Idem.

<sup>123</sup> Linda HUTCHEON, *op cit.*

écrivains centraméricains. Ces textes répondent aux enjeux que Carlos Fuentes assigne aux littératures hispano-américaines, en général, lorsqu'il affirme que

Pendant trois siècles, nous avons vécu sans passé. La colonisation espagnole a créé un univers dans lequel il était très difficile de s'exprimer. [...] Nous avons donc un passé silencieux que nous devons à mon avis, récupérer pour le rendre à la vie, lui redonner sens par rapport à notre vue d'aujourd'hui. On ne peut pas vivre avec trois siècles de silence derrière soi<sup>124</sup>.

Pour Lynda Hutcheon, une des caractéristiques de l'approche postmoderne de l'histoire est de la penser en tant que discours, discontinue et plurielle, en fonction d'un contexte et d'un point de vue subjectif. Or comme le souligne Valeria Grinberg Pla, le nouveau roman historique joue sur la multiplicité de points de vue<sup>125</sup> qui viennent remettre en question la possibilité même d'une histoire unique. Valeria Grinberg Pla affirme ainsi que

*el recurso de valerse de diversos tipos textuales o de varios narradores a fin de producir un relato polifónico de la historia obedece a la intención de recoger múltiples perspectivas del pasado con todas sus consecuencias tanto éticas como políticas*<sup>126</sup>.

Pour sa part, Arturo Arias notait dans son article sur la littérature centraméricaine actuelle :

*la obligación de hablar del drama histórico que se desarrolla simultáneamente a ella y cuyo desenlace está lejos de ser predecible. Así, las obras se construyen como una metáfora donde el drama histórico toma las formas del drama de la escritura. No poder hablar, no poder dejar de hablar. El proceso histórico de la escritura, el proceso histórico de la lectura y el proceso histórico de transformación social se acompañan, se encuentran y entremezclan*<sup>127</sup>.

En conclusion de cette réflexion initiale, nous retiendrons de manière synthétique que c'est donc sous l'influence de ces tendances nommées postmodernes que s'est développé le « nouveau roman historique » dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XXI<sup>e</sup>. Ce nouveau roman se propose de réécrire l'histoire en comblant les vides et les oublis de l'historiographie, et aussi de remettre en question la « canonisation » de faits et de personnages historiques, en opposition en cela au roman historique traditionnel. Les faits passés sont pour le nouveau roman historique des motifs pour la fiction et à « corriger » car

---

<sup>124</sup> Carlos FUENTES, *Territoire du temps*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Gallimard, Paris, 2005, p. 188.

<sup>125</sup> Valeria GRINBERG PLA, « La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas », in *Historia y ficción en la novela centroamericana*, ediciones Subirana, p. 16.

<sup>126</sup> Valeria GRINBERG PLA, *art. cit.*

<sup>127</sup> Arturo ARIAS, « Nueva narrativa centroamericana », in *Centroamericana* n° 1, Bulzoni Editore, Roma, 1990, p. 9.

celui-ci raconte les faits comme ils auraient pu se passer, en éclairant les côtés obscurs où « n'arrive pas la lumière de l'historiographie ». C'est ainsi que Valeria Grinberg Pla propose la lecture du roman *Sombras nada más* (2003) de l'auteur nicaraguayen Sergio Ramírez, comme une « *metáfora de aquellos espacios del pasado que no han tomado cuerpo en la escritura* »<sup>128</sup> ; elle ajoute que ce roman « *se perfila como un intento de plasmar en la escritura los vericuetos de la historia de Alirio Martinica*<sup>129</sup> que, junto con las voces de aquellos que participaron en ella, no tuvieron acceso al discurso historiográfico »<sup>130</sup>.

L'écriture de l'histoire dans le roman ou à travers l'historiographie centraméricaine tente de comprendre le passé pour mieux apprendre de lui et mieux comprendre les processus qui ont contribué à la formation des sociétés actuelles. Cette écriture vient surtout combler les vides et dire l'histoire longtemps occultée par l'État. En partant de l'idée de Hegel selon laquelle l'intégration de la conscience du passé est nécessaire pour comprendre le présent, Hayden White développe sa théorie qui dit que « *recién la necesidad de determinar cuán significantes son los sucesos pasados para una cultura o grupo que escribe su propia historia posibilita una presentación de los hechos reales en forma narrativa* »<sup>131</sup>. Dans cette perspective, l'écriture à caractère historique fonctionne comme une construction de la mémoire collective des faits du passé et devient un des piliers sur lesquels s'appuie l'identité nationale<sup>132</sup>.

Par ailleurs, l'intérêt pour la thématique historique est devenu, dans le cas centraméricain, une tendance régionale. Valeria Grinberg Pla souligne comme caractéristiques fondamentales de cette fiction la distorsion consciente de l'histoire, l'intertextualité et la polyphonie qui réinventent le passé en une sorte de grande métaphore<sup>133</sup>. En élargissant le propos de Mauricio Aguilar Ciciliano, nous pourrions dire qu'en Amérique Centrale, « *el dato histórico y la ficción casi se identifican* »<sup>134</sup>. Ce n'est qu'en 1995 que Víctor Acuña notait de réelles avancées dans l'historiographie centraméricaine, mais celles-ci se limitaient aux domaines de l'histoire coloniale, politique, et des études des contextes nationaux<sup>135</sup>. Malgré ces améliorations, la critique note d'immenses déséquilibres dans

---

<sup>128</sup> Valeria GRINBERG PLA, art., cit. p. 32.

<sup>129</sup> Ce personnage controversé fut secrétaire de Somoza.

<sup>130</sup> Valeria GRINBERG PLA, art. cit., pp. 32-33.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Mauricio AGUILAR CICILIANO, *Las huellas del delirio, La novela salvadoreña en el periodo de posguerra, 1992-2002*, Editorial Académica Española, El Salvador, 2012, p. 71.

<sup>135</sup> Werner MACKENBACH, Rolando SIERRA FONSECA et Magda ZAVALA, *op. cit.*, p. 6.

l'étude de l'histoire de chaque pays et de grandes lacunes spécialement dans l'histoire non officielle et dans l'histoire centraméricaine comme ensemble régional.

**Première partie**

**HORACIO CASTELLANOS MOYA :**

**L'HOMME ET L'ÉCRIVAIN**

Après avoir fait un « état de la question », il nous appartient à présent de tenter de connaître et de comprendre dans cette première partie, qui est Horacio Castellanos Moya, auteur de l'œuvre que nous avons choisi d'étudier. En effet, nous pensons qu'un travail biographique est un préalable nécessaire à la compréhension de son univers narratif car certains détails de sa vie sont des outils indispensables qui nous permettront de mieux appréhender son œuvre et les thématiques historiques choisies. Sa position à cheval sur deux « patries » à savoir le Honduras et le Salvador, ainsi que celle à la fois interne et externe à un même espace régional, en font un cas intéressant. Ainsi, à l'image de cette double origine, cette partie sera divisée en deux chapitres. Le premier chapitre s'efforcera donc de répondre à une double question.

-Qui est Horacio Castellanos Moya et dans quelles « atmosphères » historico-politique et littéraire a-t-il été formé ?

- De quelle manière ces éléments extra-littéraires ont-ils pu influencer son œuvre ?

Répondre à ces questions revient à explorer dans un premier temps, la vie de l'auteur : ses origines et sa formation professionnelle. Sa position dans le « jeu » politique est aussi un élément intéressant à étudier, lorsque nous savons que son grand-père maternel appartenait à l'extrême droite hondurienne et son père à la gauche salvadorienne ; deux pays qui par ailleurs ont vécu en 1969 un conflit armé connu sous le nom de « Guerre de Cent Heures. ».

Le deuxième chapitre traitera, pour sa part, l'œuvre moyane. Nous tenterons de comprendre les contextes littéraires dans lesquels elle prend racine, les divers aspects de cette œuvre ainsi que sa réception.

## Chapitre 1 – L’homme et son époque

### I - Éléments biographiques<sup>136</sup>

#### A - Origines et formation

Horacio Castellanos Moya, né à Tegucigalpa (capitale du Honduras) en novembre 1957, vient d’une famille appartenant à deux pays différents de l’isthme. Son père Crescencio Castellanos Rivas dit « Chenchó » était un Salvadorien, journaliste de formation et écrivain. Il est l’auteur d’une pièce de théâtre satirique *Yo quiero ser Diputado*<sup>137</sup>, co-écrite avec Antonio Alas dans les années quarante, qui continue à être jouée. Sympathisant de la gauche salvadorienne, Castellanos Rivas participa au coup d’État de 1944 contre le général Maximiliano Hernández Martínez. La conspiration découverte, il fut condamné à mort mais réussit à s’enfuir et s’exila au Mexique. Il mourut alors que son fils n’avait que treize ans. Ce moment de la vie du père de l’auteur est mentionné dans le roman *Tirana memoria* (2008), bien que le personnage qui représente ce père (Clemente Aragón) ait une identité fictive. La mère de Horacio Castellanos Moya, Ruth Moya, est une Hondurienne de la famille Moya Posas. Son propre père, Horacio Moya Posas, occupait le poste de deuxième vice-président (1965-1971) dans le gouvernement du dictateur Oswaldo López Arellano<sup>138</sup>. Il était également le président du Parti National et a participé à la préparation du coup d’État contre le président libéral Ramón Villeda<sup>139</sup>. Sa propre mère, Emma Moya Posas, (la grand-mère d’Horacio) était journaliste, poète et leader du mouvement féministe hondurien dans les années 1960 :

---

<sup>136</sup> Les données biographiques que nous exposons ici ont été tirées de divers entretiens accordés par Castellanos Moya ainsi que d’articles réunis dans son essai *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, Colección Revuelta, San Salvador, 2010.

<sup>137</sup> Il s’agit d’une satire sociale dont nous n’avons pu trouver la référence exacte.

<sup>138</sup> Oswaldo López Arellano (1921-2010), militaire hondurien, fut président du Honduras entre 1963 et 1971.

<sup>139</sup> Ramón Villeda Morales fut président du Honduras de 1957 à 1963. Il fit notamment adhérer le pays au Marché Commun Centraméricain (MCCA) et lança des programmes en faveur d’une réforme agraire et de l’éducation. En 1963, sa politique fut contestée, car elle fut associée à une montée possible du communisme.

elle est l'auteur de *La jornada épica de Castillo Armas vista desde Honduras* (1955)<sup>140</sup>. La famille maternelle compte un autre écrivain, le poète David Moya Posas. Horacio Castellanos Moya dit des poèmes de sa grand-mère, non sans jubilation, que « *aparecen en varias antologías, aunque no son muy buenos. Poemas de señora, medio cursis...* »<sup>141</sup>.

Castellanos Moya a été élevé au Honduras par ses grands-parents maternels jusqu'à l'âge de cinq ans, alors que sa mère étudiait à Washington. Ses parents se sont ensuite installés au Salvador en 1962, où l'auteur a vécu jusqu'à l'âge de 20 ans environ. La vie au sein de la famille maternelle ancrée dans la politique hondurienne l'a profondément marqué comme en attestent ses souvenirs :

*Mi primer recuerdo, lo que aparece más atrás en mi memoria, es el bombazo que destruyó el frontispicio de la casa de mis abuelos maternos. En ese entonces mi abuelo era presidente de un partido nacionalista y conspiraba para derrocar a un gobierno liberal; ya era niño de tres años que salía en brazos de su abuela entre los escombros, el polvo y el ulular de las sirenas. Luego hubo un atentado a balazos del que mi abuelo salió con vida, campañas proselitistas y el furor partidario como el agua para beber a la hora de las comidas*<sup>142</sup>.

À cette violence s'ajoute le fait que les conflits idéologiques ont profondément divisé sa famille. À ce propos, l'auteur souligne

*[...] nací en medio de ese conflicto. Una familia hondureña de derechas, muy conservadora, y una familia de izquierdas en El Salvador, con muchos profesionales liberales, comunistas varios de ellos... Una veta de mi familia fue del Partido Comunista en términos orgánicos: mi primo hermano Raúl fue su secretario general en algún momento murió. Esas dos familias y esos dos países se fueron a la guerra en el 69.*<sup>143</sup>

Ces dissensions au sein de la famille sont très souvent au centre des questions posées à Castellanos Moya lors d'entretiens. Nous mentionnerons, par exemple, celui qu'il a accordé à Alejandro Soifer, le 10 novembre 2008, lorsque ce dernier lui demande : *¿Tu familia a nivel político cómo es?*, Castellanos Moya lui répond :

*Mi familia ya casi no existe. Es decir, cuando yo nací, cuando era chico a nivel político eran dos familias distintas, como en Desmoronamiento, que es de mis novelas más autobiográficas aunque yo no aparezca. Es autobiográfica por el retrato de familia, no*

---

<sup>140</sup> Emma MOYA POSAS, *La jornada épica de Castillo Armas vista desde Honduras*, Tegucigalpa, La República, 1955.

<sup>141</sup> Ariel BATRES VILLAGRÁN, *49 Días en la vida de una mujer y Guatemala desgarrándose en 1954*, sur <https://www.yumpu.com/es/document/view/14603925/49-dias-en-la-vida-de-una-mujer-y-guatemala>, consulté le 10 août 2015.

<sup>142</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA: « Lo político en la novela latinoamericana » in *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010, p. 70.

<sup>143</sup> Nicole D'AMONVILLE ALEGRÍA « La mutación de la lengua se produce en América Latina » sur <https://literarca.wordpress.com/acerca-de-literarca/nuevos-autores/entrevistas/>, consulté le 10 août 2015.

*por el personaje porque el personaje apenas es mencionado y aparece un ratito nada más. Pero fue así, yo tenía una familia conservadora del lado hondureño y tenía un sector de mi familia del lado salvadoreño que era comunista. Entonces ahí se dio el choque que ni siquiera fue un choque para el lado salvadoreño porque la gente vivía con otra intensidad. Pero para el lado hondureño, que mi madre se haya ido con mi padre si fue como un choque<sup>144</sup>.*

Ces tensions politiques au sein de la famille de Castellanos Moya sont un motif de fiction et ressortent clairement dans son œuvre. Ainsi dans *Desmoronamiento*, la guerre dite du « Football »<sup>145</sup> fait écho à la guerre « familiale ». En effet, dans ce roman, alors que résonne la guerre entre les deux patries de l’auteur, une autre animée par des conflits idéologiques et patriotiques se profile au sein de la famille. La grand-mère Lena Mira Brossa, femme du président du Parti Nationaliste hondurien n’approuve pas la mariage de sa fille Teti avec un Salvadorien de vingt ans son aîné et, de surcroît, membre du Parti communiste. C’est donc dans une atmosphère conflictuelle qu’a grandi Castellanos Moya. Sa formation en tant qu’écrivain s’est faite, elle aussi, dans un contexte de violences.

### **B - Formation professionnelle : un écrivain formé sur un terreau historique violent**

Horacio Castellanos Moya a fait ses études primaires et secondaires au Liceo Salvadoreño, un établissement mariste de San Salvador. Dès la fin de ses études secondaires, il écrit des poèmes, qu’il publie en 1976 dans *La golondrina*, une page littéraire du journal *Diario el Mundo*. Par ailleurs, il est rédacteur en chef de la revue *TV-guía*. Il commence ensuite des études de lettres à l’Université Centraméricaine José Simeón Cañas au Salvador, qu’il est contraint d’arrêter en 1979 au début de la guerre civile. Cette même année est celle de la publication de son anthologie poétique *La margarita emocionante*, qui tire son nom d’un vers de Roque Dalton<sup>146</sup>. Ainsi que nous l’avons souligné précédemment, cette anthologie qui regroupe des auteurs comme Miguel Huezco Mixco, Roberto Quezada, Roger Lindo, Nelson Bizuela et Mario R. Mejía est l’une des publications les plus importantes avant la guerre civile. En effet, l’organisation de manifestations culturelles était alors encore possible : après l’offensive générale du FMLN (Front Farabundo Martí de Libération Nationale) en janvier

---

<sup>144</sup> Alejandro SOIFER, « Hablando del asunto », entrevista a Horacio Castellanos Moya, sur <http://criptahda.matiasf.com.ar/category/colaboraciones/alejandro-soifer-colaboraciones/>, consulté le 12 octobre 2010.

<sup>145</sup> La « Guerre du Football » a opposé le Honduras et le Salvador même si le match n’a été que le catalyseur et non la cause profonde du conflit. Elle est également connue sous le nom de « Guerre de Cent Heures »

<sup>146</sup> Il s’agit du poème « América Latina » inclus dans le recueil *Taberna y otros lugares*, Casa, 1969. Ce recueil a reçu le Prix Casa de las Américas, la même année.

1981 et l'augmentation de la répression gouvernementale, les écrivains furent soit muselés soit écrivirent au péril de leurs vies ; d'autres développèrent des discours littéraires clandestins.

Castellanos Moya fit le choix de s'exiler à Toronto (Canada) où il débuta des études en histoire pendant moins d'un an. De retour au Salvador, il travailla à l'Université en soutenant parallèlement les Fuerzas Populares de Liberación (FPL) comme la majorité des jeunes écrivains. L'année 1981 vit la publication d'un recueil de récits courts *¿Qué signo es usted niña Berta?*, publié par la maison d'édition hondurienne Guyamuras. Dans ce premier recueil en prose, les récits en majorité courts, sauf le premier qui donne son titre à l'ouvrage, ont pour cadre et pour trame la réalité salvadorienne caractérisée par la violence. L'auteur s'installa ensuite à Mexico puis, en 1986, quitta la capitale pour Tlayacapa, une autre ville du Mexique (Cuernavaca), où il écrivit son premier roman *La diáspora*, dans lequel il relate l'exil de Salvadoriens au Mexique et les conflits au sein de la guérilla. Ce roman obtint le *Premio Nacional de Novela* en 1988, octroyé par l'Université Centraméricaine José Simeón Cañas, et fut publié par les Presses de l'Université, un an après. Castellanos Moya vécut ensuite au Costa Rica, puis à nouveau au Mexique où il demeura, jusqu'en 1991. Pendant son long séjour mexicain, il devint journaliste et analyste politique à l'agence ANAFAC<sup>147</sup> ; il travailla aussi pour l'agence *Salpress*<sup>148</sup>. En 1992, à la fin officielle du conflit, Castellanos Moya revint au Salvador. Deux ans plus tard, encouragé par les Accords de Paix, il participa à la fondation de *Primera Plana*, premier journal d'après-guerre. Il écrivit également dans plusieurs journaux nationaux et internationaux comme *La opinión* (Los Angeles), *Tendencias y Cultura*, une revue de San Salvador, *El día* et *Excelsior* (Mexique), *Jornal do país* (Rio de Janeiro). Le journalisme fut un volet important, voire essentiel, dans la formation de l'auteur.

## **II - Engagements littéraires et politiques**

### **A - Influences littéraires**

L'auteur fit donc ses débuts en littérature à la veille de la guerre civile. Comme bon nombre d'écrivains centraméricains, et en l'occurrence salvadoriens, Castellanos Moya

---

<sup>147</sup> La Asociación Nacional de Almacenes Fiscalizados.

<sup>148</sup> *Salpress*: Agencia Salvadoreña de Prensa Socialista, créée en 1980 par le Front Farabundo Martí. *Salpress* était basée au Mexique et servait de moyen de diffusion des idées et des actions de la gauche.

commença sa formation littéraire par la poésie dont le principal représentant au Salvador était Roque Dalton, l'un des poètes les plus engagés de sa génération. Dans son article intitulé « Tres novelas centroamericanas : política, humor y ruptura »<sup>149</sup>, Horacio Castellanos Moya fait état de ses influences littéraires. Il cite les principaux romans qui ont été nécessaires à sa formation en tant qu'écrivain, notamment *Hombres contra la muerte* (1947) de Miguel Ángel Espino, *Pobrecito poeta que era yo* (1976) de Roque Dalton, œuvre publiée à titre posthume et *Los compañeros* (1976) du Guatémaltèque Marco Antonio Flores. Il s'agit essentiellement d'auteurs engagés politiquement et d'œuvres littéraires qui abordent les thématiques politiques et sociales. Miguel Ángel Espino était l'un des ministres du général Salvador Castañeda Castro<sup>150</sup> ; Roque Dalton qui « hante » l'œuvre de Horacio Castellanos Moya, était membre de l'ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*). Accusé d'être un agent de la CIA, il fut exécuté en 1975 par ses camarades. Marco Antonio Flores fit partie des Forces Armées Rebelles (FAR) durant le conflit interne au Guatemala et connut l'exil à plusieurs reprises ; son roman est essentiellement politique et dénonce les affrontements armés au sein de la guérilla guatémaltèque des années soixante-dix. Ivan Uriarte parle d'une sorte de « procès-verbal » de la guérilla guatémaltèque, et selon Castellanos Moya « *Los compañeros era para la literatura centroamericana lo que Los endemoniados fue para la literatura rusa del siglo XIX* »<sup>151</sup>. Ces deux romans ont en commun d'abord la thématique révolutionnaire; le roman de Flores ayant d'ailleurs inspiré Horacio Castellanos Moya pour *La diáspora* :

*Flores retrata la corrupción no solo de los jóvenes militantes, sino de la estructura de la guerrilla y de sus padrinos cubanos. Lo que en Dalton era ruptura con la visión dominante del conservadurismo político, en Flores se convierte en una crítica radical y descarnada a la visión idílica de los paladines de la revolución y la lucha armada. Para mí, en ese entonces promesa de narrador y con mi pluma periodística al servicio de la causa revolucionaria, la novela de Flores fue como la cachetada que se le pega al zombi para que despierte: no solo en Europa Central novelistas como Milan Kundera podían*

---

<sup>149</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « Política, humor y ruptura ». Il s'agit d'un article que l'auteur a présenté dans le cadre d'une conférence lors de la première journée de littérature centraméricaine contemporaine intitulée « *Y así me nació la conciencia* » *Centroamérica en su narrativa desde los años 40 hasta la actualidad*. Université de Poitiers la mardi 10 avril 2007. Nous l'avons consulté le 13 avril 2012 sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/castellanos.html>. *Istmo* est une revue virtuelle d'études littéraires centraméricaines. L'article est aussi inclus dans son essai *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010.

<sup>150</sup> Salvador Castañeda Castro était Directeur de l'École Militaire et ministre sous Maximiliano Hernández Martínez. Il lui a succédé de 1945 à 1948 et son gouvernement a continué la politique répressive de ce dernier. Comme le voulait la Constitution, Castañeda Castro était élu pour une période de six ans, mais en 1948, l'Assemblée Législative avait raccourci cette période à cinq ans et émis un décret pour qu'il quitte le pouvoir un an après, réduisant ainsi sa présidence à quatre ans. Victime d'un coup d'État orchestré par de jeunes militaires, il fut emprisonné à la prison de San Salvador.

<sup>151</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « Política, Humor y ruptura », in *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010, p. 46.

*abordar con sarcasmo el mundo de los comisarios políticos y los adalides revolucionarios, sino que también era posible hacerlo en Centroamérica.*<sup>152</sup>

Horacio Castellanos Moya est conscient de son appartenance à une « tradition » qui pour peu développée qu'elle ait été en Amérique centrale, a marqué ses années de formation en tant qu'écrivain car « *las obras que influyen en un escritor no son necesariamente las mejoras de la tradición a la que pertenece, sino aquellas que por timing y temperamento lo golpean en el momento preciso (...) las leí en el momento en que las necesitaba para intuir lo que sería mi mundo narrativo y los recursos con que contaba* »<sup>153</sup>. Selon l'auteur, il est logique que ce soit ces trois romans au caractère politique affirmé qui l'aient influencé en tant qu'apprenti écrivain, son *timing* ayant été l'explosion d'un conflit politique et social qui s'est transformé en véritable guerre civile. Si les auteurs qui ont influencé Horacio Castellanos Moya ont été en majorité des écrivains que l'on dit engagés, qui ont choisi de mettre leur littérature et parfois leur personne, comme c'est le cas pour Roque Dalton, au service de la cause révolutionnaire, cela a-t-il fait de Castellanos Moya, lui-même un écrivain engagé ?

### **B - Horacio Castellanos Moya : un écrivain engagé « malgré lui » ?**

Pour comprendre l'engagement chez Horacio Castellanos Moya, nous nous sommes appuyée sur l'ensemble de ses écrits aussi bien d'analyse sociale ou politique que fictionnelle, c'est-à-dire ses romans, ses articles, ses essais, et ses entretiens, véritables sources de la façon dont il perçoit et interprète les situations politiques et sociales centraméricaine et en particulier salvadorienne.

Nous rappellerons brièvement qu'en matière de réflexion sur l'engagement en littérature, le philosophe français Jean-Paul Sartre a été une figure essentielle. En effet, il a tenté de démontrer dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>154</sup> qu'un texte n'est jamais neutre par rapport à l'époque où il est écrit, et qu'il a insisté sur le nécessaire engagement de l'écrivain. Mais qu'est-ce que l'engagement au juste ? Que signifie l'engagement en littérature ? Comment et pourquoi l'écrivain devient-il engagé ?

Selon le Larousse, l'engagement est un acte par lequel on s'engage à accomplir quelque chose ; une promesse, une convention ou un contrat par lesquels on se lie. C'est aussi

---

<sup>152</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Ibid.* pp. 45-46.

<sup>153</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Ibid.* p. 47.

<sup>154</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, « coll. Folio Essais », 2004.

l'action d'engager quelqu'un, de l'employer, de louer ses services ; c'est l'action de faire entrer quelque chose, un groupe dans un espace étroit. L'engagement est également un combat de courte durée et localisé, et le fait de prendre parti sur les problèmes politiques ou sociaux par son action et ses discours. C'est l'action de mettre un objet en gage<sup>155</sup>.

Le María Moliner définit la notion d'engagement en espagnol *compromiso* en ces termes : « *designación de un compromisario* », qui est une personne « *que actúa en algún asunto en representación de otra u otras, por delegación de éstas* ». L'engagement est une « *obligación contraída por alguien con una promesa, contrato, etc. Acuerdo en el que los que lo establecen se comprometen a algo. Poner a alguien en un compromiso significa comprometerle ; ponerle en situación apurada* ».

Ces deux définitions soulignent le caractère polysémique de la notion d'engagement. Cependant, celles qui se détachent le plus sont celles de « se lancer dans un projet », « d'agir pour quelque chose », et celles qui attirent notre attention sont celles de « mise en gage », et de « *ponerse en situación apurada* ». Appliquée à la littérature, la notion d'engagement serait étroitement liée à la politique. Selon Denis Benoît, l'écrivain engagé en s'interrogeant sur les moyens dont il dispose pour faire accéder le littéraire au politique, pratique ce que l'on pourrait nommer une « politique de la littérature », visant à manifester comment les valeurs propres de la littérature peuvent se manifester dans le champs du politique<sup>156</sup>. L'écrivain engagé serait donc un auteur qui « fait de la politique dans ses œuvres » ; dans ce cas, l'écriture serait une forme d'action. À la suite de Sartre, Denis Benoît affirme que « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel »<sup>157</sup>.

Opposé à cette vision, Roland Barthes pense que ce qu'on peut demander à l'écrivain, c'est d'être responsable : « pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué [...] »<sup>158</sup>. Dans cette même ligne, le chef de file du Nouveau Roman français, Alain Robbe-Grillet affirmait : « redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est pour l'écrivain la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur.

---

<sup>155</sup> [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510), consulté le 10 février 2015.

<sup>156</sup> Denis BENOÎT, « Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953) », *Sociétés et Représentations*, 2003/1 n° 15, pp. 247-259. Sur <http://www.cairn.info/revue-societe-et-representations-2003-1-page-247.htm>, consulté le 9 février 2015.

<sup>157</sup> Denis BENOÎT, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 10.

<sup>158</sup> Roland BARTHES, « Écrivains et écrivains » (1960), dans *Essais Critiques* (1964), Paris, Seuil, « Point essais », 1981, p. 150.

C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose, - peut-être même la révolution »<sup>159</sup>. Cette conception de l'engagement serait donc non pas politique mais artistique. Nous verrons qu'elle trouve un écho dans l'œuvre de Castellanos Moya.

Werner Mackenbach dans son article intitulé « Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX » souligne les liens étroits entre littérature et politique tel que le conçoit Jean Paul Sartre en ces termes : « *las literaturas narrativas centroamericanas se han destacado en la segunda mitad del siglo XX por su estrecha vinculación con el campo político y las realidades sociales de la región* ». Pour lui, « *lo que la guerrilla se propone en el campo político-militar, el testimonio se lo propone en el campo cultural-literario* ». En ce sens, le critique allemand qualifie la littérature de « *arma en la lucha por la liberación (nacional)* »<sup>160</sup>. En effet, les événements historiques survenus dans plusieurs des pays de l'isthme au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir les dictatures militaires et plus tard les guerres civiles, ont éveillé chez des auteurs centraméricains comme Tirso Canales (1930), Manlio Argueta (1935), Roque Dalton (1935-1975), Roberto Armijo (1937-1997) Roberto Cea (1939) de la *Generación Comprometida*, une « conscience politique »<sup>161</sup>. Ces écrivains ont fait partie du *Círculo Universitario Salvadoreño* (1956). Très engagés politiquement, ils ont créé la revue *Hoja* et la Maison d'édition *Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador*. C'est principalement à l'intérieur de cette Université qu'une culture contestataire a surgi et s'est développée. Roberto Armijo confirmait l'importance de cet espace universitaire en ces termes :

*La Generación Comprometida surge como un grupo de poetas de origen pequeñoburgués, preocupados en ensayar nuevas formas de expresión a tono con la situación económico-social de El Salvador. [...] La Universidad ocupa un sitio primordial, ya que la autonomía universitaria y la libertad de cátedra, permiten que por primera vez después de muchísimo años aparezcan organizaciones de izquierda que fueron relativamente toleradas por el gobierno militar. En este marco de referencias, en 1956, surge "El círculo Literario Universitario" que se convertirá en núcleo radiador e impulsor del ambiente cultural*<sup>162</sup>.

L'importance de cet espace universitaire souligne le rôle social que prend alors la figure de l'intellectuel, principalement celui de gauche, tel que le définit Christophe Charle :

---

<sup>159</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1969, p. 47.

<sup>160</sup> Werner MACKENBACH, « Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX » sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>, consulté le 13 avril 2014.

<sup>161</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 201.

<sup>162</sup> Cité par Dante BARRIENTOS TECÚN, *Ibid.*, pp. 208-209.

Il y a « invention de l'intellectuel » lorsqu'un agent utilisant et mettant en jeu le prestige et la compétence acquise dans un domaine spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences etc.), s'autorise de cette compétence qu'on lui reconnaît pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique<sup>163</sup>.

Michel Foucault a écrit que, pendant longtemps, l'intellectuel dit « de gauche » a pris la parole et s'est vu reconnaître le droit de parler en tant que maître de vérité et de justice. On l'écoutait, ou il prétendait se faire écouter comme représentant de l'universel.<sup>164</sup> Werner Mackenbach souligne cet aspect lorsqu'il dit « *el poeta-guerrillero se transforma en la figura central de una nueva variante que en la literatura latinoamericana era desconocida : la simbiosis del intelectual/ escritor y el político/ jefe de Estado* »<sup>165</sup>, une sorte de porte-parole.

Ces cadres posés, pouvons-nous considérer l'écrivain qu'est Castellanos Moya, comme un auteur engagé ? Répondre à cette question reviendrait d'abord à considérer l'œuvre de l'auteur comme nous l'avons indiqué précédemment. En effet, elle pourrait nous renseigner davantage sur le genre d'engagement pratiqué par ce dernier, si engagement il y a. Notre analyse des origines et de la trajectoire sociale et des influences littéraires de Castellanos Moya, a montré que la politique a été une « constante » dans sa vie ; il parle même de « tara genética » en reprenant le terme de Juan Carlos Onetti. D'ailleurs, il souligne : « *Es lógico que hayan sido tres novelas con sustrato político las que me influyeran como escritor en ciernes : mi timing era la explosión de un conflicto político y social que se convertía en atroz guerra civil ; mi realidad era aquella donde la violencia y el terror lo permeaban todo* »<sup>166</sup>. C'est donc avec l'explosion de la guerre civile que Castellanos Moya s'affirme en tant qu'intellectuel et prend la parole pour produire des avis à caractère général et intervient dans le débat sociopolitique selon les termes de Christophe Charle. C'est dans cette optique que l'auteur publie son essai *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* (1993)<sup>167</sup> dans lequel, il pose le problème de la transition vers la démocratie après la signature des Accords de Paix qui ont marqué la fin de la guerre civile salvadorienne. Il y aborde par exemple les liens entre « los escritores y la política », en mettant en relief le fait que

---

<sup>163</sup> Denis BENOÎT, *op. cit.*, p. 21.

<sup>164</sup> Michel FOUCAULT, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001 cité par *Le Monde diplomatique* sur [www.monde-diplomatique.fr/2006/05/A/13489](http://www.monde-diplomatique.fr/2006/05/A/13489), consulté le 29 novembre 2014.

<sup>165</sup> Werner MACKENBACH, *art. cit.*

<sup>166</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « Política, humor y ruptura » in *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010, p. 47.

<sup>167</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*, San Salvador, Tendencias, 1993.

[...] *En una sociedad tan polarizada como la salvadoreña, el la que el acceso a las manifestaciones literarias de la cultura universal resulta difícil y escaso, existe una marcada tendencia a la simplificación y a la conversión de rivalidades políticas en dogmas literarios. La fórmula es sencilla y maniqueísta : si un escritor pertenece a nuestro partido o a nuestro bando político, entonces se trata de un escritor importante y de grandes proyecciones [...] Un escritor que dice no alinearse con ningún bando es sospechoso de colaborar –quizás involuntariamente con el enemigo.*<sup>168</sup>

Donc l'écrivain dans la société salvadorienne de la période dont parle Castellanos Moya devait être indissociablement lié à la politique. La figure de l'écrivain ne se concevait pas hors de l'engagement politique. Dans « Una tumba para Roque Dalton », il soulève le problème de la méconnaissance du lieu où a été enterré le poète, tout en soulignant que « [...] *Las relaciones de las dirigencias políticas y militares con la intelectualidad nacional han sido más que conflictivas. La polarización y la intolerancia extremas llevaron al asesinato sistemático de los generadores y divulgadores de ideas* »<sup>169</sup>.

Dans un autre essai intitulé *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias* (2010)<sup>170</sup>, Horacio Castellanos Moya a abordé la guerre civile dans l'article « La guerra : un largo paréntesis ». L'auteur y parle de sa participation à certaines étapes du conflit, comme lors de la mobilisation populaire du 22 janvier 1980 qui a marqué le début de la guerre civile, celle de certains poètes de sa génération et, en particulier, celle de son ami Miguel Huezco Mixco. Castellanos Moya ne manque pas de souligner l'héritage laissé à sa génération par la « Génération Engagée ». Il affirme à ce propos : « [...] *con semejante herencia, ¿qué podía esperarse de nosotros?* »<sup>171</sup>.

L'article au titre éponyme, « Breves palabras impúdicas », évoque principalement les liens entre la famille de l'auteur et la politique. L'auteur y dresse une sorte de « pedigree » en partant de son grand-père maternel, ancien président du Parti National au Honduras qui avait participé au coup d'État contre un président libéral, comme nous l'avons vu. Il remonte plus loin dans le passé lorsqu'il mentionne son arrière-grand-père « *el general José María Rivas fusilado por la dictadura de los Ezeta en 1890 y cuya cabeza fue empalada a la entrada de Cojutepeque como escarnio de su rebeldía* »<sup>172</sup> ou encore son oncle Jacinto Castellanos Rivas, ancien secrétaire de Maximiliano Hernández Martínez et un des témoins directs des derniers instants du leader communiste Farabundo Martí en 1932, en passant par la condamnation à mort de son père Crescencio Castellanos Rivas suite à la tentative du coup

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>170</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Breves palabras impúdicas*, op. cit.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 33.

d'État contre Hernández Martínez le 2 avril 1944, sans oublier l'assassinat de son cousin Robertico enlevé par les Escadrons de la mort en mars 1980. Soulignons dès maintenant que ces aspects figurent dans certains romans de l'auteur. Les cas de la famille paternelle figurent dans *Tirana memoria*, celui du cousin, nommé Robertico dans le roman est mentionné dans *Donde no estén ustedes* et est la thématique principale du roman *La sirvienta y el luchador*, tandis que le grand-père maternel est mentionné dans *Desmoronamiento*.

Si « Política, humor y ruptura » aborde les années de formation de Castellanos Moya en tant qu'écrivain, dans « El cadáver es el mensaje. Apuntes sobre literatura y violencia », il relate son implication dans la transition démocratique, avec pour objectif de « *abrir un espacio de debate que ayudara a despolarizar y desideologizar la vida política y cultural de una sociedad acostumbrada a vivir en la confrontación militar de los extremos* »<sup>173</sup>. En 1994, il fut d'ailleurs nommé directeur du premier journal d'après-guerre *Primera Plana*. L'auteur souligne tout de même l'absence de changement économique, social et culturel, ainsi que l'implication de puissants groupes politiques dans le crime organisé et leur impunité. Le dernier article intitulé « Lo político en la novela latinoamericana »<sup>174</sup> aborde une des caractéristiques du roman latino-américain et de sa propre œuvre littéraire : sa dimension politique. En effet, Castellanos Moya reconnaît volontiers qu'une veine politique traverse son œuvre fictionnelle. Il affirme « [...] *es que la política ha sido una presencia dominante en mi vida [...] la política era parte del aire que me tocó respirar en mis años formativos* »<sup>175</sup>. La dimension littéraire n'est pourtant en rien exclue de ses préoccupations.

Dans plusieurs entretiens, des questions sur ses liens avec la politique et les rapports entre la politique et son œuvre littéraire sont régulièrement posées. Cela semble vouloir dire que les lecteurs font une lecture politique de l'œuvre moyane. Il conviendrait, à ce propos, de voir de quels lectorats on parle (régional, national, continental, européen ?) et si les attentes sont identiques. Nous avons retenu trois fragments dont le contenu nous a paru éclairant.

Lorsque Álvaro Matus lui demande : *¿Sientes que sólo se te ha leído con un criterio político?*, Castellanos Moya répond

*En Centroamérica se me ha leído con un criterio fundamentalmente político, pero creo que hay otro lector, el literario, que es el que de verdad me importa. Yo escribo ficciones*

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>174</sup> Voir texte Annexe IV.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 70.

*que muchas veces tienen un paisaje político de fondo, pero me gusta ser leído como un escritor de ficciones.*<sup>176</sup>

Dans « La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos Moya »<sup>177</sup>, l'écrivain aborde la manière dont le lecteur centraméricain en particulier perçoit la littérature, et l'usage qu'il en fait.

*El problema es que la gente no lee ficción, no sabe lo que es eso. La gente lee los libros de testimonio no porque es un género, lo leen porque es político, y porque anda buscando respuestas políticas a una realidad inmediata. Entonces no hay lectura literaria, ni del testimonio, ni de la ficción, ni de nada. Esa es la verdad, es la tragedia de algunos países centroamericanos, que no es la tragedia de Cuba, que no es la tragedia de una literatura como la peruana, por ejemplo, muy vital en términos de narrativa. Se dice que el testimonio se inventó al calor de la revolución cubana, pero yo creo que el testimonio o la novela de non fiction son muy viejos: el testimonio político como género es tan viejo como la humanidad. El primer libro en el que alguien deja un testimonio político es el Anabasis de Jenofonte, o la retirada de los diez mil, es el primer real testimonio, es un libro 'testimónico', pero es un libro político, su valor es ese, como cuenta una aventura.*<sup>178</sup>

Par ailleurs, Castellanos Moya reconnaît volontiers que « [...] la política se filtra a veces incontenible, en las ficciones que he escrito [...] »<sup>179</sup>. Il n'est donc pas étonnant que le caractère purement littéraire de son œuvre ne soit pas privilégié. Peut-être faut-il encore du temps au lecteur centraméricain pour dissocier littérature et politique.

« Soy un escritor que reacciona » est un entretien réalisé par Patricio Zunini. Lorsque ce dernier demande à Castellanos Moya : *¿Te dedicaste a la política en algún momento?*, ce dernier répond

*No, nunca. Hice periodismo político, pero nunca me dediqué a la política. Yo vengo de dos familias políticas y siempre tuve muy en claro que no me iba a dedicar a la política. El hogar materno, con mis abuelos maternos, era un mundo donde la política lo era todo porque era la profesión de ellos. Era de lo que se hablaba fundamentalmente en el desayuno, lo que se comía y lo que se cenaba. Recuerdo vacaciones en Honduras a mis cinco, seis, diez años yendo a campañas políticas con mi abuelo. Era parte del agua que*

---

<sup>176</sup> Álvaro MATUS, « Parado en el abismo. Entrevista a Horacio Castellanos Moya », réalisé le 01/07/05, sur <http://hotelsaturno.blogspot.fr/2005/08/>, consulté le 21/09/13.

<sup>177</sup> Sara CARINI et Clara FOPPA PEDRETTI, « La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos Moya », réalisée le 2/08/13, sur <http://www.academia.edu/2760054/>, consulté le 30/11/14.

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « Lo político en la novela latinoamericana », in *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Revuelta, 2010, p. 69.

*tomaba. Entonces escogí dedicarme a hacer una literatura que de alguna manera hace una sátira de eso. Al final de cuentas soy un escritor que reacciona.*<sup>180</sup>

En résumé, si Castellanos Moya n'a jamais fait de la politique à proprement parler, son implication dans l'Agence Salpress ainsi que l'environnement dans lequel il a évolué aussi bien familial que professionnel, ont nécessairement fait de lui, d'une manière ou d'une autre, « un écrivain qui réagit », comme il le dit dans l'entretien précédemment cité. Bien qu'il affirme « *Yo salté del barco en diciembre de 1984* »<sup>181</sup>, les romans de l'auteur ont toujours une teneur politique. Force est de constater qu'après avoir tenté de s'impliquer dans la transition démocratique à la fin de la guerre civile, et avoir essayé d'introduire une idée positive de ce qu'il nomme la « salvadorénité », celle-ci a perdu toute sa valeur dans le roman *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. En effet, l'auteur y désacralise toutes les valeurs qui font cette « salvadorénité », pour la réduire à de « l'excrément ». Il ne serait donc pas impossible que la lecture de ce roman ait pu lui valoir des menaces de mort.

Cependant, il est important de souligner que malgré le paysage politique qui ressort dans son œuvre, Castellanos Moya n'a jamais associé littérature et révolution comme il le dit dans « *La guerra : un largo paréntesis* », car pour lui, la guerre n'a été qu'une parenthèse pendant laquelle il s'est impliqué dans la révolution. Les assassinats de Roque Dalton, d'Anaya Montes et le suicide de Cayetano Carpio ont été autant d'éléments qui ont poussé Horacio Castellanos Moya à quitter la cause révolutionnaire, car « *los asesinos estaban también adentro de la izquierda, y no solo afuera, [...] los hijos de putas están en todos los bandos ; no hay bando bueno, o en contra [...]* »<sup>182</sup>. En conclusion, peut-être l'engagement d'Horacio Castellanos Moya doit-il être entendu au sens que lui donnait Alain Robbe-Grillet.

---

<sup>180</sup> Patricio ZUNINI, « Soy un escritor que reacciona », entretien réalisé le 17/05/13, consulté le 10/11/14, sur <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/28623>.

<sup>181</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « *La guerra : un largo paréntesis* », dans *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Revuelta, p. 26.

<sup>182</sup> Raúl Rodríguez FREIRE, « Entrevista. Horacio Castellanos Moya », dans *Hispanica* n° 118, Rockville, USA, Hispanica, 2011, p. 58.

## Chapitre 2- L'œuvre moyane

Avant de cerner le contexte littéraire de la production romanesque de Castellanos Moya, nous nous proposons dans un premier temps de mieux appréhender ce qu'est la littérature centraméricaine, car il faut dire que le corpus littéraire désigné comme « centraméricain » est par définition composite.

### *I - Contexte littéraire*

#### *A - La littérature centraméricaine contemporaine*

Évoquant la littérature centraméricaine dans leur histoire littéraire publiée dans les années 90, Claude Cymerman et Claude Fell écrivaient que seul le Guatemala et, à un degré moindre, le Nicaragua, ont acquis une visibilité internationale<sup>183</sup>. Le Guatemala est ainsi qualifié de « puissance » littéraire de la région, grâce à deux écrivains : Miguel Angel Asturias (1899-1974), prix Nobel de littérature en 1967, et Luis Cardoza y Aragón (1904-1993). Cependant, malgré le succès de ces deux grandes figures et l'aura dont jouit l'épopée des peuples mayas, le *Popol Vuh*, la littérature centraméricaine dans son ensemble est demeurée mal connue et peu diffusée jusqu'à une époque récente.

Comme nous l'avons brièvement indiqué dans l'introduction, Ramón Luis Acevedo<sup>184</sup> attribue cette méconnaissance à divers facteurs. Il souligne dans un premier temps, la condition de l'écrivain en Amérique Centrale. Selon lui, l'écrivain centraméricain était soumis à divers phénomènes qui entravaient sa création littéraire. Le confinement dans la région et même au niveau national empêchait une large diffusion des œuvres. L'absence de maisons d'édition, la situation socio-politique instable, la place qu'occupaient les auteurs du célèbre *Boom* et leur fameux *réalisme magique* latino-américain au détriment de toute autre forme sont décrits comme autant de facteurs qui ont longtemps empêché ou gêné la diffusion de cette littérature sur le plan international, et pour certains pays de l'Isthme sur le plan régional.

---

<sup>183</sup> Claude CYMERMAN et Claude FELL, *op., cit.*, p. 270.

<sup>184</sup> Ramón Luis ACEVEDO, *La Novela Centroamericana desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1982.

Les facteurs d'ordre économique ont également affecté la production littéraire. En effet, la condition de sous-développement économique dans laquelle se trouvent la plupart des pays centraméricains affecte non seulement la création artistique, mais aussi sa diffusion. Comme le soulignait Alberto Baeza Flores :

*El libro en Centroamérica resulta muy caro. Las razones principales son los precios altos y medios lentos y difíciles para su circulación, el alto costo de su impresión unido al del papel...pues a libro más caro, menos lectores.*<sup>185</sup>

Dans son ouvrage, R. Acevedo évoque aussi le taux élevé d'analphabétisme qui subsistait en Amérique Centrale. Au Guatemala, il atteignait 70% ; le Salvador, le Honduras et le Nicaragua oscillait entre 51% et 61%<sup>186</sup>. L'écrivain guatémaltèque Marco Antonio Flores, dont on a vu qu'il fut l'un des auteurs de prédilection de Castellanos Moya, précisait que l'analphabétisme est le propre des pays centraméricains. Selon lui :

*El analfabetismo es un mal endémico que padecen nuestros países...Ahora bien, el analfabetismo, siendo como es la principal lacra que corroe nuestro desarrollo cultural, no es el único obstáculo que impide la penetración del libro [...] La dependencia que existe de nuestra educación ante la penetrante influencia norteamericana determina que los únicos productos culturales consumibles a nivel de masas sean Selecciones, Life en español, Play Boy y todas las publicaciones que deforman al individuo y lo hacen caer en la enajenación del consumo.*<sup>187</sup>

Cet aspect des choses est abordé dans les romans du corpus et même dans l'ensemble de l'œuvre de Castellanos Moya et, de manière explicite, dans *El asco* où l'auteur met en relief le manque d'instruction dont souffrent ses compatriotes et leur désintérêt pour la littérature en particulier :

*[...] me da risa que vos estés aquí , Moya, no entiendo cómo se te ha podido ocurrir venir a este país, regresar a este país, quedarte en este país, es un verdadero absurdo si a vos lo que te interesa es escribir literatura, eso demuestra que en realidad a vos no te interesa literatura, nadie a quien le interesa literatura puede optar por un país tan degenerado como éste, un país donde nadie lee literatura, un país donde los pocos que pueden leer jamás leerían un libro de literatura, hasta los jesuitas cerraron la carrera de literatura en su universidad, eso te da una idea, Moya, aquí a nadie le interesa la literatura por eso los jesuitas cerraron esa carrera, porque no hay estudiantes de literatura [...]*<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Alberto BAEZA FLORES, « Radiografía del escritor centroamericano. », in *Mundo Nuevo*, sept.-oct. 1970, Núms. 51-52, Págs. 53-60 cité par Ramón Luis Acevedo in *La Novela Centroamericana desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1982, p. 53-60.

<sup>186</sup> Ramón Luis ACEVEDO, *op. cit.*, p. 10.

<sup>187</sup> Marco Antonio FLORES cité par Ramón Luis Acevedo, *op. cit.*, p.11.

<sup>188</sup> *El asco...*, pp. 28-29.

Selon C. Fell et C. Cymerman, l'exil et l'auto-exil expliquent aussi, dans une certaine mesure, cette méconnaissance. Nous disons dans une certaine mesure car ce facteur pourrait ne pas être considéré totalement négatif pour la littérature centraméricaine puisqu'il peut contribuer à sa diffusion à l'international. Nous le verrons avec le cas de Castellanos Moya. En effet, nombreux furent les auteurs contraints à s'exiler pour des raisons politiques : de Rubén Darío à Miguel Angel Asturias, jusqu'à des écrivains contemporains comme Roberto Armijo, qui vécut en France jusqu'à sa mort en 1977, Augusto Monterroso ou Luis Cardoza y Aragón, qui s'établirent au Mexique. Dans le cas du Salvador, la guerre civile fut une raison pour laquelle les écrivains se sont exilés, à l'instar de Castellanos Moya que les journalistes ou la critique nomment parfois « écrivain de l'exil »<sup>189</sup> ou encore « écrivain nomade »<sup>190</sup>.

Actuellement, la littérature centraméricaine connaît une évolution considérable. Les guerres civiles qui ont secoué la région dans les années 1980 ainsi que le processus de démocratisation des années 1990 ont fourni à une « génération » d'écrivains une variété thématique sans précédent. Selon Melissa Merlo, cette littérature se trouve dans un moment favorable « *para salir de la limitación provinciana y extenderse por todo el mundo de habla española, hasta llegar a lectores en otras lenguas* »<sup>191</sup>. Arturo Arias parle pour sa part de « mini-boom »<sup>192</sup>, alors que Werner Mackenbach affirme qu'il s'agit d'un véritable « boom » de la fiction centraméricaine qu'il justifie par le nombre de publications et de diversité de la production littéraire<sup>193</sup>. Le critique allemand souligne que des facteurs extralittéraires comme la subvention du système éducatif au Costa Rica, les efforts d'alphabétisation au Nicaragua, le nombre sans cesse en augmentation d'étudiants dans les Universités à l'exception du Belize, ont contribué à cet essor. Par ailleurs, il mentionne la fin des dictatures, donc la fin de la censure ; l'existence de maisons d'édition<sup>194</sup>, en grande partie financées par l'État, la

---

<sup>189</sup> Dans sa critique de *Donde no estén ustedes*, intitulée « L'ambassadeur et le détective », 01/10/2008, Delphine Peras qualifie Castellanos Moya d'« écrivain de l'exil », <http://www.lexpress.fr>, consulté le 25/12/2011. Quant à Victor de Sepausy, il intitule sa critique « Horacio Castellanos Moya, l'écrivain de l'exil », 16/09/2008, sur <https://www.actualitte.com>, consulté le 25/12/2011.

<sup>190</sup> Joaquín Marco dans sa critique de *Insensatez*, pense que Horacio Castellanos Moya est « nómada como sus personajes ». Cf. [www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspx?id=12649](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=12649), consulté le 26/01/2012.

<sup>191</sup> Melissa MERLO, « Literatura centroamericana », Discurso de Nicasio Urbina/Congreso de literatura Centroamericana/ 2001, sur [melissamerlo.blogspot.fr](http://melissamerlo.blogspot.fr), le 12/02/2011, consulté le 8/08/2012. Melissa Merlo est professeure à l'Université Francisco Morazán au Honduras.

<sup>192</sup> Arturo ARIAS, « Narratividades centroamericanas y decolonialidad: ¿Cuáles son las novedades en la literatura de posguerra? », sur [http://istmo.denison.edu/n24/articulos/24\\_arias\\_arturo\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n24/articulos/24_arias_arturo_form.pdf), consulté le 30/11/2013.

<sup>193</sup> Werner MACKENBACH, *art. cit.*

<sup>194</sup> María del Pilar López Martínez précise dans « Reiventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción », que c'est au Costa Rica où l'on trouve le plus de maisons d'édition. Au Guatemala et au Salvador, nombreuses sont celles qui ont été détruites à cause de la guerre. Cependant, l'Université San Carlos du Guatemala, la Maison d'édition *Cultura* du Ministère de la Culture et les éditions

formation de professeurs de littérature pour la plupart dans les Universités étrangères, particulièrement au Mexique, en France et en Espagne.

Pour Dante Barrientos Tecún, l'instabilité politique (échec du Marché Commun Centraméricain, militarisme, polarisation de la classe politique) et le début de la lutte armée révolutionnaire ont eu un impact décisif dans le domaine littéraire<sup>195</sup>. Il pense que la décennie 1970-1980, a vu naître de nouvelles esthétiques. Au Guatemala, écrit-il, ces nouvelles esthétiques se manifestent dans des récits qui utilisent le parler des jeunes des classes moyennes urbaines, qui ont recours à une dimension ludique, picaresque et à la transgression des canons esthétiques. Parmi ces écrivains «raconteurs», il cite Arturo Arias avec *En la ciudad y en las montañas* (1975), Dante Liano, avec *Jornadas y otros cuentos* (1978), Marco Augusto Quiroa avec *Semana menor* (1984) et Franz Galich avec *Ficcionario inédito* (1989).

Il précise que ces nouveaux langages se manifestent également au Salvador, grâce à un groupe d'écrivains dont les œuvres récupèrent cette nouvelle esthétique dans le contexte de la guerre civile. Il inclut dans ce groupe : Ricardo Lindo *XXX Cuentos* (1970), Alfonso Quijada avec *Cuentos* (1971), David Escobar Galindo avec *La rebelión de las imágenes* (1976), Melintón Barba *Tiro a jon* (1984), *Putá vieja* (1987)<sup>196</sup>.

Mauricio Aguilar Ciciliano précise qu'au Salvador, dans le contexte de la guerre, le témoignage, genre dominant de la résistance dans lequel s'incarnaient les idées révolutionnaires, décrut avec le départ de plusieurs écrivains. Selon lui, pendant le conflit, il y eut très peu de publications dans le pays, sauf le cas des romans avalisés par des cercles officiels de l'État et ceux qui ont été publiés à l'étranger et qui ont circulé clandestinement<sup>197</sup>. Il précise également que du front de guerre à proprement parler, «*no se escribe novela únicamente poesía, testimonio y cuento*»<sup>198</sup>. Donc, pendant la guerre, deux tendances ont dominé : il y avait d'un côté une littérature engagée qui engendrait une œuvre considérée

---

F&G comblent ce manque. Au Salvador, c'est l'Université du Salvador et l'Universidad Centroamericana (UCA) et des petites maison d'éditions qui ont vu le jour, qui accroissent la distribution et participent à la distribution de la littérature dans la région.

<sup>195</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, « Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea : Franz Galich (Guatemala, 1951- Nicaragua, 2007) » sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/barrientos.html>, consulté le 13 avril 2013. L'article est aussi consultable dans *La literatura en marcha*, Escritural, Poitiers, 2011, pp. 39-54.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Mauricio Aguilar Ciciliano, *op. cit.*, p. 31 fait entrer dans cette catégorie des œuvres de Claribel Alegría : *Álbum familiar* (1982), *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en la lucha* (1983) ; *Dolor de Patria* (1983) de José Rutilio Quezada ; *Historia del Traidor de nunca jamás* (1985) de Rafael Menjivar Ochoa ; *La Diáspora* (1989) de Castellanos Moya ; *El Crimen del Parque Bolívar* (1989) et *Rebelión de Anastasio Aquino* (1989) de Rodrigo Ezequiel Montejó ; la trilogie de José Roberto Cea : *Dime con quién andas y ...* (1989), *En este paísito nos tocó y le corro* (1989) et *Ninel se fue a la guerra* (1990).

<sup>198</sup> Mauricio AGUILAR CICILIANO, *op. cit.*, p. 31.

comme subversive par les autorités, et de l'autre une littérature liée aux cercles officiels. Cependant, à partir de 1986, a émergé une littérature dite de « dissidence ». Celle-ci, nous dit Aguilar Ciciliano, « *rechaza la censura de izquierda y se convierte en una forma de denuncia de los excesos y errores dentro de las organizaciones revolucionarias. Esta tendencia se rebela contra la Literatura partisana y anticipa así del carácter desenfadado de la novela de posguerra* »<sup>199</sup>. C'est avec Castellanos Moya qu'est née cette fiction dissidente qui se proposait de déconstruire le mythe du guérillero comme idéal d'un homme nouveau. En effet, dans ses romans *¿De qué signo es usted Doña Berta?* (1981) et *La Diáspora* (1989), il dénonçait les pratiques autoritaires, voire criminelles au sein des structures de la gauche. Le roman de Rafael Menjivar, *Historia del traidor de nunca jamás* (1985), au titre éloquent s'inscrit dans cette lignée.

Par ailleurs, José Ángel Vargas Vargas<sup>200</sup> distingue deux grands traits du roman centraméricain contemporain. Il y a d'un côté ce qu'il nomme « le dépassement du régionalisme » et de l'autre la « consciencia escritural ». Ramón Luis Acevedo, cité par Vargas Vargas, avait par ailleurs établi que c'était avec le Guatémaltèque Rafael Arévalo Martínez qu'avait débuté ce dépassement des limites régionales, mais que ce fut avec Miguel Ángel Asturias qu'il se concrétisa grâce à son œuvre qui réussissait une synthèse entre une problématique nationale et le caractère universel.

## **B - Émergence d'une littérature de Posguerra**

En Amérique centrale, les guerres civiles et leurs séquelles ont eu un véritable impact sur le plan littéraire. Beatriz Cortez<sup>201</sup> constate l'émergence de nouvelles esthétiques comme par exemple ce qu'elle nomme « *estética del cinismo* ». Elle pense que la fiction de l'après-guerre « *carece del espíritu idealista que caracterizó a la literatura centroamericana durante la guerra civil. La posguerra, en cambio, trae consigo un espíritu de cinismo. En consecuencia, esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos,*

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>200</sup> José Ángel VARGAS VARGAS, « Superación del regionalismo y consciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea », *Intersedes*, vol. IV, num. 6, 2003, pp. 109-124, Université du Costa Rica, Costa Rica, sur <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66640607>.

<sup>201</sup> Beatriz CORTEZ, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, julio 2010, cité par Héctor M. LEYVA, « Crítica literaria y exploración de las sensibilidades. Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra (2010), de Beatriz Cortez. », sur [istmo.denison.edu](http://istmo.denison.edu), consulté le 21/09/2014.

*corrupción y violencia* »<sup>202</sup>. Elle précise que cette fiction explore les désirs les plus obscurs des individus, leurs passions, leur désenchantement causé par la « *pérdida de los proyectos utópicos que antes dieron sentido a su vida* »<sup>203</sup>. Les personnages de Castellanos Moya sont représentatifs de ce sentiment de désenchantement. Edgardo Vega, le narrateur de *El Asco*, (2007) ou encore Robocop, narrateur de *El arma en el hombre*, véritables victimes, sont déçus par la période de l'après-guerre. Ce sont des personnages qui errent à travers les rues de San Salvador à la recherche d'une nouvelle identité. Edgardo Vega parcourt les rues, la peur au ventre, et surtout avec l'inquiétude de devoir demeurer dans son pays. En effet, pour lui, perdre son passeport canadien signifierait être condamné à partager plus longtemps l'espace avec ses compatriotes. Il confie à Moya son interlocuteur

*Y entonces sucedió el acabóse, lo inverosímil, el hecho que me hizo entrar en una espiral delirante, en la angustia más extrema que podás imaginar : mi pasaporte, Moya, había extraviado mi pasaporte canadiense, no estaba en ninguna de mis bolsas, lo peor que podía sucederme en la vida [...] El terror se apoderó de mí, Moya, el terror puro y estremecedor : me vi atrapado en esta ciudad para siempre, sin poder regresar a Montreal ; me vi de nuevo convertido en un salvadoreño que no tiene otra opción que vegetar en esta inmundicia*<sup>204</sup>.

Quant à Robocop, démobilisé, il n'a pas été réinséré dans la société civile et opte pour un parcours meurtrier dans les rues de San Salvador. Véritable victime de la guerre, personnage à qui cette période sanglante a causé des dommages irréversibles, machine à tuer, il se sent « orphelin » après la signature des Accords de Paix. Il affirme « *supe que mi vida estaba a punto de cambiar, como si de pronto fuese a quedar huérfano : las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre* »<sup>205</sup>. Pour sa part, Laura, la narratrice de *La diablo en el espejo* est terrorisée par l'assassinat de son amie Olga María, victime de Robocop. C'est avec beaucoup d'angoisse, qu'elle tente de trouver l'assassin de son amie, ce qui la met dans un état de démence totale. Ces mêmes sentiments de peur et d'angoisse mettent le journaliste de *Insensatez* dans un état de crise au point de ne plus être *completo de la mente*<sup>206</sup>. Ces personnages sont des exemples types d'une société de l'après-guerre caractérisée par la peur et la violence et les marques multiples de traumatismes.

La *posguerra* a donc généré un essor du roman au Salvador, destiné à exprimer la situation sociale et historique dans un espace littéraire qui, peu à peu, s'est différencié du

---

<sup>202</sup> Beatriz CORTEZ, cité par Hugo Sánchez, « Generación del cinismo y desesperanza », sur [archivocp.contrapunto.com.sv](http://archivocp.contrapunto.com.sv).

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *El Asco*, p. 121.

<sup>205</sup> *El Arma en el hombre*, p.12.

<sup>206</sup> *Insensatez*, p. 13.

genre testimonial et idéologique qui existait pendant le conflit. La guerre comme « intertexte » devient la toile de fond sur laquelle les auteurs tels que Castellanso Moya ont construit leurs œuvres, soit sous forme de souvenirs, comme le cas de *El arma en el hombre* (2001), soit sous forme d'expérimentation comme dans *La sirvienta y el luchador* (2011).

Selon Beatriz Cortez, le roman salvadorien de l'après-guerre qui s'est développé sous l'influence des tendances postmodernes, présente quatre traits esthétiques principaux. La rénovation de la thématique historique est l'un de ceux-ci. Il se caractérise non seulement parce qu'il se propose de réécrire l'histoire en comblant les trous et les oublis de l'historiographie, mais aussi parce qu'à la différence du roman historique traditionnel, il questionne la canonisation de certains faits et de certains personnages. Les faits passés sont des motifs de fiction et servent de toile de fond à ce nouveau roman historique. Par ailleurs V. Grinberg-Pla signale comme caractéristiques fondamentales de ce nouveau roman historique, la distorsion consciente de l'histoire qui dépasse le référentiel ; l'intertextualité et la polyphonie qui réinvente le passé en une grande métaphore<sup>207</sup>. L'étude de Grinberg-Pla ne concerne pas spécialement les romans de notre corpus, mais aussi des romans comme *Ciudad sin Memoria* (1996) de Tirso Canales.

Le deuxième trait esthétique dans la littérature de l'après-guerre civile, selon Beatriz Cortez, est la présence en son sein de nouveaux espaces. L'après-guerre qui était une étape de transition vers la paix et la démocratie, est aussi devenu une période où la violence a proliféré et où la misère en milieu urbain s'est diversifiée. Ainsi, comme le souligne Aguilar Ciciliano :

[...] *los gritos de los muertos y desaparecidos con todo signo de impunidad, los ajusticiamientos igualmente impunes, el drama del campesino y la campesina reducidos al silencio o asardinándose masivamente en el espacio urbano-marginal, la crisis de reinsertión de los excombatientes y otros temas del olvido político, constituyen el material primordial de la posguerra*<sup>208</sup>.

Ces thématiques délimitent les lignes de création de plusieurs romanciers salvadoriens dont les œuvres comportent une correspondance entre l'imaginaire social de la violence et la thématique du désenchantement présent dans l'espace narratif et l'ambiance dans laquelle se déplacent les personnages dans le roman d'après-guerre. Les romans de Castellanos Moya, *Sonata de la violencia* (2002) de Chávez Velasco, *El desencanto* (2001) de Jacinta Escudos et *De vez en cuanto la muerte* (2002) de Menjívar Ochoa, mettent en relief la violence et le

---

<sup>207</sup> Valeria GRINBERG PLA, « La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas. » V Congreso Centroamericano de historia, Honduras, 2004. Cité par Aguilar Ciciliano, *op. cit.*, p. 68.

<sup>208</sup> Mauricio AGUILAR CICILIANO, *op. cit.*, p. 79.

désenchantement qui se développent dans un espace urbain où la crise de la modernité est perceptible. Dans *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), Castellanos Moya donne ainsi une vision négative de l'espace urbain, qui est à la fois peuplé mais dans lequel l'individu se sent plus seul que jamais. Dans cet espace, la seule solution reste la fuite ou l'incorporation à la mafia. Les personnages sont typiques de la déstructuration liée à l'après-guerre : démobilisés, prostituées, exilés. *El arma en el hombre* (2001) est ainsi une traversée sanglante qui englobe toute la carte de la ville, de l'espace public à l'espace privé, comme nous le verrons.

De la variété thématique du roman de cette période, ressort aussi, selon B. Cortez, un caractère biographique et autobiographique que l'on retrouve à l'œuvre dans certains romans de Castellanos Moya. Le lecteur peut identifier des éléments de la vie de l'auteur : c'est le cas de *Desmoronamiento* où l'auteur fictionnalise les tensions entre ses famille hondurienne et salvadorienne ; *Tirana memoria* incorpore quelques éléments de l'histoire familiale comme nous l'avons déjà mentionné. Il en va de même pour *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* qui comporte plusieurs éléments de la vie de Castellanos Moya, servant à authentifier les faits relatés. Le caractère biographique ou autobiographique que renferment ces romans permet une rétrospection et souligne le dialogue avec un passé vécu individuellement.

Enfin, selon la critique, l'intensification du temps et de l'espace est un autre trait du roman de l'après-guerre. En effet, presque tous les romans situent l'action dans une société définitivement marquée par les processus de globalisation et ses effets collatéraux comme la crise des valeurs, les conflits culturels et la violence dans toutes ses manifestations. Quant à l'espace, il est concret, identifiable et intimement associé à la géographie centraméricaine.

En définitive, une part importante du roman salvadorien recrée la scène de l'après-guerre en mettant en relief le désenchantement de la société. L'image des protagonistes par rapport à ceux de la littérature antérieure a changé. De plus, son espace vital est devenu la ville qui impose ses codes. Le personnage citadin est aussi devenu un anti-héros, évoluant dans un espace littéraire qui entretient des connexions significatives avec la guerre, c'est-à-dire que dans chaque espace où évolue le personnage, les restes du conflit agissent comme toile de fond.

## II - Une œuvre diversifiée et documentée

### A - Poésie, récits, romans et essais

C'est avec la poésie, nous l'avons vu, que Horacio Castellanos Moya débute en écriture. Ses premiers poèmes qu'il publie dans *La Golondrina* puis dans son anthologie *La Margarita emocionante* alors qu'il n'a que dix-neuf ans lui ont été inspirés par des poètes comme Roque Dalton. Nous n'avons rien trouvé sur cette période littéraire que l'auteur n'aborde que rarement dans des entretiens et que la critique ne souligne pas non plus. Il affirme d'ailleurs avoir lui-même détruit une partie de sa production poétique du fait de sa « piètre qualité »<sup>209</sup>. C'est avec son premier roman *La diáspora* que Castellanos Moya entre pleinement dans le panorama littéraire salvadorien et plus largement centraméricain avec son Prix National du roman en 1988<sup>210</sup> à l'Université Centraméricaine « José Siméon Cañas » de San Salvador.

Ces premières œuvres sont étroitement liées au contexte politique et social du Salvador. La première œuvre narrative *¿Qué signo es usted niña Berta?* qui regroupe des récits courts a été publié au Honduras par les Editions Guaymuras en 1981, tandis que *La diáspora*, son premier roman a été publié en 1989 au Salvador ainsi que son recueil de récits *Perfil de prófugo*, par la même maison d'édition en l'occurrence celle de l'Université Centraméricaine. Ces deux dernières œuvres ont été publiées alors qu'il était en l'exil au Mexique et sont en quelque sorte celles qui vont donner une direction bien définie au style d'écriture de Castellanos Moya. Elles thématisent essentiellement l'exil et la guerre civile. Le reste de l'œuvre, essentiellement romanesque, a été publié durant la période d'après-guerre, et est à nouveau centré sur l'exil, la guerre civile salvadorienne, et plus largement les conflits armés dans la région ainsi que les violences d'après-guerre. Ces thématiques sont explicitées à partir de perspectives très différentes, cependant, ce qui unit ces deux périodes et les sépare, c'est leur relation explicite ou implicite avec l'histoire. En effet, si dans *La diáspora*, l'auteur inclut des faits historiques avérés, c'est surtout dans l'œuvre romanesque écrite dans l'après-guerre que l'histoire prend une place importante.

---

<sup>209</sup> Raúl RODRÍGUEZ FREIRE, *art. cit.*, p. 58.

<sup>210</sup> Comme l'affirme l'auteur dans l'entretien avec Raúl Rodríguez Freire, « [...] escribí mi primera novela, *La diáspora*, allá por los años 1986-87, aunque se publicó más tarde, en 1989. », p. 58.

Castellanos Moya a publié trois essais à ce jour. Le premier publié en 1993 juste après la signature des Accords de Paix de Chapultepec, est intitulé *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*. L'auteur y pose un regard optimiste vers le futur d'un Salvador tout juste sorti de la guerre. Il s'agit de réflexions et d'hypothèses sur un possible développement de la culture grâce à la transition politique vers la démocratie. Il aborde le concept de « nation », de « désidéologisation », « dépoliarisation », et de « démilitarisation ». Selon l'auteur, un changement profond de la culture politique dans le pays est nécessaire. Dans un entretien, il affirme

*Cuando yo regresé a El Salvador en 1991 yo creí que realmente iba a haber una transición, y los años que yo viví en El Salvador entre 1991 y 1997 los viví como viviendo una transición y puse (...) las energías de mi vida – en función de esa transición por ideas (...) Y efectivamente creía, leyendo toda la literatura de la transición, (...) que en El Salvador se podría dar una transición a ese nivel e incluso creía que podía ser mucho más ventajosa por el factor de que la transición en El Salvador era producto no de una derrota de uno de los actores políticos sino que era el producto de un empate militar y entonces consideraba yo, (...) que por el hecho de que no hubiera vencedores ni vencidos en términos militares podía haber una ventaja comparativa para la creación de una democracia (...) Por supuesto estaba totalmente equivocado, porque eso no era así. Eso no era así porque no se puede aislar la esfera de lo político de la esfera de lo institucional y de la esfera de lo histórico.<sup>211</sup>*

Cet optimisme est aujourd'hui remis en cause car Castellanos Moya, qui affiche désormais un point de vue plus critique que dans son essai, a une vision plus pessimiste de la société d'après-guerre. Dans *Breves palabras impúdicas*, le deuxième ouvrage, composé d'un essai et de quatre conférences écrites entre 2004 et 2008, d'abord publiées séparément, « La guerra un largo paréntesis » ouvre le volume et « Lo político en la novela latinoamericana » vient le fermer. Castellanos Moya y évoque la guerre civile qui l'a conduit en exil, les souvenirs de ses camarades écrivains, qui ont laissé la plume pour des armes.

Le troisième ouvrage dont le titre est *La metamorfosis del sabueso* (2011) est composé d'essais, d'articles et de conférences, à caractère littéraire, qui viennent éclairer l'œuvre de l'auteur. L'ouvrage explore la vie et l'œuvre d'auteurs comme Kafka, Canetti, Cardenal, Borges, Flaubert, Nietzsche, Cioran, Malraux, Roque Dalton, Onetti, entre autres. Dans cet ouvrage l'auteur affirme que « [su] vida consiste en tragarla [la realidad], digerirla, para luego reinventarla de acuerdo a las leyes de la fabulación literaria ». Castellanos Moya s'inspire donc directement de faits historiques pour écrire ses fictions. Parmi eux, on trouve les violences survenues dans la région et très souvent vécues par lui-même.

---

<sup>211</sup> Entretien ,1 juillet 2006, à Gantikow, sur [http://www.uni-potsdam.de/castellanos-moya/buecher\\_es/2A.html](http://www.uni-potsdam.de/castellanos-moya/buecher_es/2A.html).

## B - Sources journalistiques et historiques

L'histoire contemporaine et le journalisme sont les sources privilégiées de Castellanos Moya. En effet, riche de sa formation et de son expérience en tant que journaliste, l'auteur y a recours pour écrire ses fictions. Comme nous l'avons évoqué dans l'état de la question, l'enquête du journaliste a des points communs avec celle de l'historien. Selon Deborah Potter, le journaliste n'est pas une simple courroie de transmission au service d'un point de vue personnel ou des informations collectées. Le journaliste effectue une enquête personnelle, ne doit pas confondre les faits avec les opinions ou les rumeurs, et doit être capable de faire des choix éditoriaux « honnêtes »<sup>212</sup>. Elle signale que journaliste est d'ailleurs le premier acteur sur le terrain de l'information, que l'historien lui ne prend en compte selon qu'il juge de sa pertinence ou non. On serait donc tenté de dire que le journaliste est au fait de « l'histoire immédiate », et que le journaliste qu'est Castellanos Moya, par ailleurs au centre de certains faits historiques depuis sa plus tendre enfance, est un témoin direct. Il s'agirait donc d'un écrivain-témoin des faits qu'il relate. Dans son article « En cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia », Castellanos Moya évoque *El arma en el hombre* et indique avoir tiré le personnage narrateur ainsi que l'histoire qui y est racontée de son expérience de journaliste :

*Yo publiqué una novela cuyo personaje central era un ex sargento de un batallón contrainsurgente que, después de ser desmovilizado por el fin de la guerra civil, se dedica a la delincuencia y sobrevive gracias a su fría y eficiente capacidad de matar. Era un personaje de ficción, construido a partir de la información y las vivencias que acumulé como periodista en la postguerra, un personaje a través del cual reflejaba uno de los problemas fundamentales de la transición democrática en El Salvador: el reciclamiento de la violencia.*<sup>213</sup>

Cette information journalistique exploitée par l'auteur lui fournirait ce que nous avons vu que John Searle nomme « îlots référentiels ».

---

<sup>212</sup> Deborah POTTER, *Guide du journalisme indépendant*, Bureau international de l'information, département d'Etats-Unis d'Amérique, p. 9, ouvrage en ligne sur <http://usinfo.state.gov/>, consulté le 25 septembre 2013.

<sup>213</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia », sur <http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>, consulté le 29 novembre 2009.

### III - De la controverse à la reconnaissance

#### A - Une œuvre qui provoque

Roberto Bolaño disait de Castellanos Moya que « *Su humor ácido, similar a una película de Buster Keaton y a una bomba de relojería, amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor* »<sup>214</sup>. En effet, l'œuvre de l'auteur n'a pas laissé indifférents les nationalistes salvadoriens, notamment son roman *El Asco*, inspiré de l'œuvre de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard avec son roman *Extinctions* (1986), dans lequel il fait une description au vitriol de ses compatriotes et des valeurs de la nation. Castellanos Moya livre, lui, une analyse au vitriol de la société salvadorienne d'après-guerre et de l'identité nationale, qui trouve ses racines dans les suites traumatiques de la guerre civile. Les menaces de mort qu'il affirme avoir reçues montrent clairement que son œuvre dérange. En effet, l'auteur qui explore la face sombre des sociétés centraméricaines contemporaines caractérisées par leur nature violente, l'insécurité qui y règne et l'impunité des vrais responsables de la violence qui les gangrène ne cesse d'aborder des sujets sensibles. Comme affirme le narrateur de *El Asco*, « [...] *más valía largarse antes que jugar al mártir* »<sup>215</sup>. Nous sommes bien dans l'« esthétique de la provocation », mentionné par Juan Ignacio Calcagno<sup>216</sup>

Lorsque Rafael Menjívar Ochoa lui demande : « *¿Había en El asco la intención de provocar o hubo una interpretación un tanto obvia?* », l'auteur répond :

*Un poco de las dos cosas. Tanto “La Diáspora” como “El Asco” tienen un componente de provocación. Y no porque yo me proponga provocar (aunque si no hubiera una voluntad la provocación no se expresaría), sino porque hace críticas a ideas muy fijas y muy establecidas, muy dadas por supuestas, en lo que respecta a la política y a la cultura del país: la nacionalidad, la identidad, todas esas cosas. Al meterte en el terreno de los valores esenciales de lo nacional, evidentemente le cuestionas a la gente los juicios terminantes alrededor de los cuales se construyen sus valores.*<sup>217</sup>

Et il ajoute

---

<sup>214</sup> Note de Roberto BOLAÑO, incluse dans *El Asco*, p. 130.

<sup>215</sup> *El Asco*, p. 137.

<sup>216</sup> Juan Ignacio CALCAGNO, « Horacio Castellanos Moya, una estética de la provocación » sur <http://andrescapelan.blogspot.fr/2010/04/horacio-castellanos-moya-una-estetica.html>, consulté le 29/11/2014.

<sup>217</sup> Entretien réalisé par Rafael Menjívar Ochoa, le 16 juin 2002, sur <http://hunnapuh.blogcindario.com/2006/10/01066-entrevista-a-horacio-castellanos-moya-escritor-de-el-asco.html>.

[...] *la provocación es una cuestión implícita, no es algo que uno se planteé. Si uno tiene rabia o un ansia de rebeldía, por el medio en el que le toca formarse, evidentemente uno provoca ese medio. ¿Por qué? Porque lo que va a hacer es reaccionar ante ese medio. [...] Si en los inicios de uno como escritor, sucede esto, pues aunque uno después vaya comprendiendo otras cosas [...]. El motor esencial, ese motor esencial de rebeldía y de rechazo al medio queda, queda, queda como marca. Entonces por eso se trasluce en todas las obras, más allá de todo lo que proponga o no me proponga. Porque tiene que ver con la génesis, ¿por qué me dedique a esto? Yo no me dedique a esto para ser famoso o para ser rico, porque no había un valor social de ser escritor. Era mi manera de expresar la rabia entre el mundo que me rodeaba, era muy sencillo.*<sup>218</sup>

## B - Une œuvre qui dérange

Rentrer pour la première fois dans l'univers narratif de Castellanos Moya est une expérience dérangeante. C'est incontestablement un auteur qui pratique la charge pamphlétaire et dont l'objectif déclaré est de *sacar la mierda*<sup>219</sup>. Sécrétions diverses et excréments parsèment ainsi le roman *El asco*. Les romans s'intéressent métaphoriquement à l'obscénité des valeurs de la société salvadorienne contemporaine. L'auteur nous offre ainsi une vision « merdique » de la société.

Dans *El asco*, c'est sur un registre ordurier, que l'auteur décrit la société salvadorienne. Cette veine a alimenté une polémique. Sans entrer dans les détails de la querelle, nous relevons simplement l'héritage de Thomas Bernhard auquel ce roman renvoie. À ce propos, l'auteur affirme que « [...] *Sabía que quería imitar a Bernhard, eso es todo. Y me dije: "éste me va a servir para sacar la mierda que tengo que sacar. Éste es el tono que requiero"* ».

Dans le même entretien, il ajoute

*En un periodo me intoxicqué de lectura de Bernhard. Me gustó muchísimo y creí que lo que tenía que decir, lo tenía que decir con este estilo; también se me hizo más fácil que el personaje fuera salvadoreño de Canadá, un lugar donde hay muchísimos salvadoreños.*<sup>220</sup>

Le Thomas Bernhard de Castellanos Moya (Vega) est le personnage narrateur de ce roman, c'est lui qui explore l'abject. Celui-ci mange et boit des aliments « dégoûtants » (substance de mauvaise qualité, urine et excréments). Le procédé choisi « ordurise » l'écriture qui finit par se criminaliser. Comme nous avons tenté de le démontrer dans notre précédente

---

<sup>218</sup> Conversación con Horacio Castellanos Moya en Gantikow, Alemania. 01.07.2000.

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> Idem.

étude, le roman « dépotoir » ne pouvait qu'indisposer les défenseurs de l'identité salvadorienne<sup>221</sup>. À l'image de celle de de Thomas Bernhard, la scatologie imprègne l'écriture d'Horacio Castellanos Moya, tout particulièrement dans *El asco*.

Dans ce roman, le sujet salvadorien n'est jamais conçu séparément de l'excrément. Ce procédé fait naître chez le lecteur un dégoût qui naît de la stratégie narrative adoptée par le romancier, fondée sur une esthétique de l'abject. Par un procédé métaphorique d'association de l'aliment et de l'excrément, les *pupusas*<sup>222</sup>, très prisées par les Salvadoriens, sont comparées à l'excrément. Ce faisant, l'auteur touche à l'identité même des Salvadoriens.

Par ailleurs, il utilise la satire pour dépeindre les défauts, les travers et les ridicules de la société salvadorienne. Cette figure vise principalement des cibles politiques, idéologiques et religieuses. Les attaques contre l'armée salvadorienne passent par une mise en relief des comportements des militaires accusés d'être les responsables de la violence qui gangrène le pays, l'impunité dont ils bénéficient les autorisant à tout. Leur physique, leur allure et leur démarche sont passés au crible. Vega attire ainsi l'attention de Moya en lui disant

*¿Los has visto caminar, Moya?, yo no lo podía creer cuando vine, me parecía la cosa más repulsiva, te lo juro, todos caminan como si fueran militares, se cortan el pelo como si fueran militares, piensan como si fueran militares, todos serían felices si fueran militares, a todos los encantaría ser militares para poder matar con toda impunidad [...] todos quisieran ser militares para poder matar, eso significa ser salvadoreño, Moya, querer parecer militar, me dijo Vega.*<sup>223</sup>

Le fait que l'ensemble de la population s'assimile à eux souligne l'aliénation générale. Sont associés aux militaires, les hommes politiques qualifiés de *ladrones con disfraz de políticos*<sup>224</sup>. Horacio Castellanos Moya s'attaque directement aux valeurs essentielles qui font l'identité salvadorienne en s'en prenant aux institutions comme l'Église, l'Éducation et la famille qu'il démonte une à une :

*Nadie puede mantener su lucidez después de haber estudiado once años con los hermanos maristas, nadie puede convertirse en una persona mínimamente pensante después de estar bajo la educación de los hermanos maristas, [...] Moya, haber estudiado bajo las órdenes de esos gordos homosexuales ha sido mi peor vergüenza [...].*<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Huranie MIAFOUNA BADINGA, *Les formes de la violence et la violence des formes dans l'œuvre de Horacio Castellanos Moya*, Mémoire de Master 2 (dir. C. Heymann), Toulouse, 2009.

<sup>222</sup> Les *pupusas* sont des galettes de maïs fourrées avec des haricots rouges ou du bœuf ou du fromage fondu. C'est un plat salvadorien très répandu, probablement à cause de son faible coût et maintenu par la tradition.

<sup>223</sup> *El asco*, pp. 26-27.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>225</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

Une autre de ses cibles est la bourgeoisie salvadorienne qui passe par la mise en scène de Laura Rivera dans *La diabla*. L'auteur se sert de la caricature et de l'hyperbole. Grâce à ces deux figures, il dégrade les personnages. La caricature de la femme typique de la bourgeoisie salvadorienne se base fondamentalement sur sa superficialité. L'auteur critique ainsi son absence de valeurs, son hypocrisie, ses habitudes. Lors des funérailles de son amie, Laura Rivera se plaint du manque d'air conditionné dans les églises ; elle fait une description des arrangements floraux, de l'accoutrement et de la coiffure de la morte en utilisant des phrases exclamatives, remplies d'adjectifs que les circonstances rendent déplacés :

[...] *Mira qué arreglos florales más preciosos: éste es de la compañía de publicidad da Marito. Te lo dije, niña, era el mejor vestido, se ve tan preciosa, la han arreglado muy bien, hasta el hoyito en la sien casi no se le nota.*<sup>226</sup>

Plus loin, elle ajoute

*Le tocará difícil a Marito, tan buen esposo que fue, aunque Olga María se lo merecía, ella también se portó a todo dar con él, tal para cual, nunca le reclamó mayor cosa, ni cuando le llegaron con los chismes de que Marito salía con una de sus secretarias, Olga María fue siempre tan discreta, tan modesta, reservada, ajena a los numeritos histéricos, preservadora de su hogar, entregada totalmente a su esposo y a sus hijas por eso su muerte me parece rabia [...].*<sup>227</sup>

Les phrases qui structurent ce fragment possèdent une charge ironique significative. En effet, les adjectifs hyperboliques présentent le couple comme des modèles de la famille bourgeoise conventionnelle, mais l'exagération même laisse entrevoir le revers de la médaille, c'est-à-dire d'autres phrases radicalement opposées aux affirmations apportées. Le lecteur sait pertinemment qu'Olga María et Marito ne forment pas un couple idéal. L'hyperbole, vecteur de l'ironie, chez Castellanos Moya sert à exagérer les aspects négatifs en l'occurrence de la société salvadorienne.

L'un des romans les plus éprouvants de Castellanos Moya a pour titre *Insensatez*. L'auteur y traite des violences commises contre les indigènes au Guatemala, adoptant le point de vue que l'écriture de l'indicible n'est finalement possible que si elle-même violente son lecteur. De là, le caractère d'« horreur » et de violence qui irrigue le roman. En effet, Castellanos Moya montre ce que l'on cache. Sa représentation est significativement placée sous le signe de la perte du sens, de la démence. Il y explore les méandres les plus obscurs de

---

<sup>226</sup> *La Diabla*, p14

<sup>227</sup> *La Diabla*, p. 34.

l'être humain. Son écriture devient ainsi « une tentative pour penser le 'bas', dans une approche 'subversive' »<sup>228</sup>.

L'œuvre de Castellanos Moya dérange et a pu valoir à son auteur des critiques négatives, très passionnelles, comme ce fut le cas de *El asco*<sup>229</sup>. Cependant et en dépit des menaces de mort, avérées ou non, le roman a été réédité plusieurs fois dans le pays et est devenu une sorte de « roman culte », comme en attestent les différentes études qui lui ont été consacrées<sup>230</sup>. Mais si cette œuvre lui a valu les plus grandes critiques de la part de ses concitoyens et même de certains membres de sa famille, elle a aussi contribué à le faire connaître sur le plan international.

### **C - Une reconnaissance internationale**

Aujourd'hui, Castellanos occupe une place de choix sur la scène littéraire internationale. La controverse qu'a suscitée *El asco* a attiré l'attention de certaines maisons d'édition, en particulier celle des Allusifs, fondée à Montréal en 2001 et aujourd'hui en faillite. Les Allusifs ont permis de faire connaître l'auteur sur le marché francophone, et remarquons que *El asco* traduit sous le titre de *Le dégoût* en 2003 fait partie des premières traductions publiées par la maison d'édition, Castellanos Moya y occupait donc une place très importante. D'autres traductions ont suivi comme celles de *La mort d'Olga María (La diabla en el espejo)*, *Déraison (Insensatez)*, *Effondrement (Desmoronamiento)*, etc. Seul l'avant-dernier roman *La sirvienta y el luchador* n'a pas été traduit par les Allusifs mais par les éditions Métailié. D'autres maisons d'édition européennes ont traduit des romans de l'auteur. C'est l'exemple de Tusquets en Espagne ou La Nuova Frontiera en Italie qui a traduit *El arma en el hombre* sous le titre de *L'Uomo arma* (2006). En Allemagne, *Tirana memoria* a été traduit *Der schwarze Palast* (2010) par l'édition Fischer et *La diabla en el espejo, Die Spiegelbeichte* (2003) par l'édition Rotpunktverlag pour ne citer que ces traductions européennes-là, avec d'intéressantes variations dans les traductions des titres. Il convient d'y ajouter les traductions asiatiques. Outre les prix déjà mentionnés, la traduction anglaise de *Insensatez* a remporté en 2009 le *XXVIII Northern California Book award*. Toutes ces traductions, toutes ces récompenses ainsi que les nombreuses études, thèses et colloques

---

<sup>228</sup> Huranie MIAFOUNA BADINGA, *op. cit.*, p. 88.

<sup>229</sup> L'auteur mentionne cette critique négative dans la note incluse en fin de roman.

<sup>230</sup> Nous pensons aux études faites par Beatriz Cortez ou encore Rafael Lara Martínez, Mauricio Aguilar Ciciliano et Valeria Grinberg Pla.

participent de la reconnaissance internationale de l'auteur, qui a elle-même conduit à une reconnaissance nationale.

Les longs séjours au Mexique sont également un élément à prendre en compte dans la « visibilité littéraire » de Castellanos Moya, selon le terme de Pascale Casanova. C'est dans ce pays qu'il a fait une rencontre très importante en l'occurrence celle de Roberto Bolaño. Par ailleurs, les deux auteurs partagent le même traducteur, à savoir Roberto Amutio. Les résidences à Francfort (Allemagne) et à Pittsburg (États-Unis), les interventions en tant qu'enseignant d'écriture dans les Universités nord-américaines et japonaises, sont autant d'éléments qui ont participé à la reconnaissance de Castellanos Moya, faisant de lui l'un des écrivains de renom de cet ensemble régional. Sa position à la fois externe et interne à l'espace littéraire centraméricain et salvadorien serait selon Pascale Casanova le propre des écrivains issus des « petites nations », des « périphériques »<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 255-260.

## **Deuxième partie**

### **MARQUES D'HISTORICITÉ**

L'œuvre d'Horacio Castellanos Moya couvre une période assez longue de l'histoire centraméricaine et, en particulier, celle du Salvador. Elle montre une volonté de faire connaître cette histoire au lecteur ou l'envie de la garder en mémoire. En cela, Castellanos Moya peut être considéré comme « porteur de l'histoire ». En effet, lorsque nous tentons d'établir une chronologie des événements thématiques ou même évoqués, nous nous rendons compte que l'œuvre traite de faits historiques allant de 1944, année de la chute de la dictature du général Maximiliano Hernández Martínez, aux après-guerres civiles, en passant par la « Guerre de Cent Heures » entre le Honduras et le Salvador (1969), les guerres civiles guatémaltèque et salvadorienne ainsi que leurs suites. D'autres faits historiques plus lointains sont parfois mentionnés, mais ne sont que faiblement contextualisés et ne sont évoqués qu'à partir des souvenirs des personnages. C'est par exemple le cas du soulèvement des paysans *nonualcos*, mené par Anastasio Aquino au début de l'année 1833, ou encore le soulèvement communiste de 1932, connu sous le nom de la *Matanza*, qui a conduit à l'exécution du leader communiste Agustín Farabundo Martí et provoqué une effroyable tuerie comme l'indique son nom. Ces faits historiques seront aussi évoqués afin d'appréhender l'histoire de la manière la plus complète possible. C'est pourquoi nous commencerons le panorama des contextes historiques thématiques dans l'œuvre moyane par la période historique qui va de 1931 à 1944, période nommée « *el Martinato* »<sup>232</sup> puis nous traiterons les conflits armés et enfin les après-guerres civiles et leur impact. Nous évoquerons bien entendu d'autres pays centraméricains comme le Honduras et le Guatemala, mais cette évocation se fera toujours en lien avec le Salvador.

---

<sup>232</sup> Le « Martinato » est le nom donné à la période de gouvernance du général Maximiliano Hernández Martínez.

## Chapitre 1. Périodes historiques fictionnalisées

Un des faits historiques importants dans l'histoire du Salvador fut la démission du général Hernández Martínez, après treize longues années de dictature. Pour la première fois dans l'histoire du pays, le peuple exerça sa souveraineté à travers ce que l'historienne Patricia Parkman nomme une « *insurrección no violenta* ».

### ***I - TIRANA MEMORIA : la démission du général Maximiliano Hernández Martínez en 1944***

Publié en 2008, *Tirana memoria* traite davantage de ce « moment » historique, en l'occurrence la démission le 8 mai 1944 du général Maximiliano Hernández Martínez que de la dictature et du « Martinato » en général. Le renversement du général Hernández Martínez représente l'histoire d'une nation entière, ainsi que celle d'individus singuliers pris dans la tourmente de cet événement historique « extrême ». Si Horacio Castellanos Moya a choisi de ne fictionnaliser qu'un mois et quatorze jours du « Martinato » qui correspondent aux moments les plus décisifs de la chute du général, il n'en reste pas moins que le « Martinato » a été une des périodes les plus longues de présidence au Salvador et il nous semble très important d'y revenir afin de comprendre comment et pourquoi Hernández Martínez a accédé au pouvoir et y est resté pendant treize longues années. La compréhension de cette période passe nécessairement par l'un des événements les plus violents et traumatisants de la société salvadorienne, voire de toute la zone centraméricaine, à savoir la *Matanza* destinée à en finir avec l'insurrection paysanne de 1932.

La question qui se présente à nous est de savoir comment l'auteur a cherché à exprimer, dans son roman, la dimension socio-historique de cet événement. Il nous semble que la stratégie de Castellanos Moya a été de trouver un équilibre entre référence à la réalité historique et « pouvoir » de la fiction. L'auteur, tel l'historien, s'est d'abord livré à un travail d'investigation en procédant à un « établissement de sources, leur classement, leur

distribution en fonction du placement de la problématique<sup>233</sup> » qu'il voulait traiter, en l'occurrence, la démission du général Maximiliano Hernández Martínez. L'analyse de cette période nous permettra de mieux saisir les jeux auxquels se livre Horacio Castellanos Moya entre réalité et fiction puisque dans ce roman, plus que dans d'autres, la fiction ne cesse d'empiéter sur le territoire de l'histoire en lui empruntant ses codes et ses méthodes. Nous ferons un bref rappel des événements qui ont conduit Hernández Martínez au pouvoir, ainsi que de la grève générale qui l'a finalement obligé à quitter le pouvoir. Ces événements sont l'angle d'attaque sélectionné par Horacio Castellanos Moya dans ce roman.

C'est précisément le 8 mai et le 1<sup>er</sup> juillet que les présidents dictateurs Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) au Salvador et Jorge Ubico Castañeda (1931-1944) au Guatemala démissionnèrent de leur fonction respectivement. Cinq ans plus tard, le Honduras se libérait de Tiburcio Carías Andino (1933-1949).

Maximiliano Hernández Martínez était arrivé au pouvoir dans des circonstances assez douteuses. Le 2 décembre 1931, le président Arturo Araujo (1<sup>er</sup> mars- 2 décembre 1931) avait été chassé du pouvoir par un coup d'État organisé par de jeunes officiers. Les effets de la « Grande Dépression » en 1929 l'avaient desservi, la crise économique mondiale ayant durement touché les pays centraméricains et conduit à des licenciements massifs, à des réductions des salaires, donnant ainsi lieu au Salvador à des affrontements entre la Garde Nationale et les travailleurs. Maximiliano Hernández Martínez, alors Ministre de la Guerre avait durement réprimé ces conflits, entraînant de la sorte l'impopularité du président Araujo. Cette situation avait finalement été favorable à Hernández Martínez, qui était devenu après le coup d'État et une fraude électorale (les élections de janvier 1932 avaient été remportées par le PCS<sup>234</sup> ; puis elles avaient été annulées ce qui conduisit à l'insurrection populaire de 1932), le nouveau président du Salvador, engageant le pays dans la voie du militarisme.

Le Traité de Washington de 1907 et le Traité de Paix et d'Amitié de 1923 soumis par le voisin du Nord et signés entre les pays centraméricains qui stipulaient que « *Para que un gobierno, producto de un golpe, fuera reconocido, era necesario que los nuevos gobernantes no hubieran participado en forma alguna en el golpe ni ocupado cargos o mandos militares en el gobierno depuesto* »<sup>235</sup> devaient permettre d'éviter une vague de coups d'États dans la

---

<sup>233</sup> Pierre NORA, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *art. cit.*, p. 10.

<sup>234</sup> Parti Communiste Salvadorien

<sup>235</sup> Luis Guillermo BERNAL RAMIREZ (dir.), *Historia 1 y 2 El Salvador*, Ministerio de Educación, El Salvador, 2009.

région. Cependant, la capacité de Hernández Martínez à réprimer féroce­ment l'insurrection paysanne de 1932 et sa ténacité, avaient amené les États-Unis à le reconnaître en tant que président du Salvador, car ils voyaient en lui un « homme fort », capable de repousser la montée du communisme au Salvador. Par ailleurs, pour l'oligarchie caféière, qui allait soutenir pendant treize longues années son gouvernement, la répression du soulèvement communiste avait été la meilleure manière de résoudre la crise.

Outre la terreur qui régna pendant toute cette période, les manœuvres du dictateur pour faire modifier la Constitution afin de se faire réélire pour un quatrième mandat, amenèrent la population à se rebeller et à le contraindre à la démission. À ces facteurs internes, il faut ajouter le contexte international, la Seconde Guerre mondiale augmentant les tensions dans le pays en rendant patentes de nouvelles influences idéologiques comme le communisme. L'historien Robert Alexander attribue ce mécontentement général à la propagande étasunienne en Amérique centrale. Selon lui, les gens étaient au courant que leurs gouvernements étaient liés aux États-Unis dans une « *lucha por la democracia y por los derechos de la gente común* »<sup>236</sup>. *Tirana memoria*, neuvième roman écrit par Horacio Castellanos Moya, est centré sur cette étape de l'histoire salvadorienne à travers l'histoire de la famille Aragón.

Le roman commence précisément quelques jours avant l'annonce du coup d'État par les putschistes, parmi lesquels se trouve Clemen Aragón, le fils aîné de Haydée, la narratrice. Il s'agit d'une famille qui entretient des rapports très étroits avec le régime dictatorial du général Hernández Martínez, nommé dans le roman « *el brujo* ». Periclés Aragón, le mari de la narratrice, est le fils d'un colonel ami du général Maximiliano Hernández Martínez ; lui-même était l'ancien secrétaire de ce dernier. Devenu journaliste et très proche du mouvement communiste, il s'oppose désormais au dictateur qui l'a fait emprisonner pour avoir écrit un article critique sur la violation faite à la Constitution afin de se faire réélire pour une période de quatre ans. C'est donc à travers le journal intime de Haydée que le lecteur entre dans l'une des périodes troubles de l'histoire salvadorienne. Grâce au genre littéraire utilisé, le lecteur suit de façon chronologique les événements qui ont conduit à la chute du dictateur salvadorien.

Dès la fin de l'année 1943, le malaise général était palpable et des rumeurs de conspiration couraient. Selon Mariano Castro Morán, malgré la censure et l'espionnage qui rendaient malaisés les contacts entre civils et militaires déçus par le régime, ces derniers se

---

<sup>236</sup> Robert ALEXENDER, cité par Patricia PARKMAN, *op. cit.*, p.75.

sont apportés un soutien mutuel. Dans *Tirana memoria*, la mise en contact entre civils et militaires s'opère grâce à des réunions secrètes comme celles organisées par Haydée et ses amies sous prétexte d'une célébration de mariage. Mariíta<sup>237</sup>, poète et responsable d'une boutique, connue pour son opposition au général et Jimmy, neveu de la narratrice et capitaine du Régiment de Chevalerie, utilisent d'autres méthodes comme l'usage du français pour communiquer. À propos de la rencontre entre Mariíta et Jimmy qui, dans la réalité historique est le capitaine Fuentes, Mariano Castro Morán souligne

*Como enlace civil, al Cap. Fuentes le mencionaron a la conocida escritora salvadoreña, doña María Loucel, excelente y abnegada mujer, quien prestó inmejorables servicios a la causa. Ella administraba una tienda ubicada en el edificio Letona, [...] El Cap. Fuentes se entrevistó con ella y cambiaron impresiones sobre el momento político que se estaba viviendo. Coincidió que tanto el militar como la señora Loucel, por ser ésta de origen francés, hablaban dicho idioma, lo cual les permitía comunicarse libremente frente a extraños. Ella le recomendó que tuviera una entrevista con el Dr. Arturo Romero, quien por haberse graduado de médico en Francia, podría entenderse con él en esta lengua para evitar que se enteraran de su conversación elementos ajenos a la conspiración<sup>238</sup>.*

Dans le roman, l'intervention de la poète d'origine française, María Loucel, met ici en évidence l'implication des intellectuels dans le mouvement. Parmi ces intellectuels, il y avait le leader civil du mouvement mentionné ci-dessus, le Dr. Arturo Romero<sup>239</sup>. Comme dans la réalité historique telle que nous la présente Castro Morán, les conspirateurs sont essentiellement des proches de militaires engagés dans le mouvement, comme c'est le cas de la famille Marroquín ou encore de la famille Marín. Ces familles dont certains membres furent exécutés dans la réalité après une succession de conseils de guerre le sont également dans le roman. C'est à partir de ces exécutions que la « *huelga de brazos caídos* » dite encore « grève générale » ou « grève politique », née dans les cercles universitaires, vint à bout du dictateur. Dans la réalité historique, les étudiants furent les premiers à déclencher la grève, qui commença le 28 avril, se poursuivit les jours suivants avec celle des employés des différentes entreprises privées, et finit par toucher les employés du gouvernement etc. La consigne était « *O se va Martínez del poder o nadie volverá al trabajo* »<sup>240</sup>. Malgré les tentatives du général pour ramener le calme dans un pays paralysé, le 7 mai, un policier tira sur un jeune Étatsunien nommé José Wraight Alcaine, alors que ce dernier sortait de chez lui. L'indignation fut

---

<sup>237</sup> C'est ainsi que Haydée appelle la poète d'origine française María Loucel (1899-1957). Selon Castro Morán, « *Dña. María Loucel, quién tenía una tienda en el edificio « Letona », prestó invaluable servicios al movimiento [...] »*, *op. cit.*, p.114.

<sup>238</sup> Mariano CASTRO MORÁN, *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>239</sup> Le docteur Arturo Romero, nous dit Mariano Castro Morán, était un gynécologue, considéré comme le leader civil du mouvement.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 188.

générale et, dans la nuit, l'ambassadeur nord-américain rencontra le Président de la République ; la police se retira des rues de San Salvador. Peu après, les membres du gouvernement et les hauts chefs militaires se réunirent en urgence et s'accordèrent pour présenter leur démission. Le 8 mai, le Président annonça à la radio qu'il démissionnait. L'alliance civico-militaire et en particulier l'implication des intellectuels eut un réel impact dans le processus historique qui conduisit à la chute du général Maximiliano Hernández Martínez.

Les tensions que nous venons de rappeler se sont exacerbées à la fin des années 1970, en raison de la montée des inégalités, des injustices et du mécontentement de la population salvadorienne face à une répression de plus en plus présente, et dans un contexte fortement idéologisé se sont muées en guerres civiles. À partir de 1978, les pays centraméricains entrèrent dans une phase de guerres intestines d'une durée et d'une intensité variable. Au Salvador et surtout au Guatemala, la guerre civile a sévi de longues années : douze ans et seize ans respectivement. C'est précisément après la victoire des sandinistes au Nicaragua en 1979, qu'au Salvador les violences se transformèrent en véritable guerre.

## ***II - Les conflits armés***

### ***A - DESMORONAMIENTO et la «Guerre de Cent Heures» entre le Honduras et le Salvador en 1969***

La guerre entre le Honduras et le Salvador encore nommée « Guerre de Cent Heures » ou « Guerre du Football » a eu lieu en 1969 à la suite d'événements banals dont nul n'aurait pu prédire l'issue. Ces deux pays n'ont pas seulement en commun leurs frontières, mais aussi un personnage historique, héros de l'unité centraméricaine : Francisco Morazán. Souvent moins connu que les autres « héros nationaux », il est né dans l'actuel Honduras et fut président du Salvador (1839-1840) après l'avoir été dans son pays natal. Ainsi, dans chacun des deux pays, un département porte-t-il son nom.

La « Guerre de Cent Heures » fut la première guerre entre nations latino-américaines dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, concrètement depuis 1941, date de la brève guerre qui opposa le Pérou à l'Équateur pour la possession de certains territoires amazoniens. La guerre dite du football est l'objet de *Desmoronamiento*, roman dans lequel Horacio Castellanos

Moya revient sur ce conflit à travers, là encore, l'histoire de deux familles, l'une hondurienne l'autre salvadorienne. Les Mira Brossa, famille hondurienne et les Aragón, famille salvadorienne, s'opposent à l'image de la guerre qui divisa les deux pays. Si dans la première partie du roman, il n'est pas question de guerre, les conflits au sein des deux familles laissent présager de ce qui va suivre. Pour tenter de comprendre les raisons qui ont poussé ces deux pays à s'affronter dans une guerre inégale dont l'avantage était clairement donné au Salvador du fait d'une population plus dense<sup>241</sup> et de la puissance de son armée, il nous semble important de revenir sur les problèmes de frontière et du Marché Commun, même si de manière externe, le football a été l'élément déclencheur<sup>242</sup>.

Le conflit entre les deux pays a pris racine dans des problèmes internes à chacun des pays. Au Salvador, le problème agraire qui touchait la quasi-totalité de la population (seulement 2% de la population possédait 60% des terres<sup>243</sup>) a poussé de nombreux Salvadoriens à entreprendre une immigration vers le Honduras voisin où ils occupaient les terres de l'État sans acte de possession légal. Il faut dire que ces deux pays avaient des frontières mal définies et semblaient n'en faire qu'un. Ce mouvement de population s'explique en partie par une étendue territoriale favorable au Honduras avec 112 088 km<sup>2</sup> tandis que celle du Salvador ne fait que 21 393 km<sup>2</sup><sup>244</sup>. Avec sa superficie et sa population, le Honduras était pour les Salvadoriens en manque de terre, un Eldorado. Si le *catracho* (nom péjoratif pour désigner les Honduriens) était paresseux aux yeux des Salvadoriens dont la valeur de travail et le courage étaient reconnus dans les plantations de la United Fruit Company<sup>245</sup>, le *guanaco* (terme qui désigne les Salvadoriens du point de vue hondurien) était un voleur désireux de mettre la main sur les terres honduriennes. Dans le roman, Lena Mira Brossa affirme ainsi que « *Los salvadoreños son farsantes, estafadores* ». Plus loin elle ajoute « *No puedo permitir que ese tal por cual se haga la ilusión de que puede meter sus narices en alguna de mis propiedades* »<sup>246</sup>.

Par ailleurs, le désavantage du Honduras par rapport au Salvador et au Guatemala, seuls bénéficiaires réels des échanges commerciaux générés par l'intégration régionale dans le Marché Commun Centraméricain, inauguré en 1962, avait entraîné un climat de tensions

---

<sup>241</sup> Alain Rouquié souligne qu'en 1967, la population salvadorienne atteignait 3,2 millions et qu'elle aurait pu dépasser 5 millions in « Honduras - El Salvador. La guerre de cent heures: un cas de « désintégration » régionale. In : *Revue française de science politique*, 21<sup>e</sup> année, n° 6, 1971, pp. 1290-1316. Consulté le 12 février 2013 sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1971\\_num\\_21\\_6\\_393339](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1971_num_21_6_393339).

<sup>242</sup> Alain ROUQUIÉ, *art. cit.*

<sup>243</sup> Alain ROUQUIÉ, *art. cit.*

<sup>244</sup> Daniel HOLLY, « Le conflit du Honduras et du Salvador de 1969 » sur [id.erudit.org/iderudit/700913ar](http://id.erudit.org/iderudit/700913ar)

<sup>245</sup> Alain ROUQUIÉ, *art. cit.*

<sup>246</sup> *Desmoronamiento*, p. 20.

sociales et donné aux Honduriens l'impression d'être colonisés économiquement par le Salvador<sup>247</sup>. En effet, le commerce du Honduras vers le Salvador stagnait, alors que dans le sens contraire, les exportations avaient augmenté. De plus, le Salvador, plus industrialisé que son voisin, exportait 70% de ses produits manufacturés au Honduras. L'image d'un Salvador plus « conquérant » face à un Honduras « moribond » nourrissait le ressentiment<sup>248</sup>. Dans *Desmoronamiento*, Jorgito, un pharmacien salvadorien vivant au Honduras est représentatif des victimes du boycott de ses produits. Dans sa lettre du 10 juin 1969, Teti souligne « *Jorgito me mostró una de las calcomanías con que habían tapizado la fachada de la farmacia y que decía: « ¡Atención catrachos! ¡Estas firmas comerciales son salvadoreñas! ¡Si no les has comprado, no lo hagas, y si ya les compraste, no les pagues!»* »<sup>249</sup>

Cette image du Salvadorien voleur a été nourrie par la presse et le gouvernement qui ont joué un rôle très important dans la montée des tensions et l'exacerbation du conflit entre les deux pays<sup>250</sup>. Alain Rouquié explique que, dès 1959, le gouvernement libéral de Ramón Villeda Morales utilisait déjà le thème des Salvadoriens envahisseurs pour se rendre populaire. Le nationalisme était utilisé à des fins internes en se servant des Salvadoriens comme boucs émissaires à tous les maux du pays pour mieux cacher les faiblesses de sa politique. Castellanos Moya met en évidence le rôle qu'ont joué les médias dans le conflit. En effet, de part et d'autre de la frontière, ces derniers ont été les seuls vecteurs d'informations pouvant ou non attiser les tensions. Teti, Hondurienne vivant au Salvador, et son père, Erasmo Mira Brossa, chef du parti national, hondurien, en font état dans leur correspondance. Teti, dans sa lettre du 16 juin, dit à son père « *En la radio, en los periódicos, en la télé, todo mundo sólo hablaba del partido de fútbol del domingo, diciendo pestes sobre los hondureños, denunciando los crímenes que supuestamente realiza la "Mancha Brava" en contra de los salvadoreños en Honduras.* »<sup>251</sup> Les historiens ont montré que des actes graves ont été commis par des groupes militaires, notamment par cette fameuse « Mancha Brava »<sup>252</sup> dont parle Teti face à la passivité de la police hondurienne. C'est seulement en 1980 qu'un Traité de paix fut signé entre les deux pays.

Mais *Desmoronamiento* ne se centre pas seulement sur le conflit armé entre le Honduras et le Salvador. En effet, le chapitre II intitulé « *La carpeta del crimen* » transporte

---

<sup>247</sup> Alain Rouquié, *art. cit.*

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Desmoronamiento*, p. 93.

<sup>250</sup> Alain Rouquié, *art. cit.*

<sup>251</sup> *Desmoronamiento*, p. 78.

<sup>252</sup> Groupe de répression, sorte d'escadron de la mort comme *Orden* au Salvador

le lecteur trois années après le conflit et le plonge dans la tentative de coup d'État de 1972 au Salvador. Si ce chapitre, toujours sous une forme épistolaire, réunit la correspondance de Teti et de son père, don Erasmo Mira Brossa, elle inclut également une correspondance entre un membre de l'Organisation des États Américains (OEA)<sup>253</sup> nommé Michael Fernández et Erasmo Mira Brossa. Cette correspondance fait état non seulement de l'assassinat de Clemen Aragón (gendre d'Erasmo) mais aussi de la situation politique du Salvador. Les élections présidentielles du 20 février 1972 au Salvador opposaient d'un côté la *Unión Nacional Opositora* (UNO)<sup>254</sup> dont les principaux candidats étaient l'ingénieur José Napoleón Duarte et le docteur Guillermo Manuel Ungo comme président et vice-président respectivement; de l'autre le *Partido de Conciliación Nacional* représenté par le colonel Arturo Armando Molina qui sera d'ailleurs déclaré président après une fraude électorale<sup>255</sup>. Dans ce chapitre du roman, Castellanos Moya ne revient pas sur le déroulement de ces élections, mais sur la tentative de coup d'État qui a suivi ces dernières et l'agitation qu'elle a entraînée. En effet ces élections qui étaient en faveur de José Napoleón Duarte ont été le résultat d'une fraude caractéristique des sociétés fermées où le régime dictatorial avait pris le pas sur la démocratie. C'est cette fraude électorale qui a été à l'origine du soulèvement de jeunes officiers à la tête desquels le colonel Benjamín Mejía «*un coronel que pertenecía a la generación de oficiales que dirigieron la rebelión contra Hernández Martínez en 1944*»<sup>256</sup> et le major Pedro Guardado, le 25 mars.

Dans *Desmoronamiento*, c'est à travers l'enquête sur l'assassinat de Clemen Aragón qui, par ailleurs, était le responsable du groupe des alcooliques anonymes, que le lecteur parvient à rentrer dans les coulisses de cette tentative de coup d'État. En effet, dans le roman, Benjamín Mejía appartient à ce groupe d'alcooliques anonymes, accusé d'avoir fomenté l'assassinat de Clemen Aragón. La «*Guerre de Cent Heures*», qui avait comme raison officielle une querelle de football, cachait en réalité des raisons économiques à savoir, «*la position respective que les deux pays occupaient au sein du Marché Commun Centre-américain*»<sup>257</sup>. Elle a non seulement entraîné un échec de ce que André-Marcel d'Ans nomme

---

<sup>253</sup> Fondée en 1948 lors de la signature à Bogota en Colombie de la Charte de l'OEA, cette organisation regroupe 35 États indépendants des Amériques. Elle constitue la principale tribune gouvernementale du continent pour les questions d'ordre politique, juridique et social.

<sup>254</sup> UNO était une coalition regroupant les trois principaux partis d'opposition : le Mouvement National-Révolutionnaire (MNR), le Parti Démocrate Chrétien (PDC) et l'Union Démocratique Nationaliste (UDN).

<sup>255</sup> Sara GORDON, *Crisis política y guerra en El Salvador*, México, Siglo Veintiuno, 1989, p. 133.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>257</sup> André-Marcel d'ANS, *Le Honduras. Difficile émergence d'une Nation, d'un État*, Paris, Karthala, 1997, p. 243.

« l'intégrationnisme centraméricain »<sup>258</sup>, mais aussi une forte mésentente, toujours d'actualité, entre les deux pays comme nous pouvons le lire dans le roman. Malgré l'unité nationale créée par ce conflit et la popularité qu'a eue l'armée, au Salvador, trois années après, la tentative de coup d'État de 1972 a démontré la fragilité de cette unité nationale et créée une instabilité politique, comme le montre Castellanos Moya dans sa fiction.

Cette désunion nationale, cette instabilité politique que nous constatons au Salvador, s'était vérifiée au Guatemala avec la guerre civile, bien avant le déclenchement de la Guerre de Cent Heures.

### ***B - INSENSATEZ ou la mise en abyme de la voix des victimes de la guerre civile guatémaltèque (1960-1996)***

La guerre civile au Guatemala a été une « guerre de massacres » selon l'expression du sociologue français Yvon Le Bot. C'est cette guerre qui est représentée dans *Insensatez* (2004) par un procédé de mise en abyme des témoignages des rescapés. En effet, Castellanos Moya s'est inspiré de ce contexte violent de l'histoire du Guatemala pour écrire sa fiction romanesque. Comme les autres conflits armés de cette période en Amérique latine, la guerre civile guatémaltèque mettait aux prises un pouvoir militaire et une guérilla révolutionnaire dont l'objectif était de s'emparer du pouvoir d'État. Mais elle avait également une autre dimension liée à l'importance du clivage racial. C'est cette deuxième dimension de Castellanos Moya met particulièrement en relief dans sa fiction. En effet, au-delà de la question du pouvoir, elle mettait en jeu la domination sociale et culturelle des *Ladinos* sur les Indiens. Le mouvement d'émancipation de ces derniers était perçu comme une menace par la majorité des *Ladinos*, faisant d'eux l'« ennemi interne » pour sa mobilisation dans les luttes économiques et sociales. La volonté d'écraser cette émancipation a été l'un des ressorts des massacres<sup>259</sup>.

C'est à travers le traumatisme d'un journaliste salvadorien embauché par l'Église pour corriger les feuillets qui composent la Commission de la Vérité que l'auteur plonge le lecteur dans les véritables témoignages de rescapés des massacres qui eurent lieu pendant la guerre. La lecture de ces feuillets plonge le correcteur dans une « quasi folie », qui lui fait perdre tout

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>259</sup> Yvon LE BOT, « La guerre de massacres », introduction in Maurice BARTH, *L'enfer guatémaltèque 1960-1996. Le rapport de la commission « Reconstitution de la mémoire historique »*, Paris, Karthala, 2000, p. 5.

sens de la réalité. Seul, un retour sur cette guerre nous permettra de comprendre les raisons de la démence du journaliste et les points historiques contenus dans ce roman.

Le climax de cette guerre a été atteint entre juin 1981 et décembre 1982, époque de l'offensive militaire par le général Ríos Montt qui avait accédé au pouvoir par le coup d'État du 23 mars 1982, aspect mis en œuvre dans *Insensatez* au chapitre VI lors du massacre de la population d'un village qui s'appelait Totonicapán

[...] *cuando el teniente necesitaba con urgencia la lista de los difuntos del pueblo de los últimos diez años para revivirlos y que pudieran votar a favor del partido del general Ríos Montt, el criminal que se había hecho del poder a través de un golpe de Estado y ahora necesitaba legitimarse gracias al voto de los vivos y también de los muertos, para que no hubiera margen de duda [...]*<sup>260</sup>

Ces dix-huit mois de destruction, de mort et de douleur ont été selon le sociologue Yvon Le Bot, « les plus noirs de l'histoire contemporaine du pays »<sup>261</sup>. Il parle de « nettoyage », pour souligner la méthode utilisée par le gouvernement guatémaltèque pour détruire les Indiens. Un processus de paix long et laborieux déboucha en décembre 1996 sur des accords de paix qui ont mis fin à ce conflit de plus de trente ans.

Pour dénoncer et punir ces crimes, deux commissions de la vérité furent organisées. Le rapport *Nunca más* (quatre tomes) qui est le résultat d'enquêtes menées dans l'ensemble du pays pendant trois années par une commission pour la reconstitution de la mémoire historique établie par l'Église Catholique et connu au Guatemala comme projet REMHI (Recupération de la Mémoire Historique). C'est ce rapport que le journaliste d'*Insensatez* doit corriger dans un archevêché au Guatemala :

[...] *y es que sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladare a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaba las centenares de masacres, evidencia de la perturbación generalizada.*<sup>262</sup>

L'évêque qui présidait cette commission avait été assassiné en avril 1998, deux jours après la présentation du document, événement dont il est fait mention dans *Insensatez*. A la fin du roman, le personnage reçoit un message de son compadre Toto, il dit :

---

<sup>260</sup> *Insensatez*, p. 72.

<sup>261</sup> Yvon LE BOT, *op. cit.* p. 9.

<sup>262</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, pp. 14-15.

[...]Y en efecto, en mi buzón había un mensaje del compadre Toto, el cual procedí a abrir con mi mejor entusiasmo, y que no era una carta sino una especie de telegrama que decía: «Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Toto el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste».<sup>263</sup>

Il faut rappeler que les religieux ont été l'une des cibles des Escadrons de la mort en Amérique centrale. En effet, leur proximité avec le peuple et surtout avec les opprimés était la raison pour laquelle plusieurs d'entre eux ont été assassinés.

Le second rapport *Guatemala. Memoria del Silencio* a été publié un an après (1999). Il a été élaboré par une commission d'éclaircissement historique (CEH), instance indépendante mise sur pied dans le cadre des accords de paix et rédigée par un jésuite allemand et deux personnalités guatémaltèques (dont une femme maya, devenue depuis Ministre de la Culture<sup>264</sup>).

Tout au long de l'histoire, les *ladinos* ont cherché à maintenir leurs avantages. Les deux rapports de commission de la Vérité, que doit corriger le personnage de *Insensatez* s'accordent pour dire que les causes des affrontements armés sont les injustices sociales dont les victimes sont principalement les indigènes. L'absence de démocratie, ainsi que le racisme institutionnalisé, ont été les principaux facteurs qui ont conduit à la guerre civile. Comme le dit la CEH,

*desde la independencia proclamada en 1821, acontecimiento impulsado por las élites del país, se configuró un Estado autoritario y excluyente de las mayorías, racista en sus preceptos y en su práctica, que sirvió para proteger los intereses de los restringidos sectores privilegiados.*<sup>265</sup>

Selon les propos de Antonio Cuesta María dans son étude *Guatemala, la utopía de la justicia*<sup>266</sup>, de 1945 à 1954, Juan José Arévalo et Jacob Arbenz, principaux pionniers de la démocratie dans l'histoire du Guatemala, ont permis la création de syndicats, de mouvements sociaux et de groupes politiques sans crainte de répressions ni d'assassinats<sup>267</sup>. Les réformes menées à bien par ces deux présidents avaient pour but de gagner l'appui de la population.

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>264</sup> Il s'agit d'Otilia Lux de Cotí, représentante permanente du Guatemala au Conseil Exécutif de l'UNESCO, ex-Ministre de la Culture et des Sports (2000-2004), députée et professeure sur la chaire indigène à la *Universidad Indígena Intercultural*. Elle a également obtenu le Premio Bartolomé de las Casas en 2006.

<sup>265</sup> CEH, conclusions, point 3, cité par Antonio Cuesta María in *Guatemala, la utopía de la justicia*, Edición Rebelión, Madrid, 2001, p. 12.

<sup>266</sup> Antonio CUESTA MARÍA, *op.cit.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 12.

Cependant, l'oligarchie et le gouvernement des États-Unis avec la *United Fruit Company*, ont été hostiles à ces changements qui portaient préjudice à leurs intérêts.

Dans *Insensatez*, l'auteur qui a eu accès aux informations relatives à la violation des droits de l'homme au Guatemala, s'est inspiré de faits réels survenus dans ce pays lors de cette guerre civile de plus de trente années. Il adopte là une démarche comparable à celle de l'historien. Plus qu'un roman sur la guerre civile guatémaltèque, *Insensatez* traite davantage l'après-guerre civil. Selon les propos de la Valeria Grinberg Pla<sup>268</sup>, *Insensatez* s'articule autour de deux thèses principales : le traumatisme des victimes qui se résume avec la phrase *Yo no estoy completo de la mente*, phrase qui souligne l'état mental de tous ceux qui ont été impliqués dans la guerre bien que ce traumatisme ne soit pas vécu de la même manière qu'on soit dans l'un ou l'autre camp, et d'une démarche informative. En effet, la critique pense que Castellanos Moya se propose de donner aux personnes qui n'ont pas vécu cette guerre la possibilité de comprendre la dimension de ce fait historique grâce à la fiction. La chercheuse affirme que « *la imaginación se perfila en Insensatez como un camino posible para colocarse en el lugar de las víctimas y lograr así una identificación con las mismas* »<sup>269</sup>. Ainsi, la fiction est-elle conçue comme un moyen d'accès, une sorte de « porte » vers la réalité historique

[...] *los procesos de ficcionalización no deben ser entendidos en primer término como un intento de estetización sino que sobre todo se trata de un intento de comprender por medio de la imaginación las experiencias traumáticas que otros han sufrido (o infligido) durante la guerra*<sup>270</sup>.

La guerre civile au Guatemala comme toute guerre civile a été très violente et a fait des milliers de morts et de disparus. Selon la Commission pour l'Éclaircissement Historique (CEH), entre 1981 et 1983, se sont produits environ 81% de violations des droits de l'homme au Guatemala. Le personnage narrateur de *Insensatez*, par le biais de la lecture des témoignages extraits du rapport REMHI, vient corroborer ces faits et rendre compte des traumatismes des victimes. Ce rapport, dont les extraits originaux ont été incorporés dans le roman, agissent comme de véritables marques d'historicité et ont une fonction intra-historique. D'autres marques d'historicité parsèment le roman, comme l'assassinat de

---

<sup>268</sup> Valeria GRINBERG PLA, « Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana : Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya » sur <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>, consulté le 21 septembre 2010

<sup>269</sup> *Idem.*

<sup>270</sup> *idem.*

Monseigneur Juan Gerardi, l'autorité en charge du projet REMHI, sur ordre militaire, quelques jours après la publication du rapport.

L'auteur fait précéder le roman de l'avertissement suivant : « *Este es un libro de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son productos de la imaginación del autor o utilizados de manera ficticia. Cualquiera parecido con personas reales, vivas o muertas, es una coincidencia* »<sup>271</sup>. Cet avertissement résonne d'une manière terriblement ironique et permet à Castellanos Moya de mettre en scène «la déraison» des auteurs de massacres. Même s'il tait le nom du pays dont il est question dans le roman, le lecteur comprend grâce à des toponymes (Totonacapan ou encore le Petén) ou à l'onomastique qu'il s'agit du Guatemala.

En octobre 1994, l'Archevêque du Guatemala sollicite le Bureau des Droits de l'Homme de l'Archevêché pour réaliser le rapport Guatemala. *Nunca más*. « Recuperación de la Memoria Histórica » (REMHI). Ce rapport avait pour but d'analyser les faits survenus durant la guerre afin d'aider à la reconstruction nationale. Ce rapport venait appuyer la Commission pour l'Eclaircissement Historique puisque le processus de paix était entravé. Les témoignages réunis dans le rapport REMHI étaient une démonstration de nombreux abus commis durant la guerre civile au Guatemala. Il contient 5180 témoignages qui attestent des violences subies par les populations indigènes en majorité, principalement dans les zones rurales. Le rapport de la CEH arrivait aux mêmes conclusions et allait même plus loin en parlant de génocide contre la population maya en assurant que

*Los actos perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a numerosos grupos mayas no fueron actos aislados o excesos cometidos por tropas fuera de control, ni fruto eventual improvisación de un mando del ejército. [...] respondieron a una política superior, estratégicamente planificada, que se tradujo en acciones que siguieron una secuencia lógica y coherente*<sup>272</sup>.

Les deux rapports pointent la responsabilité et la participation de groupes politiques, économiques, universitaires, ecclésiastiques et d'autres secteurs de la société civile. Si au début du conflit, la haute hiérarchie de l'Eglise catholique n'hésitait pas à traiter tous ceux qui s'opposaient à ses discours de « communistes », des changements s'opérèrent avec le Concile Vatican II (1962-1965) et la Conférence Épiscopale de Medellín de 1968, lorsqu'elle établit comme priorité le travail avec les exclus et les pauvres. Ces changements, en contradiction avec la politique contre-révolutionnaire, conduisirent le gouvernement à considérer les catholiques comme alliés de la guérilla. Dès lors, ils furent victimes de persécutions,

---

<sup>271</sup> *Insensatez* p. 6.

<sup>272</sup> CEH, Conclusions, point 20, cité par Antonio Cuesta María *op cit.* p. 30.

d'expulsions et d'assassinats, c'est le cas de monseigneur Girardi dans le roman *Insensatez*, comme nous l'avons mentionné plus haut, ou encore du père Conrado de la Cruz, séquestré et assassiné pour avoir participé à la manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1980, du prêtre espagnol José María Gran qui travaillait avec les pauvres. C'est précisément à partir de 1980 que les relations entre l'Église et l'État sont devenues de plus en plus difficiles. En à peine deux ans, vingt prêtres et religieuses, accusés de soutenir la subversion<sup>273</sup>, furent assassinés ou torturés.

La plupart des témoignages sélectionnés par Castellanos Moya décrivent la pression exercée par l'armée sur les communautés entre les années 1980 et 1983, les obligeant à former des Patrouilles d'Autodéfense Civile (PAC), qui n'étaient que des escadrons de paramilitaires en milieu rural. L'armée utilisait ces PAC pour lutter contre la guérilla. Dans le roman, un des témoignages souligne la ressemblance entre les bourreaux et les victimes. « *eran indios como nosotros* », stratégie habile autant que tragique. Cette stratégie est mise en relief dans le choix (de l'éditeur?) de la couverture du roman : en l'occurrence, le fratricide entre Caïn et Abel<sup>274</sup>. L'auteur fait ressortir deux natures de la société guatémaltèque, une dichotomie entre la nature « caïnique » représentée par le gouvernement guatémaltèque et la nature « abélique »<sup>275</sup>, représentée par les Indiens. Mais cette représentation peut également concerner les Indiens eux-mêmes dans la mesure où certains ont été utilisés pour commettre ces massacres.

La guerre civile guatémaltèque, particulièrement longue, a semé la désolation dans le pays et a eu un impact dans un des pays voisins en l'occurrence le Salvador.

### **C - LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR ou le début de La guerre civile salvadorienne (1979-1992)**

Le Salvador, baptisé métaphoriquement *el Pulgarcito de América* par la poète chilienne Gabriela Mistral, devint indépendant en 1821. À partir de cette époque, le pays fut dominé par l'oligarchie, où s'unissaient les grands propriétaires terriens qui transformèrent cette ancienne possession espagnole en vaste *finca* de café. Puis au XX<sup>e</sup> siècle, les plantations

---

<sup>273</sup> Christian RUDEL, *Guatemala terrorisme d'Etat*, Karthala, Paris, 1981, p. 120.

<sup>274</sup> Voir Annexe V.

<sup>275</sup> Nous nous inspirons de l'étude faite par Maia Benidze dans le cadre de son Doctorat d'Études supérieures européennes, Littératures de l'Europe Unie, Université d'État Ivané Javakhichvili de Tbilissi, intitulé *Histoire des idées – Le paradigme mythique du fratricide d'après le mythe de Caïn et Abel*.

de coton et de canne à sucre ont achevé l'expropriation et l'expulsion massive des paysans. Cette injustice sociale est à l'origine de la guerre civile qui a opposé à partir de 1980 la guérilla révolutionnaire du Front Farabundo Martí de Libération Nationale (FMLN) et le gouvernement soutenu politiquement et militairement par les États-Unis. La guerre a augmenté d'intensité de manière progressive, en passant de petits affrontements isolés à de grandes opérations militaires qui ont affecté la vie de dizaines de milliers de personnes dans tout le pays.

La guerre civile salvadorienne est la thématique la plus abordée dans l'œuvre moyane. Si l'auteur a mis en fiction l'après-guerre civil au Guatemala dans son roman *Insensatez*, il n'est pas pour autant rentré dans les détails du conflit comme dans les romans qui traitent de la guerre civile salvadorienne, qui a particulièrement touché l'auteur qui vivait au Salvador au début de celle-ci et qui y a participé en tant que journaliste. Lorsqu'on lui demande « ¿Sus retratos literarios de El Salvador y Centroamérica tienen una intención? », l'auteur répond :

*La intención, en mi caso, nace de la medida en que esa realidad que luego convierto en literatura me ha afectado, trastornado, herido. Es la intención inconsciente e instintiva, del escritor, de sacar aquello que necesita sacar porque le está fastidiando, corroyendo, intoxicando.*<sup>276</sup>

Le conflit armé au Salvador est la toile de fond à partir de laquelle Horacio Castellanos Moya a construit les romans *La Diáspora*, *Donde no estén ustedes*, et *La sirvienta y el luchador*. Il est aussi évoqué dans d'autres romans comme *El arma en el hombre*, *El asco* et *La diabla en el espejo* ainsi que dans divers récits inclus dans *Con la congoja de la pasada tormenta*. Mais comme nous le verrons plus tard, cette évocation ne se fait pas de la même manière d'un roman à l'autre.

Comme l'a affirmé l'homme politique salvadorien Joaquín Villalobos, cette guerre commence dans les débuts des années 1970 au moment de la terrible répression qu'il qualifie d'ailleurs de « terrorisme d'État » et qui a suscité de violentes manifestations et des actions de la guérilla urbaine qui ont très vite conduit à des représailles de la part du gouvernement.

Pour mieux comprendre ce conflit, il est important de prendre en compte le contexte régional. En effet, comme l'indique Alain Rouquié, « *En El Salvador, las movilizaciones populares y las violencias esporádicas sólo se transforman en una auténtica guerra después*

---

<sup>276</sup> José Luis SANZ et María Luz NÓCHEZ, « ¿El Salvador? Ya no me siento cómodo en ningún lado del planeta », sur [www.elfaro.net/es/201305/el\\_agora/12171/](http://www.elfaro.net/es/201305/el_agora/12171/), publié le 27 mai 2013, consulté le 12/12/2014.

de la victoria sandinista »<sup>277</sup>. En effet, au Nicaragua, la lutte contre la dictature d'Anastasio Somoza (renversé en 1979) a eu d'énormes répercussions sur toute la région. En 1977, l'assassinat du père Rutilio Grande, au mois de mars, a marqué un point d'inflexion qui a poussé la guérilla salvadorienne à organiser des séquestrations de personnalités politiques: c'est par exemple le cas du Ministre des Relations Extérieures, Mauricio Borgonovo. Et c'est encore l'assassinat d'un autre homme d'Église, en l'occurrence, l'archevêque de San Salvador, Monseigneur Oscar Arnulfo Romero, le 24 mars 1980 qui fut le détonateur du conflit et enfin celui en 1989 de six pères jésuites qui ont porté un coup sévère à l'image du gouvernement et du pays et donné à ce conflit une dimension internationale en même temps qu'il a contribué à donner à la guérilla sa légitimité internationale.

La guerre civile salvadorienne a fait environ 80 000 morts et plus d'un million de déplacés<sup>278</sup>. Les massacres des populations rurales sans distinction de sexe ou d'âge comme celui de *El Mozote* en décembre 1981, ainsi que les assassinats de milliers de sympathisants d'opposition par les Escadrons de la mort et l'exhibition publique de cadavres mutilés et décapités étaient les moyens utilisés par le gouvernement pour semer la terreur. C'est dans ce climat qu'évoluent les personnages de *La sirvienta y el luchador*, roman dans lequel Horacio Castellanos saisit le début du conflit. Ce qui est important, ici c'est de comprendre les aspects que l'auteur met en relief dans sa fiction. En effet, *La sirvienta* plonge le lecteur dans ce que les personnages nomment « *el año del terror, de la carnicería* »<sup>279</sup>. C'est ainsi que le lecteur découvre les méandres du Palacio Negro où l'un des personnages principaux, nommé *El Vikingo* se consacre à la torture des opposants au gouvernement. L'auteur, qui ne donne aucune référence chronologique, fournit néanmoins des indices implicites qui permettent de situer le roman dans l'année 1980, à savoir l'apostrophe de Monseigneur Romero à l'armée<sup>280</sup> et les menaces proférées par le major Le Chevalier (il s'agit du major d'Aubuisson)<sup>281</sup>. Plus précisément, Rosa Mora affirme que l'histoire commence dans les premiers mois de l'année 1980, au début de la guerre peu avant l'assassinat de Monseigneur Romero<sup>282</sup>. Cette précision nous permet donc de situer les faits dans le temps et de comprendre le contexte historique dans lequel ils se déroulent. L'année 1980 fut une année clef dans le déroulement du conflit.

---

<sup>277</sup> Alain, ROUQUIÉ *Guerras y paz en América Central*, Fondo de Cultura Económica México, 1994, p. 155.

<sup>278</sup> David GARIBAY, « Quand la paix se construit sur le dos des démobilisés : anciens guérilleros et anciens soldats de l'après-guerre », Riss 189, septembre 2006, p. 501.

<sup>279</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 80.

<sup>280</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 92.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>282</sup> L'article « Es difícil desmontar los mecanismos del terror » de Rosa Mora du 26 mars 2011, situe le roman dans cette période. Sur [elpais.com/diario/2011/03/26/babelia/1301101939\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/03/26/babelia/1301101939_850215.html), consulté le 5 mars 2014.

Patricia Bleeker Massard parle « d'année de guerre totale »<sup>283</sup> (p. 147). En effet, dès le mois d'avril 1980, la guerre civile qui s'était ouverte en 1972 (depuis la fraude électorale) prit une nouvelle dimension. Les États-Unis ne cachaient plus leur intervention directe et soutenaient militairement et politiquement le gouvernement tandis que les membres de la guérilla du FMLN entraient en résistance armée et affrontaient les militaires.

C'est en novembre 1980 que la guerre atteignit son paroxysme. Les assassinats de religieux sont mentionnés dans deux romans du corpus : dans *Donde no estén ustedes* (2003)<sup>284</sup> d'une part - on rappellera que le « 16 novembre, des soldats en uniforme du bataillon Atlacatl pénétrèrent dans l'Université Centro-américaine et assassinèrent six jésuites, leur cuisinière et sa fille, surpris dans leur sommeil, frappés puis abattus à bout portant »<sup>285</sup>, déclenchant l'offensive de FMLM - d'autre part, l'assassinat des jésuites est mentionné par Robocop dans le roman *El arma en el hombre*. Il en parle pour en avoir été témoin et acteur :

*El hecho de que una unidad del batallón haya participado en la ejecución de unos curas jesuitas españoles también fue utilizado para acosarnos. Pero el Alto Mando nos escogió para esa operación precisamente porque éramos los más eficientes.*<sup>286</sup>

Les véritables acteurs de cette guerre civile étaient les Escadrons de la mort dont les principaux groupes étaient Atlacatl, Belloso et Atonal, fraîchement émoulus des camps d'entraînement aux États-Unis, Fort-Bragg et Fort Benning<sup>287</sup>. Ces unités mobiles ont été formées pour porter des coups mortels au cœur même du terrain de l'ennemi. À ce propos, le témoignage de Robocop dans *El arma en el hombre* acquiert une certaine véracité. En effet, le personnage a été membre du bataillon Acahuapa dont le nom et les agissements ressemblent fortement à ceux du bataillon Atlacatl considéré comme le plus féroce pendant la guerre civile; il a aussi été entraîné par des agents nord-américains comme il l'affirme :

*Llegué a sargento gracias a mis aptitudes; mi escuela fue la guerra. Los instructores americanos me tomaron de aprecio: en una ocasión me enviaron a Panamá, a un curso*

---

<sup>283</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *Exils et résistance. Eléments d'histoire du Salvador*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 147.

<sup>284</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 80.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 284. Les victimes étaient : Ignacio Ellacuría, Martin Baro, Segundo Montes, Armando López et Juan Ramon Moreno, jésuite espagnol de renommée internationale, et Joaquín López, jésuite salvadorien.

<sup>286</sup> *El arma en el hombre*, p.11.

<sup>287</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *ibid.*, p.155. Fort Benning est une base militaire de l'US Army située au sud-ouest de la ville de Columbus (Géorgie).

*intensivo de un mes; otra vez estuve en Fort Benning, durante dos meses, en un entrenamiento para clases y suboficiales.*<sup>288</sup>

Ainsi que nous l'avons mentionné au tout début de ce travail, le Salvador a toujours été considéré comme l'arrière-cour des États-Unis, soucieux de préserver leurs intérêts. La majorité des généraux qui ont été au pouvoir ont été non seulement appuyés par les Nord-Américains, mais aussi formés par eux, sans oublier qu'il y a eu de nombreux mobilisés comme Robocop qui ont bénéficié de la formation nord-américaine avec pour but de faire taire toute forme de rébellion. Nous pouvons prendre en exemple des groupes tels que les BIRI qui sont les bataillons d'élite irréguliers que les États-Unis introduisent au Salvador depuis 1981<sup>289</sup>. Nous ne nous attarderons pas sur ces contextes qui, certes, nous permettent de mieux comprendre les romans qui composent notre corpus, car celui qui nous intéresse le plus est celui de l'après-guerre, dont Castellanos Moya s'inspire et qui se caractérise par des changements économiques, sociaux et surtout par une recrudescence de la violence.

Les historiens et les sociologues s'accordent à dire que la société salvadorienne est caractérisée par des divisions entre l'oligarchie et les autres classes sociales, et polarisée politiquement. Selon Sara Gordon, la question de la légitimité de l'État salvadorien commence avec la fraude électorale de 1972<sup>290</sup>. Celle-ci conduisit au premier soulèvement militaire du 25 mars de la même année auquel participèrent *Alberto Aragón* et *Flaco Pérez* qui est « *un amigo con quien compartió aventuras en la invasión a El Espino y en los golpes de Estado de 1959 y de 1972, pero quien dejó de hablarle desde 1980, [...]* »<sup>291</sup>, tous deux personnages de *Donde no estén ustedes* (2003)<sup>292</sup>. Le roman fait des incursions dans cette étape de l'histoire salvadorienne par le biais d'analepses et à travers le souvenir du protagoniste Alberto Aragón, rapporté par le narrateur omniscient. C'est avec beaucoup de regrets que le narrateur évoque ce souvenir car, il considère cet événement comme responsable de l'engagement politique de son fils Albertico qui a conduit à son assassinat au début de la guerre civile<sup>293</sup>. En effet, « [...] *si Alberto hubiera permanecido en Costa Rica, ajeno al huracán revolucionario de su país, cuando de una vez y para siempre de toda participación política luego de que tuviera que exiliarse junto con su familia a causa del*

---

<sup>288</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *ibid.*, p. 9.

<sup>289</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *op.cit.*, p. 156.

<sup>290</sup> Sara GORDON, *op. cit.*, p. 13.

<sup>291</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 39.

<sup>292</sup> Les souvenirs de cette période sont l'objet du chapitre 7 du roman (pp. 39-42).

<sup>293</sup> Dans *La sirvienta y el luchador*, il est question de l'assassinat de ce fils.

*golpe de Estado de marzo de 1972, ¿hubiera garantizado que Albertico se mantuviera al margen?»<sup>294</sup>.*

Ainsi que le montre Patricia Bleeker Massard, la crise économique qui a touché le pays pendant la présidence du général Carlos Humberto Romero menaçait de faire exploser le cadre de domination instauré depuis 1932. La bourgeoisie traditionnelle, affaiblie par cette crise, devait affronter à nouveau le même problème historique, à savoir la modernisation de la société au risque de perdre ses privilèges et peut-être même son contrôle sur le pays, ou refuser de lâcher du lest et assumer la répression, en transférant rapidement ses investissements hors du pays où les paysans sont dépourvus de terre et donc du minimum pour vivre. Mais l'oligarchie a fini par choisir la voie de la répression continue, en multipliant les structures paramilitaires. Les associations patronales comme l'ANEP et l'ABECAFE<sup>295</sup> ont incité le président Romero à penser que « la tragique situation que subit le Salvador est le résultat d'une violence communiste croissante », <sup>296</sup> et donc par conséquent, « le premier devoir de l'État est de maintenir l'ordre ». <sup>297</sup> D'autres déclarations font allusion au massacre de 1932. La violence gouvernementale s'est accentuée dès le mois d'avril 1979 : 130 personnes ont été assassinées par les Escadrons de la mort et plus de 50 membres du BPR<sup>298</sup> dont 5 dirigeants sont capturés et certains assassinés par ORDEN<sup>299</sup>, à la suite de quoi les protestations devant les ambassades et la cathédrale de San Salvador exigeaient la libération de ces dirigeants. C'est cette information que *El Vikingo*, l'un des personnages principaux de *La sirvienta y el luchador* regarde à la télévision.

La décision des Forces Armées de renverser le général Romero le 15 octobre 1979, fait remarquer Bleeker Massard, semblait l'unique moyen d'éviter l'éclatement du conflit. La Junte révolutionnaire formée après le coup d'État, composée de deux militaires Jaime Abdul Gutiérrez et Adolfo Majano et de trois civils, Guillermo Manuel Ungo, Mario Andino et Román Mayorga Quirós, promettait un changement dans le fonctionnement du pays, notamment une redistribution équitable de la richesse, la fin de la violation des droits de l'homme et des violences politiques, et surtout une réforme agraire, de la banque et du

---

<sup>294</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 83.

<sup>295</sup> Associations de producteurs de café

<sup>296</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *op. cit.*, pp.111-112.

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> Bloc Populaire Révolutionnaire. Ce fait est mentionné dans *La sirvienta y el luchador*, p. 45.

<sup>299</sup> ORDEN est un groupe paramilitaire (Service d'Action Civique), sorte de police parallèle français qui sévissait dans les années 1980. De nombreux assassinats lui ont été imputés. Parmi les victimes : Facundo Guardado (Secrétaire général du BRP), Numas Alberto Escobar (Secrétaire de formation politique du BPR), Ricardo Mena (membre du Conseil Supérieur Universitaire de la UCA) et Oscar López Majía (Secrétaire des Finances de l'Union des Populations de Tugurios, UPT).

commerce extérieur. « *Aparentemente, había un voluntarismo dispuesto a hacer frente a los grandes desafíos del país, coincidente con las banderas de la izquierda* »<sup>300</sup>. Cependant, cette « jeunesse militaire » a rencontré des difficultés quant à la mise en place des réformes promises. D'une part, les forces de gauche engagées dans divers mouvements de masses continuaient à faire des manifestations en occupant des édifices publics, d'autre part la droite s'organisait pour s'opposer à ces réformes. Incapables de gérer les mouvements sociaux, et les violences qui allaient en augmentant, les civils de la Junte et les ministres ont démissionné au début de l'année 1980. Après l'échec de deux autres Juntas Révolutionnaires, la guerre semblait inévitable. Pour les officiers de haut rang formés aux États-Unis, il était nécessaire de réorganiser le contrôle de la population tout en démantelant les organisations d'extrême-gauche. Nous rappellerons que les États-Unis ont joué un rôle central dans l'armée salvadorienne depuis 1960. Sous la présidence de Kennedy, avaient déjà été organisés différents services paramilitaires sous la direction d'ANSESAL, créée en collaboration avec des conseillers militaires nord-américains<sup>301</sup>. Il s'agissait notamment de cours de formation très prisés par l'armée salvadorienne auxquels participe *Robocop*, formé au Panama et aux États-Unis, précisément à Fort Benning. Ce personnage est le plus violent de l'œuvre de Castellanos Moya, en raison de sa capacité à éliminer les opposants d'extrême-gauche. En un mot, c'est « une machine à tuer » au sens propre. *Robocop* et d'autres personnages comme *El Vikingo*, *Gordo*, et *Chicharrón* font donc partie de ces organisations paramilitaires. *Robocop* souligne

*Los instructores americanos me tomaron aprecio: en una ocasión me enviaron a Panamá, a un curso intensivo de un mes; otra vez estuve en Fort Benning, durante dos meses, en un entrenamiento para clases y suboficiales*<sup>302</sup>.

La guerre civile au Salvador n'a pas été déclarée de façon formelle par les deux parties qui s'opposaient, comme cela se fait dans les affrontements entre deux pays. C'était un conflit civil qui a augmenté d'intensité de manière progressive, en passant par des affrontements isolés à de grandes opérations militaires qui ont affecté la vie de milliers de Salvadoriens. Plusieurs personnalités ont tenté de mettre fin à cette violence en cherchant à négocier. Une de ces figures a été l'archevêque de San Salvador, Oscar Arnulfo Romero, qui appelait à la conciliation à travers ses homélies dominicales transmises par la radio dans tout le pays. Ces mêmes homélies qu'écoute *María Elena* dans *La sirvienta y el luchador* et qui ont le pouvoir

---

<sup>300</sup> Ministère de l'éducation, *Historia 2 El Salvador*, édition Mined, San Salvador, 2009, p. 215.

<sup>301</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *ibid*, p. 113.

<sup>302</sup> *El arma en el hombre*, p. 9.

de l'apaiser dans la situation de chaos à laquelle elle doit faire face, mais que sa fille *Belka*, infirmière très proche des militaires, lui interdit d'écouter de peur d'être assimilée aux « subversifs ». Ces homélies, devenant de plus en plus critiques envers la Junte ainsi que les accusations envers les corps de sécurité responsables de plusieurs massacres et de persécution de civils sans défense, ont conduit à l'assassinat du religieux, le 24 mars 1980.

### ***III - Les après-guerres civiles et leurs impacts sur la société***

Avant d'aborder les après-guerres civiles, il nous semble important dans un premier temps de donner une définition de ce que nous entendons par « après-guerre ». En effet, pour le cas du Salvador, la délimitation du début de l'après-guerre varie d'un auteur à l'autre.

Le terme désigne la période qui vient après les guerres civiles qui ont ensanglanté la région à la fin des années 1970. Au Salvador, le terme connaît diverses définitions.

Selon l'historien salvadorien Ricardo Ribero, cité par Mauricio Aguillar Ciciliano, l'après-guerre désigne la dernière période de la guerre, c'est-à-dire le processus de démobilisation tant des militaires que des membres de la guérilla du FMLN. Cet auteur situe le début de l'après-guerre vers l'année 1994 avec la participation du FMLN, devenu parti politique, aux élections. D'autres auteurs ne parlent pas de *posguerra* mais de *era de paz*, *proceso de transición del país*. Salvador Samayoa<sup>303</sup> parle lui de *transición a la democracia* tandis que Chávez Joaquín et Mauricio Aguillar parle de *integración nacional*<sup>304</sup>. Quels que soient les termes retenus, les expressions renvoient toutes à une la même période, qui voit la fin du conflit armé et la mise en place de nouveaux cadres.

Au Salvador, l'après-guerre présente quatre caractéristiques principales comme l'indique Aguillar Ciciliano : une nouvelle scène politique, une diversification des formes de violence, une augmentation de la migration avec rupture du tissu social dû à la désintégration de la famille et enfin la consolidation du modèle économique néo-libéral.

#### ***A - Nouvelle scène politique***

---

<sup>303</sup> Salvador SAMOYA, « El Salvador : la reforma pactada, San Salvador », UCA, 2002, cité par Mauricio AGUILAR CICILIANO, p. 18.

<sup>304</sup> Mauricio AGUILAR CICILIANO, *op. cit.*, p. 18.

Après les Accords de Paix qui prévoyaient la fin des hostilités, un calendrier de réformes politiques et une démobilisation des deux camps a été mis en place. De manière générale, ces accords entendaient apporter une réponse politique au conflit puisqu'ils permettaient la participation aux élections de la guérilla du FMLN, devenu parti politique. Les accords prévoyaient la démobilisation des deux camps. Cette dernière concernait d'une part, plus de 15 000 membres de FMLN, dont 8 500 combattants et près de 2 500 blessés et invalides de guerre, et d'autre part, plus de 30 000 soldats, dont l'ensemble des effectifs des bataillons anti-insurrectionnels et des corps de police militaire<sup>305</sup>. Cette démobilisation s'accompagnait d'un programme de réinsertion qui prévoyait soit la possibilité d'une bourse d'étude, soit celle d'un crédit et d'une formation pour créer une entreprise, soit enfin, celle de participer au *Programa de Transferencia de Tierras* (qui consistait en l'attribution sur des bases individuelles et par achat à des conditions favorables de petites propriétés pour l'exploitation agricole). Comme le souligne *Robocop* :

*Ahora los jefes decían que algunos desmovilizados pasaríamos a distintas unidades, que otros podríamos entrar a las empresas privadas de seguridad y que también estaba la opción de recibir « cursos de reinserción » que nos permitirían aprender un oficio para conseguir empleo. Pero la cosa sería difícil.*<sup>306</sup>

De fait, la lenteur et le mauvais fonctionnement initial de ces programmes ont contribué à des contestations ponctuelles de la part des anciens combattants. L'échec de la réinsertion des démobilisés s'est vite fait ressentir au sein de la société salvadorienne. David Garibay souligne que l'après-guerre s'est construit très largement sur l'oubli des victimes dans un premier temps puis sur celui des combattants, et par l'impossible mobilisation de cette identité dans le Salvador de l'après-guerre, toujours marqué par des niveaux extrêmement élevés de violence en dépit de la fin effective de l'affrontement armé<sup>307</sup>.

## **B - Diversification des formes de violence**

Le but prioritaire des Accords de Paix était d'arriver immédiatement à un cessez-le-feu et à mettre fin à la violence politique. Cependant, durant la période d'après-guerre, la culture de violence a subi une mutation dramatique : du camp politique et militaire, elle a

---

<sup>305</sup> David GARIBAY, « Quand la paix se construit sur l'oubli des démobilisés : anciens guérilleros et anciens soldats dans la société salvadorienne de l'après-guerre », sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00370223>, p. 4. Consulté le 11/08/14.

<sup>306</sup> *El arma en el hombre*, p. 13.

<sup>307</sup> David GARIBAY, *ibid.*, p. 501.

atteint toutes les sphères de la vie. Les groupes criminels organisés ont proliféré à l'instar de celui auquel appartenait *Robocop* dans *El arma en el hombre*, tandis que la violence des gangs (*pandillas*) se développait. Ces groupes utilisaient des méthodes et des tactiques de la guerre et incorporaient leur expérience militaire aux activités délinquantes. Cet aspect est vérifiable dans *El arma en el hombre*. En effet, *Robocop* prend d'abord le temps d'étudier les allers et venues de ses futures victimes, afin de mieux les surprendre au moment de l'attaque.

Dans l'après-guerre, les vols à main armée, les menaces de mort, les séquestrations, les blessures à arme blanche ou à feu et les homicides se multiplièrent. Ces formes de violence sont mises en relief dans l'ensemble des romans du corpus. La première forme est d'abord celle de la répression contre les opposants, et notamment de certains membres du FMLN, comme l'atteste l'assassinat par *Robocop* de David Célis, ancien membre de la guérilla devenu député. Dans *El arma en el hombre* il parle de :

[...] *Una operación limpia, pero que levantó tremendo desparpajo, porque se trataba del primer jefe terrorista muerto luego del fin de la guerra. Hubo bulla en los periódicos y en los noticieros, declaraciones de los políticos, condenas al hecho hasta de las Fuerzas Armadas, promesas de investigación a fondo por parte del gobierno [...].*<sup>308</sup>

Le pays est transformé en une sorte de zone de non droit et la violence est devenue selon Castellanos Moya « *parte de la sociedad salvadoreña* »<sup>309</sup>. Comme le souligne le romancier :

*Yo vivo una realidad grosera, yo vivo una realidad cruda, fea, donde el crimen es el rey de los valores, donde las peores características del ser humano rigen esa sociedad. No es que yo viva ahora ahí, pero si yo me formo ahí y saco mis historias de ahí, pues evidentemente yo quiero ser honrado como escritor, con lo que estoy haciendo. Busco un estilo [...] que exprese esa realidad*<sup>310</sup>.

Cette citation de l'auteur résume en quelque ligne la réalité de la société salvadorienne, devenue une source d'inspiration pour bon nombre d'écrivains qui l'ont vécue<sup>311</sup>.

---

<sup>308</sup> *El arma en el hombre*, p. 38.

<sup>309</sup> Rafael Menjívar OCHOA, « La violencia es parte de la salvadoreñidad », entretien réalisé, le 16 juin 2002, sur <http://www.elsalvador.com/>, consulté le 16/05/14.

<sup>310</sup> Entretien réalisé à Gantikow (Allemagne) le 01.07.2006.

<sup>311</sup> Elle a aussi constitué une source pour des réalisateurs étatsuniens. Nous pensons par exemple au film *Salvador* (1986) de Oliver Stone, *Innocent* (2004) de Luis Mandoki ou encore *Surviving Guazapa* (2008) de Roberto Dávila Alegría.

### C - Consolidation du modèle économique néo-libéral<sup>312</sup>

Chez l'économiste argentin Claudio Katz, le terme « néolibéralisme » acquiert plusieurs sens. D'abord celui d'une pratique économique et d'un projet d'accumulation des classes dominantes, puis celui d'une tentative de soumettre les opprimés et d'un instrument de régimes politiques autoritaires, et enfin, celui d'une idéologie droitière. Il affirme d'ailleurs : « Je recours à cette notion pour caractériser la période actuelle du capitalisme et décrire le modèle mis au banc d'essai en Amérique latine dans les années 1990. »<sup>313</sup> Présenté de cette manière, le néolibéralisme serait donc un « instrument » de domination des plus pauvres, dans la mesure où il ne sert que les intérêts des classes dominantes.

Au Salvador, la publication « El Universitario »<sup>314</sup> impute la crise économique à ce modèle néo-libéral. Le docteur Carlos Benjamín Lara Martínez, Directeur de l'Institut des Études Historiques pense que

*El efecto que el neoliberalismo ha tenido en El Salvador y en el mundo en general ha sido la profundización de las diferencias sociales. Los ricos cada vez son más ricos y los pobres siguen siendo igual o más pobres que antes. Se ha incrementando la pobreza en el país y esto tiene graves consecuencias, una de éstas es la violencia social. La gente que tiene poder político y económico en el país prefiere invertir en seguridad y no en proyectos sociales que son los que vendrían a disminuir la violencia social<sup>315</sup>.*

Les effets de cette économie ont également été étudiés par des auteurs comme Joaquín Maurio Chávez Aguilar<sup>316</sup> ou encore Aquiles Montoya<sup>317</sup>. Leurs conclusions mettent l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un modèle néo-libéral, nocif pour la paix, incompatible avec l'équité et de nature à augmenter la crise du pays et les conditions de pauvreté de milliers de familles. Cette politique néo-libérale a poussé des milliers de Salvadoriens à partir, principalement vers les États-Unis, à la recherche de meilleures conditions de vie. Elle a aussi favorisé l'installation d'une économie informelle qui a contribué à la prolifération de la violence avec la création du commerce illicite comme celui des voitures volées, visible dans *El arma en el*

---

<sup>312</sup> Nous nous appuyons sur l'étude de Mauricio Aguilar Ciciliano dans son étude précédemment citée.

<sup>313</sup> Samir, AMIN, Giovanni, ARRIGHI, François, CHESNAIS, David, HARVEY, Makoto, ITOH, Claudio, KATZ, « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? », in *Actuel Marx* 2/2006 (n° 40), p. 12-23, [www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-2-page-12.htm](http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-2-page-12.htm), consulté le 23/08/15.

<sup>314</sup> Il s'agit d'une publication du Secrétariat de Communications de l'Université du Salvador.

<sup>315</sup> Carlos Benjamín LARA MARTÍNEZ, cité dans « El salvador en crisis económica producto del neoliberalismo », *El Universitario*, n°3, mai 2008.

<sup>316</sup> Joaquín Mauricio CHÁVEZ AGUILAR, « Estado neoliberal y cultura de la violencia en El Salvador (1992-2002) » in *Memoria. Primer Encuentro de Historia de El Salvador 22-25 julio 2003*, El Salvador, CONCULTURA, pp. 245-256.

<sup>317</sup> Aquiles MONTROYA, « ¿Reacumulación Primaria del Capital en El Salvador? », ECA, in *Revista de Estudios Centroamericanos*, (515), 803-813, El Salvador, 1991.

*hombre*, incarné par *la banda del Coyote*<sup>318</sup>, ou encore la contrefaçon dénoncée dans *El asco*, lorsque le personnage critique le commerce de son frère qui s'appelle *El Millón de Llaves*.<sup>319</sup>

L'œuvre moyane fictionnalise donc des thématiques historiques bien précises. En effet, comme nous venons de le voir, chaque roman se focalise sur un fait particulier qui sert à l'auteur à recréer une période. Ces faits qui appartiennent dans leur majorité à l'histoire centraméricaine contemporaine et particulièrement l'histoire salvadorienne, sont les éléments qui, inclus dans les romans, viennent brouiller les frontières entre l'histoire et la fiction. La mise en scène de personnages historiques est un autre élément de ce « brouillage »

---

<sup>318</sup> *El arma en el hombre*, p. 49.

<sup>319</sup> *El Asco*, pp.42-43.

## Chapitre 2 : Les personnages historiques

Le personnage du roman a fait l'objet de diverses études et les théoriciens de la littérature à l'instar de Vincent Jouve qui, par ailleurs, le qualifie de « moteur du roman »<sup>320</sup>, pensent qu'il s'agit d'une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire.

Philippe Hamon qui considère le personnage comme un signe et non un « être de chair et de sang », propose dans « Pour un statut sémiologique du personnage »<sup>321</sup>, une définition du personnage en trois catégories. Il parle de

- *personnages-référentiels*, qui renvoient au monde extérieur, et sont immédiatement repérables.
- *personnages-embrayeurs*, ceux qui indiquent la présence dans le texte du lecteur ou de l'auteur
- *personnages-anaphores* ceux qui font référence au système de l'œuvre comme les prénoms et structurent l'œuvre par un système de renvois et d'appels. Ils permettent de construire la cohérence, voire la redondance de l'œuvre; ce sont par exemple ceux qui jouent un rôle de prédicateurs ou d'informateurs.

Dans cette typologie, ce sont les personnages référentiels qui retiendront notre attention, car ils posent la question du statut du personnage référentiel historique dans la fiction. Ces personnages renvoient à un référent réel existant ou ayant existé dans le monde extérieur et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à ce monde comme le dit Philippe Hamon « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles des programmes, des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) »<sup>322</sup>.

Le lecteur doit avoir suffisamment de connaissances et d'informations sur cette catégorie de personnages pour pouvoir les reconnaître en tant que tels. Selon Philippe Hamon,

---

<sup>320</sup> Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition coll., Cursus, Paris, 2007, p. 79.

<sup>321</sup> Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, N°6, 1972. Pp 86-110. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957), consulté le 28/10/2014.

<sup>322</sup> Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 12.

« ces personnages intégrés dans un énoncé, serviront « d’ancrage » référentiel en renvoyant au grand texte de l’idéologie, des clichés ou de la culture ; ils assureront donc ce que R. Barthes a nommé « un effet de réel » et très souvent, ils participeront à la désignation automatique du héros [...]»<sup>323</sup>. Ces personnages référentiels peuvent être des personnages mythologiques, sociaux (écrivains, militaires, journalistes, etc.) ou historiques.

En 1989, un colloque s’est tenu à l’Université de Lille III qui avait pour thème *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*<sup>324</sup>. La synthèse alors faite par Françoise Peyrègne soulignait l’intérêt qu’avait suscité le sujet chez les américanistes. En effet, 18 des 26 communications étaient consacrées à l’Amérique latine tandis que seulement 8 l’étaient à l’Espagne. Elle attribuait ce déséquilibre à une tendance générale de la création contemporaine dans chacune des deux aires culturelles concernées. Selon elle, si au cours du XX<sup>e</sup> siècle les représentants latino-américains du caudillisme et de la dictature avaient inspiré chez les écrivains du sous-continent, de multiples transpositions littéraires, le même phénomène ne s’était produit qu’épisodiquement en Espagne. Elle rappelait l’importance de Miguel Angel Asturias qui avait ouvert la voie avec *El Señor presidente* (1946), inaugurant une suite de romans sur la dictature dont les titres étaient, entre autres, *El Reino de este mundo* (1949) du Cubain d’Alejo Carpentier, *El Gran Burundun-Burundá ha muerto* (1952) du Colombien Jorge Zalamea, *Cambio de guardia* (1966) du Péruvien Julio Ramón Ribeyro, *Conversación en la Catedral* (1969) du Péruvien Mario Vargas Llosa, *El Recurso del Método* (1974) de Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) du Paraguayen Augusto Roa Bastos, ou encore *El Otoño del Patriarca* (1975) du Colombien Gabriel García Marquez. Ces romans, à la parenté thématique indéniable, recouvrent cependant des perspectives différentes.

*Tirana memoria* (2008) ne peut être inclus dans cette liste de romans sur la dictature, et pourtant, cette « mémoire tyrannique » qu’évoque le titre fait référence à la chute du dictateur salvadorien, Maximiliano Hernández Martínez, dont nous avons vu que les militaires et les civils précipitèrent la chute. L’étude de ces personnages qui favorisent la « connexion » entre la fiction et l’histoire consiste donc à mesurer l’écart plus ou moins grand supposé exister entre le référent historique et l’élaboration artistique qui en est faite, à peser en quelque sorte la charge d’historicité contenue dans la production culturelle<sup>325</sup>. Un des

---

<sup>323</sup> Philippe HAMON, *op. cit.*

<sup>324</sup> Jacqueline COVO (Ed), *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Presses Universitaires de Lille, 1991.

<sup>325</sup> Jacqueline COVO (Ed), *op. cit.*, p. 15.

problèmes qui se pose dans ce cas est celui de savoir si le personnage historique tel qu'il est construit dans les ouvrages y est saisi tel que le décrivent les livres d'histoire. Comme le supposait Françoise Peyrègne, « l'illusion référentielle » ne s'applique-t-elle pas aussi à la matière historique ? Dans ce cas, comment apprécier l'écart entre la représentation fictionnelle et le référent historique ?

Nous analyserons le personnage historique dans l'œuvre de Castellanos Moya en nous focalisant sur les « signes de leur historicité », expression que nous empruntons à Atinati Mamatsashvili<sup>326</sup>. Nous cernerons ces signes tels qu'ils nous sont donnés par les ouvrages d'histoire, et nous verrons l'usage fictif qu'en a fait Horacio Castellanos Moya. Nous analyserons donc d'une part ceux que nous avons appelés « personnes-personnages », à savoir les personnages qui dans les textes gardent leurs identités réelles qui permettent au lecteur de leur trouver une correspondance dans la réalité extralittéraire; d'autre part ceux que nous avons nommé « personnages-personnes » c'est-à-dire ceux qui apparaissent dans les textes comme personnages fictifs, avec des identités fictives, mais qui ont une correspondance dans la réalité extralittéraire.

## ***I - Personnes-personnages***

### ***A - Le général Maximiliano Hernández Martínez***<sup>327</sup>

Nous avons choisi de commencer cette étude par Maximiliano Hernández Martínez parce qu'il s'agit non seulement d'un ancien président-dictateur du Salvador, mais aussi d'un personnage intrigant, à la fois dans l'histoire et dans le roman. Ce personnage historique, dépourvu de son identité au profit d'appellations diverses dans le roman, est né le 29 octobre 1878 à San Matías dans le département de la Libertad (Salvador). Son père Raimundo Hernández, un ancien colonel guatémaltèque, s'était installé au Salvador comme agriculteur

---

<sup>326</sup> Atinati MAMATSASHVILI, « La signe de l'historicité dans la transformation de la parole poétique en acte poétique chez Francis Ponge et Giorgi Léonidzé », in *Revue de littérature comparée*, 2015/1 (n° 353), Klincksieck, p. 51-63, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1.htm>, consulté le 13/2/2015.

<sup>327</sup> La plupart des données biographiques sont tirées de l'ouvrage de Mario Castro Morán, *op. cit.*, pp. 36-37, celui de Patricia Parkman, *Insurrección no violenta en El Salvador. Insurrección no violenta en El Salvador. La caída de Maximiliano Hernández Martínez*, Biblioteca de Historia Salvadoreña, 2006. Nous n'avons eu connaissance de l'étude de David LUNA, *Análisis de una dictadura fascista latinoamericana : Maximiliano Hernández Martínez 1931-1944*, San Salvador, Ed. Universitaria, 2000, que tardivement et le difficile accès à cette étude ne nous a malheureusement pas permis de l'intégrer dans cette étude.

après le renversement du président Vicente Cerna et sa mère Petrona Martínez était Salvadorienne. C'est à San Salvador que Hernández Martínez fit ses études après l'obtention de son baccalauréat au Guatemala. Grâce à son oncle, l'ingénieur Guadalupe Martínez, il intègra l'École Polytechnique du Guatemala où il obtint brillamment le grade de sous-lieutenant. La rupture des relations entre le Guatemala et le Salvador dont les présidents étaient respectivement Manuel Estrada Cabrera et Tomás Regalado, précipita son retour au Salvador où il étudia ensuite à la Faculté de Jurisprudence et des Sciences Sociales, à l'Université Nationale. Il ne termina pas cette formation et s'orienta vers l'armée où il obtint les grades de lieutenant en 1903, de capitaine en 1906 et de capitaine major la même année. Il combattit sous les ordres du général Tomás Regalado lors du conflit avec le Guatemala. En 1909, il était lieutenant-colonel et colonel en 1914. En 1919, il devint général de brigade. Parmi ses centres d'intérêt, il y avait la morale, la sociologie, les finances, la philosophie et la théosophie, système de philosophie ésotérique qui lui valut le surnom de « *el brujo* ». Cette dernière formation est très importante et nécessaire pour comprendre ce personnage atypique.

L'ascension rapide de Maximiliano Hernández Martínez dans l'armée lui a permis d'occuper des postes importants, parmi lesquels celui de ministre de la Guerre, d'Aviation et de la Marine puis de Vice-président de la République sous la présidence de Arturo Araujo. Par ailleurs, Maximiliano Hernández Martínez bénéficiait d'une reconnaissance pour sa carrière militaire et les services rendus à la Patrie. Il reçut ainsi l'Ordre du Quetzal, un des ordres les plus prestigieux, l'ordre de Lung Kuang et l'ordre du Chukuo, ce qui lui valut le nom de « Benefactor de la Patria ». Ces informations permettent de voir la trajectoire de Maximiliano Hernández Martínez qui prit le pouvoir en 1931, avant de se transformer en un dictateur impitoyable tel que le peignent les livres d'histoire et la fiction littéraire. Selon Mariano Castro Morán « *algunos hablaban de él como un hombre bueno y manso, aunque otros lo conocían como un despiadado flagelador de soldados* »<sup>328</sup>. La vision manichéenne du personnage est visible dans le roman où nous avons d'un côté l'entourage du général qui lui est totalement fidèle et exécute ses ordres et de l'autre la population qui se rebelle, rejointe par une partie de l'armée. C'est à travers cet entourage que Castellanos Moya fait exister le personnage de Maximiliano Hernández Martínez.

#### *a) Silence et invisibilité*

---

<sup>328</sup> Mariano CASTRO MORÁN, *op. cit.*, p. 38.

Horacio Castellanos Moya fictionnalise un Maximiliano Hernández Martínez en fin de règne. Le personnage n'est pas, à première vue, le personnage central du roman dans la mesure où il ne parle pas directement à la narratrice ; on ne le voit pas non plus parler à ses collaborateurs : on ne l'entend donc pas. « *El brujo* » n'existe qu'à travers les colonels Rudecindo Monterrosa, Eugenio Palma et le général Chaquetilla Calderón (José Tomás Calderón dans la réalité). Ces derniers rapportent ses paroles et font exécuter ses ordres. Cette représentation souligne les caractéristiques d'un pouvoir silencieux qui parle par ses actes, et fait du général Hernández Martínez une sorte de « dieu » omniprésent, un « dieu truqué », selon l'expression de Alain Vuillemin<sup>329</sup>. L'effet d'absence d'un personnage permet de mesurer son importance, car il faut se demander comment juger ses faits, ses actes sans sa présence. Selon Pierre Glaudes et Yves Reuter, cette opération qui consiste à éliminer un élément pour juger de son rôle, confirme la place fondamentale du personnage dans l'architecture narrative<sup>330</sup>. Ainsi, la stratégie narrative de Castellanos Moya place-t-elle le dictateur au centre. Le général fait emprisonner et exécuter ses opposants, sèmant la terreur dans tout le pays. Pericles Aragon, personnage fictif, et Don Jorge qui est en réalité Jorge Pinto, directeur du journal *Diario Latino*<sup>331</sup> en sont de parfaits exemples.

Maximiliano Hernández Martínez n'est pas seulement silencieux dans le sens où on ne l'entend pas directement ; il l'est aussi du fait qu'il n'est pas nommé par son identité réelle, mais par des surnoms : « *el hombre* », « *el general* » et « *el Brujo nazi* ». C'est ce que Pierre Glaudes et Yves Reuter nomment les « désignateurs »<sup>332</sup> et que Philippe Hamon appelle, lui l'« étiquette » du personnage, c'est-à-dire « l'ensemble stylistique dont les unités forment l'effet-personnage : nom, surnoms, titres (appellations), portraits et fiche biographique (description) »<sup>333</sup>. Le choix de ces désignateurs varie d'un personnage à l'autre et dépendent des relations qu'ils entretiennent. Le colonel Monterrosa et le père de Pericles, un colonel « *que pertenece a la vieja guardia militar, quienes apoyaron al general para que diera el golpe de Estado hace doce años y desde entonces le ha sido leal* »<sup>334</sup>, le nomment « *el*

---

<sup>329</sup> Alain VUILLEMIN, *La figure du dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais 1918-1984*, Méridiens Klincksieck, 1989.

<sup>330</sup> Pierre GLAUDES et Yves REUTER, *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, coll. Didactique des textes, 1996, p. 7.

<sup>331</sup> *Diario Latino* est l'un des journaux de l'opposition salvadorienne le plus ancien. Fondé en 1890 par le journaliste Miguel Pinto, il fut d'abord nommé *Siglo XX*, puis *El latinoamericano* et enfin *Diario Latino* en 1920. Il est resté pendant presque un siècle propriété de la famille Pinto, et pendant la présidence du général Maximiliano Hernández Martínez, *Diario Latino* dont le directeur était Jorge Pinto, a été l'un des journaux les plus critiques soumis à la censure.

<sup>332</sup> *Op. cit.* p. 80.

<sup>333</sup> Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>334</sup> *Tirana memoria*, p. 24.

*general* » et le plus souvent « *el señor presidente* », titre qui rappelle le roman de Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1926) ou *El Señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. Haydée, elle, l'appelle « *el general* » au début du roman, appellation qui devient « *el brujo* » du fait des croyances occultes du personnage, avec une variante « *brujo maldito* » lors de l'exécution des putschistes et avant la chute du général. Pour sa part, Pericles dit « *el hombre* » comme le souligne Haydée « *mi marido nunca dice el general, ni el señor presidente, ni el brujo nazi, como lo llaman mi padre y sus amigos, sino que nada más le dice « el hombre »*<sup>335</sup>. Ce nom commun rend le président quelconque. Le père de Haydée, grand propriétaire terrien d'origine italienne dit « *el brujo nazi* », établissant ainsi un lien entre le général Hernández Martínez et Hitler. Dans les années 1930, le général fut un admirateur du Führer et de Mussolini et d'ailleurs « *había diseñado un plan para el abastecimiento de submarinos japoneses en la playa de Mizata y otro plan para el desembarco de tropas japonesas en California [...]. Todo el mundo sabía entonces de las simpatías del general con los alemanes y los japoneses, y sobre todo esos planes de apoyo* »<sup>336</sup>. Castellanos Moya souhaite mettre en relief le rôle du général Hernández Martínez dans l'une des phases les plus importantes de la Seconde Guerre mondiale, en l'occurrence la Guerre du Pacifique<sup>337</sup>. C'est en effet la politique expansionniste du Japon Impérial désireux de remplacer les Etats-Unis comme puissance dominante dans le Pacifique, qui conduisit ceux-ci à entrer dans le conflit. Soulignons que les pays d'Amérique centrale, bien situés dans le Pacifique, constituaient ainsi des points stratégiques pendant la Seconde Guerre Mondiale, et que ce n'est qu'après l'attaque de Pearl Harbour que le Salvador, comme la plupart des pays d'Amérique latine, entra en guerre aux côtés des Alliés.

Le général n'a pas seulement aidé les Japonais pendant la guerre, il est aussi le responsable du coup d'État qui a chassé le président Araujo du pouvoir mais il est surtout l'auteur du massacre des indigènes en 1931, un mois après le coup d'État. Chelón, le narrateur de la deuxième partie du roman se souvient que « *Apenas había pasado un mes del golpe cuando estalló la insurrección campesina encabezada por los comunistas. Aquello fue el*

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>336</sup> *Tirana memoria*, p. 24.

<sup>337</sup> La Guerre du Pacifique (1941-1945) est un conflit armé qui a opposé l'empire du Japon aux États-Unis d'Amérique et à leurs alliés. Elle commença avec le bombardement de la flotte américaine de Pearl Harbour dans le Pacifique par les troupes japonaises, même si l'origine du conflit remonte à l'invasion de la Mandchourie en 1931. En 1937, le Japon lança une offensive contre la Chine et c'est le début de la Seconde Guerre mondiale en Asie. En 1940, le pays signa une alliance avec l'Allemagne et l'Italie formant ainsi ce que l'on appelle les forces de l'« Axe ».

*caos. En la capital vivimos la zozobra, pero en la zona occidental del país fue peor. [...] La respuesta del Gobierno fue enérgica. Hubo masacre y fusilamiento de dirigentes »<sup>338</sup>.*

Pour sa part, Clemen Aragón, l'un des personnages les plus fougueux du roman nomme le général Hernández Martínez « *dictadorzuelo de mierda* »<sup>339</sup>. Ce personnage, à l'exception du père de Haydée qui dit très rarement « dictador » quand il parle du général, rajoute le suffixe diminutif « *-zuelo* » pour montrer tout le mépris qu'il a pour lui, le mot « *mierda* » le réduisant à de l'excrément. Le choix de ne pas donner sa vraie identité au général, c'est-à-dire de ne pas lui donner son nom propre, n'est pas anodin. En effet, même si un nom propre permet d'identifier le personnage et de le reconnaître de façon claire, il ne permet pas de l'individualiser, c'est un signe incomplet. En décidant de donner au général Maximiliano Hernández Martínez, des noms communs en guise de surnoms, l'auteur lui assigne des propriétés et une signification. Ces surnoms caractérisent donc plus fortement le général que ne le ferait son simple nom car, comme le disent Pierre Glaudes et Yves Reuter, ils jouent le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique ce personnage, tout en le singularisant.

#### *b) Animalisation*

La plupart du temps, Haydée nomme le personnage « el general »; à deux reprises, elle l'appelle « *la bestia* »<sup>340</sup>. Même si l'animalisation du général est rare, nous souhaitons la souligner dans la mesure où elle intervient à des moments clés du roman, en l'occurrence au moment du coup d'État lorsque Clemen annonce à sa mère que « *todos los esfuerzos están concentrados en asaltar el Palacio Negro, donde se refugia el general, que primero deben acabar con la bestia en su guarida y después habrá tiempo para ir a la Penitenciaría [...]* »<sup>341</sup>. Pendant le coup d'État, la Police fut le seul corps encore fidèle au général. La métaphore montre la quasi solitude dans laquelle se trouvait le général. Le mot « *bestia* » apparaît encore quelques pages plus loin après l'échec du coup d'État et au moment des condamnations à mort des putschistes quand Haydée affirme que « *también condenaron a muerte a Jimmy, al doctor Romero, a don Agustín Alfaro y a muchos más que han logrado huir, incluido el doctor Mario Calvo, hermano de Tito y de Marcelino. La bestia reclama*

---

<sup>338</sup> *Tirana memoria*, pp. 320-321.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>340</sup> Cette expression est utilisée par Haydée dans le roman p. 51 et p. 118.

<sup>341</sup> *Tirana memoria*, p. 51.

*toda la sangre* »<sup>342</sup>. Cette deuxième animalisation du général intervient au moment où l'animal politique est prêt à tuer. La menace permanente que représente le général est confirmée lorsqu'il reçoit la délégation de médecins venue lui porter un mémorandum dans lequel ils exigent la suspension des condamnations à mort et une amnistie. Le docteur Macías raconte à Haydée leur entretien et celle-ci affirme

[...] *el brujo los hizo esperar una hora, luego los recibió con frialdad en su despacho, los ordenó que permanecieran de pie y guardaran silencio, tomó de su escritorio el memorándum que unos minutos antes le habían tenido que entregar a su secretario particular y, sin decir nada, lo alzó como si fuera una cochinada, le pegó fuego con un fósforo y lo lanzó al suelo frente a ellos. « La traición en este país es castigada, señores », les dijo con tono amenazante. « Ninguna cobardía le puede poner condiciones a mi gobierno y si ustedes no cumplen su juramento como médicos, lo pagarán, les advertió antes de ordenarles que se retiraran, sin permitirles pronunciar una sola palabra. Cuando salieron a la calle les temblaba todo el cuerpo, uno de ellos estuvo a punto de sufrir un vahído, y el doctor Macías decidió renunciar de inmediato a la dirección del hospital [...]*.<sup>343</sup>

C'est, en quelque sorte, le jeu de ce que Castellanos Moya nomme « *el cadáver es el mensaje* »<sup>344</sup>. La férocité du général atteint son paroxysme lors des tortures de certains putschistes. Si celle de don Jorge (Jorge Pinto) fut particulièrement atroce et figure dans plusieurs ouvrages d'histoire<sup>345</sup> consacrés à cette période, celle de Víctor Manuel Marín, abominable, est consigné par Juan Mario Castellanos dans *El Salvador 1930-1960. Antecedentes históricos de la guerra civil*<sup>346</sup>. Haydée précise que Víctor Manuel Marín « *fue torturado salvajamente, le arrancaron las uñas, los dientes y un ojo, y le quebraron piernas y brazos, por lo que tuvieron que apoyarlo en unos potros de madera para poder fusilarlo* »<sup>347</sup>. On souligne l'acharnement sur ce personnage considéré comme l'un des organisateurs du coup d'Etat et l'un des rares civils impliqués. Ces tortures ainsi que les exécutions de certains putschistes parmi lesquels des anciens collaborateurs comme le général Marroquín, le colonel Tito Calvo dans la réalité comme dans le roman, sont d'autres manifestations de la bestialité et de la férocité du régime du général.

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>343</sup> *Tirana memoria*, p. 286.

<sup>344</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia », *art. cit.*

<sup>345</sup> Patricia PARKMAN, *Insurrección no violenta en El Salvador. La caída de Maximiliano Hernández Martínez*, Biblioteca de Historia Salvadoreña, 2006. Mariano Castro Morán mentionne aussi ce fait.

<sup>346</sup> Juan Mario CASTELLANOS, *El Salvador 1930-1960. Antecedentes históricos de la guerra civil*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2002, p. 156.

<sup>347</sup> *Tirana memoria*, p. 151.

### c) Démythification

L'ascension rapide au sein de l'armée et la prise du pouvoir grâce à un coup d'État montrent la volonté de ce personnage historique de prendre le commandement suprême. Il est l'autorité suprême « todopoderoso » et peut ne pas respecter pas les lois : l'avocat de Pericles explique ainsi à Haydée « *con este brujo la ley vale un carajo* »<sup>348</sup> et qu'il décide de changer la Constitution à sa guise afin de se maintenir en place. Par ailleurs, il exige qu'on l'appelle « *maestro* »<sup>349</sup>. Sa fonction de général et surtout celle de président de la République, qui est constitutionnellement mythifiée selon les propos de Franck Moderne<sup>350</sup>, fait de lui une figure hors du commun. Ce dernier ajoute que « L'exaltation du mythe de la Constitution et, à l'intérieur de la Constitution, l'exaltation du 'mythe de l'exécutif présidentiel' ont mécaniquement élevé la présidence au rang de figure clé des régimes politiques sud-américains ». C'est précisément cette figure que Castellanos Moya s'emploie à démythifier.

La démythification du général Hernández Martínez peut être appréhendée à trois niveaux : personnel, institutionnel et international. C'est d'abord Pericles qui désavoue le général, lui qui était jadis « *secretario particular del hombre* »<sup>351</sup>, est devenu l'un de ses opposants farouches. Il le critique ouvertement dans le *Diario Latino*.

L'oligarchie qui avait soutenu le général dans sa prise du pouvoir parce qu'il leur garantissait la défense de leurs intérêts s'opposent également au général et l'abandonnent. Ainsi en est-il des producteurs de café, représentés par Agustín Alfaro<sup>352</sup>, « *el líder de los cafetaleros y banqueros* »<sup>353</sup>. Haydée explique ainsi que son père « *volvió a vociferar contra el aumento en el impuesto a las exportaciones de café, un tema que le saca completamente de sus casillas* »<sup>354</sup>. Ce sont ensuite les militaires qui désapprouvent le général. Selon Mariano Castro Morán, le retard du paiement de leurs salaires ainsi que leur difficile accès aux grades supérieurs ont été les principales causes de leur implication dans le coup d'État. L'historienne Patricia Parkman indique que

---

<sup>348</sup> *Tirana memoria*, p. 32.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>350</sup> Franck MODERNE, « Les avatars du presidentialisme dans les États latino-américains », in *Pouvoirs* 3/2001 (n° 98), p. 63-87, sur [www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-page-63.htm](http://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-page-63.htm).

<sup>351</sup> *Tirana memoria*, p.40.

<sup>352</sup> Ce personnage historique a été selon Mariano Castro Morán : « [...] *una de las principales personas que jugó un papel muy importante en la conspiración realizada para llevar a cabo un golpe de Estado que derrocará al régimen del Gral. Hernández Martínez. [...] se desempeñó por algún tiempo, en dicho régimen, como Presidente de la Corte de Cuentas de la República, y era muy amigo del General [...]* », p. 106.

<sup>353</sup> *Tirana memoria*, p. 24.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 26.

*Los ascensos supuestamente dependían de « la política y no del mérito o la antigüedad », [...] Más aún, los bajos salarios de los oficiales jóvenes dieron lugar a un descontento crónico. El cuerpo de oficiales se transformó entonces en un grupo que se consideraba mayormente marginado del sistema [...]*<sup>355</sup>

Haydée ne manque pas de souligner cet aspect dans son journal. Elle parle de « *rumores sobre un gran descontento entre los oficiales jóvenes del ejército por los bajos salarios* »<sup>356</sup>.

Enfin le plus grand désaveu vient des voisins du Nord. En effet, les États-Unis qui avaient longtemps soutenu le général Maximiliano Hernández Martínez, garant de l'anticommunisme, cessèrent de le soutenir car, selon Gilberto Aguilar Avilés, « *la embajada americana reunió evidencias de que la oposición era más fuerte y mejor organizada* »<sup>357</sup>.

Tous ces désaveux construisent un général Hernández Martínez en position de faiblesse. Celle-ci se lit dans la façon qu'ont les personnages du roman à contourner les mesures qu'il prend, comme par exemple celle qui interdit le contact entre les militaires et les civils d'où l'étonnement de Haydée lorsqu'elle surprend Maiíta Loucel et Jimmy qui « *hablaban en francés, en voz baja, sigilosos* »<sup>358</sup>. Et de surcroît « [...] *a Mariíta se le conoce por sus posiciones contrarias al general, en tanto que Jimmy es capitán del Regimiento de Caballería* »<sup>359</sup>. Comme l'explique le colonel Mariano Castro Morán « *Ya desde fines de 1943 se apreciaba el malestar general y por supuesto, rumores de conspiración, aunque la censura y el espionaje oficial hacían muy difícil realizar contactos entre algunos civiles y militares descontentos con el régimen* »<sup>360</sup>.

La crainte du général est explicitée dans le roman et la diariste la souligne régulièrement. Ainsi y voit-elle une explication à l'emprisonnement de son mari Pericles. Elle affirme « *Yo intuí que el general padecía otro enojo, otro miedo* »<sup>361</sup>, et plus loin « *la decisión de tratar con mayor rigor a Pericles procedía expresamente de arriba*<sup>362</sup>, [...] *se ve*

---

<sup>355</sup> Patricia PARKMAN, *op. cit.*, p. 73.

<sup>356</sup> *Tirana memoria*, p. 26.

<sup>357</sup> Gilberto AGUILAR AVILÉS, « Nota introductoria », in Patricia Parkman, *op. cit.*, p. 13.

<sup>358</sup> *Tirana memoria*, p. 25.

<sup>359</sup> *Idem.*

<sup>360</sup> Mariano CASTRO MORÁN, *op. cit.*, p. 109.

<sup>361</sup> *Tirana memoria* p. 15.

<sup>362</sup> *Idem.*

*que el hombre tiene ahora mucho miedo* »<sup>363</sup>, et Pericles lui confie que « *el hombre* » « *se siente cercado y desconfía de todos* »<sup>364</sup>.

Malgré tous ces désaveux, le général Hernández Martínez peut tout de même compter sur un cercle de fidèles qui l'entourent.

## **B - Les collaborateurs du général**

Dans le roman, les collaborateurs du général sont nombreux, du haut gradé au plus petit, du personnage historique au personnage fictif. Selon leurs actions et leur importance historique, nous en avons sélectionné trois. Il s'agit des personnages les plus proches du général, ceux qui font exécuter ses ordres et parlent en son nom. Ils sont en quelque sorte des « ombres » du général Hernández Martínez.

### *a) Le colonel Rudecindo Monterrosa*

Le colonel Rudecindo Monterrosa, chef de la Police, est le premier personnage du cercle du général avec lequel le lecteur prend contact (p. 15). Premier interlocuteur de Haydée, il est la « première voix » du général. Il s'agit aussi de l'un des rares personnages qui bénéficie d'indications biographiques. En effet, comme le dit Haydée, « *es un militar de origen humilde, como el general, y con mala fama* »<sup>365</sup>. Il n'est donc pas étonnant que Monterrosa soit considéré comme le second du général. Il est l'un de ceux qui peuvent lui parler personnellement<sup>366</sup>. Contrairement au général, le colonel Monterrosa est nommé par son nom propre, puisqu'il s'appelle aussi dans la réalité Rudecindo Monterrosa. Le lecteur peut donc aisément l'identifier dans le hors texte.

Si les ouvrages d'histoire que nous avons pu consulter ne donnaient pas d'informations permettant de caractériser ce personnage historique, Castellanos Moya a lui recours à divers adjectifs qui viennent qualifier le personnage et donner des informations sur ses actes et sur sa condition. Le colonel Monterrosa est représenté comme un « lâche »<sup>367</sup>, qui

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 37.

exécute des ordres injustes comme le transfert de Pericles au Centre Pénitentiaire<sup>368</sup>. Le choix du discours direct répond à la volonté de l'auteur de mettre en relief la soumission de ce personnage, confirmée par l'utilisation du verbe *ordenar*. Par ailleurs, il crée l'illusion de l'objectivité puisque Haydée rapporte les paroles du colonel Monterrosa telles qu'elles lui ont été dites.

Le choix de faire du colonel Monterrosa l'un des personnages les plus proches du général dans le roman semble en accord avec la réalité, selon les données historiographiques. Sa fonction est de renvoyer au rôle que la police a joué dans l'échec de la tentative du coup d'État.

#### *b) Le colonel Eugenio Palma*

C'est grâce au transfert de Pericles au Centre Pénitentiaire que le lecteur fait la connaissance du colonel Eugenio Palma, directeur de ce Centre, et c'est avec lui que Haydée doit s'entretenir dorénavant. Comme le colonel Monterrosa, le colonel Eugenio Palma est nommé et est donc clairement identifiable dans le hors texte<sup>369</sup>. Cependant contrairement à Monterrosa, Palma n'a que son nom et son titre «*se llama Eugenio Palma ; es un coronel*»<sup>370</sup>. L'évocation du colonel Palma dans le journal est généralement suivie de sa fonction (*director de la Penitenciaría*) comme si la narratrice ne voulait pas détacher ce personnage de cet espace d'enfermement et de torture. Les commentaires de la diariste viennent compléter ce manque. Ainsi apprend-on que Palma est «*feo como un pecado*»<sup>371</sup> : cette caractérisation émanant d'un des personnages les plus pieux du roman est révélatrice des relations qu'ils entretiennent. Haydée ajoute «*me recibió con la cortesía del zafio*»<sup>372</sup> mettant ainsi un aspect peu flatteur du caractère de ce personnage. Cet aspect est confirmé par les difficultés qu'a Haydée pour rencontrer le colonel Palma afin qu'il l'autorise à voir son mari. Malgré ses messages téléphoniques au colonel Palma, Haydée affirme que «*su mujer dijo por teléfono que el coronel había salido desde madrugada, que ella le había dado mi mensaje pero él no había dejado ninguna respuesta*»<sup>373</sup> et comme le dit la propre femme du

---

<sup>368</sup> *Idem.*

<sup>369</sup> Nous n'avons pas trouvé de données biographiques spécifiques sur ce personnage.

<sup>370</sup> *Tirana memoria*, p. 38.

<sup>371</sup> *Idem.*

<sup>372</sup> *Idem.*

<sup>373</sup> *Ibid.*, 47.

colonel « *Usted ya sabe cómo son estos hombres, doña Haydée* »<sup>374</sup>. Il est important de constater le changement d'attitude du colonel Palma. En effet, alors qu'il recevait Haydée « *con la cortesía del zafio* » en présence de la mère de Periclés, il fait preuve de respect puisqu'il la « *saludó con reverencia* »<sup>375</sup>. Il faut rappeler que cette dernière est la femme de l'un des bras droits du général Hernández Martínez, c'est pour cela que Haydée souligne plus loin « [...] *En el portón de salida, con la misma falsa obsequiosidad, el coronel Palma envió un saludo respetuoso a mi suegro y también a mis ' señores padres' como si en verdad los conociera* »<sup>376</sup>.

Au fil du roman, le lecteur remarque un autre changement chez le colonel Palma. En effet, son arrogance et sa confiance en lui laissent place à la peur. Ainsi, selon Haydée après un appel téléphonique au colonel Palma, « *en vez de prepotencia, que era lo que esperaba, tuve la impresión de que Palma tenía miedo* ». En effet, « *entre los oficiales del ejército cunde el desconcierto, el temor, la sospecha, porque más de los que uno imagina estaban enterados o involucrados en el golpe* »<sup>377</sup>.

Les liens étroits qui unissent tous ces personnages remontent au coup d'État qui a permis l'ascension au pouvoir du général Hernández Martínez. Ils partagent la même idéologie et vouent le même respect au général, c'est ce qui explique par ailleurs l'indifférence de Licha et de son époux le colonel Mariano Aragón lors de l'emprisonnement de leur fils Pericles, contrairement à Haydée qui soutient son mari dans son opposition. Même si les données historiques sur ce personnage ont été minimales, il est l'une des pièces du dispositif utilisé par l'auteur pour reconstituer la période du *Martinato*.

### c) *Le général Chaquetilla Calderón*

Le général Chaquetilla Calderón, de son vrai nom José Tomás Calderón, est l'un des personnages historiques qui a le plus marqué l'histoire salvadorienne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le général Tomás Calderón, comme l'indique Haydée est un ex-ministre, il est aussi le chef militaire qui a jadis étouffé le soulèvement communiste de janvier 1932<sup>378</sup>. Il est ainsi donné comme l'auteur du télégramme qui disait « *Hasta ese momento llevo más de*

---

<sup>374</sup> *Idem.*

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>376</sup> *Idem.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 40.

*4000 comunistas liquidados* »<sup>379</sup>. La présence de ce personnage dans le roman est très révélatrice de l'intention de l'auteur d'aborder l'histoire salvadorienne dans ses détails les plus sanguinaires.

C'est précisément parce que le général Calderón «*fue el jefe militar encargado de sofocar el levantamiento comunista de enero de 1932 en toda la zona del volcán* »<sup>380</sup> que le père de Haydée le tient en grande considération<sup>381</sup>. C'est en effet, dans cette région, que se situe la propriété de la famille. Cette considération pour un personnage historique aussi controversé exprime la puissance des liens existants entre l'oligarchie terrienne et l'armée au Salvador. Sollicités à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle par l'oligarchie terrienne, les militaires se sont très vite focalisés sur la sécurisation des intérêts et des biens de ces derniers contre les risques de ce qui était alors qualifié de « subversion ».

Le général Calderón déteste Pericles car «*en la época del levantamiento, cuando Pericles era secretario del 'hombre' expresó su reserva ante los excesos de crueldad cometidos contra los indígenas por el tal Chaquetilla* »<sup>382</sup>. Ce surnom donne à penser que le personnage devait être vêtu d'une veste très courte, objet de moqueries. Par ailleurs, il est important de noter que contrairement aux deux personnages analysés précédemment, Haydée ne nomme pas le général Tomás par son nom au long du roman, mais seulement au moment de son introduction. Elle le présente et n'éprouve plus le besoin de donner son titre, sa fonction ni même son nom comme avec les deux premiers collaborateurs du général Hernández Martínez, comme si la seule information sur «*los sucesos de crueldad cometidos contra los indígenas* » résumait le personnage, raison pour laquelle elle le nomme «*el tal Chaquetilla* ».

Les collaborateurs du général Hernández Martínez, principalement des militaires, lui sont totalement soumis. Ils le représentent physiquement, obéissent à ses ordres, torturent et tuent en son nom. En un mot, ils sont aux ordres.

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>381</sup> *Idem.*

<sup>382</sup> *Idem.*

## C - Les intellectuels

En Amérique latine comme dans la majorité des pays dits « en développement », les intellectuels représentent un des groupes sociaux importants.<sup>383</sup> Ils sont souvent au premier plan de l'action sociale, prêts à dénoncer telle ou telle injustice. Il s'agit la plupart du temps de la figure de l'intellectuel « de gauche » qui s'est érigé contre ces injustices et comme défenseur des plus démunis. Mais qui sont exactement les intellectuels ? Nous donnerons une définition brève, assez commune pour souligner quelques traits qui distinguent l'intellectuel de celui qui ne l'est pas, son rôle ainsi que sa fonction.

Le terme est apparu en France dans le cadre de l'affaire Dreyfus; il peut être employé par des hommes qui veulent tourner en dérision la prétention des « intellectuels » à intervenir, en tant que tels, dans le domaine politique<sup>384</sup>. L'intellectuel peut être défini par sa profession. En effet, la définition la plus large et la plus commune de l'intellectuel : tout titulaire d'un diplôme d'enseignement un tant soit peu spécialisé, est un intellectuel. Louis Bodin et Jean Touchard précisent que cette définition vaut pour les pays « en développement », car selon les auteurs, le terme ne recouvre pas la même réalité dans un pays comme le Pakistan et dans un pays comme la Grande-Bretagne<sup>385</sup>.

La culture peut aussi être un trait qui permet de distinguer un intellectuel. Le sociologue Seymour Martin Lipset distingue parmi les intellectuels ceux qui créent la culture, ceux qui la diffusent et ceux qui la consomment.

Nous considérons comme intellectuels, écrit-il, tous ceux qui créent, distribuent et mettent en œuvre la culture - cet univers des symboles, comprenant l'art, la science et la religion. A l'intérieur de ce groupe, deux niveaux principaux peuvent être distingués : tout d'abord un noyau, formé de créateurs de culture - savants, artistes, philosophes, auteurs, quelques directeurs de journaux, quelques journalistes ; en second lieu, viennent ceux qui distribuent ce que d'autres créent- exécutants des divers arts, la plupart des enseignants, la plupart des journalistes. Un groupe périphérique se compose de ceux qui mettent en œuvre la culture en tant qu'elle s'intègre à leur métier- membres de professions libérales tels que médecins ou avocats<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Carlos ALTAMIRANO, *Para un programa de historia intelectual*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005.

<sup>384</sup> Louis BODIN et Jean TOUCHARD, Définitions, statistiques et problèmes. In *Revue française de science politique*, 9<sup>e</sup> année, n° 4, 1959. pp 835-859. Sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1959\\_num\\_9\\_4\\_403028](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1959_num_9_4_403028).

<sup>385</sup> *Op. cit.*, p. 841.

<sup>386</sup> Seymour MARTIN LIPSET, « American intellectuals : their politics and status », *Daedalus. Journal of the American academy of arts and sciences*, été 1959, pp. 460-486. Cité par Louis Bodin et Jean Touchard, *op. cit.*

L'intellectuel joue un rôle très important dans les pays dit « en développement ». Selon Foucault, pendant longtemps, l'intellectuel « de gauche » a pris la parole et s'est vu reconnaître le droit de parler en tant que maître de vérité et de justice<sup>387</sup>.

En Amérique latine ou en Afrique par exemple, cet intellectuel qu'il soit scientifique, homme de lettres ou artiste, a joué un rôle déterminant. Ainsi, dans leur histoire de la littérature hispano-américaine, Claude Cymerman et Claude Fell soulignent que l'histoire de l'Amérique latine s'est faite grâce à ces intellectuels<sup>388</sup>, qui ont très souvent été les premières victimes des régimes autoritaires mis en place dans les années 1970. Beaucoup partirent en exil ; d'autres disparurent comme Haroldo Conti et Rodolfo Walsh en Argentine ; d'autres furent victimes de règlements de comptes entre factions rivales ou de leur propre camp et c'est le cas de Roque Dalton en 1975. Quelques-uns connurent la prison et la torture, et pour ceux qui firent le choix de rester dans leur pays, ils furent censurés ou se sont auto-censurés<sup>389</sup>. Dans ces pays, l'écrivain s'est fait porteur de l'étendard des « sans voix » face aux régimes autoritaires répétés sur le continent. C'est donc un rôle civique que peut choisir de jouer ce dernier du fait de son statut, d'où ses liens étroits avec la politique. Sergio Ramírez au Nicaragua a été à la tête des Douze, un groupe d'artistes et d'intellectuels qui s'opposait au gouvernement d'Anastasio Somoza. Il fut aussi vice-président du gouvernement sandiniste en 1984. Pour sa part, Mario Vargas Llosa qui a participé à la campagne présidentielle au Pérou en 1990<sup>390</sup>, avait affirmé vingt ans auparavant, lors de son discours de réception pour le prix littéraire Rómulo Gallegos à Caracas en 1967 :

*La literatura es fuego, [...] ella significa inconformismo y rebelión, [...] la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. [...] La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, discola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista.*<sup>391</sup>

L'intervention de l'intellectuel dans la vie politique, ses relations avec le pouvoir ainsi que son accession aux responsabilités de l'État sont un élément-clé pour la compréhension de l'histoire du continent. Nous avons sélectionné quelques personnages historiques intellectuels

---

<sup>387</sup> Cité par *Le Monde diplomatique*, Guerre des idées, « Le rôle de l'intellectuel : extraits », mai 2006, sur <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/05/A/13489>.

<sup>388</sup> Claude CYMERMAN et Claude FELL, *op. cit.* p. 16.

<sup>389</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>391</sup> Mario VARGAS LLOSA, « La literatura es fuego », discours prononcé lors de la réception du Prix International du Roman Rómulo Gallegos le 4 août 1967. Texte rapporté par Marisa E. Martínez Pérsico, sur El portal de la literatura en español, [www.literaterra.com/](http://www.literaterra.com/), consulté le 18 mars 2015.

fictionnalisés par Castellanos Moya dans son œuvre afin de comprendre le rôle qu'ils ont joué et l'impact qu'ils ont eu dans la société salvadorienne. Nous avons sélectionné ces intellectuels sur deux critères : leur rôle dans l'histoire, et la place que leur accorde Castellanos Moya dans son œuvre.

#### *a) Le docteur Arturo Romero*

Le docteur Arturo Romero est l'un des intellectuels salvadoriens qui ont joué un rôle très important face à la dictature du général Maximiliano Hernández Martínez. Ce médecin formé à Paris revint au Salvador au milieu de l'année 1935, selon ce que rapporte Mariano Castro Morán, et devint l'un des personnages historiques les plus importants de la période pour son opposition au général. À la tête d'un groupe nommé Action Démocratique, il fut la tête pensante du mouvement révolutionnaire qui conduisit à la chute de Maximiliano Hernández Martínez.

Dans *Tirana memoria*, le docteur Arturo Romero est représenté comme le « leader civil » du coup d'État ; il est introduit dans le roman d'une manière assez inattendue. C'est lors d'une discussion entre Haydée et ses amies que le lecteur fait sa connaissance. Outre son engagement politique, le lecteur apprend que « *es un ginecólogo muy educado, suave, graduado en París, y se perfila como el líder de la oposición al general* »<sup>392</sup>. Ces données biographiques sur le personnage sont essentielles pour mieux comprendre ses positions idéologiques. Il s'agit d'un intellectuel formé à Paris. Dans le roman, nous n'avons pas la date de son arrivée en France ni celle de son retour dans son pays, mais selon l'ouvrage de Mariano Castro Morán, comme nous l'avons dit plus haut, c'est au milieu de l'année 1935 que le docteur Romero rentre au Salvador. Cette information est utile pour comprendre le contexte de son retour. Si nous situons le séjour du docteur Romero en France dans les années 1926-1935, nous constatons que le personnage a été formé dans un pays qui a souffert de la guerre, avec une grande instabilité gouvernementale et de grandes divisions politiques entre la gauche socialiste, le Parti communiste, la droite et le parti radical au centre. C'est donc dans un pays où chacun est libre d'exprimer ses opinions, ses idées que le docteur se forme. Les années 1930 marquent aussi le retour des nationalismes tant en Europe qu'en Amérique du Sud ou en Asie, ainsi qu'un développement des idéologies totalitaires qu'elles soient de droite (fascisme, nazisme) ou de gauche (communisme). Tout cela a pu d'une manière ou d'une

---

<sup>392</sup> *Tirana memoria*, p. 29.

autre influencer la pensée du docteur Romero qui, de retour dans son pays, a éprouvé le besoin et la nécessité de combattre la dictature du général Hernández Martínez. Il n'est donc guère étonnant qu'il soit à la tête du groupe Action Démocratique et soit considéré par le général comme « *cabecilla comunista* »<sup>393</sup>.

Cette entrée en scène d'un personnage aussi important, à travers une discussion entre femmes, peut donc échapper au lecteur qui de prime à bord, et au vu du grand nombre de personnages évoqués tant historiques que fictifs, peut ne lui accorder qu'une importance réduite d'autant plus qu'au fil de la lecture, le personnage n'est que peu évoqué. En effet, après cette entrée en scène en date du 28 mars, le docteur Romero est évoqué à nouveau le dimanche des Rameaux, le 2 avril, qui correspond à la date du coup d'État<sup>394</sup>. Si Haydée rapporte longuement les paroles de son fils Clemen qui annonce le coup d'État à la radio, elle n'en fait pas de même pour le docteur Romero dont les paroles sont résumées dans la phrase « *las palabras estelares estaban a cargo del doctor Romero* »<sup>395</sup>. Ce n'est que quelques pages plus loin que la narratrice retranscrit des paroles prononcées par le docteur Romero lorsque cette dernière affirme

*El doctor Romero, a quien han proclamado líder civil del golpe, anunció por la radio que las fuerzas contrarias al general cesarán los ataques durante la noche, a fin de evitar más víctimas inocentes ; hizo un llamado a la población para que sume al movimiento democrático ; confirmó que el general Marroquí y el colonel Tito Calvo, medio hermanos y desafectos a mi marido, encabezan la asonada militar*<sup>396</sup>.

De tout le roman, il s'agit là des seules phrases dites par le leader du mouvement lors de cette tentative, puisque le lendemain le coup d'État échoue et que le docteur Romero disparaît pour réapparaître plus de deux semaines après « *capturado por la patrulla de campesinos en la zona oriental del país, muy cerca de la frontera con Honduras* »<sup>397</sup>. Cette disparition rapide de la scène de celui qui a été représenté au début du roman comme le « leader du coup d'État » et qualifié dans les ouvrages d'histoire de « *hombre símbolo de la revolución del 2 de abril de 1944* »<sup>398</sup>, tend à réduire son impact dans le mouvement, à l'inverse d'autres personnages comme les collaborateurs de Hernández Martínez ou encore des personnages fictifs comme Clemen. Cette représentation du personnage est assez curieuse

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>398</sup> Mariano CASTRO MORÁN, *op. cit.*, p. 107.

car le lecteur ne sait pas ce qu'il advient du docteur à la fin du roman. Il disparaît aussi soudainement qu'il est apparu, alors que Castro Morán affirme

*En cuanto al líder civil del movimiento insurreccional, Dr. Arturo Romero, su huida fue una verdadera odisea, heroica, dramática y al mismo tiempo milagrosa. A eso de las 15 :00 horas del día 3 de abril, los rebeldes [...] huyeron perseguidos por tropas del gobierno. El Dr. Romero se encaminó al Segundo Regimiento de Infantería, en donde el Tte. Alfonso Marín le hizo ver que no era conveniente la presencia de civiles en el interior del cuartel [...] en vista de ello, un amigo del Dr. Romero, el abogado René Padilla y Velasco, le ofreció refugiarlo en su casa. [...] Tres días después, disfrazado de vendedor de ganado, se trasladó a la finca Potosí [...]*<sup>399</sup>

Le choix de l'auteur de ne pas fictionnaliser ces aspects « héroïques » du docteur Romero fait de lui une sorte de « mini-héros » et un personnage secondaire, tandis que d'autres personnages fictifs ainsi que les « masses » (étudiants, associations de femmes, etc.) prennent le pas sur cette figure singulière, construisant une vision de l'histoire qui ne privilégie pas l'individu. Toutefois, une figure émerge, cas emblématique de l'engagement des intellectuels.

#### *b) Roque Dalton (1935-1975)*

Roque Dalton est l'un des intellectuels qui hantent l'œuvre de Castellanos Moya. Ce poète a toujours suscité un grand intérêt car l'évoquer, c'est parler du Salvador des années 1970 avec ses luttes armées et les aspirations de toute une génération. Né à San Salvador en 1935, Roque Dalton a été formé au collège Jésuite de San Salvador puis dans différentes universités du continent au Salvador, au Mexique et au Chili. En 1956, il fonde le Cercle littéraire universitaire en collaboration avec le guatémaltèque Otto René Castillo; des poètes salvadoriens comme Tirso Canales, José Roberto Cea et Manlio Argueta participent à cette initiative. Il est dès lors considéré comme une des voix les plus influentes de la « Génération engagée ». La même année, il publie ses premières œuvres poétiques et entre 1956 et 1959, il obtient plusieurs fois le prix Centraméricain de poésie. Parallèlement, il adhère au Parti Communiste salvadorien en 1957 et séjourne en Union soviétique. Cette adhésion lui vaut la prison à plusieurs reprises et même une condamnation à mort à laquelle il échappa de justesse. Il part pour un long exil qui a duré de longues années, d'abord au Mexique, puis à Cuba et enfin en Europe<sup>400</sup>. Il voyage également en Corée du Nord, à Prague et au Vietnam. Ces

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>400</sup> Nous tirons ces informations de Dante BARRIENTOS TECÚN dans, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, op. cit. pp.219-226, et de l'article de Inmaculada MARTÍN

voyages donnent à son œuvre une reconnaissance internationale qui culmine avec le prix *Casa de las Américas* en 1969 pour *Tabernas y otros lugares*. D'autres ouvrages poétiques parmi lesquels *El mar* (1962), *El turno del ofendido* (1962) *Los testimonios* (1964), *Los pequeños infiernos* (1970), et *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974) ainsi que *Pobrecito poeta que era yo* (1976 à titre posthume) constituent aujourd'hui de véritables sources pour l'histoire salvadorienne.

Pour sa part, Castellanos Moya pense que « *Dalton es, ha sido y seguirá siendo el escritor más importante de El Salvador* »<sup>401</sup>. Selon Dante Barrientos Tecún, il est l'un des poètes les plus célèbres de l'Amérique Centrale par son activité militante et sa poésie révolutionnaire. Il ajoute que le poète a une personnalité politique et poétique indivisible<sup>402</sup>, ce qui lui a d'ailleurs valu des représailles et lui a, au final, coûté la vie. En effet, Roque Dalton a été accusé d'être un agent de la CIA par ses compagnons de l'ERP<sup>403</sup>, organisation qu'il intègre en 1973 avant d'être exécuté le 10 mai 1975. Un désaccord sur la stratégie révolutionnaire à adopter est à l'origine de cette fin tragique. En effet, alors que Roque Dalton insistait sur l'importance cruciale d'une organisation des masses populaires, Alejandro Rivas Mira, Joaquín Villalobos, Vladimir Rogel et Jorge Meléndez, qui dirigeaient alors le groupe, militaient pour une primauté exclusive de l'aspect militaire. L'ERP a payé pour cet assassinat qui l'a isolé longtemps au sein de la gauche. Après son premier Congrès en 1977, une « éradication du militarisme » s'est faite et un bras politique (PRS) a été créé, chargé de constituer un front antifasciste le plus large possible<sup>404</sup>.

Dans l'œuvre de Castellanos Moya, le personnage de Roque Dalton occupe une place très importante. S'il n'est pas fictionnalisé comme personnage actant, il y figure en tant que « personnage fantôme », car le personnage « hante » quasiment toute l'œuvre de l'auteur. En effet, dans les romans, Roque Dalton ne fait aucune action qui pourrait lui conférer une dimension de personnage en tant que tel : il est nommé.

Dans *La diáspora*, Gabriel qui est décrit comme un poète « frustré » peut par ailleurs être identifié comme un alter ego de l'auteur. Il est le personnage qui vit très mal l'assassinat

---

HERNÁNDEZ, « Roque Dalton y la generación comprometida. Literatura e historia », in *Cartaphilus*, n° 6, Revista de Investigación y Crítica Estética, 2009, pp. 129-142, sur <http://revistas.um.es/cartaphilus/>, consulté le 23 septembre 2013.

<sup>401</sup> H. CASTELLANOS MOYA, « La tragedia del hereje » conférence à la Cátedra Bolaño, Université Diego Portales, Santiago de Chile le 30 juin 2010, sur [www.rdarchivo.net/docs/La\\_Tragedia\\_del\\_Hereje\\_HCM.html](http://www.rdarchivo.net/docs/La_Tragedia_del_Hereje_HCM.html).

<sup>402</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>403</sup> Ejército Revolucionario del pueblo, était une des cinq organisations armées de la gauche révolutionnaire, devenue en 1980 le Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional.

<sup>404</sup> Patricia BLEEKER MASSARD, *op. cit.*, p. 97.

de Roque Dalton. Sa réaction face à l'annonce de la mort du poète est révélatrice de ce que ce dernier représentait pour lui, car Dalton « *era su paradigma nacional, el hombre que encarnaba la síntesis de la creación literaria y el ensayo político, de la práctica y la teoría revolucionaria, de la búsqueda de la identidad nacional y el cosmopolitismo* »<sup>405</sup>. Le personnage est en quelque sorte orphelin. Dans cette « petite nation littéraire » selon le terme de Pascale Casanova, Roque Dalton, poète d'envergure internationale, représentait selon le personnage, le « garant » d'une littérature essentiellement poétique. Sa mort précipitée marquait la fin du « mythe » et de la thématique du poète guérillero. D'où les interrogations de Gabriel

*¿ cómo hacer creer a los alumnos, de aquí en adelante, que el escritor debía mantener un compromiso político, una militancia revolucionaria, tal como planteaban las tesis en boga ? ¿ qué hacer ahora con el arquetipo del poeta guerrillero (como Otto René Castillo y Javier Heraud)<sup>406</sup> que cae en combate con las fuerzas represivas, cuando a Dalton lo habían asesinado sus propios compañeros ? ¿ cómo seguir propagandizando ese ideal, que encarnaba Dalton, de la fusión de la vanguardia artística con la vanguardia política?<sup>407</sup>*

Cette succession de phrases interrogatives illustre parfaitement l'état d'incompréhension et surtout de désillusion dans lequel il se trouve. Elle soulève également la question de l'engagement des écrivains et particulièrement des poètes au sein de la guérilla. Dans *El asco*, lors d'une conversation entre Moya et Vega sur les écrivains centraméricains, ce dernier affirme « *se trata de escritores regulares, medianos, sin talla universal, siempre preocupados por la ideología que por la literatura [...]* »<sup>408</sup>. Vega souligne les liens très étroits entre les écrivains et la politique. Dans l'article intitulé « La guerra : un largo paréntesis », Castellanos Moya évoque le cas du groupe de poètes auquel il appartenait et dont la plupart, engagés au sein de la guérilla, n'avaient pour seule issue que « *el túnel del clandestinaje, el combate en las calles, la tortura y la muerte [...]* ». Il ajoute « *Mis amigos ya no eran los mismos : con la pistola al cinto o la Uzi en la mochila [...] la poesía quedaba lejos o era la aventura segundo a segundo* »<sup>409</sup>, pour constater la suite de l'assassinat de Roque Dalton que

<sup>405</sup> *La diáspora*, p. 146.

<sup>406</sup> Javier Heraud (1942-1963) fut un poète guérillero péruvien, auteur de *El río* (1960), *El viaje* (1961), *Poema a dos voces* (1967) entre autres.

<sup>407</sup> *La diáspora*, p. 146.

<sup>408</sup> *El asco*, p. 86.

<sup>409</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « La guerra : un largo paréntesis » in *Breves palabras impúdicas, op. cit.*, p. 18.

[...] *Su muerte abominable a manos de sus camaradas tendría que haber servido como ejemplo para que los escritores salvadoreños nos alejáramos de la guerrilla – y de la política en general - como de la peste. Pero no fue así, sino al contrario : los más importantes escritores de la generación de Dalton (nacidos en la década de los 30) permanecieron fieles al castrismo, apoyaron la lucha armada y uno de sus mejores amigos, el poeta Roberto Armijo representó en París al mismo grupo guerrillero que asesinó a Dalton*<sup>410</sup>.

L'engagement des écrivains au sein de la guérilla peut être perçu comme l'une des raisons expliquant le faible développement de la littérature dans certains pays comme le Salvador. La mort physique ou métaphorique des écrivains signifie la mort de la littérature dans ces espaces, où la dictature a amené les intellectuels à se considérer pour la plupart comme les « porte-paroles » des plus démunis, autant intellectuellement que financièrement. Ainsi l'interlocuteur de Moya affirme-t-il dans *El asco*

[...] *Roque Dalton a la par de Rubén Darío parece un fanático comunista cuyo atributo fue haber sido asesinado por sus propios camaradas, un fanático comunista que escribió alguna poesía decente pero que en su obcecación ideológica redactó los más vergonzosos y horripilantes poemas filo-comunistas, un fanático y cruzado del comunismo cuya vida y obra estuvieron postradas con el mayor entusiasmo a los pies del castrismo, un poeta para quien la sociedad ideal era la dictadura castrista, un zoquete que murió en su lucha por establecer el castrismo en estas tierras asesinado por sus propios camaradas hasta entonces castristas, me dijo Vega*<sup>411</sup>.

Vega insiste sur les liens entre Roque Dalton et le communisme, et particulièrement avec le castrisme. Dans sa formation de poète et de révolutionnaire, la Révolution castriste a joué un rôle très important car elle a été pour la Génération Engagée le modèle à suivre. Le narrateur qualifie ainsi Roque Dalton de *fanático*, *zoquete*. Il critique non seulement son engagement idéologique, mais aussi son œuvre poétique. De prime abord, Vega peint une image du poète plutôt négative en dénigrant son œuvre, sa personne et son engagement, mais le personnage de Vega tel qu'il a été construit par l'auteur, est un personnage sceptique, qui ne croit plus aux idées révolutionnaires, d'où cette critique acerbe.

Le poète est aussi mentionné dans *Con la congoja de la pasada tormenta*. Il s'agit d'un recueil dans lequel un des textes intitulé « Poema de amor » a pour thème l'assassinat de Roque Dalton. Le titre du récit rappelle d'abord un poème du recueil *Las historias prohibidas del Pularcito* (1974), qui s'intitule « Poema de amor » et aussi le poème « Tercer poema de amor » de Roque Dalton extrait de *Poemas clandestinos* (1975), que nous retrouvons en guise d'épigraphe du récit que nous traitons.

---

<sup>410</sup> *Idem.*, p. 23.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 86.

*A quienes te digan que nuestro amor es extraordinario  
 porque ha nacido en circunstancias extraordinarias  
 díles que precisamente luchamos  
 para que un amor como el nuestro  
 (amor entre compañeros de combate)  
 llegue a ser en El Salvador  
 el amor más común y corriente,  
 casi el único*

Roque Dalton, *Poemas clandestinos*<sup>412</sup>

Il s'agit d'une conversation entre deux journalistes dans un bar. Le narrateur qui n'a pas de nom raconte à un journaliste nommé Patajo, « la verdadera historia de por qué mataron al poeta Roque Dalton »<sup>413</sup>. Comme divers critiques ont pu le souligner, cette conversation peut rappeler dans *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa, la discussion entre un journaliste et un chauffeur nommé Ambrosio, qui lui raconte son histoire. Le récit, écrit en forme de monologue, prétend raconter la « vraie histoire » de l'assassinat de Roque Dalton. Il est important de noter que le narrateur est un personnage « instable », car il est mal de « *los nervios, de la tensión arterial* »<sup>414</sup>, et qu'il est d'ailleurs sous *Prozac-20*, traitement donné aux personnes dépressives. Ce déséquilibre est important car tout porte à croire dans le récit que le poids du fait historique (l'assassinat de Roque Dalton) est à l'origine de sa santé mentale, puisqu'il affirme « *Debo cuidarme, y vos también después de escribir la historia del Poeta* »<sup>415</sup>. Dans le récit, l'identité réelle et la profession de ce personnage sont données dès l'annonce de l'intitulé de l'histoire. Nous savons donc qu'il s'agit du poète Roque Dalton, qui au fil du récit devient *el Poeta*. Le narrateur substitue l'identité réelle à sa profession de poète, terme d'ailleurs écrit avec un « P » majuscule, qui l'essentialise comme s'il voulait insister sur sa qualité d'écrivain par opposition à son engagement dans la guérilla. D'ailleurs selon lui, « *sonaba como uno de los poetas más importantes de Latinoamérica* »<sup>416</sup>; « *era un tipo viajado, famoso, había pasado largas temporadas en la Habana, Praga, Hanoi, París ; se había codeado de tú a tú con las lumbreras del comunismo internacional* »<sup>417</sup>. D'où son incompréhension face au fait qu'il soit tombé dans le piège tendu par ses camarades, « *un grupúsculo guerrillero formado por marxistas de folletín, fanáticos y casi adolescentes* »<sup>418</sup>.

---

<sup>412</sup> « Poema de Amor » in *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 175.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>418</sup> *Idem.*

En effet, le narrateur pense que « *nada más tiene que imaginarse al Poeta metido en una conspiración que lo rebasaba, el muy ingenuo, leninista utópico, preparado para enfrentar las arremetidas del enemigo* »<sup>419</sup>.

Le narrateur de « Poema de amor » donne au lecteur une autre version que la version officielle, celle d'une divergence politique en laquelle il ne voit qu'un prétexte. Pour lui, il s'agit d'une « *exclusiva mundial* »<sup>420</sup>, « *para levantar polvo* »<sup>421</sup>. En effet, il y voit un problème de rivalité entre celui qu'il nomme *el Choco* et le *Poeta* qui a conduit à la mort de ce dernier. Il s'agit de « *un lío de faldas* ».

*Éste era un gran Poeta que por andarse enamorado de la mujer equivocada le quebraron el culo, lo difamaron como agente de la CIA infiltrado en, las filas guerrilleras. Lo mataron sus propios camaradas por un supuesto pleito político cuando en verdad lo que había de por medio era un pleito de faldas.*<sup>422</sup>

Cette version est attestée dans une étude journalistique, intitulée *¿Quién asesinó a Roque Dalton? Mapa de un largo silencio* (2010), réalisée par deux journalistes salvadoriens, Lauri García Dueñas et Javier Espinoza. Ils ont recensé plusieurs versions de l'assassinat du poète, qu'ils confrontent. Par ailleurs, dans un entretien Horacio Castellanos Moya affirme « [...] *yo hago unas aseveraciones desde la ficción, pero hace falta una investigación a fondo* »<sup>423</sup>. Il faut dire que, presque quarante ans après, le cas reste flou : le poète est ainsi considéré à la fois comme héros et comme un traître. Comme le dit Luis Alvarenga, auteur de la première biographie de Roque Dalton, « *El trauma de Roque Dalton fue uno de tantos traumas nacionales a cuestas* »<sup>424</sup> Ainsi, le poète ne hante-t-il pas seulement l'œuvre de Castellanos Moya, mais toute la nation salvadorienne. Deux des personnes qui connaissent en détail les faits sont les anciens dirigeants de l'ERP en 1975, Joaquín Villalobos et Alejandro Rivas Mira (Sebastián Urquilla), ce dernier étant considéré comme la tête pensante de l'organisation révolutionnaire mais il ne sont pas disposés à donner plus d'explications. Le narrateur du récit qui nous occupe distingue également deux personnages responsables de la mort de Roque Dalton qu'il nomme *el Choco* et *el Nene*. Un troisième personnage est nommé dans le

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>420</sup> *Idem.*

<sup>421</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>422</sup> « Poema de amor », p. 177.

<sup>423</sup> Gregory ZAMBRANO, « La memoria es una tirana implacable », entretien d'Horacio Castellanos Moya, sur [www.armasyletras.uanl-mx/numeros/82-83/16.pdf](http://www.armasyletras.uanl-mx/numeros/82-83/16.pdf).

<sup>424</sup> Luis ALVARENGA cité par Lauri García Dueñas et Javier Espinoza, *¿Quién asesinó a Roque Dalton? Mapa de un largo silencio*, Índole, San Salvador, 2010, p. 17.

récit, c'est la *Lili*. Les trois quarts du récit se focalisent principalement sur *el Choco*, personnage auquel le poète se serait opposé.

*El tipo que lo mandó matar era su jefe, el Choco le decían, un cafre, le encantaba llegar a La Habana a pilotear aviones Mig-21 y lanchas torpederas, de la misma edad del Poeta, viejos conocidos, un sujeto de cuidado, después de acabar con el Poeta, desapareció con varios millones de dólares y se hizo la cirugía plástica, pudiera estar en cualquier lugar, algunos dicen que vive en Australia, otros que aquí en México, o Milán [...]*<sup>425</sup>

Les informations données ici par le narrateur laissent penser qu'il s'agit d'Alejandro Rivas Mira, qui était alors à la tête de l'ERP au moment des faits; par ailleurs, le surnom « *Choco* » lui était attribué, comme le confirme le journaliste Juan José Dalton fils du poète assassiné, dans son article « *De cuando conocí al asesino de mi padre* »<sup>426</sup>. La méconnaissance de l'endroit exact où se trouve *el Choco* est également un élément important qui permet d'affirmer qu'il s'agit bien de Rivas Mira. En effet, après l'assassinat de Roque Dalton, l'ancien chef de l'ERP a disparu et n'a plus jamais réapparu au Salvador. Selon Juan José Dalton, fils du poète, il serait mort en 2009 au Etats-Unis<sup>427</sup>.

Si Alejandro Rivas Mira, alias *el Choco*, est désigné comme le commanditaire de l'assassinat de Roque Dalton, il n'en est pas l'exécutant, car selon le narrateur, il s'agit de « *el Nene* »

*Al Nene le tembló el pulso a la hora de disparar y el Poeta no murió con el primer tiro. Entonces el Nene dijo que él ya había cumplido la orden, que mejor llevaran al Poeta con un doctor, a ver si se salvaba. Pero el Choco estaba ahí para no permitir ningún resquicio, por eso le dijo al Nene que dejara de mariconadas y cumpliera la orden, que rematará al Poeta, que un traidor e infiltrado no podía quedar vivo, y el Nene tuvo que volver a disparar, remató al Poeta que yacía herido.*<sup>428</sup>

Dans ces propos du narrateur, l'exécutant dit « *el Nene* » ne peut être clairement identifié. Il s'agit cependant d'un personnage décrit comme un lâche, un faible qui « *a la hora de dispara le tembló el pulso* » devant un Roque Dalton peint dans une version qui tend à l'héroïser. Le narrateur souligne une sorte d'acharnement sur le poète qui ne voulait pas mourir, en faisant une sorte de « héros », un colosse qu'il faut tuer deux fois. Ce n'est qu'à la fin du récit que le lecteur averti peut faire une identification avec Joaquín Villalobos lorsque

---

<sup>425</sup> « Poema de amor », p. 177.

<sup>426</sup> Juan José DALTON, « De cuando conocí al asesino de mi padre », sur <http://www.contrapunto.com.sv/la-anecdota/de-cuando-conoci-al-asesino-de-mi-padre>. Publié le 16 février 2013, consulté le 16 mars 2014.

<sup>427</sup> Juan José DALTON, « Muere el instigador del asesinato de Roque Dalton », sur [http://voces.huffingtonpost.com/contrapunto/la-muerte-del-instigador-\\_b\\_3523086.html](http://voces.huffingtonpost.com/contrapunto/la-muerte-del-instigador-_b_3523086.html), publié 29 juin 2013, consulté le 16 mars 2014.

<sup>428</sup> « Poema de amor », pp. 184-185.

le narrateur affirme « *Sólo que debes tener cuidado con el nene que disparó, [...], porque aún está vivo y coleando en una prestigiosa universidad inglesa* »<sup>429</sup>. En effet, Joaquín Villalobos a ensuite poursuivi ses études en Sciences Politiques à l'Université d'Oxford à Londres. Cependant, cette information ne permet pas d'affirmer avec exactitude que Villalobos fut bien l'assassin de Roque Dalton. Même si Joaquín Villalobos affirme « *Yo fui uno de los siete miembros del tribunal que ordenó la ejecución* »<sup>430</sup>, il n'admet cependant pas en être l'exécutant. Les contradictions<sup>431</sup> de ce dernier témoin de l'assassinat ne permettent pas la vérité sur ce point qui reste « *un largo silencio* ». L'article de Juan José Dalton affirme quasiment la même chose

*Hemos sabido por testimonios que cumpliendo órdenes de "El Capitán", el comando ejecutor estuvo integrado por tres personas: Rogel, quien se encargó de matar a Armando Arteaga; mientras que Villalobos disparó contra Dalton. Meléndez supervisó el cumplimiento de las órdenes. Horas después, "El Capitán" mismo, junto con Meléndez, así como dos acompañantes más, llevaron los cadáveres a un punto desconocido aún, pero ubicable en la zona del Playón (lava del Boquerón), donde les dieron sepultura.*<sup>432</sup>

Dans *La diáspora* où l'auteur consacre le chapitre sept de la troisième partie au poète, il souligne le fait. Selon lui, « [...] *A diferencia del caso de Ana María y Marcial, hasta la fecha no se ha capturado ni juzgado a nadie por el asesinato de Dalton. Tampoco se han revelado públicamente los nombres de los autores intelectuales y materiales del crimen, ni la forma en que fue ultimado* »<sup>433</sup>. La mort du poète continue de présenter des zones d'ombre.

L'identification du troisième personnage en lien avec l'assassinat de Roque Dalton est plus facile, car le jeu de mot fait par le narrateur de « Poema de amor » et les informations sur les relations amoureuses du poète permettent de dire qu'il s'agit de Lil Milagro Ramírez.

*[...] la mujer del Choco, la primera dama del grupo, Lili le decían, una intelectual, poetisa y pianista, sensibilidad de artista, una culona, la mujer del Choco, lo mejor del Choco, del mero jefe, como debía de ser.*<sup>434</sup>

Comme l'affirme le narrateur, Lili était une femme poète et révolutionnaire tout comme Roque Dalton. Selon l'encyclopédie en ligne Wikipédia, Lil Milagro fut leader et fondatrice

<sup>429</sup> « Poema de amor », p. 185.

<sup>430</sup> Lauri GARCÍA DUEÑAS et Javier ESPINOZA, *¿Quién asesinó a Roque Dalton? Mapa de un largo silencio*, Índole, 2010, p. 25.

<sup>431</sup> Les contradictions de Joaquín Villalobos sont explicitées par Lauri García Dueñas et Javier Espinoza dans l'ouvrage que nous venons de citer, p. 23.

<sup>432</sup> Juan José DALTON, *art.cit.*

<sup>433</sup> *La Diáspora*, p. 142.

<sup>434</sup> *La Diáspora*, p. 178.

des premières organisations de guérilla, elle entretenait une relation amoureuse avec Alejandro Rivas Mira. C'est en 1975 qu'avec d'autres compagnons de lutte, elle quitta l'ERP après l'assassinat de Roque Dalton avec qui elle entretenait également une relation amoureuse, et fonda un nouveau mouvement nommé la Résistance Nationale (RN). En 1976, elle fut capturée par la Garde Nationale et emprisonnée secrètement. Considérée comme disparue, elle fut assassinée en octobre 1979 dans les prisons de la Garde Nationale.

La véritable raison de l'assassinat de Roque Dalton donnée par le narrateur, remet donc en cause la version donnée jusque-là par les différents ouvrages d'histoire et ancrée dans la mémoire collective. L'accusation d'agent de la CIA et d'infiltré cubain n'aurait été qu'un prétexte pour se débarrasser d'un rival gênant.

*Un genio el pinche Choco ; jamás dejó entrever que la verdadera inquina, el real y profundo odio hacia el poeta, no procedían tanto de las diferencias políticas, ni de una probable competencia por el liderazgo, sino del simple hecho de que el Poeta le había cogido la Lili.*<sup>435</sup>

Et le narrateur ne manque pas de souligner la réputation d'homme à femmes du poète auquel, malgré un physique peu avantageux, « *le encantaban las hembras, traía su fama, el muy joyita, aunque fuera medio enano y enclenque, con la nariz espantosa, se había tirado cantidad de hembras buennísimas, la pura labia [...]* »<sup>436</sup> et qui

*acostumbrado a una vida rica en amistades y a la libertad sexual de La Habana, de pronto se vio sumergido en aquellas catacumbas de San Salvador, sin mujeres, [...] no tuvo otra alternativa que fijarse en la Lili, aunque fuera la mujer del jefe [...] un libertino que había vivido más allá de los convencionalismos, que pensaba que la moral era algo aburrido*<sup>437</sup>.

La vie amoureuse de Roque Dalton est une thématique à laquelle s'attache Horacio Castellanos Moya. En effet, l'auteur a entrepris des recherches sur le sujet : ses articles « Dalton : correspondancia clandestina » publiés en trois parties dont la première le 4 novembre 2013, la seconde le 2 décembre 2013 et le troisième le 2 juin 2014 dans la revue électronique *Iowa Literaria* révèlent à travers une correspondance jusque là inédite, un Roque Dalton dans son intimité, et dans la clandestinité. La relation amoureuse avec Lil Milagro Ramírez y est mentionnée ; d'autres relations amoureuses y figurent, notamment avec l'actrice cubaine Miriam Lezcano, et selon Castellanos Moya :

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>436</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p.179.

*La razón por la cual Dalton se olvida de Miriam a partir de mayo es muy sencilla: en su vida clandestina ha comenzado una nueva relación sentimental con una compañera de lucha, Lil Milagro Ramírez, una de las fundadora del ERP, once años menor que Dalton y también poeta.*<sup>438</sup>

Ces propos montrent clairement l'impact qu'a eu Lil Milagro sur Roque Dalton, sa qualité d'intellectuelle et poète comme Roque Dalton pouvant ainsi expliquer en partie l'attrance pour elle au point de mettre sa vie en danger.

Nul ne sait aujourd'hui où repose la dépouille du poète. Dans *La diáspora*, le narrateur en faisant un parallèle avec les cas de Salvador Cayetano Carpio et Mélida Anaya Montes, voit le traitement de l'assassinat de Roque Dalton au sein de la gauche comme une injustice. Alors que

*Los restos de Ana María reposan en una plaza de Managua que lleva el nombre de la dirigente ; Carpio fue enterrado en un sitio de Nicaragua conocido únicamente por su mujer, algunos colaboradores cercanos, la jefatura sandinista y la dirección de las FPL ; el lugar donde se pudrió el cuerpo de Dalton es mantenido como férreo secreto por los jefes del ERP*<sup>439</sup>.

L'étude des intellectuels a montré que ces derniers à l'instar du docteur Romero s'opposent au général en soutien au peuple opprimé. Elle souligne aussi le rôle supposé de ces derniers dans l'action, rôle qui peut parfois se retourner contre eux-mêmes comme ça a été le cas de Roque Dalton.

#### **D - Les représentants de la scène politique**

Évoquer les personnages représentant la scène politique centraméricaine dans l'œuvre de Castellanos Moya, revient non seulement à soulever la question des liens qui existent entre l'œuvre moyane et la politique, mais aussi le rapport de ce dernier à ce milieu. La présence de la politique dans l'œuvre moyane est une caractéristique fondamentale. En effet, comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, Horacio Castellanos Moya a baigné très tôt dans la vie politique.

Littérature et politique forment un binôme souvent représenté dans des œuvres littéraires, tant en Europe qu'en Amérique latine. Dans son discours prononcé le 10 octobre 1976, François Mitterrand affirmait « *la grandeur de Zola tient au fait que son œuvre*

---

<sup>438</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « Dalton : correspondencia clandestina » tercera parte, 2 juin 2014, sur <http://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=3802>.

<sup>439</sup> *La Diáspora*, p. 142.

*littéraire est une œuvre politique, même quand il ne l'a pas voulu et que son œuvre politique est toujours restée littéraire* »<sup>440</sup>. Cette affirmation de l'ancien président français trouve un écho à ce que pense Castellanos Moya quand il dit « *mis relatos no quieren ser políticos, pero son políticos* »<sup>441</sup>.

Cette porosité des univers politique et littéraire s'est imposée en Amérique latine plus particulièrement à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle face aux dictatures des années 1960- 1980 et à la logique de la Doctrine de Sécurité Nationale, développée dans le contexte de la Guerre froide. Les écrivains ont eu la conviction d'être des acteurs de l'histoire. Cependant, cette porosité a dû tenir compte des impératifs strictement littéraires car la fiction n'aborde jamais pour ainsi dire la politique de front. Elle a une manière bien particulière d'en parler<sup>442</sup>. En effet, en ayant recours à diverses stratégies narratives telles que l'implicite et les figures de style en tout genre, l'œuvre littéraire parvient à traiter des sujets politiques « dérangeants ». C'est le cas de l'œuvre moyane. Dans *El asco*, nous l'avons vu, l'auteur n'hésite pas à critiquer la et les politiques de son pays. Dans *Tirana memoria* ou *La sirvienta y el luchador*, il dénonce la terreur politique qui a longtemps régné au Salvador. Dans *La Diaspora*, il abordait déjà la question des dissensions politiques au sein de la gauche salvadorienne, qui devaient conduire à l'assassinat de Mélida Anaya Montes, *alias* la commandante Ana María, et au suicide de Salvador Cayetano Carpio, connu sous le nom de commandant Marcial. *Desmoronamiento*, en plus de se centrer sur la Guerre du Football, aborde en filigrane le conflit entre libéraux et nationalistes au Honduras. *Donde no estén ustedes* mentionne, par exemple, ce qu'on a nommé « l'année de la terreur », au début de la guerre, le coup d'État de 1979 qui avait fait place à une éphémère junte gouvernementale, qui selon le narrateur « *sólo sirvió para que los gringos y los militares ganaran tiempo a fin de planificar con mayor eficiencia el genocidio, una fugaz junta de Gobierno torpedeada desde las dos extremas y que sólo sirvió para que éstas se preparan mejor para la guerra* »<sup>443</sup>. Tous ces romans font donc écho à un ou à des événements qui représentèrent des moments importants de la vie politique au Salvador, ou en Amérique centrale, et à des enjeux de société dont les effets continuent de se faire sentir dans l'actualité.

---

<sup>440</sup> François MITTERRAND, « Littérature et politique », discours prononcé à Médan le 10 octobre 1976 à l'occasion d'une célébration d'Emile Zola, sur [www.mitterrand.org/IMG/pdf/IFM\\_no14\\_\\_Mep\\_08\\_BAT.pdf](http://www.mitterrand.org/IMG/pdf/IFM_no14__Mep_08_BAT.pdf).

<sup>441</sup> Gregory ZAMBRANO, art. cit.

<sup>442</sup> Anna FIALKIEWICS-SAIGNES, « Présentation », Revue de littérature comparée 1/ 2009 (n°329), p. 3-4, sur [www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-3.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-3.htm).

<sup>443</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 82.

Si aujourd'hui Castellanos Moya reconnaît volontiers que la substance politique imprègne son œuvre, cela n'a pas toujours été le cas comme nous l'avons souligné plus haut car selon lui, il s'agissait d'un adjectif « dépréciatif ». Pourtant, nous avons vu que le terme fait intégralement partie de la vie de l'auteur tant personnelle que littéraire. Il n'est donc pas étonnant que la politique se lise dans l'œuvre moyane. C'est donc au lecteur ou à la critique de faire la part des choses entre engagement personnel et écriture littéraire, car comme l'indique le philosophe Jacques Rancière,

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils présentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. [...] la littérature fait de la politique en tant que littérature<sup>444</sup>.

Nous étudierons maintenant les personnages historiques, représentant la scène politique centraméricaine dans l'œuvre moyane, plus spécifiquement salvadorienne et hondurienne, afin de comprendre leurs rôles et surtout leurs enjeux historiques. Nous aurions pu inclure, dans cette séquence, la figure de Maximiliano Hernández Martínez et celles de ses collaborateurs ; cependant nous avons préféré les étudier séparément car ils occupent une place importante dans le roman *Tirana memoria*, tandis que les autres personnages ne sont que partiellement mentionnés dans les autres romans du corpus.

#### *a) Les figures de la politique salvadorienne*

Les personnages représentant la scène politique salvadorienne ne sont pas saisis dans l'action, mais seulement mentionnés. Cependant, s'ils ne sont pas les acteurs d'action dans les romans, leurs actions « réelles » ont une incidence dans la fiction. Il s'agit d'actions essentiellement ou d'actes politiques, et c'est le cas des deux principales figures de la gauche salvadorienne, en l'occurrence Salvador Cayetano Carpio, dit Marcial, et Mélida Anaya Montes, *alias* la commandante Ana María. C'est dans *La diáspora* que ces deux personnages sont mentionnés. Le personnage principal de ce roman, Juan Carlos, est un dissident salvadorien exilé au Mexique où il rencontre d'autres exilés politiques salvadoriens. Il s'agit principalement de personnages engagés au sein des partis de gauche.

---

<sup>444</sup> Jacques RANCIERE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

Juan Carlos s'exile au Mexique parce que « [...] *los sucesos que a principios de abril, habían culminado con la muerte de los dos máximos comandantes revolucionarios, le habían trucidado su fe militante* »<sup>445</sup>. Les faits dont parle le narrateur qui est extérieur à l'histoire racontée ne sont pas tout de suite historiquement identifiables dans la mesure où il ne donne aucune information supplémentaire qui facilite cette identification. Ce n'est que dans la troisième partie, précisément au chapitre 1, que « *los sucesos que a principio de abril habían culminado con la muerte de los dos máximos comandantes revolucionarios [...]* » sont mentionnés explicitement. Les noms des « *comandantes* » sont donnés, la date (6 de abril de 1983) et le lieu (ciudad de Managua). Ces « marques d'historicité » sont les éléments qui permettent au lecteur de situer historiquement les faits et ainsi les inclure dans la « grande histoire ». La mort de ces deux grandes figures de l'histoire a marqué la région centraméricaine et particulièrement les partis de la gauche révolutionnaire. Dans le roman cité, le narrateur donne en détail les informations nécessaires sur les personnages. Dès l'ouverture du chapitre 1 de la troisième partie, il fait une sorte de fiche de chacun en donnant les noms, les âges et les fonctions au sein du groupe. Ainsi,

*Mélida Anaya Montes, de 56 años de edad, más conocida como la comandante Ana María, segunda en el mando de una de las más poderosas organización guerrillera de El Salvador [...] Salvador Cayetano Carpio, de 64 años de edad, más conocido como el comandante Marcial, máximo jefe de las FPL y hasta entonces el más respetado dirigente de la revolución salvadoreña [...]*.<sup>446</sup>

Cette présentation des personnages, faite dans le style d'une fiche de renseignement en début de chapitre, permet au lecteur de mieux saisir leur envergure. Très vite cette image des deux chefs des FPL est obscurcie lorsque le narrateur indique le suicide de Cayetano Carpio et son implication dans l'assassinat de Anaya Montes. Ces faits tragiques, au sein de la gauche salvadorienne, viennent rappeler le cas Roque Dalton et soulever à nouveau la question des conflits politiques et des trahisons. Ainsi que Gabriel qui a vécu l'assassinat de Roque Dalton, le narrateur vit très mal la mort des ces deux figures historiques

*[...] resintió profundamente el asesinato de Ana María y el suicidio de Marcial [...] sintió una rabia tremenda. En primer lugar, le dolía la muerte de la mujer que había llegado más lejos en la historia revolucionaria de El Salvador. En segundo lugar, sufrió un sentimiento que oscilaba entre la necesidad de venganza, la impotencia y la vergüenza.*<sup>447</sup>

<sup>445</sup> *La diáspora*, p. 15.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 122.

L'état émotionnel dans lequel il se trouve et les sentiments mentionnés ont été également éprouvés par des milliers de Salvadoriens. D'où le tabou que constitue ce sujet. En effet, pour Juan Carlos, Marcial était un « *símbolo vivo de la lucha de la clase obrera salvadoreña* »<sup>448</sup>, et « *el principal impulsor del movimiento armado contra los gobiernos militares* »<sup>449</sup>. Quant à la commandante Ana María, elle était une « *aguerrida dirigente magistral* », un « *símbolo vivo del poderoso movimiento de masas urbanas* », et « *una de las principales impulsoras de la lucha guerrillera* »<sup>450</sup>. Les personnages sont ici héroïsés par un traitement emphatique. Le vocabulaire laudatif, voire hyperbolique, en fait des mythes vivants. Présentés dans un premier temps séparément, chacun pris dans son individualité, les personnages sont ensuite réunis grâce au pronom « *ambos* » pour ne former qu'un.

*Ambos eran pues un mito, los próceres revolucionarios, el vínculo con toda una tradición de lucha y conspiración, los ancianos sabios, el símbolo de la esencia proletaria y popular de la revolución salvadoreña. Juntos habían forjado, además, una organización que hasta abril de 1983 se consideraba la expresión genuina de la moral revolucionaria, la heredera de los principios del marxismo-leninismo, la destinada a liberar al pueblo salvadoreño, la verdadera manifestación de la alianza de clases obreros-campesina, la única que contaba con un obrero y una maestra [...]*<sup>451</sup>

Par ailleurs, l'utilisation de l'accumulation, une des figures de l'insistance, traduit l'état émotionnel du narrateur et induit une impression de désordre, lequel fait écho à celui qui règnait dans les rangs de l'ERP, après les faits.

Les personnages, présentés comme des « héros », des « mythes » dans un premier temps, sont « deshéroïsés » et « démythifiés » par la suite. En effet, s'ils étaient considérés comme des « *inmaculados ángeles revolucionarios* »<sup>452</sup>, ils redeviennent des « *vulgares seres humanos, tan criminales como sus adversarios* »<sup>453</sup>, leur déchéance étant confirmée par la métaphore religieuse « *los Caínes estaban dentro de ellos* »<sup>454</sup>. D'autre part, la comparaison avec les forces gouvernementales contre lesquels les partis de la gauche révolutionnaire combattent vient renforcer cette idée, ce qui remettrait donc en cause les raisons de la lutte. Cette citation de l'auteur est révélatrice de ce qu'il pense de la politique salvadorienne en général, lui qui jadis avait mis sa plume au service de la cause révolutionnaire.

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>449</sup> *Idem.*

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>451</sup> *Idem.*, p. 124, c'est nous qui soulignons.

<sup>452</sup> *La diáspora*, p. 124.

<sup>453</sup> *Idem.*

<sup>454</sup> *Idem.*

Dans *La diáspora*, les personnages historiques représentant la gauche salvadorienne sont dévalorisés. Il n'est pas question de chercher la « vérité » historique ; aucun personnage fictif n'entreprend la recherche de la vérité quant à l'implication de Marcial dans l'assassinat de la comandante Ana María, comme cela a été le cas pour Roque Dalton. Aujourd'hui, l'implication de Marcial est d'ailleurs remise en cause comme le souligne Óscar Martínez Peñate « *Posteriormente las fuerzas de seguridad del gobierno sandinista realizaron una investigación al respecto y dio como conclusión que Cayetano Carpio no mandó a asesinar a Ana María* »<sup>455</sup>. Cette révélation remet en cause toute la théorie selon laquelle Cayetano Carpio a commandité l'assassinat de Anaya Montes à cause d'une mésentente sur la stratégie à adopter pour mener à bien la lutte. Le narrateur évoque cet aspect souligné par Sebas, un des personnages secondaires qui « *detalló las desviaciones políticos de Carpio, sus deformaciones sectarias y dogmáticas, su rivalidad y odio hacia Ana María; mencionó pruebas, testimonios y la confesión del propio Marcelo* »<sup>456</sup>. Martínez Peñate, pour sa part pense que ces actes imputés à Salvador Cayetano Carpio ont fait de lui une *persona non grata* au sein des partis de gauche, d'ailleurs « *el nombre de Salvador Cayetano Carpio al interior del FMLN es un tabú. Inmediatamente después de su « suicidio » se dejaron de utilizar las consignas ¡Revolución o Muerte, el Pueblo Armado Vencerá! ¡Patria Libre o Morir!* »<sup>457</sup>

Un autre personnage historique représentant la scène politique salvadorienne fictionnalisé dans l'œuvre est Agustín Farabundo Martí. Né le 5 mai 1893, il est le septième fils d'une famille de quatorze enfants et a fait des études en droit qu'il abandonne pour se consacrer à l'action politique. Il vécut entre le Mexique où il était membre des *Batallones Rojos*, groupe révolutionnaire composé essentiellement d'ouvriers, le Salvador où il fut le Secrétaire général du comité central du *Socorro Rojo Internacional*<sup>458</sup> et le Guatemala, où le 1<sup>er</sup> mai 1925, il fonda le Parti Communiste Centraméricain (PCCA) avec d'autres étudiants guatémaltèques et salvadoriens. Il fut également l'ancien secrétaire d'Augusto César Sandino. Dante Barrientos Tecún précise qu'au Salvador, il occupa une place similaire à celle de ce dernier au Nicaragua, dans la prise de conscience politique du peuple et dans la formation de

---

<sup>455</sup> Óscar MARTÍNEZ PEÑATE, *El Salvador, el soldado y la guerrilla (Historia y relatos de vida)*, Nuevo Enfoque, San Salvador, 2008, p. 324.

<sup>456</sup> *La diáspora*, p. 132.

<sup>457</sup> Óscar MARTÍNEZ PEÑATE, *op. cit.*, p. 324.

<sup>458</sup> Il s'agit d'un mouvement de solidarité révolutionnaire et d'aide aux victimes et aux persécutés pour leurs luttes et leur appartenance au socialisme.

l'identité nationale<sup>459</sup>. Farabundo Martí est donc la figure emblématique du parti de gauche qui porte son nom, le *Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional*, (FMLN). Il est connu pour avoir été à la tête du mouvement insurrectionnel de 1932 qui a conduit à son exécution. C'est dans une période troublée de l'histoire que Farabundo Martí s'affirma en tant que figure clé du communisme salvadorien. Largement célébré, principalement dans la poésie, le personnage jouit d'une héroïsation sans précédent. Par exemple, Tirso Canales est l'auteur de « Hablo de Farabundo » (1962), l'un des plus importants poèmes consacré à la figure de Martí dans lequel, le poète salvadorien fait un portrait du personnage, de son origine, ainsi que de ses convictions politiques. José Roberto Cea, dans le poème « Los Herederos de Farabundo » (1981)<sup>460</sup> extrait d'un recueil au titre éponyme, retrace, lui, la geste héroïque d'un Martí, devenu le symbole de la lutte révolutionnaire dans la mémoire collective.

Dans *Tirana memoria*, la figure de Farabundo Martí est fictionnalisée dans la deuxième partie du roman, au moment de son exécution. C'est Chelón, personnage fictif qui rappelle l'écrivain Salarrué<sup>461</sup>, qui prend en charge la narration. Il rapporte au lecteur l'exécution de Martí dont certains détails lui ont été donnés par Pericles Aragón alors secrétaire particulier du général Hernández Martínez. Les dates principales mentionnées sont celle du coup d'État de décembre 1931 qui a conduit le général Martínez au pouvoir et du 1<sup>er</sup> février 1932, date de l'exécution d'une des figures essentielles de la politique salvadorienne, et année de la *Matanza*. Martí d'abord nommé « *el Negro Martí* », puis simplement « *el Negro* », son pseudonyme de révolutionnaire, et enfin « *el condenado* » est saisi dans un moment dramatique de sa vie. L'évolution de ces appellations constitue une sorte de résumé de la vie du personnage : « Martí », qui marque son identité en tant que simple citoyen ; « *el Negro* » qui la marque en tant que révolutionnaire et enfin « *el condenado* » qui montre ce qu'il devient au moment de sa mort, un simple « condamné ». Les marques d'historicité que nous donne le narrateur, authentifient ses propos et permettent de les inscrire dans la grande histoire. La phrase « [...] *puedo ver la escena como si hubiese estado muy cerca, a pocos metros de donde la ejecución tenía lugar, sentado en una tumba desconocida, [...]* »<sup>462</sup> est celle qui permet au lecteur de voir l'exécution de Martí « comme s'il y était ». En effet, les

---

<sup>459</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir op., cit.*, p. 216.

<sup>460</sup> José Roberto CEA, *Los herederos de Farabundo*, San Salvador, El Salvador, Canos, 1980. L'ouvrage a obtenu le Prix Latinoaméricain de Poésie « Ruben Darío » à Managua en 1981.

<sup>461</sup> Voir *infra*.

<sup>462</sup> *Tirana memoria*, p. 322.

détails fournis par le narrateur qui essayait de « *captar el mínimo detalle* », grâce à l'utilisation de l'accumulation d'adjectifs qualificatifs, donnent l'impression au lecteur d'y être au plus près. Les descriptions sont minutieuses et entendent capter les émotions.

Martí, prisonnier, est décrit physiquement : « *un tipo más bien bajo y delgado, trigueño, con bigote, grandes entradas en la frente y el poco cabello ensortijado y revuelto, [...] llega con las muñecas esposadas a la espalda* »<sup>463</sup>. Cette description n'altère pas le mythe « d'homme fort ». En effet, il marche vers le peloton d'exécution d'un « *paso firme, resuelto, y el porte altivo, consciente de ser el personaje central de la escena y quien por tanto debe poner el tono y el ritmo* »<sup>464</sup>. Cette attitude héroïque est renforcée par son refus d'avoir les yeux bandés et de se confesser au prêtre. Par ailleurs, le personnage donne des ordres à ses bourreaux lorsqu'il dit à Pericles avec qui il a été à l'Université « *¡Pericles!* » « *Vení, damé un abrazo* »<sup>465</sup> et lui glisse à l'oreille « *Vos vas a ser uno de los nuestros* ». Ces ordres atteignent leur point culminant avec les traditionnels « *¡Apunten!* » et « *¡Fuego!* »<sup>466</sup>. L'utilisation des guillemets veut authentifier les ordres donnés en direct par le personnage, lui conférant une force supplémentaire. Il est important de remarquer l'attitude du chef militaire qui accomplit l'exécution puisqu'il « *sufre un segundo de desconcierto, pero enseguida alza la fusta y hace un gesto enérgico con la cabeza hacia las tropas para que ésta cumpla la orden del condenado* »<sup>467</sup>. Même lors de sa mort, Farabundo Martí garde le commandement, reléguant ainsi le chef militaire au second plan. La description métaphorique qui donne ensuite au lecteur l'image du corps de Farabundo Martí qui s'est « *desplomado [...] entre volutas de pólvora* »<sup>468</sup> fonctionne comme une annonce de ce qui a suivi en l'occurrence en l'occurrence la chute des idéaux révolutionnaires.

Les détails de l'exécution du symbole, en lequel se transforma Farabundo Martí sont décrits dans plusieurs ouvrages, notamment dans *El Salvador. Historia General* de Oscar Martínez Peñate et dans l'étude de l'historien salvadorien Jorge Arias Gómez, par ailleurs biographe de Farabundo Martí. Ainsi, la demande faite par le condamné à Pericles est une anecdote qui lui a été rapportée par Jacinto Castellanos Rivas comme il le souligne : « *Las incidencias del acto de fusilamiento, fueron relatadas al autor por Jacinto Castellanos Rivas,*

---

<sup>463</sup> *Idem.*

<sup>464</sup> *Idem.*

<sup>465</sup> *Idem.*

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> *Ibid.*

*quien años más tarde, se afiliaría al Partido Comunista de El Salvador* »<sup>469</sup>. Ainsi, tout porte à croire que Pericles est en réalité Jacinto Castellanos Rivas, frère de Crescencio Castellanos Rivas, lui-même père de l'auteur. Comme Pericles Aragón, il a été journaliste et le secrétaire particulier du général Maximiliano Hernández Martínez avant de rejoindre les rangs communistes. Ce détail important permet aussi d'authentifier l'histoire racontée par le narrateur et place Castellanos Moya au plus près de l'histoire de son pays : une histoire intime qui devient une histoire collective.

#### *b) La politique hondurienne*

La scène politique hondurienne est fictionnalisée dans *Desmoronamiento* (2006), l'un des romans les plus autobiographiques de Castellanos Moya, qui touche à une partie de la vie de la famille maternelle hondurienne. Le grand-père maternel, Horacio Moya Posas second vice-président, et Ricardo Zúniga Agustinus, premier vice-président, étaient les figures principales du Parti Nationaliste de 1956 à 1971 très proches du président, le général Oswaldo López Arellano, arrivé au pouvoir à la suite d'un coup d'État en octobre 1963 contre le président Libéral Ramón Villeda Morales avec le soutien de Washington. En 1971, il quitta le pouvoir battu par Ramón Ernesto Cruz, mais organisa un nouveau coup d'État dès décembre 1972 et revint au pouvoir. Il fut destitué en 1975 après le scandale du « Bananagate »<sup>470</sup>. En 1963, pour venir à bout du marasme économique, il entreprit la poursuite de la réforme agraire et chassa des milliers de Salvadoriens qui s'étaient installés dans les régions frontalières avec le Honduras. Cette action a conduit à une guerre brève mais sanglante en 1969. C'est ce fait historique qui est le thème central de *Desmoronamiento* où les trois personnages que nous venons de mentionner, bien que ne participant pas tous à l'action, sont fictionnalisés dans ce contexte historique troublé.

Horacio Moya Posas dont l'alter ego est Erasmo Mira Brossa et sa femme Lena sont les personnages grâce auxquels le lecteur entre non seulement dans les conflits entre libéraux et nationalistes au Honduras mais aussi au sein du Parti Nationaliste. En effet, l'idéologie de

---

<sup>469</sup> Jorge ARIAS GÓMEZA, « Farabundo Martí y el comunismo » in *El Salvador. Historia General*, 2007, Coord. Oscar Martínez Peñate, p. 264.

<sup>470</sup> Il s'agit d'un scandale qui impliquait le président Oswaldo López Arellano et la compagnie bananière américaine United Fruit Company. Selon la Securities and Exchange Commission, le président aurait reçu 2,5 millions de dollars de la société United Fruit Company (aujourd'hui United Brands Company), en échange d'une réduction des taxes sur les exportations de bananes. André Marcel d'Ans, *Le Honduras. Difficile émergence d'une nation, d'un Etat*, Khartala, 1997, p. 260.

Ricardo Zúniga et du président Oswaldo López Arellano est remise en cause par Lena, fervente nationaliste et femme du chef du Parti quand elle affirme

*¡Ese coronelito Oswaldo López no es un nacionalista! Ese es un pillo, un oportunista y un traidor. Tan feliz que estaba como jefe de las fuerzas armadas en el gobierno de los liberales y ahora viene a resultar que se convirtió en nacionalista*<sup>471</sup>.

Le mépris de Lena est traduit par le diminutif « *coronelito* », précédé du démonstratif « *ese* » et introduisant une distance entre la narratrice et le tout nouveau président. Il est important de noter que le roman commence en novembre 1963, moins d'un mois après le coup d'État d'octobre, qui a conduit López Arellanos au pouvoir, et que celui-ci avait été colonel sous la présidence du libéral Villeda Morales, d'où la mise en question de son appartenance réelle au parti nationaliste. La citation de Lena soulève le problème des deux principaux partis de la République Hondurienne. Ces deux partis ont été à l'origine un seul et même Parti. Comme le dit Alain Rouquié, le Parti libéral est né en 1902, d'une scission du Parti libéral, sous l'impulsion de Manuel Bonilla : c'est la naissance du bipartisme<sup>472</sup>. L'auteur parle d'un Parti de la dictature de Tiburcio Carías, puis de son successeur Gálvez qui n'hésita pas à s'allier aux grands propriétaires et aux militaires pour « compenser sa faiblesse électorale et son incapacité apparente à devenir une force majoritaire dans des conditions constitutionnellement normales »<sup>473</sup>.

Par ailleurs, Lena accuse le président López Arellanos d'être « *quien [...] vino a poner la bomba en la casa cuando supo del primer intento de golpe en el que no estaba incluido* »<sup>474</sup>. Il s'agit d'un fait très souvent commenté par Castellanos Moya et que nous avons mentionné plus haut. En effet, dans leur course effrénée vers le pouvoir, certains membres du Parti national comme Horacio Moya Posas, le grand-père de l'auteur, ont souvent été à l'initiative de conspirations et de coups d'État, comme le souligne Castellanos Moya.

Le procédé de « décrédibilisation » du personnel politique s'applique également à Ricardo Zúniga Agustinus, un des principaux dirigeants du Parti national que Lena qualifie de *maricón*, et de *bocón*. La virulence des propos de Lena tend à confirmer l'idée selon laquelle Ricardo Zúniga n'avait pas bonne réputation au sein de son parti politique. Pour sa

---

<sup>471</sup> *Desmoronamiento*, p. 50.

<sup>472</sup> Alain ROUQUIÉ, *Les Forces politiques en Amérique centrale*, Karthala, 1991, p. 167.

<sup>473</sup> *Idem*.

<sup>474</sup> *Desmoronamiento*, p. 50.

part, Alain Rouquié parle de « tortueux leader national<sup>475</sup> », qui a terni l'image du parti pour avoir mis en place « une politique clientéliste qui favorise les membres de son parti »<sup>476</sup>. Il est manifeste que, pour Castellanos Moya, fictionnaliser les hommes politiques honduriens et particulièrement les hommes politiques du Parti national revient à mettre en scène une réalité qu'il connaît bien.

Au terme de cette analyse des « personnes-personnages », nous retiendrons que l'œuvre moyane aborde particulièrement des personnages historiques « phares » de l'histoire salvadorienne et hondurienne contemporaine. Les intellectuels sont des figures mythiques tels que Roque Dalton, et à un degré moindre, Arturo Romero. Il ne masque ni les actes ni les identités mais utilise plusieurs stratégies pour rendre compte des différents acteurs politiques. Si certaines figures historiques deviennent des personnages dans l'œuvre, et sont donc aisément identifiables, d'autres en revanche le sont moins et représentent ce que nous appelons des « personnages-personnes ».

## ***II. Personnages- personnes***

Dans l'œuvre moyane, la fictionnalisation des personnages historiques se fait de deux manières. Certains personnages historiques gardent leur identité et leurs actions historiques comme nous venons de le voir, d'autres en revanche ont leurs identités masquées et c'est grâce à certaines de leurs actions dans l'histoire que le lecteur peut les identifier. Ce procédé attire notre attention dans la mesure où l'essentiel des personnages concernés font partie du cercle proche de l'auteur, ceux qu'il nomme « *personajes mitad ficción y mitad verídicos* »<sup>477</sup>. Après avoir étudié ces personnages-personnes, nous tenterons de comprendre les enjeux de ce procédé.

### ***A - La famille***

La famille de Castellanos Moya a participé à l'histoire centraméricaine, particulièrement à l'histoire hondurienne et salvadorienne comme nous l'avons déjà dit. La

---

<sup>475</sup> Alain ROUQUIÉ, *ibid.*, p. 168.

<sup>476</sup> *Idem.*

<sup>477</sup> Élmer L. MENJÍVAR, « El retorno digital de Horacio Castellanos Moya con nueva novela y nueva revista », [http://www.elfaro.net/es/201303/el\\_agora/11338/](http://www.elfaro.net/es/201303/el_agora/11338/), publié le 10 mars 2013, consulté le 12 novembre 2013.

famille maternelle est plutôt aisée et évolue dans les hautes sphères de la société hondurienne. En revanche, la famille paternelle correspondrait à la classe moyenne salvadorienne, engagée dans le communisme. Le choix des personnages-personnes obéit à une démarche très simple. Dans un premier temps, nous avons sélectionné des personnages sur la base de leur impact dans l'histoire. Il y en a certainement d'autres que nous n'avons pas pu décoder par manque de référents historiques, ou que nous n'avons pas jugé utile de sélectionner parce que leur impact dans l'histoire est minime et donc moins pertinent pour notre étude. C'est le cas par exemple de Lena dans *Desmoronamiento*, qui selon nous pourrait être l'alter ego d'Emma Moya Posas ou encore Teti qui serait Ruth Moya, mère de l'auteur, mais qui à notre connaissance n'a joué aucun rôle dans l'histoire. Même si pour la fuite des *prófugos* dans *Tirana memoria*, l'auteur s'est inspiré du témoignage du capitaine Guillermo Fuentes Castellanos, cité dans l'ouvrage de Mariano Castro Morán *Relámpagos de libertad*, nous n'avons pas suffisamment d'informations pour étayer nos propos. Nous mentionnerons ce témoignage dans la mesure où il nous sera utile dans l'analyse du personnage de Clemente Aragón.

#### *a) Le grand-père maternel*

Horacio Moya Posas, de qui il tient son prénom, est l'alter ego de l'un des personnages principaux du roman *Desmoronamiento* dans lequel il se nomme Erasmo Mira Brossa. Le choix de ce prénom est intéressant, car il révèle l'humanisme de ce personnage qui, au-delà des clivages idéologiques, montre une certaine considération pour Clemente Aragón, contrairement à sa femme Lena.

Comme Erasmo, Moya Posas était au Parti national et semble avoir été une des personnes influentes de la scène politique. Nos recherches sur le personnage nous ont appris qu'il était avocat de formation et avait également été député pendant dix ans sous la dictature comme le précise Matías Funes Valladares, Moya Posas est un « *ultraderechista* », qui « *no se preocupó nunca por mejorar las condiciones de vida de los hombres del campo. Al contrario en muchas oportunidades los reprimió* »<sup>478</sup>. Or, le sujet de la terre est très sensible

---

<sup>478</sup> Matías FUNES VALLADARES, *Los deliberantes. El poder militar en Honduras*, Guaymuras, Tegucigalpa, 2000, p. 264.

en Amérique centrale, et comme nous l'avons vu, a fait des milliers de morts chez les paysans, principalement indigènes.

*Desmoronamiento* met en relief l'influence du personnage, qui entretient des rapports privilégiés avec le président Oswaldo López Arellano. Pour éviter la guerre entre le Salvador et le Honduras, le personnage de Teti demande à son père de « *hacer todo lo posible por que eso no suceda ; a usted lo escucha el presidente López Arellano y los demás miembros del Gobierno* »<sup>479</sup>, c'est-à-dire de jouer de son influence auprès de l'autorité suprême du pays. Avocat de formation, comme l'explique Lena dans le roman, Erasmo Mira Brossa a, depuis toujours, occupé une place importante dans le pays. En effet,

*se desempeñaba como juez de paz en la costa norte, donde están las plantaciones de la United Fruit Company, [...] convenció a los gringos de la compañía de que construyeran canchas y formarían equipos para evitar que los jornaleros se pasaran el domingo bebiendo guaro y matándose a machetazos en los estancos*<sup>480</sup>.

La tristement célèbre *United Fruit Company* est une grande compagnie nord-américaine de bananes qui a financé de nombreux coups d'Etat en Amérique centrale afin de pouvoir y poursuivre ses activités. Parfois plus puissante que le gouvernement en place, elle a donné naissance au concept de « république bananière » dont le Honduras a été le parangon. Cette compagnie a causé de nombreux dommages à la population paysanne, car le « boom » de la banane a bouleversé l'écosystème de la côte nord du pays, au mépris des cultures locales et a eu de lourdes conséquences sociales. Elle a entraîné de nombreuses tensions avec les travailleurs qui ont conduit à une série de grèves dans lesquelles serait intervenu Erasmo Mira Brossa. Ne disposant pas des sources nécessaires, nous n'avons pas pu faire un lien entre ce fait et les actions de Moya Posas. Teti affirme « *Decían que usted forma parte de la pandilla de los políticos borrachos y corruptos cómplices del presidente López Arellano, que carecen de cualquier solvencia moral para realizar una negociación* »<sup>481</sup>. Le personnage est dévalorisé par l'utilisation d'adjectifs péjoratifs et sa capacité à mener à bien les négociations est niée. Il faut dire que dans ce contexte de guerre et donc de rivalité, l'adversaire ne peut être reconnu à sa juste valeur. En revanche, les compétences d'Erasmo Mira Brossa sont reconnues en particulier par le représentant nord-américain, l'ambassadeur nord américain au Salvador de 1965 à 1968, après avoir servi au Honduras. Dans la correspondance entre Erasmo et Michael Fernández, le lecteur découvre les rapports qu'entretiennent les deux

---

<sup>479</sup> *Desmoronamiento*, p. 75.

<sup>480</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 106.

personnages, entre remémorations de moments passés ensemble et informations sur la politique salvadorienne : en particulier des élections présidentielles et législatives du 20 février et du 12 mars 1972, qui ont été entachées d'une fraude massive reconduisant ainsi au pouvoir le général Carlos Humberto Romero, représentant de l'aile « dure » du militarisme. L'historien militaire Mariano Castro Morán pense que ce fait historique a conduit à la naissance de la guérilla, car les opposants politiques ne voyaient plus en la voie électorale le moyen sûr pour le changement. Quant à Castellanos Moya, il affirme « *el 72 es el año de la ruptura histórica. La guerrilla nunca hubiera existido de no haber ocurrido el fraude electoral de ese año* »<sup>482</sup>.

Cette image d'homme influent vient compenser celle que donne sa femme Lena. En effet, bien qu'elle reconnaisse que son mari est « *el gran político, el líder del Partido Nacional, el brazo derecho del general* », elle apporte une autre image du personnage plutôt négative et dévalorisante. Elle le qualifie de « *cambellán de un salvadoreño comunista* », et de « *hazmerreír* » des libéraux. Dans la guerre qui oppose les partis nationaux sous prétexte de protéger la nation de la menace communiste, Lena ne comprend pas l'attitude d'Erasmus vis-à-vis de Clemente qui représente pour elle le contre exemple. Les propos de Lena envers Erasmus sont violents : « *me das asco, no tenés dignidad ni principios, cobarde, traidor* »<sup>483</sup>. Elle estime qu'Erasmus pactise avec l'ennemi, puisqu'il accepte le mariage de sa fille unique avec un communiste salvadorien qu'il traite avec respect. Au-delà du mépris pour le communisme, c'est également le mépris du voisin qu'exprime Lena qui considère les Salvadoriens comme des « voleurs de terre », elle qui est propriétaire terrienne. Cependant, elle ne fait pas que dénigrer son mari en tant qu'homme public, elle le fait aussi en tant qu'homme tout simplement, lorsqu'elle lui dit « *Te gastás la mitad de tus ingresos en mantener a esa puta y a esos hijos de puta [...] Si yo no hubiera tuviera mi dinero y el ingreso por el café de mi finca serías incapaz de mantener este hogar* »<sup>484</sup>.

## *b) Le père*

---

<sup>482</sup> Róger LINDO, « Un conspirador nunca cuenta su vida » Entretien avec Horacio Castellanos Moya, [http://www.elfaro.net/es/201106/el\\_agora/4463/](http://www.elfaro.net/es/201106/el_agora/4463/), publié le 19 juin 2011, consulté le 20 août 2013.

<sup>483</sup> *Desmoronamiento*, p. 24.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p 33.

Clemente Aragón est un personnage qui apparaît dans *Desmoronamiento*, *Tirana memoria* et *La sirvienta y el luchador*. Il est le fils aîné de Pericles Aragón et de Haydée. Il est intéressant de comprendre le choix du prénom du personnage : « Clemente », est un prénom d'origine latine, qui suggère la « bonté », l'« indulgence », la « douceur ». Il fait partie des personnages phares de *Tirana memoria*, où il est au cœur de l'action historique; il est au centre de *Desmoronamiento* où il est assassiné et simplement mentionné dans *La sirvienta y el luchador*. Le personnage attire l'attention du lecteur par ses actions. A première vue, il semble tout droit sorti de l'imagination de l'auteur car son identité n'est pas connue dans le hors texte. Cependant, malgré une identité fictive, certaines de ses actions dans les romans précédemment cités ont une corrélation avec des actions faites par un personnage historique.

C'est d'abord dans *Desmoronamiento*, à travers la dispute entre Lena et son mari Erasmo Mira Brossa, que le lecteur fait la connaissance du personnage. C'est un Salvadorien de 47 ans. Il est le père de deux fils, est mariée à une Hondurienne âgée de 25 ans moins que lui, et est aussi le père de quatre fils d'un précédent mariage. C'est Lena qui donne plus d'informations sur Clemente. Elle le qualifie de « *estafador* »<sup>485</sup>, « *canalla* »<sup>486</sup>, « *viejo salvadoreño comunista* »<sup>487</sup>, c'est aussi elle qui donne la première information historique sur le personnage. En effet, dans sa diatribe contre Clemente, Lena affirme, « [...] *Bien sabés que ese tipo es comunista : participó en el golpe de Estado contra el general Martínez, por eso lo echaron del país...* »<sup>488</sup>. Par ailleurs, en tant que responsable de l'Association des alcooliques anonymes, il fut très proche du colonel Mejía<sup>489</sup>, un des membres de l'Association, qui se trouvait à la tête de la tentative du coup d'État de 1972 comme le souligne Teti : « *¡Tamaña sorpresa me llevé al descubrir que quienes encabezaban esa junta eran el coronel Mejía y el flaco Pérez, dos buenos amigos de Clemen que formaban parte de uno de sus grupos de alcohólicos anónimos!* »<sup>490</sup>. Mais ces informations données de cette manière ne permettent pas tout de suite de relier Clemente à un personnage historique, car elles ne sont pas suffisamment claires.

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>489</sup> Ce personnage dont nous ne connaissons que le nom correspond à Benjamín Mejía qui fut à la tête de la junte militaire qui tenta de réaliser un coup d'Etat après la fraude électorale de 1972. La junte était également composée de Manuel Rafael Reyes Alvarado et du major Pedro Antonio Guardado entre autres.

<sup>490</sup> *Desmoronamiento*, p. 123.

C'est *Tirana memoria* qui donne des informations complémentaires, nous permettant de trouver des liens entre Clemente Aragón et un personnage historique, en l'occurrence Crescencio Castellanos Rivas, père de Horacio Castellanos Moya. En effet, comme Castellanos Rivas, Clemente participe à la tentative de coup d'État contre le général Hernández Martínez, il est aussi chroniqueur à la radio YSP<sup>491</sup>. C'est aussi lui « *quien anunció en la radio el inicio del levantamiento contra el general a media tarde y es uno de los que desde entonces sigue narrando los hechos, llamando al pueblo a que apoye el golpe.* »<sup>492</sup> Par ailleurs, « [...] *la voz de Clemen en la radio : decía con exaltación que el dictador había muerto, que la aviación y la infantería están con los golpistas y que sólo falta reducir a la policía y la guardia* »<sup>493</sup>. Cette action, jugée responsable de l'échec du coup d'État par Juan Mario Castellanos et Mariano Castro Morán, est imputée à Castellanos Rivas dans l'ouvrage de ce dernier, qui affirme

*[...] tomó la palabra Castellanos Rivas, [...] agregando que únicamente le Policía no estaban a favor del golpe de Estado [...]. El presidente ya en conocimiento que la Policía no estaba a favor de los rebeldes, se fue directamente a este cuerpo de seguridad, al mando de un militar incondicional : el Cnel Rudecindo Monterrosa.*<sup>494</sup>

Pour Juan Mario Castellanos,

*Un gravísimo error fue cometido por la jefatura civil del movimiento encabezada por el Dr. Arturo Romero, quien al mando de un grupo armado se tomó la radioemisora particular YSP, « la Voz de la Democracia », para transmitir desde allí una proclama y dar a conocer al pueblo « la caída del tirano ».*<sup>495</sup>

Si dans les ouvrages d'histoire la responsabilité de Castellanos Rivas n'est pas claire, et est donc discutable, dans *Tirana memoria*, celle de Clemente, alter ego de Castellanos Rivas, n'est pas clairement dite non plus.

*- Desde el momento en que supe que la emboscada había fallado, que el brujo había logrado meterse al cuartel de la policía, tuve el presentimiento de que todo se había ido al carajo...-murmura Clemen, con amargura, hablando consigo mismo-. Pero yo no tuve la culpa.*

[...]

*Jimmy se reacomoda sobre el petate.*

---

<sup>491</sup> Mariano Castro Morán souligne l'occupation de cette radio par les putschistes parmi lesquels Crescencio Castellanos Rivas (p. 138). Appelée « Voz de la Democracia », cette radio fut transformée en une espèce de « quartier général » comme le souligne Juan Mario Castellanos dans son ouvrage *El Salvador 1930-1960. Antecedentes históricos de la guerra civil*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, El Salvador, 2002, p. 151.

<sup>492</sup> *Tirana memoria*, p. 46.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>494</sup> Mariano CASTRO MORÁN, *op. cit.*, p. 138.

<sup>495</sup> Juan Mario CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 151.

- *¿No tuviste la culpa de qué ? –pregunta intrigado.  
Clemen se incorpora con desasosiego.*

- *Necesito fumar –murmura.*

- *Bien sabés que el padre nos pidió que no fumáramos aquí arriba.*

- *Pero tengo mucha ansiedad... ¿Oís ese zumbido ?*

- *Parece un motor...*

*Ambos se concentran en el zumbido lejano.*

- *Por momentos se acerca, por momentos se aleja - murmura Jimmy-. Pues sí, ¿de qué estabas hablando ?*

- *De que yo no tuve la culpa de que el hijo de mil putas se fuera a meter al cuartel de la policía.*

- *¿Y quién dice que vos tengás la culpa ?*

- *El maricón de Juan José me reclamó que yo tuve la culpa porque dije ante el micrófono que sólo la Policía y la Guardia no apoyaron el golpe y que por eso el hijo de mil putas se fue directo al Palacio Negro...*

- *Yo te oí –susurra Jimmy.*

- *Pero eso lo dijimos todos. Y el maricón de Juan José fue el primero que habló cuando nos tomamos la radio y aseguró que el general había muerto en la emboscada mortal y no hubo tal emboscada que le habían tendido en la carretera al puerto...*

- *Ustedes los civiles siempre se van de la boca.*

- *Y ustedes los militares no sirven para una mierda*

*Primero nos emboltaron con la emboscada mortal y no hubo tal emboscada, luego se suponía que tenía sitiado el Palacio Negro y el hombre se les pasó entre las piernas como Juan por su casa...*<sup>496</sup>

Dans cette conversation entre Jimmy et Clemente, ce dernier tente de se dédouaner de son erreur, car il refuse d'être le responsable de cet échec comme le pense Juan José et même son interlocuteur. En effet, même si Jimmy ne dit pas clairement la responsabilité de Clemente, il la pense. Néanmoins, historiquement l'échec ne peut être totalement imputé à Crescencio Castellanos Rivas, car les historiens ont fait apparaître d'autres failles, comme « *la sorpresiva entrega sin combatir del Primer Regimiento de Infantería, debido al temor que tenía su jefe el Gral. Marroquín, que la artillería de "El Zapote" hiciera estallar el polvorín del cuartel* »<sup>497</sup>. Cette situation est présente dans le roman à travers les propos de Jimmy qui affirme

*[...] mientras sostenía comunicación con el Primer Regimiento de Infantería y le preguntaba con insistencia al general Marroquín cuándo comenzaría el ataque de los blindados al cuartel de la policía, hasta que él me dijo que en los sótanos del cuartel estaban presos políticos importantes, amigos nuestros, gente de buenas familias a quienes no iba a exponer a la muerte, que él no daría esa orden*<sup>498</sup>.

Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas pour Clemente seulement de porter la responsabilité de l'échec du coup d'État, il s'agit aussi de porter la responsabilité des

<sup>496</sup> *Tirana memoria*, p. 91.

<sup>497</sup> Lovo CASTELAR « Martínez » cité par Juan Mario Castellanos, *op. cit.*, p. 152.

<sup>498</sup> *Tirana memoria*, p. 72.

exécutions qui ont suivi cet échec. Toutes les explications apportées dans la fiction fonctionnent comme une sorte de justificatif, une manière de rétablir la vérité. Néanmoins, la responsabilité du père est engagée et dénoncée dans le roman, comme si l'auteur éprouvait le besoin de dire l'histoire et d'assumer l'action de son propre père, qui n'est par ailleurs pas toujours décrit de façon positive.

Dans *Desmoronamiento*, premier roman dans lequel il apparaît, le personnage est présenté de manière négative par Lena, qui n'hésite pas à utiliser des termes durs à son encontre comme nous l'avons dit plus haut. Au delà de sa nationalité qui dérange Lena, c'est son écart d'âge avec Teti qui pose le plus problème. Selon le narrateur omniscient, il joue un rôle important au sein du groupe des alcooliques anonymes, groupe auquel appartenaient les têtes pensantes de la tentative de coup d'Etat de 1972. Clemente n'est pas un personnage très actif dans ce roman puisqu'il est assassiné dans la deuxième partie, précisément au chapitre 2 intitulé « La carpeta del crimen ». Si de prime abord l'assassinat de Clemente semble gratuit, l'ambassadeur américain, Michael Fernández, chargé de mener l'enquête pour le compte de Erasmo Mira Brossa affirme

*Un mes después, sin embargo, se produjo el golpe de Estado y entonces volvió a sonar la alarma en mi cabeza, dadas las relaciones que el señor Aragón tenía con los protagonistas de ambos bandos de esa asonada. [...] hay aspectos insoslayables de ese golpe vinculados con su yerno. [...] se trata del primer golpe de Estado en la historia protagonizado por militares que pertenecen a grupos de alcohólicos anónimos, es decir, que tanto los golpistas como los defensores del Gobierno pertenecían a sendos grupos de alcohólicos anónimos. [...] El señor Clemente Aragón, como representante de la dirección internacional del movimiento para combatir el alcoholismo, era el jefe de ambos grupos. Todo lo cual, por la vía del sentido común, nos llevaría a pensar que su yerno fue asesinado en el fragor de esa disputa.<sup>499</sup>*

Cependant, l'enquête officielle souligne une raison plus dégradante. En effet, comme le dit Teti dans sa lettre à son père, le colonel Aguirre

*[...] me respondió que el móvil es muy delicado, que para él era muy desagradable hablar de ello y que probablemente yo no quería escuchar algo tan feo. Pero como insistí, me dijo que al parecer Juancito odiaba a mi marido porque suponía que éste había abusado de la Conchi. Me quedé boca abierta. Le dije que eso no tiene ni pies ni cabeza, que la Conchi es una mujer de casi sesenta años de edad y que Clemente siempre fue muy respetuoso con ella.<sup>500</sup>*

La fonction de cette information est de gommer l'aspect héroïque du personnage, en montrant ainsi son côté obscur. *Tirana memoria* laisse entrevoir ce côté obscur de Clemente. En effet,

---

<sup>499</sup> *Desmoronamiento*, p. 145.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 142.

ce deuxième roman dans lequel apparaît le personnage est une sorte d'analepse car les faits se déroulent en 1944 alors qu'il n'a que 28 ans selon notre estimation<sup>501</sup>. Haydée affirmait en début du roman « [...] *preferí quedarme en casa hasta que Clemen despertara; no me gusta la idea de dejarlo a solas con María Elena* »<sup>502</sup>. Cette information qui peut paraître anodine et sans intérêt, prend tout son sens dans *La sirvienta y el luchador*.

Dans ce dernier roman dans lequel apparaît Clemente, le lecteur comprend la raison des inquiétudes de Haydée. En effet, « *el secreto de la familia [...], un hecho del que nunca se hablaba* »<sup>503</sup> dont parlait Chelón à la fin de *Tirana memoria* prend tout son sens lorsque Vikingo demande à María Elena « *-¿Qué edad tenía usted cuando ese Clemente Aragón la violó? ¿Dieciséis, diecisiete?* »<sup>504</sup>

Cette information accentue également la dégradation de la figure du père, qui en plus d'être un alcoolique, est à présent construite comme un « violeur ». Cependant, la réponse donnée par María Elena vient atténuer cet effet et sème le doute quant à la véracité des propos de *El Vikingo*, lorsqu'elle elle répond « *Nadie me violó* »<sup>505</sup>. C'est finalement les propos du narrateur qui apportent une explication plus claire, quand il dit

*María Elena nunca le contó a nadie, ni le explicará al Vikingo, que su dolor viene del rechazo, que Clemen después de satisfacer su deseo nunca volvió a tratarla de la misma manera, sino que con el mayor de los desprecios, ignorándola, como si ella fuera una basura, algo corrompido, y que pocas días después de poseerla él se comprometió con la novia que tenía en ese entonces, la tal Mila. Por eso María Elena ocultó su embarazo hasta donde fue posible, y cuando sus patronas se enteraron y le preguntaron sobre el hombre que le había embarazado, ella guardó el más férreo mutismo y nunca les dijo que el padre era su primogénito, Clemen y que la criatura sería nieta de ellos. Y su silencio fue tal absoluto, su terquedad tan férrea que ni siquiera a sus propios padres les reveló su secreto.*<sup>506</sup>

Dans ces propos, le lecteur peut aussi lire l'indifférence et le dédain de classe que manifeste le personnage vis-à-vis de l'employée de maison avec qui il n'hésite pas à avoir une relation sexuelle. Ce cas ressemble à celui mentionné dans *Desmoronamiento*, car « *la Conchi fue la sirvienta de Clemen durante diez años* »<sup>507</sup>.

---

<sup>501</sup> Nous estimons l'âge du personnage selon les dates données dans les romans. *Desmoronamiento* commence en 1963, et selon Lena, Clemente « *tiene veinticinco años más que Teti* ». L'âge de Teti est donné par son père Erasmo qui affirme « *ya es mayor de edad, tiene veintidós años y derecho a casarse con quien elle quiera* », p. 17. Nous pouvons donc affirmer mathématiquement qu'en 1963 Clemente avait 47 ans et que dans *Tirana memoria* qui se déroule en 1944 il en avait 28.

<sup>502</sup> *Tirana memoria*, p. 33.

<sup>503</sup> *Ibid.*, pp. 317-318.

<sup>504</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 249.

<sup>505</sup> *Idem.*, p. 249.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>507</sup> *Desmoronamiento*, p. 141.

Clemente n'est pas seulement singulier et obscur aux yeux du lecteur ; il l'est aussi aux yeux des membres de sa famille qui le considère dans *Tirana memoria* comme une « malédiction », n'ayant aucune ressemblance avec ses parents. D'ailleurs « *el viejo Pericles lo llamaba "el disparate" »*<sup>508</sup> et appelait ses enfants « *carne inútil* »<sup>509</sup> et selon Haydée

*Clemen tendría tan pocos rasgos de carácter míos, de Pericles o de sus abuelos, y que más bien heredaría todo lo bueno y todo lo malo del tío Lalo, el menor de los hermanos de mi padre, simpático y tarambana, juerguista y faldero. Yo acepté la voluntad de Dios y me adapté, para Pericles ha sido más difícil*<sup>510</sup>.

C'est Chelón le narrateur de la dernière partie du roman, ami très proche de Pericles Aragón, qui donne une sorte de synthèse de Clemente lorsqu'il affirme

[...] *para mí el retrato de Clemente era de trazos fuertes : del terror a la muerte pasó al alcoholismo, y para salir de ambos necesitaba una fe, que encontró en el movimiento de alcohólicos anónimos, del cual se hizo tenaz activista. Terminó formando grupos de abstemios en altos círculos del poder militar y ahí se le fue la vida. La vida privada de Clemente también despertaba el escarnio del viejo Pericles : primero se casó con una casquivana que lo abandonó ; luego con una niña bien hondureña que representaba lo que el viejo Pericles más detestaba, pero a la que, desde el asesinato de Clemente, había comenzado a frecuentar con cierta simpatía. [...]*<sup>511</sup>

Le traitement fictionnel de la figure du père subit donc plusieurs distorsions. Construite comme une figure héroïque au début de *Tirana memoria*, puisque qu'il n'hésite pas à participer à la tentative de coup d'État de 1944 et à fréquenter les têtes pensantes de la tentative de coup d'État de 1972, elle subit peu à peu une sorte de dégradation, dans les romans à cause de son alcoolisme et de ses rapports avec les femmes en particulier.

### c) L'oncle

Dans *Tirana memoria*, Pericles Aragón, personnage à la fois charismatique et énigmatique est un personnage qui peut être comparé à celui du général Hernández Martínez, non pas pour ses actes, mais dans la construction du personnage même. En effet, ils font partie de ces personnages qui ont un impact fort dans le roman, mais à qui l'auteur ne donne pas la parole. C'est d'abord sa femme Haydée qui rapporte ses avis, ses opinions puis son ami Chelón dans la deuxième partie du roman. Il s'agit des seules personnes proches du

---

<sup>508</sup> *Tirana memoria*. p. 316.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 317.

personnage, capables de nous dire son impact dans l'histoire. Cependant, même si le personnage n'a pas la parole dans le roman, le lecteur peut se rendre compte tout de suite de son importance, car il se dégage à travers ce que dit Haydée dans *Tirana memoria*, comme une aura du personnage.

C'est dans *Desmoronamiento* où il est furtivement mentionné que le lecteur fait plus ou moins la connaissance de Pericles : il s'est exilé au Costa Rica et revient au Salvador pour l'enterrement de son fils Clemente. Mais c'est *Tirana memoria* qui nous révèle exactement qui est Pericles Aragón. Emprisonné en début de roman, le lecteur se rend assez vite compte, vu le contexte historique, que Pericles est une menace. Plusieurs fois emprisonné pour des raisons politiques, c'est au fil de la lecture que le lecteur mesure son impact historique.

Personnage au prénom légendaire, qui signifie en grec ancien « entouré de gloire », Périclès était un éminent et influent orateur et homme d'État athénien. Ce rappel sur l'origine du prénom nous permet de mieux comprendre le choix de l'auteur, qui n'est pas anodin. En effet, à plusieurs égards, le lecteur peut trouver des similitudes entre le parcours de Pericles Aragón et celui de l'homme d'Etat grec donnant ainsi plus d'épaisseur au personnage et justifiant le choix de l'auteur de le baptiser de cette manière. De prime abord, il semble difficile de lui trouver un alter ego dans l'histoire salvadorienne, car il faut dire que le personnage, un journaliste critique envers le général Hernández Martínez ne suscite pas immédiatement l'attention du fait de son identité fictive. C'est au fur et à mesure de sa construction que le lecteur mesure son impact historique. Dans le roman, il est le fils du colonel Mariano Aragón, bras droit du général et a été le secrétaire particulier de ce dernier, et à ce titre il était au plus près des grandes décisions historiques, puisque comme le dit Chelón :

*Pericles me contó aquella mañana del 1 de febrero de 1932 mientras se disponía a descansar luego de una noche en vela : esa madrugada, cuando regresé del cementario a la Casa Presidencial para dar testimonio personal al hombre de que Martí y los otros líderes comunistas acababan de ser fusilados, lo sorprendió en su despacho con los ojos húmedos, inflamados, como si hubiese purgado la conciencia de haber traspasado un límite del que ya no había regreso. Esos ojos llorosos, esa evidencia de debilidad ante los primeros fusilamientos de su carrera política, es algo que Pericles ha guardado en secreto, que sólo me contó a mí en nuestra intimidad.<sup>512</sup>*

Ces informations nous permettent de faire un rapprochement entre Pericles Aragón et Jacinto Castellanos Rivas, oncle de l'auteur, puisqu'il est le frère aîné de Crescencio Castellanos Rivas. Dans un entretien, Castellanos Moya affirmait

---

<sup>512</sup> *Tirana memoria*, p. 122.

[...] *Hay en mi familia un chorro de tíos y abuelos que fueron poetas frustrados. Un chorro, de ambos lados. Del patreno, tenía un tío periodista que jamás publicó sus poemitas. Se llamaba Jacinto Castellanos Rivas, era el hermano mayor de mi padre, fue amigo de Salarrué y el secretario privado del dictador Martínez.*<sup>513</sup>

Pour sa part, l'historien Jorge Arias Gómez qui a fait une étude sur Farabundo Martí précise en note « *Las incidencias del acto de fusilamiento, fueron relatadas al autor por Jacinto Castellanos Rivas, quien, años más tarde, se afiliaría al Partido Comunista de El Salvador* »<sup>514</sup>. Nous n'avons pas trouvé des informations supplémentaires sur Jacinto Castellanos Rivas.

Contrairement à la construction du personnage de Clemente, inspiré du père, qui subit une forte dégradation, la construction de Pericles connaît, elle, une valorisation. Si les deux personnages s'opposent au général, Pericles se détache par son charisme. Il est respecté de tous, c'est un modèle, un personnage qui après avoir collaboré avec le général, s'oppose désormais à lui. Même s'il n'a pas la parole, contrairement à Clemente, il bénéficie d'une épaisseur qui fait de lui un personnage fort. Cependant, cette épaisseur diminue dans la deuxième partie du roman. En effet, si dans la première partie de *Tirana memoria* Pericles est un prisonnier politique qui montre une résistance au général, à la fin de celle-ci, le lecteur ne sait pas ce qu'il advient de lui. C'est grâce à la deuxième partie qui s'ouvre sur l'année 1973 racontée par Chelón, que le lecteur découvre un Pericles vieux, veuf, seul et malade qui finit par se suicider dans son studio. Nous pouvons aussi lire une sorte de déchéance du personnage, mais une déchéance qui reste quand même « digne » contrairement à la dégradation de la figure du père. Après avoir occupé un poste important au sein du cabinet de Hernández Martínez, puis journaliste opposant prisonnier politique et exilé, Pericles a fini ses jours seul avant de se donner la mort. Le tableau de portrait de Pericles peint par son ami Chelón « *como ángel caído* »<sup>515</sup> fonctionne comme une sorte de résumé de cette déchéance.

Si Jacinto Castellanos Rivas fut ami de l'écrivain Salarrué, l'étude du narrateur de la deuxième partie de *Tirana memoria* nommé Chelón par ailleurs ami de Pericles n'exclut pas la possibilité qu'il s'agisse de l'alter ego de Salarrué<sup>516</sup>.

---

<sup>513</sup> Eduardo HALFON, *El Ángel literario*, ebooks Patagonia, 2011. L'ouvrage n'est pas numéroté. C'est nous qui soulignons.

<sup>514</sup> Jorge ARIAS GÓMEZ, « Farabundo Martí y el comunismo », in *El Salvador. Historia General*, Nuevo Enfoque, San Salvador, 2002, p. 264

<sup>515</sup> *Tirana memoria*, p. 355.

<sup>516</sup> Le chercheur salvadorien, Roque Baldovinos, affirme dans son article « Rehaciendo la trama de la memoria : la última propuesta de la novela histórica de Castellanos Moya » que le personnage de Chelón est clairement inspiré de Salarrué. Cet article est disponible sur <https://www.academia.edu/4241743/>, consulté le 29/11/2014.

## B - Les amis de la famille

Dans *Tirana memoria*, pour la construction de deux des personnages très proches de la famille Aragón, Chelón et Mingo, l'auteur semble donc s'être inspiré de Salvador Salazar Arrué, dit Salarrué, et d'Alberto Masferrer. En effet, des indices sur leurs professions respectives, leur position dans l'histoire ainsi que leurs liens dans la fiction et même dans la réalité avec la famille Aragón/Castellanos Rivas laissent penser qu'il s'agit bien de ces deux personnages historiques.

### a) Chelón : Salvador Salazar Arrué ?

Chelón, ami proche de Pericles, dans le roman est le narrateur de la deuxième partie de *Tirana memoria*. Il est le seul au courant et capable de donner au lecteur les informations qui lui manquent pour mieux comprendre la famille Aragón, qui vit entourée de secrets et de non-dits. Du point de vue de la cohérence narrative, l'amitié de sa femme Carmela avec Haydée lui a permis de créer des liens très forts avec cette famille. L'étude de Pericles comme personnage fictif a permis de lui trouver des similitudes avec Jacinto Castellanos Rivas qui était alors ami de Salarrué comme le reconnaît volontiers Castellanos Moya.

De son vrai nom Luis Salvador Efraín Salazar Arrué, Salarrué (22 octobre 1899 - 27 novembre 1975) fut artiste salvadorien, à la fois poète et peintre, il fut plus connu pour ses œuvres littéraires dont les plus importantes sont *Cuentos de barro* (1933) et *Cuentos de cipotes* (1945) que pour ses œuvres artistiques. Théosophe, il croyait en l'existence de forces invisibles, ce qui lui valait une attention particulière du général Hernández Martínez.

Comme lui, Chelón est à la fois poète et peintre et croit à l'existence de forces mystiques. Le personnage est présenté comme un homme discret qui refuse de parler de politique. Ce refus de donner son avis sur la vie politique de son pays semble incompatible avec le moment historique qu'ils vivent, à savoir la tentative du coup d'État et les exécutions qui ont suivi. Vu de cette manière, Chelón est construit comme un de ces intellectuels qui refusent de jouer un rôle qui s'imposerait à eux. Son exil au États-Unis souligne son refus de s'engager. La distance que Chelón met entre lui et la politique est si grande que lorsqu'il

[...] evocó aquella ocasión en que el general lo invitó a la Casa Presidencial allá por 1936, unas semanas después del fusilamiento del teniente Baños, [...] agregó «Quiso sonsacarme, me preguntó sobre el cuerpo astral, sobre el desarrollo de las chacras, sobre los viajes en el tiempo para recordar anteriores reencarnaciones, que a él le

*habían dicho que yo era conoedor, pero yo anduve con mucho cuidado, me hice el neófito curioso, no fuera a ser que me agarrara inquina si descubría que en algún tema yo sabía más que él. De todas formas no le gusté y nunca más volvió a invitarme.»<sup>517</sup>*

Le personnage est prêt à faire l'ignorant sur un thème qu'il ne connaît que trop bien pour éviter de créer des liens avec le Président de la République. Il nous paraît intéressant de comparer Chelón / Salarrue et Roque Dalton. Si ce dernier en tant que poète s'est engagé en politique au point même de perdre la vie, Salarrué, lui, la refuse. C'est la raison pour laquelle Pericles ne le voit pas comme un poète car il ne mesure pas en lui la charge qui se dégage alors du rôle de poète. Chelón souligne « [...] *me dijo que no se explicaba cómo la musa de la poesía, insolente y depravada, podía escoger a un tipo como yo, sobrio, fiel esposo, ajeno a los excesos, que a un lado tenía que haber una equivocación, porque a partir de los buenos sentimientos y de la corrección no se hace arte que perdure* »<sup>518</sup>. Pericles semble même lui refuser son titre de poète lui préférant celui de peintre. Il y a un net désaccord entre les deux amis, car ils ne partagent pas la même vision des choses. Un autre personnage, ami de Pericles et de Chelón, nommé Mingo, lui aussi poète semble avoir été inspiré par le philosophe, essayiste et poète Alberto Masferrer<sup>519</sup>.

#### *b) Mingo ou Alberto Masferrer*

Alberto Masferrer (24 juillet 1868 - 4 septembre 1932) fut enseignant, philosophe, essayiste, poète, et homme politique salvadorien. Il fut le directeur de campagne du futur président Arturo Araujo, et député. Il fut également consul du Salvador en Argentine, au Chili, au Costa Rica et en Belgique. Entre 1928 et 1930, il fonda et dirigea le journal *Patria*, dont il fut le rédacteur en chef, et dans lequel il dénonce l'injustice sociale et prône la justice pour les plus pauvres<sup>520</sup>.

Dans *Tirana memoria*, un des personnages, Mingo, présente certaines ressemblances avec Alberto Masferrer.

Haydée présente « *Mingo comme un poeta muy sensible, de salud precaria* »<sup>521</sup>. Par ailleurs elle souligne, « *Mingo [...] era dueño del periódico Patria en el que mi marido*

---

<sup>517</sup> *Tirana memoria*, p. 122.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>519</sup> « Discusión sobre lectura de Tirana Memoria de Horacio Castellanos Moya », sur [youtube.com/watch?v=fQp9VvV-2VQ](https://www.youtube.com/watch?v=fQp9VvV-2VQ), consulté le 15/10/2013.

<sup>520</sup> Données biographiques tirées de Wikipédia, Encyclopédie libre en ligne, le 12/06/2014.

<sup>521</sup> *Tirana memoria*, p. 31.

*comenzó a trabajar cuando regresamos de Bruselas* »<sup>522</sup>. Les données biographiques tirées de Wikipédia soulignent ces détails de la vie d'Alberto Masferrer. Contrairement à Chelón, Mingo donne son avis sur les faits historiques en cours lors de ses visites à Haydée. Il est au courant de l'évolution de la vie politique et informe Haydée ainsi que d'autres personnages des exécutions par exemple, et des décisions du général, ce qui lui confère une certaine épaisseur car il participe à l'histoire. Mingo est donc un poète en accord avec la supposée «fonction» attachée à cette activité. D'ailleurs, « [...] *Pericles ha dicho siempre que Mingo es un excelente poeta y el Chelón un gran pintor que se las quiere llevar de poeta* »<sup>523</sup>. Mingo partage par ailleurs des points communs avec Pericles au-delà du journalisme et de l'amour pour la poésie, car tous deux ont connu la prison, élément qui semble un critère d'appréciation car la prison semble être l'élément d'appréciation de la capacité à la rébellion des personnages<sup>524</sup>.

Le traitement fictif de la figure de Masferrer est à la fois positif et ambigu. Bien que Mingo s'implique en politique, il ne dit pas clairement son idéologie. L'historien salvadorien Carlos Gregorio López souligne « [...] *Quizá el mayor pecado de Masferrer fue que nunca se aferró a ninguna de las ideologías dominantes en su época. No abrazó ni el liberalismo, ni el socialismo, ni el comunismo* [...] »<sup>525</sup>. Mettre ainsi en fiction ces deux figures historiques avec leurs points communs et leurs divergences est une manière de montrer comment chacun appréhendait sa responsabilité en tant qu'intellectuel. Si des artistes comme Roque Dalton s'engagèrent physiquement dans le combat, d'autres comme Masferrer ne s'impliquaient quasiment pas et d'autres encore comme Salarrué optèrent pour la neutralité.

Au terme de cette analyse des personnages historiques que nous avons nommés « personnages-personnes », nous retenons que la stratégie adoptée par l'auteur à savoir le « masquage des identités » concerne en majorité le cercle proche de l'auteur. Il s'agit particulièrement de la famille (maternelle et surtout paternelle) ainsi que des amis de cette famille. Il est intéressant de noter que ces amis appartiennent aux domaines littéraire, journalistique et politique, ceux dans lesquels ont évolué certains membres de la famille de Castellanos Moya. A ce stade, il est important de se demander quels sont les enjeux de cette stratégie narrative. Pourquoi masquer les identités de proches pour ne laisser que leurs actions

---

<sup>522</sup> *Idem.*

<sup>523</sup> *Tirana memoria*, p. 164.

<sup>524</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>525</sup> Carlos Gregorio LÓPEZ BERNAL, « Alberto Masferrer y el vitalismo », in *El Salvador. Historia general*, Oscar Martínez Peñate (coord.), Nuevo Enfoque, San salvador, 2002, p. 125.

dans l'histoire ? Quelle place occupent ces marques d'historicité qui sont là pour dire au lecteur que le récit qui en est pourvu n'est pas un produit de l'imagination [...] <sup>526</sup> ?

Répondre à ces questions nous renvoie au traitement fictionnel même de ces figures du cercle proche, et aux entretiens dans lesquels l'auteur aborde la thématique familiale. En effet, de manière générale, il ne s'agit pas toujours d'un traitement positif. La figure du père est montrée sous des traits péjoratifs, avant d'être réhabilitée. L'oncle, figure ambiguë dans un premier temps et proche du dictateur Maximiliano Hernández Martínez, finit par changer idéologiquement pour rejoindre le Parti communiste, tandis que le grand-père maternel conspirait avec le Parti nationaliste qui a semé tant de troubles au Honduras. Dans un entretien, l'auteur a d'ailleurs indiqué avoir supprimé le nom Posas qu'il tient de ce grand-père <sup>527</sup>. Il y a donc à la fois comme un désir de mettre de la distance et d'assumer les actes dans l'histoire de la famille : c'est ce qui expliquerait le choix de leur mise en fiction ? Les amis bénéficient d'un traitement plus positif bien que celui-ci le soit par opposition. La fiction ne rentre pas dans les détails de leurs intimités profondes, ne soulignant que leurs traits les plus connus. Cependant, leur introduction dans *Tirana memoria*, roman « quasi » historique montre à quel point la famille était ancrée en littérature.

Tous les personnages historiques que nous venons d'analyser évoluent dans un espace centraméricain facilement identifiable, qui constitue une autre marque d'historicité et est un élément essentiel à la construction fictionnelle.

---

<sup>526</sup> Krzysztof POMIAN, *Sur l'histoire*, Gallimard, Saint Amand (Cher), 1999, p. 83.

<sup>527</sup> Eduardo HALFON, *op. cit.*

### CHAPITRE 3 – Historicismation de l'espace

Les romanciers ont fait de l'espace une des coordonnées essentielles de leurs représentations du réel. Henri Mitterand pense qu'ils ont ainsi devancé les historiens et explique que cela tient sans aucun doute à leur curiosité, à leurs aptitudes et à leurs libertés propres. Il souligne particulièrement l'attention que les romanciers accordent au réel quotidien, « l'acuité de leur regard sur les conditions matérielles du vécu humain, leur quête directe du motif local, leurs intuitions des relations entre l'*habitat* objectif et l'*habitus* subjectif, et leur sensibilité artistique »<sup>528</sup>. En soulignant cette « avance » prise par les romanciers sur les historiens, le critique pointe le doigt sur un problème important. En effet, comme le personnage, l'espace de la fiction relève d'une construction verbale dont l'analyse du récit doit rendre compte. Son traitement n'est jamais neutre. Il oriente le sens de la narration. Mais l'étude de l'espace, longtemps resté dans les domaines de la géographie, de l'architecture, ou de la physique, a moins suscité l'intérêt des historiens qui ont privilégié l'étude du temps. Cependant, comme souligne Claude Bataillon, l'histoire n'explore pas seulement le temps. Elle explore également l'espace, dont elle raconte les limites, l'organisation. Si l'espace subit l'influence du temps, il subit également les changements historiques<sup>529</sup>.

Pour leur part, les théoriciens de la littérature ne trouvent pas nécessaire de dissocier les termes « espace et temps » selon la conceptualisation du rapport qui les unit, élaborée par le russe Mikhaïl Bakhtine sous le nom de *chronotope*. L'espace reste donc toujours soumis au temps. Gérard Genette soulignait la primauté du temps sur l'espace lorsqu'il affirmait « Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »<sup>530</sup>. Il n'en reste pas moins que l'espace, comme le dit Claude Bataillon, génère des rapports sociaux, politiques, culturels et économiques, et devient ainsi historique. Cette représentation de l'espace ainsi définie, est un enjeu crucial, particulièrement en Amérique centrale. En effet,

---

<sup>528</sup> Henri MITTERAND, « Espaces de l'histoire et espaces du roman : l'exemple de Zola », p. 17-28, in, *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde arabe)*, L'Écriture de l'histoire II, sous la direction de Richard Jacquemond, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 17.

<sup>529</sup> Claude BATAILLON, « Les représentations de l'espace échappent-elles à l'histoire ? (Exemples latino-américains) » in *Littérature et espaces*, Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de littérature Générale et Comparée –SFLGC–, Limoges, 20-22 septembre 2001, sous le direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Coll. Espaces Humains, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

<sup>530</sup> Gérard GENETTE, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 128.

cette zone fragmentée, morcelée dans son aspect géographique, jadis réunie à la Capitainerie Générale du Guatemala a été depuis les guerres d'Indépendance le théâtre de luttes acharnées qui ont débouché sur un morcellement, source d'affrontements répétés dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et pourtant les colonisations successives ont imposé leur emprise, en particulier économique, sur l'espace centraméricain, en en modifiant les paysages. Aujourd'hui, cette zone morcelée, faite de «petits» pays, se construit comme un ensemble régional.

Force est de constater que dans les ouvrages d'histoire aussi bien que dans les ouvrages de littérature, les pays centraméricains font l'objet d'une étude groupée, donnant l'impression que l'histoire ou mieux « les histoires » de ces pays se ressemblent. Auteur « centraméricain » comme il est parfois qualifié dans les comptes rendus, Castellanos Moya a fait le choix de situer ses intrigues, ses personnages dans cet espace qu'il connaît très bien. Ainsi, la représentation de l'espace fictionnel gravite-t-elle autour de la perception d'un espace vécu, inséré dans sa dimension historique. La connaissance de cet espace par un écrivain « centraméricain », avec mention de toponymes réels, crée donc un ancrage référentiel.

Le roman le plus polémique de l'auteur, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* est révélateur de l'importance de l'espace. Le titre du roman est sans aucun doute le premier indice toponymique qui indique au lecteur le lieu global de l'action, l'espace salvadorien étant l'espace privilégié dans l'œuvre moyane. Dès lors, en tant que localisateur absolu, cet espace acquiert une valeur dramatique toute particulière<sup>531</sup>. En effet, si ce roman l'inclut dans son titre, c'est que la part essentielle n'est pas faite aux personnages de l'œuvre en général, mais à cet espace apparemment « ouvert ». C'est ainsi que Castellanos Moya promène ses personnages dans la ville salvadorienne et particulièrement dans son « centre », même s'ils fréquentent également d'autres pays de l'isthme centraméricain où il a lui-même vécu. Une pensée bouleversante comme la destruction de la maison de ses grands parents au Honduras lors d'un attentat, a conduit par exemple à la fictionnalisation de cet espace au moment de sa destruction dans son dernier roman *El sueño del retorno* (2013). Les images des conflits, elles aussi bouleversantes, justifient la représentation chaotique de l'espace dans des romans comme *Tirana memoria*, *La sirvienta y el luchador* ou encore *Desmoronamiento*. Ce sera donc à travers les mouvements des personnages que nous allons concevoir l'espace dans ses rapports avec l'histoire afin d'en mesurer l'historicité, car comme l'affirme Claude Bataillon,

---

<sup>531</sup> Edgard SAMPER, « La figuration de l'espace dans *La casa de Bernada Alba* », in *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI<sup>e</sup> –XX<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1993, p. 176.

l'espace est historique en tant qu'il est le résultat des rapports mouvants et en tant qu'il influe sur ces rapports<sup>532</sup>. La conception de l'espace dans ses rapports avec l'histoire nous semble pouvoir être rapprochée de la conception des « lieux de mémoire » selon l'expression de Pierre Nora<sup>533</sup>.

### *I - Les espaces ouverts*

Les romans étudiés sont des romans citadins dont la diégèse se situe pour l'essentiel dans la capitale salvadorienne et, dans une moindre mesure<sup>534</sup>, au Guatemala, au Honduras ainsi que dans la capitale mexicaine, seule capitale qui n'appartienne pas à cet espace centraméricain, mais pour lequel Castellanos Moya affirme

*Yo considero que la capital de Centroamérica es la Ciudad de México. No estoy hablando de fronteras legales sino de que las capitales de aquellos países están asociadas a una metrópoli como la Ciudad de México, donde uno puede sentirse en una capital del mundo. Por eso, cuando llegué de San Salvador a la Ciudad de México, sentí que estaba llegando a la capital de mi país<sup>535</sup>.*

L'action se déroule majoritairement dans des lieux chargés d'histoire. Les villes ainsi que les lieux fréquentés par les personnages sont facilement reconnaissables puisqu'ils sont décrits à travers des toponymes réels. L'organisation de l'espace fictionnel dans l'œuvre ainsi que la disposition générale des lieux de l'action nous permet de mesurer son degré d'historicité et de mimétisme. En effet, le lecteur peut suivre les trajets des personnages, car les romans multiplient les données référentielles dans les villes précédemment mentionnées, donnant de cette manière du crédit et de la véracité aux histoires racontées. Comme le souligne Henri Mitterand, « C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando* ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »<sup>536</sup>. Ces lieux sont donc ceux où la mémoire collective des peuples centraméricains s'incarne matériellement et symboliquement. En effet, le romancier fait une sorte « d'inventaire des lieux qu'il considère comme liés à des événements marquants du

---

<sup>532</sup> Claude BATAILLON, *op. cit.*

<sup>533</sup> Pierre NORA *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>534</sup> Nous disons dans une moindre mesure parce que, même si certains romans comme *La diáspora*, *Insensatez* et *Desmoronamiento* situent leurs intrigues dans d'autres capitales centraméricaines, ils gardent un réel ancrage au Salvador. Les personnages sont des immigrants salvadoriens, qui font fréquemment référence à leur pays.

<sup>535</sup> Gregory ZAMBRANO, art. cit.

<sup>536</sup> Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, P.U.F, Paris, 1980, p. 194.

passé et qui sont analysés dans leur double réalité tangible, abstraite et symbolique »<sup>537</sup>. Les lieux mentionnés, multiples, donnent parfois l'impression d'un kaléidoscope dans le roman *Tirana memoria*, ce à quoi il faut ajouter le journal de Haydée et les chapitres qui traitent des *prófugos*, pouvant fonctionner en toute autonomie. Ce roman fait partie de ce que nous appellerons les « romans du Salvador », dans la mesure où ils fictionnalisent essentiellement l'espace urbain salvadorien. Nous incluons dans cette catégorie *La Sirvienta y el luchador*, *La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre*, *El asco Thomas Bernhard en San Salvador*.

Une autre catégorie, celle des « romans des pays voisins » est composée de *Desmoronamiento*, *Insensatez*, *Donde no estén ustedes*, *La diáspora* et *El sueño del retorno*, même si l'ancrage au Salvador reste perceptible, en particulier sa capitale. C'est ainsi que *Desmoronamiento* situe son espace à Tegucigalpa où sont les parents de Teti et à San Salvador, ce qui permet d'ailleurs au lecteur de suivre le conflit entre les deux pays de part et d'autre. Dans les autres romans de cette catégorie, les personnages principaux étant du Salvador, font toujours référence à l'espace urbain salvadorien. Cette catégorisation fait de San Salvador la ville de prédilection de l'œuvre moyane.

Ainsi que nous l'avons indiqué, la majorité des lieux dans lesquels se déroulent les actions des romans sont présentés comme des lieux historiques, pour avoir été réellement le théâtre d'événements marquants pour les mémoires des communautés salvadorienne, hondurienne, guatémaltèque, et mexicaine. Il n'est par exemple pas anodin que l'auteur utilise les Places *Libertad*, *Morazán* ou encore *Barrios* (« Place Civique ») au Salvador, le Parc Central encore nommé (« Place de la Constitution ») qui est l'une des plus grandes places du Guatemala car toutes ces lieux sont situés dans les centres historiques et sont des lieux symboliques. C'est au sein de ces « lieux de mémoire » que déambulent les personnages des romans du corpus.

#### A - Lieux du pouvoir

Haydée, la diariste de *Tirana memoria*, passe le plus clair de son temps à parcourir le centre-ville à la recherche d'une solution pour sortir son mari de prison : de son domicile, lieu intime, au *Palacio Negro* puis au Pénitencier central où est emprisonné son mari Pericles,

---

<sup>537</sup> Jacques SOUBEYROUX, « Espace, Histoire et imaginaire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos », in *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI<sup>e</sup> –XX<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1993, p. 86.

en passant par les églises *El Rosario* ou *El Calvario*, la *Plaza Morazán*. Dans ce roman, la description de l'espace est quasi inexistante dans un premier temps, le lecteur ne découvre de l'espace que ce que la diariste veut bien décrire. Haydée ne prend pas vraiment le temps de décrire la ville car son action ne se passe d'abord que dans des espaces clos où elle négocie la libération de son mari. Dans un deuxième temps, l'espace apparaît comme un champ de bataille un espace de guerre, où « *la gente caminaba deprisa por la calle, con nerviosismo* ». Haydée décrit

*Vi en la distancia los aviones que se acercaban al centro de la ciudad. Muchas personas permanecían en las aceras, frente a las puertas abiertas de sus casas, a las expectativas, con la radio a todo volumen, celebrando la muerte del general [...] un retén de soldados nos impidió proseguir y nos ordenó volver sobre nuestros pasos. [...] dos aviones volaron rasantes y se escucharon fuertes explosiones por el sector del Palacio Negro.*<sup>538</sup>

Cette destruction de l'espace avec « *un montón de borrachines callejeros [...] muertos a causa de las refriegas en los alrededores del Parque Libertad* »<sup>539</sup> vient donner une certaine historicité à ces ivrognes qui ont trouvé la mort dans un lieu empreint de symboles, un lieu de mémoire, situé au centre ville et entouré d'édifices comme la *Catedral Metropolitana*, le *Teatro Colón*, qui a été le lieu d'exécutions publiques, de revendications sociales et d'insurrections.

L'échec du coup d'État offre au lecteur une autre vision de l'espace. En effet, Haydée présente un espace où règne le silence, la peur et qui est rythmé par les exécutions des putschistes. Une « *ciudad petrificada* » qui est « *en un silencio de muerte* »<sup>540</sup>. La personnification de l'espace lui donne plus d'épaisseur et souligne l'état dans lequel se trouvent les personnages. Cette présentation de l'espace alterne avec celle que nous offrent les deux fugitifs Clemen et Jimmy qui parcourent le pays pour sauver leurs vies.

*La sirvienta y el luchador* présente une capitale salvadorienne quasiment identique, bien que les deux romans ne fictionnalisent pas la même période historique. Ils donnent à penser que la situation historique du pays n'a pas changé entre ces deux moments. Nous dirions même que les faits historiques captés dans *Tirana* n'étaient que des prémices de ce qui suit dans *La sirvienta*, et l'appréhension de l'espace par les personnages reste inchangée. En effet, comme Haydée parcourant les lieux symboliques de San Salvador, situés dans le centre historique de la ville, María Elena et Vikingo sillonnent les rues de la capitale à un moment

---

<sup>538</sup> *Tirana memoria*, p. 49.

<sup>539</sup> *Ibid.*

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 115.

historique tendu en l'occurrence le début de la guerre civile, quelques jours avant l'assassinat de Monseigneur Romero. Ce sont des personnages secondaires que le lecteur a connus dans le roman que nous avons cité précédemment : María Elena était la domestique de la famille Aragón et *El Vikingo* le vigile de la famille. Ils deviennent des personnages principaux dans *La sirvienta y el luchador*. Mais contrairement à la majorité des romans du corpus, dans *La sirvienta*, c'est un narrateur omniscient qui conduit la narration. C'est donc à travers lui que se lit l'espace. Si María Elena parcourt la ville à la recherche de ses nouveaux patrons, Albertico, fils d'Alberto Aragón, et sa femme Ana Brita, une danoise, *El Vikingo* lui les parcourt pour des raisons différentes. En effet, il est le bourreau, celui qui torture et en cette qualité, il parcourt les rues à la recherche de nouvelles victimes, car

*Del estacionamiento salen a la cuesta ; cruzan, veloces, los retenes ; circundan el parque Libertad. El centro de la ciudad parece un hormiguero. Al Vikingo le gusta buscar los ojos de los transeúntes, pero cada rostro se gira hacia otro lado cuando el jeep se acerca. [...] Ahora van a una pesca precisa, [...] se detienen frente a las paradas de buses, revisan con atención la jeta de cada uno de los que esperan, en busca del primero que se delate. Le encanta verlos, hojitas tembloras del miedo, con la mirada en el suelo, [...]*<sup>541</sup>

Cette ambiance mortifère nous rappelle la pétrification de la ville dont parlait Haydée dans *Tirana memoria*. *El Vikingo* et ses collègues « macheteros » « [...] Bordean por calles laterales el parque Libertad. La gente camina deprisa, asustada, tratando de alejarse del centro de la ciudad. »<sup>542</sup> Le centre-ville qui semblait être un espace moins violent dans *Tirana memoria*, car il faut souligner qu'à cette période de l'histoire, la violence avec son lot de tortures et d'exécutions concerne essentiellement les espaces clos, comme le Palacio Negro ou le Pénitencier central, prend l'allure d'un champ de bataille.

*La Diáspora* présente également une capitale salvadorienne où règne la violence grâce à une analepse qui renvoie le lecteur à l'année 1979 « en seguida del golpe de Estado que derrocó al gobierno del general Humberto Romero, cuando la movilización popular y la represión generalizada había convertido a San Salvador en un sangriento campo de batalla »<sup>543</sup>.

---

<sup>541</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *La sirvienta y el luchador*, p. 25.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>543</sup> *La Diáspora*, p. 81.

## B - Lieux de résistance

C'est dans les lieux-mêmes où ils sont traqués et matraqués que les rebelles contre-attaquent. Ils y organisent des manifestations. Ainsi, *El Vikingo* et ses collègues sont-ils obligés d'aller contenir celles-ci dans le centre-ville car la « *situación está fuera de control* »<sup>544</sup>. En effet

[...] *los subversivos han cerrado la avenida España a la altura de Catedral y desvían el tráfico. [...] están destruyendo el centro de la ciudad [...]*<sup>545</sup>.

Le choix du lieu pour la manifestation n'est pas neutre, puisque qu'ils ont choisi « *toda la zona del parque Libertad y de las plazas Barrios y Morazán où integrantes del Bloque Popular Revolucionario y de las Ligas Populares causan destrozos en protesta por la captura de sus dirigentes [...]* »<sup>546</sup>. Cette manifestation ressemble fortement à celle du 12 janvier 1980, qualifiée par Yvon Grenier<sup>547</sup> de « gigantesque » avec plus de 100 000 personnes dans les rues et 300 églises occupées par les manifestants. Il est important de souligner que le Bloc Populaire Révolutionnaire (BPR), fondé en 1975, dirigé par Juan Chacón et les Ligues Populaires du 28 février (LP-28), créées en 1977 étaient des organisations d'obédience socialiste. Avec d'autres, elles sont rentrées en scène à partir de 1980. Parmi leurs actions les plus spectaculaires, Yvon Grenier note, outre la séquestration d'hommes d'affaires, l'occupation de locaux gouvernementaux et d'autres établissements publics en particulier les églises, et l'occupation d'ambassades, et de consulats<sup>548</sup>.

Dans *Tirana memoria*, l'occupation de l'espace se fait de manière pacifique, grâce à la grève générale nommée *Huelga de Brazos caídos*. Haydée affirme

*Los guardias estaban en la acera de enfrente, amenazantes, y logré ver el tanque de la guerra a unos cincuenta metros, apostado a media calle, con el cañón apuntado hacia nosotros. Sentí miedo. Los universitarios comenzaron a agruparse en la calle, a gritar consignas a favor de la libertad de los presos y contra la dictadura, retando a los guardias. [...] el oficial al mando desenfundó su pistola e hizo varios disparos al aire; los guardias nos apuntaron y desde el tanque lanzaron una ráfaga horrenda.*<sup>549</sup>

---

<sup>544</sup> *La sirvienta*, p. 45.

<sup>545</sup> *Idem*.

<sup>546</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>547</sup> Yvon GRENIER, *Guerre et pouvoir au Salvador. Idéologie du changement et changement idéologique*, Les Presses Universitaires de l'université de LAVAL, 1994, p. 86 (note 53)

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>549</sup> *Tirana memoria*, p. 238.

Si l'espace, très souvent occupé par des soldats et par ceux que Haydée nomme « *los espías del general* »<sup>550</sup>, montre son contrôle par le régime en place, cet épisode aussi montre une sorte l'appropriation de la ville par l'opposition qui occupe les rues en signe de protestation. Le trajet choisi pour la marche qui va « *desde la iglesia El Calvario hasta la Penitenciaría* »<sup>551</sup> est symbolique. Il s'agit de rallier deux espaces antithétiques. Partir d'une église, symbole de paix, et dont le nom, à lui seul significatif fait écho à la situation historique en cours. Le trajet choisi est alors vécu comme un parcours symbolique identifiable à celui du Christ jusqu'au Pénitencier, un lieu d'emprisonnement, de torture, de mort, en un mot l'enfer.

### C - Les frontières

Aujourd'hui et ce, partout dans le monde, les frontières sont en pleine redéfinition et recomposition. Cette affirmation vaut pour l'Amérique latine et particulièrement l'isthme centraméricain. Ainsi, les différentes études sur les conflits frontaliers, recensent-ils quatre conflits majeurs sur le continent américain, dont trois en Amérique centrale. Il s'agit des conflits qui ont opposé le Guatemala au Belize (1977-1986), le Honduras au Salvador (1969), et le Nicaragua à la Colombie (frontière maritime), et l'isthme. Les deux grands conflits qui ont secoué l'isthme, ont été la « Guerre de Football » entre le Salvador et le Honduras en 1969, et le débordement de la guerre civile nicaraguayenne sur les marges frontalières du Honduras et du Costa Rica à partir de la fin des années 1970<sup>552</sup>. Dans cet espace de l'isthme, morcelé, né de la Capitainerie Générale du Guatemala après l'indépendance en 1821 et après le déchirement de la Fédération des « Provinces Unies de l'Amérique Centrale » (1823-1838), la question des frontières est à l'origine de conflits qui sont dus aux intérêts locaux ou étrangers<sup>553</sup>. À ce propos Michel et Noëlle Demyk soulignent la responsabilité des puissantes compagnies bananières nord-américaines et la conséquence de leur expansion dans les secteurs frontaliers. Le Honduras a été la principale « victime » de cette occupation de l'espace. Michel et Noëlle Demyk ont montré que, fortes de leurs capitaux et de leur

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 225

<sup>552</sup> La guérilla menée par le Front sandiniste de libération nationale contre la dictature somoziste, puis à leur tour les groupes contre-révolutionnaires ont pris appui sur la frontière hondurienne et, dans une moindre part, sur la frontière costariçienne.

<sup>553</sup> Lucile, MEDINA-NICOLAS « Les frontières de l'isthme centraméricain, de marges symboliques à des espaces en construction », *Espace et sociétés*, 2009/3, n° 138, p. 35-50. DOI : 10.3917/esp. 138.0035, p. 39. Article disponible en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-espace-et-societes-2009-3-pages-35.htm>.

appartenance aux Etats-Unis, les sociétés bananières disposent de moyens de pression considérables vis-à-vis des gouvernements centraméricains, incapables de financer eux-mêmes la réalisation des infrastructures nécessaires à leurs pays<sup>554</sup>. Cette situation est visible dans *Desmoronamiento*, lorsque Teti souligne une lettre à son père Erasmo Mira Brossa

[...] *al comienzo de su carrera, cuando se desempeñaba como juez de paz en la costa norte, donde están las plantaciones bananeras de la United Fruit Company, y que usted convenció a los gringos de la compañía de que construyeran canchas y formaran equipos para evitar que los jornaleros se pasaran el domingo bebiendo guaro y matándose a machetazos en los estancos. [...]*<sup>555</sup>

Selon les deux chercheurs précédemment cités, les premiers contrats obtenus par les investisseurs nord-américains leur faisaient une obligation de construire des voies ferrées en contrepartie de la cession d'immenses étendues de terres<sup>556</sup>. Ce « troc » de l'espace contre des infrastructures lèsait nécessairement les possesseurs de terres, et à plus grande échelle, engendrait des litiges frontaliers comme celui entre le Costa Rica et la Colombie puis le Panama et entre le Guatemala et le Honduras<sup>557</sup>. L'imprécision des délimitations de certaines frontières engendrait ces tensions récurrentes. Des études comme celles de Michel Demyk et Noëlle Demyk ont montré que le caractère vague du tracé des frontières s'expliquait en partie par les modalités politiques et institutionnelles de l'indépendance des États centraméricains, issus directement des anciennes provinces coloniales dont les limites n'étaient pas fixées avec exactitude.

---

<sup>554</sup> Michel, DEMYK et Noëlle, DEMYK, « Conflits frontaliers en Amérique centrale », in « Les phénomènes de frontière dans les pays tropicaux » table ronde organisée en l'honneur de Pierre Monbeig, Paris, Editions de l'IHEAL, 1981 (généré le 22 octobre 2014), disponible sur <http://books.openedition.org/iheal/1449>.

<sup>555</sup> *Desmoronamiento*, pp. 84-85.

<sup>556</sup> Michel et Noëlle DEMYK, *art. cit.*

<sup>557</sup> Les litiges frontaliers dans les années 1930 entre ces pays se ressemblent fortement. Ils mettent en cause deux États souverains ainsi que deux compagnies bananières : la United Fruit Company et la Cuyamel Fruit Co. Selon Michel et Noëlle DEMYK, alors que la United Fruit était à cette époque la seule compagnie bananière qui opérait au Guatemala (dans le département d'Itzabal) la région côtière atlantique du Honduras était le lieu d'une concurrence active entre des sociétés nord-américaines. La Cuyamel avait pour principale concurrente la UFC dont les fiefs étaient alors le Costa Rica et le Guatemala où elle contrôlait également l'unique voie ferrée. La Cuyamel obtint du Honduras une nouvelle concession de 10 000 ha de terres nationales entre ses plantations initiales et la frontière honduro-guatémaltèque. Or, le tracé de la frontière honduro-guatémaltèque n'était toujours pas fixé de manière définitive. La revendication hondurienne sur cette région relevait de l'argumentation fondée sur l'*uti possidetis* en 1821 auquel s'opposa le Guatemala depuis l'indépendance, le gouvernement de ce pays ayant accordé déjà de nombreuses concessions sur cette portion de territoire, notamment à la United Fruit. Dès 1913, la Cuyamel essaya d'obtenir du Guatemala l'autorisation de construire des voies ferrées sur la nouvelle concession, cette demande étant refusée après deux ans de négociations par le gouvernement guatémaltèque qui lui permit toutefois de prolonger d'un mille la voie ferrée existante. La Cuyamel décida alors de passer outre et poursuivit ses travaux au-delà de la limite autorisée, sous la protection armée du Honduras. De là, le litige entre les deux pays qui fut réglé pacifiquement ultérieurement. Ce résumé montre bien les origines des conflits frontaliers.

Dans *Desmoronamiento*, cette affirmation se vérifie puisque certains Salvadoriens et Honduriens vivent dans l'un ou l'autre pays sans savoir qu'ils ont passé la frontière. À la frontière entre le Honduras et le Salvador, les citoyens ne savent toujours pas avec exactitude s'ils sont Salvadoriens ou Honduriens ou les deux, comme le souligne la revue virtuelle Dial<sup>558</sup>.

Par ailleurs, il convient de rappeler que le morcellement de la région de l'isthme est une donnée essentielle. En effet, avec sept pays se partageant un peu plus de 500 000 km<sup>2</sup>, la course à l'espace a depuis toujours été un facteur de tensions. L'inégale étendue des territoires : le Honduras possède sur 112 090 km<sup>2</sup> 7 639 327 hab., soit 68 hab./km<sup>2</sup> alors que le Salvador lui compte 6 328 196 hab., sur une superficie de seulement 20 742 km<sup>2</sup> soit 305 hab./km<sup>2</sup>. Ces données sont autant d'éléments qui permettent de d'expliquer la traversée de la frontière, l'inégal développement économique conduisant beaucoup de Salvadoriens à traverser la frontière pour s'installer au Honduras bien avant le déclenchement du conflit entre les deux pays. En effet, plus d'un million de Salvadoriens vivent sous le seuil de pauvreté, ce qui les incite à aller chercher du travail chez le voisin, entraînant ainsi un sentiment de xénophobie. Ils travaillent essentiellement la terre et sont victimes de la réforme agraire faite à cette période. Comme le souligne Teti,

*[...] Dicen que los están matando para quitarles las tierras y que por eso ha comenzado un éxodo de retorno [...] dicen que están matando a cientos de salvadoreños, que los destazan a machetazos y luego los rematan a tiros para quitarles sus tierras y sus pertenencias por el solo hecho de ser salvadoreños [...] Clemen, me ha explicado que el Gobierno de Honduras necesitaba quitarle la tierra a los miles de salvadoreños radicados allá para hacer su famosa reforma agraria [...]*<sup>559</sup>

Ces paroles de Teti donnent la raison de l'expulsion de Salvadoriens. Il faut dire qu'environ 300 000 Salvadoriens<sup>560</sup> s'étaient installés au Honduras afin d'y trouver du travail et donc de meilleures conditions de vie. Lucile Medina-Nicolas pense que ces conflits frontaliers ont révélé un changement de « fonction » des espaces frontaliers centraméricains, qui de « périphéries » sont devenus des « fronts stratégiques militaires »<sup>561</sup>. *Desmoronamiento* souligne cet aspect de militarisation de la frontière quand Teti affirme « [...] *el paso*

---

<sup>558</sup> Dial, « Amérique centrale-Conflits frontaliers » sur <http://www.alterinfos.org/spip.php?article6115>, consulté le 28 mars 2015.

<sup>559</sup> *Desmoronamiento*, pp. 72-90.

<sup>560</sup> Sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre\\_de\\_Cent\\_Heures](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_de_Cent_Heures), consulté le 16 mars 2015.

<sup>561</sup> Lucile, MEDINA-NICOLAS, « Les frontières de l'isthme centraméricain, de marges symboliques à des espaces en construction », *Espace et sociétés*, 2009/3n° 138, p. 35-50. DOI : 10.3917/esp. 138.0035, p. 39. Article disponible en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-espace-et-societes-2009-3-pages-35.htm>. Consulté le 18 mars 2015.

*fronterizo es un caos, pese a que está militarizado, que sólo en el campamento de San Miguel ya hay más de catorce mil refugiados* »<sup>562</sup>. Plus loin elle ajoute « [...] *ya los puentes y los hospitales están militarizados, que cada rato se ve en las calles el movimiento de tropas, que se producen cada vez más escaramuzas a lo largo de la frontera* [...] »<sup>563</sup>.

Dans l'ensemble de l'œuvre, traverser les frontières ne se fait pas seulement pour des raisons économiques. En effet, les personnages passent aussi les frontières pour trouver refuge dans les pays voisins. C'est le cas dans *Tirana memoria* où les putschistes traversent les frontières hondurienne et guatémaltèque après leur condamnation à mort par Hernández Martínez. Ainsi, le docteur Arturo Romero est-il capturé alors qu'il tentait de passer la frontière hondurienne. Haydée mentionne cela en ces termes « [...] *Arturo Romero fue capturado por una patrulla de campesinos en la zona oriental del país, muy cerca de la frontera con Honduras* »<sup>564</sup>. Cette même frontière est traversée par le capitaine Gavidia Haydée ajoute « [...] *el capitán Gavidia fue detenido hace pocos días cuando intentaba cruzar la frontera hacia Honduras, por la zona de Chalatenango* [...] »<sup>565</sup>. Il est intéressant de remarquer que la traversée de la frontière hondurienne est difficile car les personnages qui la tentent se heurtent à un échec qui pourrait être expliqué par le tracé imprécis de la frontière (il leur est donc difficile de savoir exactement dans quel pays ils sont). En revanche « [...] *varios conocidos que apoyaron abiertamente el golpe han cruzado la frontera hacia Guatemala* [...] »<sup>566</sup> et l'ont traversé sans encombres. C'est le cas pour « [...] *el joven Chente [que] voló hacia la base militar norteamericana en Punta Cosigüina, en el lado nicaragüense del Golfo de Fonseca, adonde fueron a dar los pocos pilotos que no enrumbaron hacia Guatemala, y que por suerte ahora ya están a salvo en la Zona del Canal de Panamá* »<sup>567</sup>.

C'est aussi pour des raisons politiques que les personnages de *La Diáspora* traversent les frontières. Le contexte historique des débuts de la guerre civile a poussé bon nombre de Salvadoriens à partir en exil.

*Quique salió de su país en una forma que ya perfilaba como la ruta de un éxodo permanente. [...] viajó a la ciudad de San Ana y de ahí tomó otro bus que lo llevó a la frontera. Cruzó la migración con su cédula de identidad y en la aduana apenas enseñó un maletín y una bolsa de papel de estraza con sus pertenencias [...]. Desde que llegó a la frontera del lado guatemalteco, Quique se acercó a dos tipos [...] viajaban a México, aunque con la intención de luego dar el salto hacia Estados Unidos. [...] subieron al*

---

<sup>562</sup> *Desmoroamiento*, p. 91.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>564</sup> *Tirana memoria*, p. 182.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>566</sup> *Tirana memoria*, p. 113.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 178.

*primer bus que los acercaba a la frontera de México. Entonces fue cuando se toparon con el tipo de las gafas oscuras : les dijo que él llevaba el mismo rumbo, que no se preocuparan, para algo eran compatriotas, él ya cononocía el atajo para cruzar el río Suchiate e internarse en México –porque en esa frontera no bastaba la cédula de identidad, se necesitaba pasaporte, y ninguno de ellos tenía –, la vez anterior había logrado llegar hasta Estados Unidos, pero en una borrachera lo capturó la migra en Los Angeles, lo desvalijaron, lo zamparon dos meses a la cárcel y después lo deportaron. Pero aquí iba de nuevo y esta vez no lo joderían tan fácilmente.*<sup>568</sup>

Figure du guérillero par excellence, Quique López est un jeune homme de vingt et un ans. Sa traversée des frontières guatémaltèque et mexicaine est ici relatée comme une épreuve. Si le passage de la frontière guatémaltèque n'a pas été compliqué, en revanche traverser la frontière mexicaine n'est pas chose aisée. Cet extrait de *La Diáspora* soulève le problème de l'immigration, de ce qui est ici nommé *un éxodo permanente* et collectif. Les frontières terrestres peuvent être des lieux de rencontre : c'est le cas avec Quique López et les trois hommes qui émigrent vers le Mexique puis les États-Unis. Cependant, comme le fait remarquer Medina-Nicolas, aujourd'hui il s'est opéré un déplacement des litiges vers le domaine maritime, les États côtiers ayant le souci d'établir plus précisément leurs droits territoriaux maritimes et la compétition croissante pour l'accès aux ressources maritimes.<sup>569</sup> Il est donc important de voir en ces problèmes frontaliers l'un des principaux freins à l'intégration centraméricaine. Haroldo Rodas, secrétaire général du SIECA<sup>570</sup>, affirmait que « l'intégration régionale traverse de sérieuses difficultés liées aux querelles frontalières »<sup>571</sup>.

L'étude de l'espace ouvert dévoile son caractère violent, étouffant, qui s'avère surtout être un espace de conflits et de guerres, internes ou externes. Les personnages parcourent les villes, traqués et parfois chasseurs. Les frontières, comme lieux stratégiques sont des lieux de rencontre, des sources de conflit. Les personnages les franchissent pour des raisons économiques, ou bien politiques dans le but de trouver refuge dans les pays voisins.

## ***II – Les Espaces clos***

Comme l'espace ouvert, l'espace clos revêt une grande importance dans l'œuvre. En effet, la majorité des romans du corpus s'ouvrent sur des espaces fermés. Ces espaces peuvent être organisés autour d'une structure binaire. D'un côté nous avons l'ensemble regroupant la

---

<sup>568</sup> *La Diáspora*, pp. 91-92.

<sup>569</sup> *Ibid.*

<sup>570</sup> Secrétariat d'Intégration Économique d'Amérique Centrale.

<sup>571</sup> *La Prensa*, Costa Rica, le 10 juin 2000. Cité par Medina-Nicolas.

maison, avec ses composantes que sont la chambre (la chambre peut appartenir à la maison au sens maison familiale ou encore à un hôtel, une maison close etc.), la cuisine, la salle de bain. Nous nommerons cet ensemble « espace privé ». De l'autre côté, nous avons l'ensemble qui regroupe les ambassades, les hôpitaux, les églises, la prison, qui représente l'« espace public ». Nous ajouterons à cet ensemble le cimetière qui est certes un espace ouvert, cependant la présence d'une clôture qui le délimite de l'espace ouvert, nous permet de le considérer comme un espace fermé.

### **A - L'espace privé : la maison**

Non seulement la maison est un motif important dans l'œuvre mais plus encore elle la structure. Dans certains romans, elle permet à la fois aux personnages d'être en sécurité en les protégeant de l'environnement extérieur. Plus cet extérieur est hostile, plus il amplifie et renforce la sensation de protection que procure la maison. Mais dans d'autres romans, la maison, peut s'avérer plus violente et hostile que ne l'est l'espace ouvert. Ce contraste nous pousse à nous demander comment les personnages habitent cet espace. Cette question reviendrait donc à étudier le rapport des personnages à ces lieux clos ainsi que la manière dont ils les historicisent, en les transformant en « lieux de mémoire » personnels, voire intimes.

C'est dans sa maison, plus précisément dans sa chambre, au Salvador que Teti trouve refuge pendant la tentative de coup d'État à la tête duquel était José Napoleón Duarte en mars 1972. Les tensions extérieures renforcent dans un premier temps cette impression de protection, puis très vite, Teti souligne

*A la medianoche del viernes al sábado, me despertó el ruido de camiones y de hombres marchando. Me asusté con mucho sigilo me acerqué a la ventana y descubrí, pese a la penumbra, que había movimiento de militares en la calle [...] me sentí tan angustiada, tan desprotegida [...] Ya no pude volver a pegar los ojos.*<sup>572</sup>

La chambre cesse ainsi d'être un espace protecteur. La fenêtre qui permet la communication avec le dehors fonctionne comme un « conducteur d'ambiance ». De son côté, Margarita, la cousine germaine de Clemen « [...] dijo que habían puesto un colchón parado contra la puerta de entrada, ella estaba encerrada en la habitación y Rafa por momentos se acercaba a la ventana que daba al pasaje para curiosear »<sup>573</sup>.

---

<sup>572</sup> *Desmoronamiento*, p. 120.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 121.

Ainsi, ces fragiles protections ne résistent pas à la violence. Dans *El arma en el hombre*, Robocop entre dans des maisons pour tuer. Il affirme

[...] *Irrumpí en la sala : una viejita tejía en el sofá. Le ordené que se pusiera de pie y que me entregara todo el dinero y las joyas si no quería que la matara. La anciana dijo algo, en voz alta, como si alertara a otra persona, en un idioma que yo no entendí. Bruno no estaba ahora tras de mí. Un viejo corpulento cruzó por el pasillo de una habitación hacia otra. Creí que el sujeto quería escapar. Pero cuando me acerqué a la puerta me recibí con un disparo que zumbó por mi oreja izquierda. [...] Mi embate fue contundente : le encajé medio cargador en el pecho. [...] escuché la ráfaga en la sala. Bruno me dijo que la vieja había tratado de huir.*<sup>574</sup>

*Desmoronamiento* est l'un des romans qui se déroule essentiellement dans l'espace clos privé qu'est la maison. Il s'agit de la maison familiale hondurienne des Mira Brossa. Ce roman s'ouvre sur la cuisine où Lena, maîtresse de maison a l'habitude de prendre son café tout en écoutant des informations à la radio. Cet espace est le théâtre d'une dispute entre Erasmo Mira Brossa et sa femme Lena Mira Brossa. En effet, Lena ne veut pas assister au mariage de sa fille Teti avec un Salvadorien communiste ; elle qui appartient à la bourgeoisie, propriétaire terrienne et de surcroît membre du Parti national ne veut pas s'afficher aux côtés de ce Salvadorien. Cette scène qui semble être une véritable pièce de théâtre au vu de l'étendue des dialogues dans cette première partie du roman se poursuit dans la chambre du couple, puis dans la salle de bain. Ces déplacements de pièces en pièces renforcent la théâtralité. Dans ces espaces, la dispute tourne autour de la guerre politique entre les libéraux et les nationalistes honduriens. Lena souligne non seulement la supériorité des nationalistes sur les libéraux, fiers d'avoir chassé ces derniers du pouvoir mais aussi la supériorité des Honduriens sur les Salvadoriens, traitant ces derniers de « voleurs ». L'intimité de l'espace permet ce genre de dispute qui contient des sujets sensibles comme les différentes tentatives de coup d'état auxquels a participé Erasmo.

La salle de bain, un espace des plus intimes, se révèle être un lieu de chantage. Dans *Desmoronamiento*, Lena, finit par enfermer ce dernier dans la salle de bain, pour l'empêcher d'assister au mariage de leur fille Teti et conserver ainsi les valeurs du parti<sup>575</sup>.

Le rapport à l'espace est ici conflictuel. L'action d'enfermer et de verrouiller avec un cadenas restreint la liberté d'Erasmo. La porte, comme pratique de liberté<sup>576</sup>, joue ici une

---

<sup>574</sup> *El arma en el hombre*, p. 25-26.

<sup>575</sup> *Desmoronamiento*, p. 28-29.

<sup>576</sup> Emmanuel LEVINAS définit le « chez soi » comme « pas un contenant, mais un lieu où *je peux*, où dépendant d'une réalité autre, je suis malgré cette dépendance, ou grâce à elle, libre. La porte, l'accès à cette liberté s'ouvre au sujet comme l'approximation de l'utopie où le « je » peut trouver le recueillement du « chez soi ».

double fonction<sup>577</sup>. Ouverte, elle permettrait à Erasmo d'assister au mariage de sa fille unique et occasionnerait la chute des valeurs prônées par le parti nationaliste selon Lena. Fermée, elle permettrait à Erasmo de conserver sa réputation, et celle du général. L'usage du cadenas qui symbolise la protection renforce cette idée. La porte qui évoque l'idée de passage ou de barrage, d'ouverture ou de fermeture fait donc nécessairement écho à la double fonction que nous venons d'évoquer.

Dans *La diáspora*, l'appartement de Gabriel et sa femme Teresa au Mexique se révèle être un lieu d'accueil pour Juan Carlos récemment arrivé à Mexico. C'est dans cet espace qu'il leur raconte les raisons de son départ du Parti<sup>578</sup>. L'appartement devient de cette manière le lieu dans lequel les personnages se remémorent le passé, font les éloges de ce qu'était le Parti avant la mort de ses deux grandes figures. Cette même fonction se retrouve dans *Donde no estén ustedes*, où l'appartement d'Alberto Aragón jadis servait de lieu de discussion des actions de la guérilla. Le narrateur affirme

[...] *qué mejor lugar para tener una base de operaciones que el departamento de un ex embajador que había abandonado al gobierno y se había sumado a los simpatizantes de la guerrilla, un ex embajador que ponía a disposición de los camaradas el cuarto de visitas, el vodka, la comida.*<sup>579</sup>

La maison d'Erasmo dans *Desmoronamiento* servait, elle aussi, d'espace de conspiration. Il y organisait des réunions avec les membres de l'opposition afin de renverser le gouvernement libéral. C'est encore dans une maison que les personnages de *Tirana memoria* s'organisent pour mener à bien les actions qui ont poussé Maximiliano Hernández Martínez à quitter le pouvoir. La maison de doña Chayito, mère d'un élève emprisonné par le général Hernández Martínez, est le lieu de réunions organisées par les femmes parmi lesquelles Haydée afin de faire libérer leurs enfants et leurs époux.

La maison et ses composantes comme la chambre, la cuisine, représentent soit des lieux d'agonie soit des lieux de mort. Dans *La sirvienta y el luchador*, après avoir longtemps sillonné les rues de San Salvador pour réprimer, torturer, c'est dans une chambre située dans une pension qu'agonise *El Vikingo*. Il s'agit d'un espace insalubre, complètement dégradé. La description de cet espace clos avec ses « [...] *paredes mugrosas, descascaradas ; el corredor sucio, con desperdicios y basura, mohoso, como si nadie lo hubiera barrido en meses. Y el*

---

<sup>577</sup> Joana DUARTE BERNADES, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, sur <http://cm.revues.org/433>, consulté le 29/07/2015.

<sup>578</sup> *La diáspora*, p. 21.

<sup>579</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 15.

*aire, más hediondo* »<sup>580</sup>, fait écho à l'état de santé du personnage, qui se consume. Elle est mortifère et fait aussi écho à l'état du pays avec tous les morts qui jonchent les égouts. La puanteur qui sort de la chambre renvoyant aux corps en putréfaction. Cette impression sollicite l'odorat du lecteur. En ce sens, cette chambre fonctionne comme une représentation « miniature » de la ville San Salvador. La chambre qui « [...] *cuenta con una puerta ventana, casi un respiradero, con barrotes de hierro por fuera y celosías de madera por dentro* »<sup>581</sup> ressemble à une cellule de prison et représente parfaitement la sensation d'enfermement que ressentent les personnages dans ce pays, très étroit, nommé el « Pulgarcito ». Le dehors semble contaminer le dedans.

La situation de *El Vikingo* rappelle celle de Alberto Aragón dans *Donde no estén ustedes*. En effet ce roman qui s'ouvre *in medias res* sur l'espace clos qu'est la chambre dévoile ce dernier dans une chambre exiguë, qui contraste avec la maison cossue qu'il occupait dans le cadre de ses fonctions. Ex-ambassadeur, Alberto Aragón a fui son pays pour des raisons politiques. Le narrateur présente une description quasi semblable à celle de la chambre de Vikingo.

[...] *esa habitación de azotea, esa cueva para servidumbre a la que recién lo ha llevado esa ratonera en la que ahora se apretuja Alberto Aragón sobre el pequeño camastro, rodeado de cajas que, con sus pocas pertenencias, en tan minúsculo espacio parecen llenarlo todo.*<sup>582</sup>

La chambre se situe dans un immeuble délabré, endommagé par le tremblement de terre de 1985<sup>583</sup>. Le rapport d'Alberto à cet espace est d'abord positif, car il y voit un lieu de refuge mais l'amélioration de la santé du personnage va de pair avec sa prise de conscience de l'espace qu'il occupe. Au fur et à mesure que la santé du personnage s'améliore, la description de l'espace devient plus négative, dès lors qu'il se remémore sa maison de fonction. La chambre qu'il occupe désormais est un résumé de l'effondrement du personnage et justifie le titre « El hundimiento » de la première partie de ce roman diptyque. Ces espaces clos sont dans l'ensemble des lieux d'une mise en scène de l'histoire et leurs descriptions font écho aux statuts des personnages. Ces espaces généralement plongés dans la pénombre, sont aussi des lieux où les personnages trouvent la mort. Erasmo Mira Brossa meurt d'une crise cardiaque dans sa maison, Alberto Aragón perd la vie probablement dans cette chambre

---

<sup>580</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 77.

<sup>581</sup> *Idem*.

<sup>582</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 11.

<sup>583</sup> Le 19 septembre 1985, un tremblement de terre de magnitude 8, 2 a touché le Mexique, faisant plus de 10 000 morts, 30 000 blessés et détruisant 50 000 édifices.

délabrée, car le chapitre se ferme alors qu'il arrive sur le lieu et le suivant s'ouvre avec l'annonce de la mort du personnage.

Représenter la maison avec sa variante l'appartement ainsi que ses composantes la chambre, la salle de bain, la cuisine permet à Castellanos Moya d'intégrer à l'histoire, un espace plus intime fait d'histoires. Il montre ainsi que si l'Histoire s'écrit dehors dans l'espace ouvert, son écriture commence dans ces espaces clos. Les personnages y conspirent, y élaborent des stratégies afin de renverser tel ou tel gouvernement. C'est aussi un lieu de mémoire par excellence, où les personnages se remémorent le passé. De cette manière, l'auteur a pour objectif de dévoiler ce qui en général reste caché pour ainsi combler les vides de la grande histoire.

## **B - L'espace public**

Dans cet ensemble, nous avons inclus l'église, la prison. Il s'agit d'espaces fermés, mais ouverts au public.

### *a) Les églises*

Ces espaces de rassemblement des chrétiens sont très fréquents dans l'œuvre moyane. Ces lieux supposés de tranquillité prennent une autre dimension dans l'œuvre. Le contexte historique particulièrement violent tend à devenir « contagieux » au point que ces lieux se transforment en des lieux d'occupation. Yvon Grenier souligne ainsi que la cathédrale de San Salvador était devenue, à cette époque, le refuge et la scène publique préférée du Bloc Populaire Révolutionnaire (BPR)<sup>584</sup>. Nous pouvons, par exemple, voir comment Haydée et les autres femmes dans *Tirana memoria* utilisent l'église comme lieu de rencontre pour discuter de la conjoncture politique. Ainsi partent-elles de l'église *El Calvario* pour rallier le Pénitencier en procession, afin de protester contre l'emprisonnement des opposants politiques. Par ailleurs, l'église est, dans une certaine mesure, le lieu où se fait entendre une critique implicite des croyances du général Hernández Martínez :

---

<sup>584</sup> Yvon GRENIER, *op., cit.*, note 53, p. 86.

[...] en su homelía, el padre criticó una vez más a aquellos que se alejan del catolicismo y promueven doctrinas exóticas y alejadas de la verdad fe, en alusión a las creencias ocultistas del general. A la salida de la iglesia conversamos con las amistades [...]<sup>585</sup>

L'expression adverbiale « *una vez más* » montre la persistance de l'action. Dans la critique du prêtre, au-delà d'une « guerre » spirituelle, il y a aussi le clivage idéologique.

Mais si dans *Tirana memoria* l'église n'est qu'un point de rencontre pour les personnages et un lieu où le prêtre transmet des messages à peine implicites, ce n'est pas le cas dans *La sirvienta y el luchador*. Ce roman qui se situe au début de l'année 1980, un peu avant l'assassinat de l'archevêque de San Salvador, montre un espace « contaminé » par la violence extérieure et, par là même, impliqué. Nous pouvons par exemple voir comment des

[...] Grupos de campesinos jóvenes permanecen apostados frente a la iglesia ; uno de ellos porta un megáfono, otros reparten volantes entre los transeúntes. [...] campesinos procedentes de San Vicente mantienen tomado el templo desde una semana ; monseñor Romero lo comentó en su homelía del domingo. Una manta rectangular, colgada de la barda de la iglesia, reza : ¡ALTO A LAS MASACRES!<sup>586</sup>

Cette information fait écho à la grande manifestation paysanne qui eut lieu en janvier 1980<sup>587</sup>. La protestation des paysans de San Vicente dont parle María Elena dans *La sirvienta y el luchador* est un exemple parmi d'autres. Déjà, en 1974, avec le massacre des paysans de *La Cayetana*, dans la commune de *León de Piedra*, la conférence épiscopale avait fait état de ce fait tragique en lançant un appel à tous les évêques du pays en ces termes

[...] nous ne pouvons, comme évêque, garder le silence. Notre devoir pastoral nous fait une obligation de veiller à l'application des principes les plus élémentaires de la vie humaine, de défendre la religion et de soutenir les gens humbles et sans voix. Il est de notre devoir de dénoncer un événement aussi blâmable, symptomatique d'une société en voie de décadence morale et étrangère à l'Évangile.<sup>588</sup>

Alors que María Elena se trouve dans la cathédrale, pour demander l'aide de Dieu,

---

<sup>585</sup> *Tirana memoria*, p. 47.

<sup>586</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 91-92.

<sup>587</sup> Segundo MONTES pense que : « [...] el 22 de enero fue un momento crucial con el proceso revolucionario y contrarrevolucionario salvadoreño. Por un lado, las organizaciones populares y las guerrilleras tomaron conciencia vivencial de su fuerza, de la magnitud de sus bases, y de la simpatía de que gozaban en la población. Por otro lado, el régimen también tomó conciencia de la magnitud del movimiento popular e insurgente, de la amenaza que constituía para su proyecto y del peligro inminente de un posible triunfo popular-revolucionario. « Levantamientos campesinos en El Salvador », in *Revista Realidad. Económico-social*, enero-febrero 1988, Université José Simeón Cañas, San Salvador, El Salvador, pp. 79-100.

<sup>588</sup> Nous tirons cette citation de DIAL (Diffusion de l'Information sur l'Amérique Latine) qui a consacré un article au sujet, le 22/01/1975.

[...] *oye pasos por el pasillo que está a su izquierda, como si un grupo caminara deprisa, casi a la carrera. Se da la vuelta ; ve a varios jóvenes que se pierden tras una puerta ubicada a un costado del altar y que seguramente conduce a la sacristía [...]*<sup>589</sup>.

Introduire les personnages « subversifs » dans cet espace permet de poser la question des relations entre l'Église et la politique. Si l'Église a très souvent entretenu des rapports étroits avec les régimes autoritaires, ces rapports se sont détériorés à partir des années 1970, particulièrement conflictuelles sur le plan socio-politique. Ce fut surtout le cas dans les années 1980 avec l'intervention d'une figure historique que nous avons déjà évoquée, celle de Monseigneur Oscar Romero. L'Église, traditionnellement associée aux régimes autoritaires, a été confrontée à des dynamiques nouvelles, car, en son sein, une partie significative s'est impliquée dans les processus révolutionnaires. Face à la répression, elle a joué souvent le rôle de médiateur grâce à l'engagement social de ses militants. L'évolution est notable.

En 1932, après la *Matanza*, l'Église s'était simplement contentée de consoler les victimes. L'introduction de la Jeunesse Catholique dans les années 1940 marqua le début d'une organisation et d'une prise de conscience, bien que l'archevêque en ce temps là, l'ait présentée comme un moyen de lutter contre le communisme. César Jérez pense que la présence de Luis Chávez à la tête de l'archidiocèse de San Salvador entre 1939 et 1977 a favorisé l'introduction de nouvelles orientations pastorales de Vatican II et surtout celle de Medellín<sup>590</sup>. Alain Rouquié souligne que l'Église post-conciliaire a joué un rôle capital dans la « conscientisation » et l'organisation des paysans notamment. Il parle même d'énergies nouvelles éveillées par la Théologie de la libération avec leur option pour les pauvres<sup>591</sup>. Par ailleurs, le séminaire interdiocésain de San Salvador, dirigé à cette époque par les Jésuites, a contribué à la formation d'un clergé jeune, sensible à la situation de la population. Certains prêtres ont alors participé à l'organisation de mouvements paysans chrétiens révolutionnaires. Ce fait a été décisif dans la lutte du peuple qui avait toujours affronté une Église monolithique conservatrice<sup>592</sup>.

Nous pouvons voir comment le Père Mario met sa fonction de prêtre au service du régime dictatorial de Maximiliano Hernández Martínez, car

[...] *en verdad el general pudo salvar su vida y desbaratar el golpe gracias al trabajo del padre Mario, un cura guatemalteco que a mí me parece un buen hombre , pero que para*

---

<sup>589</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 120-121.

<sup>590</sup> César JÉREZ, « La esperanza de los pobres no perecerá », <http://www.envio.org.ni/articulo/696>. Consulté le 15 mars 2015.

<sup>591</sup> Alain ROUQUIÉ, *Les forces politiques en Amérique centrale*, Karthala, Paris, 1991, p. 107.

<sup>592</sup> *Idem*.

*Pericles es un intrigante, arribista e inescrupuloso. Dicen que el padre Mario fue el primero en llamar al general a la casa de la playa para informarle del estallido de la revuelta, le advirtió de la emboscada que le tenía preparada el teniente Mancía e incluso le aconsejó que para regresar a la ciudad cambiara de auto a fin de pasar inadvertido a quienes lo esperaban. Pero eso no es todo. Mingo asegura que el propio padre Mario viajó a la carretera donde estaban los emboscados y convenció al teniente Mancía de que permitiera el paso del general que por eso éste pudo entrar tan campante al Palacio Negro [...] el padre Mario también se encargó de convencer al general Marroquín y al coronel Calvo, primero de que no lanzaran los tanques contra el palacio, luego de que negociaran por su intermedio con el general, y finalmente de que se rindieran porque el general se comprometió a respetar sus vidas.*<sup>593</sup>

Ces propos de Haydée mettent clairement en relief l'appui que certains prêtres apportèrent au gouvernement. Cette attitude s'oppose à celle du père Dionisio qui recueille Clemen et Jimmy dans sa maison où ils ont trouvé refuge après l'annonce des condamnations à mort des putschistes.

Le cas du père Mario ne fut pas isolé. Ainsi l'une des figures religieuses historiques les plus importantes - qui fut par ailleurs la victime par excellence de la guerre civile, monseigneur Oscar Romero - n'a pas toujours été le défenseur des « sans voix ». En effet, comme l'affirme le jésuite Ignacio Martín Baró « Tous les indices convergeaient sur un apostolat de type père tranquille, spiritualiste et puritain, davantage porté à composer avec les puissants qu'à se faire obstinément solidaire des pauvres »<sup>594</sup>. Les milieux religieux soulignaient par ailleurs leur sympathie pour l'*Opus Dei*. Pour sa part, Richard Marin, qui a fait une étude comparative entre Oscar Romero et Helder Câmara, souligne quatre épisodes qui ont contribué à fixer l'image traditionaliste de Monseigneur Romero, pendant les quatre années qu'il a passées à San Salvador. Dans un premier temps, l'historien présente l'hebdomadaire *Orientación*, organe officiel du diocèse dont Oscar Romero était responsable et auquel il avait imprimé un changement de ligne conforme à « la doctrine de la sécurité » en dénonçant « certaines théologies à la mode qui font appel à des présupposés marxistes dangereux »<sup>595</sup>. En réaction, le camp « libérationniste » avait créé *Justicia y Paz*, un bulletin d'information fidèle à l'« option pour les pauvres »<sup>596</sup>.

L'année suivante, toujours sous sa responsabilité, l'hebdomadaire, *Orientación* mena une campagne contre la « prétendue éducation libératrice » du lycée jésuite de San Salvador.

---

<sup>593</sup> *Tirana memoria*, p. 105-106.

<sup>594</sup> Charles, ANTOINE, *Le sang des justes. Mgr Romero, les jésuites et l'Amérique latine*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 65.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 66, cité par Richard, MARIN, dans « Helder Câmara et Oscar Romero. Réflexions historiennes sur deux itinéraires pastoraux », in *À l'image d'Oscar Romero. Héros, prophètes et martyrs d'Amérique latine*, Academia Bruylant, Caroline SAPPRIA (ed.), p. 44.

<sup>596</sup> *Idem*.

« On profite, écrit l'hebdomadaire, de la générosité naturelle de nos jeunes et des inquiétudes de leur âge pour les lancer sur les chemins erronés de la démagogie et du marxisme »<sup>597</sup>. Enfin, en 1975, Mgr Romero rédigea un rapport sur la politisation du clergé salvadorien qu'il adressa à la Commission pontificale pour l'Amérique latine. Une fois encore, il manifeste sa réserve à l'égard des pastorales sociales, trop engagées à son gré. Le 6 août 1976, à l'occasion de la Fête Nationale, dans son homélie à la cathédrale de San Salvador, il réitéra ses critiques à l'égard de la théologie de la libération<sup>598</sup>.

Les homélies qu'écoute María Elena dans *La sirvienta y el luchador* ne reflètent pas du tout les idées auxquelles croyait monseigneur Oscar Romero, selon ce qu'affirme Richard Marin. En effet, dès l'année 1975, le clergé engagé auprès des plus défavorisés a été la cible privilégiée de la répression. Nous retiendrons l'assassinat de onze prêtres et de trois religieuses, ainsi que l'expulsion du pays d'une quinzaine de prêtres et religieux étrangers entre 1976 et 1977. Par ailleurs, quelques jours après l'arrivée du général Oscar Humberto Romero<sup>599</sup>, lié aux oligarchies hostiles à la réforme agraire au pouvoir suite à une élection frauduleuse, la répression d'une manifestation d'opposants se solda par deux cents morts, et la disparition d'une dizaine de responsables politiques et syndicaux<sup>600</sup>. Les historiens s'accordent à dire que c'est l'assassinat, le 12 mars 1977 du père jésuite Rutilio Grande, un de ses amis, avec un paysan et son fils qui l'accompagnait, l'élément déclencheur de la radicalisation de Monseigneur Romero. Après avoir exigé des autorités des éclaircissements sur cet assassinat, il avait décidé de rompre tout dialogue avec l'État. Ce fait tragique avait fait de l'archevêque le « porte-voix » des opprimés et le symbole de l'opposition au régime. C'est à ce titre que le narrateur affirme, « [...] *A Belka no le hace gracia que ella [María Elena] escuche las homelías de monseñor en la radio, dice que los curas no deben meterse en política* »<sup>601</sup>.

« Un soldat n'est pas obligé d'obéir à un ordre qui va contre la loi de Dieu. Une loi immorale, personne ne doit la respecter. Il est temps de revenir à votre conscience et d'obéir à votre conscience plutôt qu'à l'ordre du péché. Au nom de Dieu, au nom de ce peuple souffrant, dont les lamentations montent jusqu'au ciel et sont chaque jour plus fortes, je vous prie, je vous supplie, je vous l'ordonne, au nom de Dieu : Arrêtez la répression ! »<sup>602</sup>

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>598</sup> *Ibid.*, pp 44-45.

<sup>599</sup> Carlos Humberto Romero, devient président du Salvador en 1977 suite à un coup d'État.

<sup>600</sup> Richard MARIN, *ibid.*, p. 48.

<sup>601</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 92.

<sup>602</sup> Reginald Léandre DUMONT, *Les Prêtres subversifs*, Labor, 2002, p. 168.

À ces propos, des banderoles de soutien au gouvernements répondaient « Sois patriote, tue un prêtre »<sup>603</sup>.

Rappelons que Belka est infirmière à l'hôpital militaire et qu'elle fréquente le docteur Barrientos, médecin en chef de cet hôpital. D'ailleurs,

[...] *Ella le ha asegurado al doctor Barrientos que nadie de su familia ni de sus amistades se mete en política, mucho menos en apoyo a la subversión. Ni le ha mencionado ni le mencionará que su madre escucha las homelías de monseñor Romero, ni que critica las acciones policiales contra los campesinos que vienen a alboratar la ciudad ; tampoco se ha referido ni se referiría a los encontronazos que tiene con Joselito cada vez que hablan de política.*<sup>604</sup>

Ce fragment qui révèle les opinions politiques de Belka, contraires à celles de sa mère, souligne l'intensité des affrontements idéologiques au sein de la famille, qui conduisaient souvent à la désintégration de cette dernière. Joselito, le fils de Belka fait partie des « subversifs ». Il n'hésite pas avec ses amis étudiants à l'Université à combattre la police dans les rues de San Salvador ; c'est aussi lui qui tente de tuer *El Vikingo*. Il s'oppose d'ailleurs à ce que sa mère fréquente les milieux liés au gouvernement. Le narrateur affirme à propos de Belka, « [...] *es tan insensible a veces, como si no fuese su hija* »<sup>605</sup>, ces propos viennent renforcer les différences entre mère et fille, ainsi que leurs désaccords idéologiques, même si María Elena n'assume pas, dans un contexte aussi violent, ses idées comme le fait son petit-fils Joselito. C'est aussi un désaccord politique qui a conduit la mère et les deux sœurs de Robocop à immigrer aux Etats-Unis. Il affirme « *cuando supieron que yo había ingresado al batallón Acahuapa, no quisieron volver a saber de mí. Entraron en un comité de solidaridad con los terroristas, en Los Ángeles* »<sup>606</sup>.

#### *b) La prison*

La prison nommée le « Palacio Negro » est aussi située dans le centre historique de la capitale salvadorienne. Il peut rappeler le *Palais de Lecumberri*<sup>607</sup> au Mexique qui porte le même nom. Dans le roman, cet espace n'est pas décrit. Seule sa fonction est donnée. Haydée

---

<sup>603</sup> *Idem.*

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>605</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>606</sup> *El arma en el hombre*, p. 14.

<sup>607</sup> Le Palais de Lecumberri, nommé « Palacio Negro » fut inauguré le 29 septembre 1900 par Porfirio Díaz au Mexique. Il a servi de Pénitencier jusqu'en 1976. Parmi les prisonniers les plus célèbres, on compte l'écrivain colombien Álvaro Mutis et Pancho Villa. Cet espace était célèbre pour la violence et la cruauté qui y régnaient. Certains parlaient de « infierno en la tierra ».

indique dès les premières pages du roman, « *Palacio Negro, es como llamamos a la sede de la policía* »<sup>608</sup> : c'est sur lui que s'ouvre son journal car c'est l'endroit où est emprisonné son mari Pericles. Un seul élément est mentionné : « la pénombre » et « l'obscurité » qui y règnent. Dans *El arma en el hombre*, Robocop qui y est emprisonné affirme ainsi, « [...] *Miré la oscuridad a mi alrededor* »<sup>609</sup>.

Lors de la tentative de coup d'État contre le général Hernández Martínez en 1944, seule la Police lui était restée fidèle comme nous l'avons vu précédemment ; c'est donc naturellement que le général y avait trouvé refuge. Comme le précise Clemen dans le roman, « [...] *sólo la Policía y la Guardia no apoyaban el golpe y que por eso el el hijo de mil putas se fue directo al Palacio Negro...* »<sup>610</sup>. C'est donc à partir de cet espace que le général reprend le contrôle du pays : c'est pour cela que Haydée parle de « [...] *su guarida* ». L'échec de son occupation par les putschistes en fait un lieu de torture de ces derniers.

D'abord celle de Jorge Pinto, comme le dit Haydée,

[...] *el general se desquitó la rabia ayer mismo con el pobre don Jorge. Dicen que en cuanto se sintió seguro dentro del palacio, lo primero que hizo fue ordenar que torturaran a don Jorge, que luego lo sacaran de la celda y lo ejecutaran en la calle, para que el cuerpo les quedara como advertencia a los golpistas*<sup>611</sup>.

Jorge Pinto, éditeur du journal *Diario Latino*, bien que ne faisant pas partie des putschistes, fut un journaliste très critique envers le gouvernement. Le roman commence alors qu'il est déjà emprisonné à cause de ses articles. Le journaliste canadien William Krehm souligne quelques titres ironiques comme « *Los precios del maíz al alcance de todos. Gracias a la enérgica acción del gobierno* » ou encore « *El agua en los pueblos es tan abundante que fluye en verdaderas cascadas* »<sup>612</sup>. William K. aborde les tortures subies par Jorge Pinto en ces termes

[...] *fue baleado allí a quemarropa por los guardias que lo vigilaban apenas comenzó la lucha afuera. La bala le atravesó la vejiga y le salió por la pierna ; tenía que orinar por su cadera, sentado en un charco de su propia sangre.*<sup>613</sup>

---

<sup>608</sup> *Tirana memoria*, p. 20.

<sup>609</sup> *El arma en el hombre*, p. 65.

<sup>610</sup> *Tirana memoria*, p. 91.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>612</sup> William KREHM, *Democracias y Tiránias del Caribe en los 1940s*, Lugus, Canada, 1999, pp. 84-85.

<sup>613</sup> *Ibidem*, p. 84. Le fait d'utiliser le corps de Jorge Pinto comme avertissement nous fait penser à l'article « el cadáver es el mensaje » dans lequel Horacio Castellanos Moya aborde cette pratique très courante au Salvador. Il parle de « [...] *uno de los mensajes más escalofriantes que alguien pueda recibir* [...] ».

D'autres personnages sont également emprisonnés dans cet espace, dont Pericles Aragón pour ses articles critiques. Cependant, en tant que fils du général Aragón, il occupait jadis « *la habitación cercana al despacho del coronel Monterrosa, que es el jefe de la policía* »<sup>614</sup>, mais cette fois-ci, « [...] *se lo llevaron a una de las celdas ubicadas en el sótano* »<sup>615</sup>. De l'horizontalité, induite par « *la habitación cercana al despacho del coronel Monterrosa* », qui mettait Pericles sur un certain « pied d'égalité », nous passons à la verticalité puisqu'il est transféré dans « *una de las celdas ubicadas en el sótano* ». Le système reproduit la structure politique qui oppose le haut et le bas, car « *la decisión de tratar con mayor rigor a Pericles procedía expresamente de arriba* »<sup>616</sup>.

Un autre espace d'enfermement est le Pénitencier Central. La phrase de Haydée « *¡Horror de los horrores! El general ordenó que trasladaran a Pericles a la Penitenciaría* »<sup>617</sup>, donne au lecteur une idée de ce nouvel espace. En effet, au fil de la lecture, nous découvrons que le transfert vers le Pénitencier permet d'aborder le problème du traitement des prisonniers politiques. C'est également dans ce Pénitencier que fut emprisonné Farabundo Martí après l'échec de l'insurrection et sa condamnation à mort par la Cour Martiale. Dans cet espace de fiction, il eut une discussion restée confidentielle avec Pericles qui était alors le secrétaire particulier du général Hernández Martínez. Le changement idéologique de Pericles survenu après, ainsi que la phrase prononcée par Martí avant son exécution, « *Vos vas a ser uno de los nosotros* », nous donne une idée assez nette de la teneur de cette conversation mystérieuse. Tout ce mystère entre le personnage historique et le personnage fictif/ historique fait de la cellule, un lieu « historique ».

Si le Palacio Negro se révèle être un espace de torture d'opposants politiques dans *Tirana memoria*, dans *La sirvienta y el luchador*, la violence est encore plus extrême, L'année traitée par l'auteur dans ce roman fut particulièrement violente, comme le souligne le narrateur de *Donde no estén ustedes* « *era el año del terror, de la carnicería, del inicio de la guerra* »<sup>618</sup>, avec ses célèbres Escadrons de la mort à la tête desquels se trouvait le major Le Chevalier<sup>619</sup>. Dans ce roman, le Palais Noir présente une description partielle. Nous savons par exemple qu'il y a une cour, qui sépare deux espaces clos. D'un côté, ce que *El Vikingo*

---

<sup>614</sup> *Tirana memoria*, p. 15.

<sup>615</sup> *Idem*.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>618</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 80.

<sup>619</sup> Ce nom évoque l'homme politique salvadorien Roberto D'Aubuisson, fondateur de l'Alliance Républicaine Nationaliste (ARENA), parti politique d'extrême droite qu'il a dirigé entre 1978 et 1985. Il est également le fondateur des Escadrons de la mort et fut impliqué dans l'assassinat de Monseigneur Romero.

nomme « *la ópera* » encore appelé « *el taller* », qui « [...] *está del otro lado del patio* »<sup>620</sup>, et de l'autre, ce qu'il nomme « *las cloacas* ». Cet espace contient un autre espace encore plus petit, « *la cloaca número cinco* ». Chacun de ces espaces remplit une fonction bien précise. Ce qui attire l'attention dans un premier temps, sont les noms donnés à ces espaces. « *La ópera* », le nom, ironique donne une idée de la fonction de cet espace où « [...] *sólo van los que tienen que cantar largo y tendido* »<sup>621</sup>. Espace de torture, où officie Gadeas, dit Choquito<sup>622</sup>, par ailleurs nommé « *ingeniero* » ou encore « *electricista* » parce qu'il est « *el jefe de la picana, de la plancha de acero. Es el que los tuesta, poco a poco, hasta que cantan* »<sup>623</sup>. Dans cet espace, Choquito agit en « maître d'orchestre » de la torture. Quant à « *las cloacas* », ce sont « [...] *los dominios del Vikingo, las ergástulas donde él les da la bienvenida a los recién llegados [...]* »<sup>624</sup>. C'est l'endroit où les autres victimes de la répression « [...] *pasan directamente [...] a manos de los macheteros, donde escupen el nombre o la dirección exigida luego del primer filazo* »<sup>625</sup>. Le nom ici est encore révélateur d'idée de domination : lieux situés dans les sous-sols d'une ville où sont rejetées les eaux sales, lieux immondes. Lieu de réunions d'individus chargés des basses œuvres : *El Vikingo* et ses collègues, « *los macheteros* », *Chicharrón* et *Altamirano*. C'est précisément dans la « *cloaca número cinco* » qu'explose toute la violence.

Dans la « *cloaca número cinco* », Brita est torturée et violée à plusieurs reprises. Cette violence peut être ressentie par le lecteur à travers les champs lexicaux : de la « chosification » qui regroupe les termes « *bultos* », « *muñequita* » ; de l'« animalisation » avec les termes « *pescas* », « *desnudos* », « *atados de pies y mano* », « *perritas de raza* » aussi. Cette animalisation est d'ailleurs renforcée dans « [...] *A uno de los dos capturados lo reconoce de inmediato : es el tal Juan Chacón, líder de los bochincheros, muy machito, el cabrón* »<sup>626</sup>. Toutefois c'est le champ lexical de la domination sexuelle qui est le plus prégnant : « *machacarle las tetas* », « *le escupe en el ano* », « *le abre las piernas* », « *le mete un dedo* », « *le toca palo de escoba* ». Il rend compte du mépris absolu de la vie et de la femme, en l'occurrence, qu'éprouvent les « *macheteros* ». Si les hommes vont généralement à

---

<sup>620</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 31.

<sup>621</sup> *Idem*, p. 31

<sup>622</sup> Le nom de ce personnage est déjà très révélateur. *Choquito* vient de « Choco » qui signifie « choc » et du diminutif « ito » qui est lui aussi ironique, et « Choco » est aussi un synonyme de « mutilado » qui signifie « mutilé ».

<sup>623</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 31.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 32, C'est nous qui soulignons.

« l'opéra », les femmes, elles, passent obligatoirement dans cette « *cloaca número cinco* » avant d'être mises à mort.

Finalement, tout se passe comme si l'auteur avait éprouvé le besoin de dévoiler les atrocités des régimes militaires qui se sont succédé au fil des années, de montrer tout ce qui était jusque là tu ou implicite. Les scènes et les faits, tels qu'ils sont présentés, ont été inspirés à l'auteur à partir de leur « banalité », comme il affirme « [...] *no le pasó sólo a una pareja de gente que yo conocía, sino a mucha gente que yo conocí, porque San Salvador funcionaba de esa manera en esa época; es decir, los cuerpos de seguridad eran los mismos escuadrones de la muerte que desaparecían a la gente y la mataban* »<sup>627</sup>. Le Palais Noir fonctionne ainsi comme le symbole des régimes militaires. En ce sens, il agit comme un « palais de la mémoire »<sup>628</sup>, de toutes les victimes qui ont été soit torturées, soit exécutées dans ce lieu. De là, la nécessité de sa fictionnalisation.

L'étude de l'espace dans l'œuvre moyane permet d'établir à la suite d'Odile Castros dans son étude sur l'espace dans deux romans de Juan Benet, que l'espace est non seulement une catégorie signifiante, mais aussi un véritable actant qui détermine la quête des personnages et agit sur eux<sup>629</sup>. Elle révèle que l'espace est étroitement lié à un malaise de l'histoire et de l'identité généré par la polarisation et des clivages de la société dans laquelle évoluent les personnages<sup>630</sup>. Ces clivages sont politiques, économiques et sociaux. L'espace dans l'œuvre de Castellanos Moya est à l'image de la société qui est radiographiée, instable et violent. Il apparaît polarisé, symbolique de la problématique. Abordée dans l'ensemble de l'œuvre, la lecture de l'espace crée par ailleurs un climat oppressant : plus le lecteur pénètre dans l'espace, plus il se sent confiné.

---

<sup>627</sup> Ariel, RUIZ MONDRAGÓN, « Literatura a partir de una herida. Entrevista con Horacio Castellanos Moya », consulté le 25 septembre 2015 sur [revistareplicante.com/literatura-a-partir-de-una-herida/](http://revistareplicante.com/literatura-a-partir-de-una-herida/)

<sup>628</sup> Nous empruntons l'expression à saint Augustin, expression reprise par Joël Candau dans son ouvrage *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>629</sup> Odile CASTRO « Les structures spatiales dans les romans *Una Meditación* et *El aire de un crimen* de Juan Benet. Une tentative d'approche sociocritique. », in *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, (dir. Jacques Soubeyroux), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1994, pp. 126-127.

<sup>630</sup> Idem.

## **Troisième partie**

### **MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE**

Dans la mesure où la frontière entre fiction et histoire tend à se déplacer, voire à s'effacer, il nous a semblé important de cerner les stratégies et de voir les enjeux qui sous-tendent la mise en scène des faits historiques dans l'œuvre, en étudiant les modes de représentation des marques d'historicité, en voyant comment le « décloisonnement » et le tissage entre les deux s'opèrent à partir du dispositif paratextuel, à travers la composition formelle et l'écriture, en particulier de la violence. Nous analyserons aussi la manière dont Castellanos Moya a conçu ses romans qui se complètent et se suffisent à la fois, afin de voir l'effet que produit sa vision de l'histoire. L'étude du temps dans l'œuvre fera l'objet du dernier chapitre. Nous tenterons de comprendre l'usage que fait l'auteur du temps dans la narration, afin de voir en quoi et pourquoi elle est différente de celle de l'historien, dans la mesure où les deux visées, celle de l'écrivain et celle de l'historien, semblent être la même, c'est-à-dire raconter l'histoire.

## CHAPITRE 1 – Raconter l’histoire<sup>631</sup>

La figuration du fait historique fait appel à diverses stratégies narratives; parfois l’histoire y est figurée sous la forme d’un cadre, parfois sous la forme d’un code. Certains codes peuvent être qualifiés de « réalistes » au sens où ils sont facilement identifiables dans le hors-texte, et s’appuient sur des codes topographiques, sociologiques et historiques tels que les a décrits Roland Barthes et qui produisent un « effet de réel », permettant ainsi d’inscrire l’intrigue dans un imaginaire historique commun. D’autres, purement fictifs sont néanmoins proches de la réalité ou encore vraisemblables. Toutes ces marques d’historicité qui contribuent à un effet de réel en donnant une dimension historique à l’œuvre moyenne permettent de rattacher le destin individuel des personnages fictifs à la « grande histoire » collective.

### *I - Modes de représentation des marques d’historicité*

#### *A - Les marques d’historicité dans la fiction : une représentation à la fois évidente et complexe<sup>632</sup>*

Nous entendons par marques d’historicité explicites tous les faits historiques figurant dans le texte et clairement identifiables par le lecteur dans le hors-texte, qui permettent au lecteur de situer géographiquement et temporellement l’intrigue dans le monde réel. C’est d’abord aux faits historiques les plus marquants que nous allons nous intéresser puisqu’ils déterminent les dimensions historique et sociologique de l’œuvre moyenne. La variété dans la fictionnalisation de l’histoire va au-delà du simple jeu formel. En effet, là où certains romans intègrent des références historiques dans le destin des personnages et leurs familles et tentent

---

<sup>631</sup> L’étude de Stéphanie VIGIER, *La fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction océanienne contemporaine*, Limoges, Pulim, 2011, a été intéressante dans le cadre de la rédaction de la première partie de ce chapitre.

<sup>632</sup> Nicole FERNÁNDEZ BRAVO, *Lire entre les lignes : l’implicite et le non-dit*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle -Paris III, Langue-Discours-Société Allemagne Autriche Pays-Bas, n°3/4, PIA, 2003.

ainsi de montrer la façon dont l'histoire a pu être vécue, d'autres adoptent en revanche une position beaucoup plus polémique.

Comme nous espérons en avoir fait la démonstration, l'œuvre de Castellanos Moya fait indiscutablement référence à des événements de l'histoire salvadorienne contemporaine. La variation du degré de précision s'appuie sur une stratégie d'authentification diversifiée. En effet, si certains romans ou récits indiquent clairement au lecteur les lieux, les dates lui permettant d'inscrire l'intrigue dans un cadre historique commun, comme nous l'avons vu c'est le cas pour des romans comme *Tirana memoria*, *El arma en el hombre*, *La diáspora*, *Desmoronamiento*, *Donde no estén ustedes*, d'autres comme *La sirvienta y el luchador* ou *Insensatez* laissent au lecteur le soin de reconstituer les faits historiques et lui assignent une tâche, à savoir celle « d'enquêteur ». Nous verrons donc successivement comment se manifestent les marques explicites et implicites ainsi que leurs enjeux.

#### a) Marques explicites

Certains romans et récits font le choix de marques historiques explicites, empruntés à l'histoire officielle racontée dans les ouvrages d'histoire : c'est le cas de *Tirana memoria* qui raconte les derniers jours du régime de Maximiliano Hernández Martínez. Castellanos Moya a choisi de se centrer sur la chute du dictateur, en combinant, par un jeu de va-et-vient, le journal intime et le dialogue. Les références historiques y sont mises en scène de manière très précise. Il s'agit du roman le plus documenté de Castellanos Moya. Celui-ci a d'ailleurs pris soin de signaler en note, de fin de roman, les ouvrages historiques qui lui ont servi dans la composition de sa fiction, voulant ainsi lui donner du crédit et « prouver » ainsi son authenticité<sup>633</sup>.

Les codes socio-historiques utilisés sont précis, les dates; les personnages et les circonstances historiques sont méticuleusement notés dans le journal intime que tient Haydée. Le choix de ce genre permet de présenter les événements de manière chronologique tel qu'ils sont supposés s'être produits. C'est ainsi que le lecteur peut presque vivre les derniers jours du

---

<sup>633</sup> Parmi les ouvrages utilisés par Castellanos Moya, nous avons : *Relámpagos de libertad*, San Salvador, Lis, 2000, de Mariano Castro Morán ; *Insurrección no violenta en El Salvador*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2003, de Patricia Parkman ; *Abril y mayo de 1944* (s.e., s.f.) de José Raúl Flórez ; *Las jornadas cívicas de abril y mayo de 1944*, San Salvador, Editorial Universitaria, 1979, de Francisco Morán ; *El Salvador 1930-1960*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002, de Juan Mario Castellanos. Nous avons pu lire les ouvrages de Mariano Castro Morán, Juan Mario Castellanos et Patricia Parkman.

général Hernández Martínez au pouvoir. Le 8 mai 1944, date qui correspond à la démission du dictateur, très importante d'un point de vue historique aussi bien que symbolique, assure à l'auteur un cadrage dans la « grande histoire ».

Comme le souligne Roland Barthes, l'identification de la dimension historique d'éléments textuels s'appuie sur l'utilisation d'un code partagé par l'auteur et le lecteur. Les descriptions détaillées des espaces et des comportements ainsi que la conservation des noms des personnages historiques plongent le lecteur dans cette période historique trouble et confèrent au roman une fonction informative. Dans ce roman, la fiction joue un rôle mineur. L'intérêt de cette stratégie de références directes est que l'histoire est évoquée du point de vue de ceux qui l'ont vécue que Castellanos Moya reconstitue par le biais de la fiction. L'auteur ne fait jamais l'économie de l'exactitude : les références sont mises en évidence, les dates sont données avec précision, les personnages historiques nommés, hormis quelques uns, nous y reviendrons<sup>634</sup>, leurs fonctions historiques conservées. La diversité des choix de personnages et d'espaces et des réactions suscitées, par les événements historiques thématiques, témoignent d'une volonté d'« authenticité » et de l'envie de raconter et de se remémorer l'histoire, évoquée de manière explicite. Elle se déploie à partir de différents points de vue à savoir celui de Haydée, de Clemente et Jimmy ainsi que celui de Chelón. Cette stratégie est destinée à créer une certaine objectivité de l'histoire.

La démission du général Hernández Martínez est, par exemple, «retranscrite» dans *Tirana memoria*. Le roman reproduit cet événement historique d'une façon presque identique à la réalité telle qu'elle est exposée dans l'ouvrage de M. Castro Morán : nous pourrions presque parler d'un décalque du fait historique qui y est relaté. Malgré la présence de quelques personnages fictifs qui viennent côtoyer des personnages historiques et le noyau principal, en l'occurrence la famille *Aragón* qui est une famille fictive, tout de même calquée sur la famille de Horacio Castellanos Moya, la fiction est comme « prise en otage » par l'histoire.

*Desmoronamiento* met aussi en scène des sources historiques précises de la guerre entre le Honduras et El Salvador. Ce roman composite qui associe à la fois la forme épistolaire et la forme romanesque se déroule au gré de l'évolution de la guerre. En filigrane, se lisent les conflits politiques entre le Parti Nationaliste et le Parti Libéral, et la guerre déclarée au communisme. La guerre de « Cent Heures » est mise en fiction sans réels artifices fictifs. Sur fond de querelle familiale, entre une famille hondurienne et *Clemente Aragon*, un

---

<sup>634</sup> Dans *Tirana memoria*, les personnages historiques sont nommés avec exactitude, sauf certains comme Clemente Aragón, Jimmy (Capitaine du Régiment de Cavalerie), Chelón, et Mingo.

Salvadorien communiste qui s'apprête à épouser la fille unique du chef du Parti nationaliste du Honduras, la guerre éclate. À cette guerre tenue par les historiens comme la guerre la plus courte et pourtant la plus meurtrière jamais connue entre deux pays voisins, succéda une tentative de coup d'État en 1972. En effet, grâce aux « pouvoirs » de la fiction, l'auteur, par les jeux avec le temps, parvient par le biais d'une ellipse temporelle à accélérer le récit, laissant au lecteur le soin de rétablir ce qu'il a passé sous silence. Cette tentative de coup d'État avec la prise en otage du président Sánchez Hernández vient à nouveau créer une tension dans le récit et remettre l'histoire au premier plan.

*Donde no estén ustedes* donne également à lire l'histoire de façon explicite mais la représentation de l'histoire y est faite de façon différente. En effet, la fiction prend le pas sur les faits historiques représentés, qui ne sont pas donnés en continu mais de manière entrecoupée et par bribes. L'entrée dans l'histoire se fait au gré des souvenirs d'*Alberto Aragón* livrés par un narrateur omniscient. C'est ainsi que le lecteur peut mesurer l'implication de ce personnage fictif dans l'histoire de son pays. Il a par exemple participé à « *la invasión a El Espino*<sup>635</sup> *y en los golpes de Estado de 1959 y de 1972* » ; il est l'ami de *Flaco Pérez*, autre personnage historique, qui « *fue el máximo dirigente civil, uno de los tres integrantes de la autodenominación Junta Revolucionaria de Gobierno* »<sup>636</sup>. Le souvenir des assassinats de son fils Albertico et de la femme de ce dernier, nous conduit aux prémices de la guerre civile, « *[del] año del terror, de la carnicería* »<sup>637</sup> avec ces violations des droits de l'homme et les violences principalement faites aux opposants politiques. Il parle de « [...] *los cadáveres de las decenas de opositores a los que asesinaban diariamente* »<sup>638</sup>. À ce propos, en s'appuyant sur le Rapport de la Commission de la Vérité (ICV), Joaquín Mauricio Chávez Aguilar affirme

[...] *los patrones de la violencia de los agentes del Estado y sus colaboradores se originaron en una concepción que consideraba como sinónimos «oponente político, subversivo y enemigo», es decir aquellos que sostenían ideas contrarias a las ideas*

---

<sup>635</sup> Avant le coup d'État du 21 octobre 1944 qui conduisit le colonel Osmín Aguirre y Salinas au pouvoir, des officiers exilés après la tentative de coup d'État du 2 avril contre le général Hernández Martínez rentrèrent au Salvador en héros, mais se virent refuser l'entrée dans les casernes et leur réintégration dans l'armée. Les leaders et les militaires du 2 avril durent s'exiler à nouveau. Le 12 décembre de la même année, la majorité de ces militaires et civils revinrent au Salvador pour envahir Ahuachapan. Le gouvernement du colonel Aguirre y Salinas, soutenu par l'armée, vint à bout de cette invasion.

<sup>636</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 39.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 79.

*oficiales corrían el riesgo de ser eliminados como si fueran «enemigos armados en el campo de batalla»<sup>639</sup>.*

Ces propos apportent une explication à la disparition d'Albertico et de sa femme, et plus largement aux assassinats politiques qui eurent lieu pendant la guerre civile en particulier.

#### *b) Les marques implicites*

Les références à l'histoire peuvent aussi être implicites. Dans ce cas, elles le sont dans la mesure où les faits utilisés n'apparaissent pas immédiatement comme historiques, ou du moins pas à tous les lecteurs. Certains faits comme l'échec d'insertion de soldats salvadoriens démobilisés après la guerre civile dans *El arma en el hombre* ou encore d'anciens catcheurs devenus tortionnaires comme le cas de *El Vikingo* dans *La sirvienta y el luchador* n'apparaissent pas tout de suite comme historiques. Même si *El Vikingo* est un personnage fictif, il est représentatif des catcheurs salvadoriens jadis utilisés comme hommes de main. Castellanos Moya affirme « *El Vikingo es un personaje de ficción, aunque sí es real que en la historia salvadoreña hubo algunos luchadores que trabajaron para la policía, y que ahora son porteros de discoteca* »<sup>640</sup>. Comme le souligne Umberto Eco cité par Christine Di Benedetto, « les agissements des personnages servent à mieux comprendre l'histoire, ce qui s'est passé, et bien qu'ils soient inventés, ils disent plus, et avec une clarté sans pareille, sur [...] l'époque, que les livres d'histoire consacrés »<sup>641</sup>.

Dans *La sirvienta y el luchador*, la référence à l'histoire reste indirecte : le code topographique reste imprécis; il permet d'identifier des espaces caractéristiques du Salvador, mais pas une localité précise. Aucune date ne permet au lecteur de le contextualiser, la seule donnée dont il dispose étant celle indiquée par Castellanos Moya lors d'entretiens destinés à faire la promotion du roman. Cette stratégie narrative est également employée dans *Insensatez*. Cependant quelques éléments, comme nous l'avons vu, peuvent tout de même

---

<sup>639</sup> Joaquín Mauricio CHÁVEZ AGUILAR, « Estado neoliberal y cultura de la violencia en El Salvador (1992-2002) » in Memoria. Primer Encuentro de Historia de El Salvador 22-25 julio 2003, El Salvador, CONCULTURA, pp. 248-249.

<sup>640</sup> EFE, « Castellanos Moya: La guerra civil del Salvador aún está pendiente de novelar », sur <http://agencias.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=707551>, consulté le 13/04/2015.

<sup>641</sup> Umberto ECO, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, Le livre de Poche, 1985, p. 87, cité par Christine DI BENEDETTO, « Roman historique et histoire dans le roman », Cahiers de Narratologie, n°15 | 2008, sur <http://narratologie.revues.org/767>, consulté le 5/08/2015.

aiguiller le lecteur : des noms de rues, de places comme « las plazas Barrios y Morazán »<sup>642</sup> ou « el parque Libertad », les épisodes racontés ou des noms de personnes qui ont réellement existé. Tel est le cas de Juan Chacón<sup>643</sup>, de Monseigneur Romero<sup>644</sup>, des organisations comme le « Bloque Popular Revolucionario » et « las Ligas Populares »<sup>645</sup>.

Dans *El asco*, les références à l'histoire sont éparées et fondues dans un long monologue dans lequel le narrateur critique la nation et ses valeurs. L'histoire de la guerre civile salvadorienne n'est pas explicitement abordée par le narrateur Vega. Elle est représentée à travers la vision qu'il a des militaires, du président et de son pays et à travers leurs effets sur l'ensemble de la société. On peut par exemple le voir lorsque Vega dit « [...] *este país está fuera del tiempo y del mundo, sólo existió cuando hubo carnicería, sólo existió gracias a los miles de asesinados, gracias a la capacidad criminal de los militares y los comunistas [...]* »<sup>646</sup>. Ici l'enjeu historique est identifié par le lecteur grâce à la phrase « *cuando hubo carnicería* » qui fonctionne comme une sorte de « code » qui reste cependant vague et ne permet pas d'identifier un lieu, une époque précise. Cette stratégie narrative intervient également dans le roman *Insensatez*, où le pays dont parle le narrateur n'est pas nommé. Malgré l'imprécision du code topographique, quelques marques d'historicité nous indiquent qu'il s'agit du Guatemala. Les termes « *indígena cachiuel* »<sup>647</sup>, « *traducir los testimonios de las lenguas mayas al castellano* »<sup>648</sup>, le fait de savoir que le journaliste a été embauché par l'Église pour corriger le Rapport qui contient les témoignages, et la phrase qui ferme le roman : « *Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado [...]* »<sup>649</sup>. Toutes ces « traces », en début et en fin de roman, plongent le lecteur dans un fait historique tragique de l'histoire guatémaltèque.

Dans ces romans, donc, l'enjeu historique est identifié par le lecteur à partir de faits qui restent assez vagues et qui ne permettent pas d'identifier immédiatement un lieu, un espace et une époque précise. La relative imprécision du lieu et de l'époque permet au cadre et aux événements mis en scène par la fiction de valoir pour l'ensemble de l'histoire

---

<sup>642</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 45.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>646</sup> *El asco*, p. 63.

<sup>647</sup> *Insensatez*, p. 14.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 155.

centraméricaine récente. Cette stratégie narrative a le mérite de pousser le lecteur à entreprendre un travail et une réflexion sur l'histoire, lui conférant ainsi un rôle actif.

### **B - Les enjeux de précision des marques d'historicité**

La variation dans l'utilisation de l'histoire nous pousse à nous demander quels peuvent en être les enjeux. Nous pouvons identifier deux manières de dire l'histoire dans les romans. En effet, nous pouvons qualifier certains romans de « diachroniques » et d'autres de « synchroniques ». Ces deux catégorisations linguistiques ont fait l'objet d'une étude saussurienne. En effet, pour résumer rapidement la pensée de Ferdinand de Saussure à ce propos, ce qui est diachronique est successif, particulier et a trait à l'évolution, tandis que ce qui est synchronique est statique<sup>650</sup>. Ces catégorisations illustrent ainsi deux enjeux différents.

Nous pouvons qualifier certains romans de « diachroniques » dans la mesure où l'intrigue a lieu dans un temps historique en rapport à la succession des générations. Les romans *Tirana memoria*, *Desmoronamiento*, *Donde no estén ustedes*, *La sirvienta y el luchador* et *El sueño del retorno* en sont de parfaits exemples : à travers le destin de la famille Aragón, une famille salvadorienne, cette saga couvre une longue période de l'histoire du pays qui va de la chute du général Maximiliano Hernández Martínez (1944) aux préludes de la guerre civile. Ce travail de périodisation de l'histoire permet au lecteur de suivre de manière quasi chronologique l'histoire d'un pays meurtri par des événements dramatiques comme les dictatures, les injustices sociales et des violences de toute sorte.

Cette stratégie permet à Castellanos Moya de mettre en évidence des épisodes de l'histoire salvadorienne qui ont été déterminants pour le pays. L'histoire individuelle de quelques personnages venant représenter celle de tout un pays. Inscire l'intrigue dans l'histoire grâce à une succession de générations peut laisser penser que l'auteur pratique une approche socio-politique de cette histoire. La fiction diachronique s'affiche de cette manière comme une périodisation de l'histoire salvadorienne et une lecture politique de ses enjeux ainsi que son impact sur les générations qui l'ont vécue. Castellanos Moya place au premier plan des personnages de fiction, dont le destin personnel est conditionné par l'Histoire, mêlés à des références historiques pour construire une trame de fond qui leur sert de cadre.

Pour d'autres romans, nous pouvons parler de fiction « synchronique » : C'est grâce à une poétique de la trace et à de nombreuses analepses que ces romans parviennent à évoquer

---

<sup>650</sup> Marie-Anne PAVEAU et Georges-Élia SARFATI, *Les grandes théories de la linguistique. De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2003.

l'histoire<sup>651</sup>. C'est le cas des romans comme *La diabla en el espejo*, *Insensatez* et *El arma en el hombre*, où le passé ne se laisse pas lire comme une évidence, il est réactivé par la mémoire en l'occurrence celle de Robocop personnage de *El arma en el hombre*. En effet, c'est grâce aux souvenirs du personnage que le lecteur rentre dans l'histoire. Il sera par exemple au courant des dessous du crime organisé, de la guerre civile, des recrutements des escadrons de la mort ainsi que des méthodes utilisées pour détruire l'ennemi. Ce personnage, victime collatérale de la guerre civile, est une sorte d'emblème représentant tous les démobilisés laissés pour compte.

Cependant, la représentation de l'histoire dans l'œuvre, à la fois implicite et explicite, s'opère avant même de commencer la lecture du texte dans la construction du dispositif paratextuel.

## ***II - Les paratextes***

Dans *Seuils*, Gérard Genette désigne par « paratexte » ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public<sup>652</sup>. Il parle même de « limite », de « frontière étanche », et finalement de « seuil » et Borges, lui, utilise le terme « vestibule », à propos d'une préface. Le paratexte est donc ce qui peut offrir à chacun la possibilité d'entrer ou de « rebrousser chemin » selon l'expression de G. Genette en tant que lieu où se noue explicitement le contrat de lecture. Il y a deux sortes de paratexte qui regroupent des discours et des pratiques variées qui émanent de l'éditeur (paratexte éditorial) ou de l'auteur (paratexte auctorial). Ce dispositif regroupe principalement titres, sous-titres, intertitres, nom de l'auteur et de l'éditeur, date de parution notes, préfaces, illustrations, table des matières, la « prière d'insérer » ou la quatrième de couverture et celui que nous trouvons hors du livre, nommé « épitexte » qui peut être constitué d'entretiens donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, de sa correspondance, etc...

Il s'agit ici de montrer comment l'étude des éléments paratextuels dans l'œuvre moyane peut mettre en évidence des stratégies éditoriale et/ ou auctoriale spécifiques, afin de voir de quelle manière le paratexte se met au service de la réécriture de l'histoire. De quelle

---

<sup>651</sup> Nous empruntons l'expression « poétique de la trace » à Jean-Xavier Ridon dans son étude « JMG Le Clézio et Eduard Glissant : Pour une poétique de la trace », in *Contemporaines françaises et francophones études*, vol. 19, n°2, 2015, numéro spécial : *JMG Le Clézio ou les défis de l'interculturel*.

<sup>652</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, pp. 7-8.

manière l'étude des paratextes des romans du corpus informe-t-elle ou interprète-t-elle le fait historique ?

### A - Les titres et les quatrièmes de couverture

Les titres représentent le premier contact que nous établissons avec un ouvrage. En l'absence d'une connaissance de l'auteur, c'est parfois en fonction du titre que nous choisissons ou pas de lire un ouvrage. C'est la plupart du temps, un critère suffisant d'identification, nous fait remarquer Vincent Jouve<sup>653</sup>. Le théoricien lui attribue quatre fonctions essentielles : la fonction d'identification, la fonction descriptive, la fonction connotative et la fonction séductive<sup>654</sup>.

Chez Castellanos Moya, les titres des romans du corpus sont en majorité nominaux, à l'exception de *Tirana memoria* et de *Donde no estén ustedes*. Ils remplissent d'une manière ou d'une autre toutes les fonctions mentionnées, évoquant, pour certains d'entre eux, l'histoire de manière métaphorique ou symbolique. *La diáspora* par exemple, désigne la dispersion d'une communauté. L'article défini montre qu'il s'agit d'une « diaspora » bien précise. Pour qu'il y ait diaspora, il faut qu'avec le temps un sentiment d'appartenance, une identité se maintiennent, par une décision consciente et même en vertu d'un certain acharnement<sup>655</sup>. Les raisons qui peuvent conduire à la formation d'une diaspora peuvent être politiques et/ou économiques. Elles signifient tout abandonner derrière soi ses biens, sa famille, sa patrie; Michel Bruneau utilise ainsi l'expression « patrie perdue » pour désigner cette perte. Les personnes en situation diasporique vont donc chercher dans le pays d'accueil qui est étranger par définition, un ancrage à l'aide de « marqueurs », ou en créant des « microterritoires » se référant à la mémoire du territoire d'origine<sup>656</sup>. Elles chercheront donc à s'approprier des lieux dans ces territoires d'installation ou d'accueil en se référant à la mémoire collective de ses lieux d'origine ou « patries perdues », ainsi qu'à celle d'événements ayant joué pour elles un rôle fondateur<sup>657</sup>. La diaspora dont parle Castellanos Moya dans son roman soulève ces problèmes de « patrie perdue », d'« identité perdue » et surtout de « mémoire collective ». En effet, la quatrième de couverture en souligne les raisons principales. Il s'agit de « *quienes*

---

<sup>653</sup> Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Paris, Arman Colin, 2007, p. 10.

<sup>654</sup> *Ibid.*, pp. 9-13.

<sup>655</sup> Michel BRUNEAU, « Diasporas », sur <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article215>, consulté le 15/11/14.

<sup>656</sup> Michel BRUNEAU, « Les territoires de l'identité et la mémoire collective en diaspora », in *L'Espace géographique*, 2006/4 Tome 35, p. 328-333 disponible sur <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-328.htm>, consulté le 15/11/14.

<sup>657</sup> *Idem.*

*militan en la revolución salvadoreña* ». Par ailleurs, la mention de phrases comme « *asesinato de Ana María* » et « *suicidio de Marcial* » mettent tout de suite le lecteur sur la piste d'un fait historique qui a profondément marqué les esprits quelles que soient les opinions politiques. Ce sont donc ces éléments qui donnent tout son sens historique au syntagme nominal « La diáspora ».

*Desmoronamiento*, titre nominal, acquiert une portée métaphorique. Un effondrement peut avoir plusieurs sens : « éboulement », « anéantissement », « chute », « affaissement ». Le nom est couramment utilisé dans des titres d'ouvrages à caractère économique, financier ou moral : par exemple *Effondrement : Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*<sup>658</sup>, *L'effondrement de la civilisation occidentale*<sup>659</sup> ou *L'effondrement du dollar et de l'euro, et comment en profiter*<sup>660</sup> pour ne citer que quelques titres récents. Cependant, contrairement aux titres que nous venons de citer qui forment de longues phrases explicatives, celui du roman de Castellanos Moya est réduit à ce seul nom, l'absence d'article lui donnant le maximum d'extension.

La quatrième de couverture vient en éclairer le sens et la portée. La mise en situation de l'histoire narrée est éclairée par la mention, d'un côté d'Erasmó Mira Brossa, *abogado y presidente del Partido Nacional hondureño* et de l'autre de Clemente, communiste salvadorien ; ces deux informations antithétiques soulignent d'ores et déjà la tension entre deux idéologies, avec en ligne de mire le « mouton noir » communiste. Toutefois, l'information la plus importante et la plus explicite reste la datation des faits donnée par la phrase « [...] *Corre el año 1969 y la guerra entre Honduras y El Salvador* [...] ». Cette phrase fonctionne comme le résumé du roman, même si celui-ci ne se limite pas à ce fait historique, puisqu'il aborde également, bien que, de manière brève, la tentative de coup d'État de Napoleón Duarte en mars 1972 au Salvador. L'absence d'information sur ce dernier fait n'a pas de réelle incidence ici puisque l'auteur l'aborde par le biais d'une ellipse temporelle pour montrer l'évolution des personnages.

*Insensatez*. Comme pour *Desmoronamiento*, ce titre a d'autant plus de relief en raison de l'absence d'article. *Insensatez* a été traduit en français par « Dérison »<sup>661</sup>. Ce titre suscite de nombreuses interrogations car le terme touche aussi au domaine de la psyché. C'est à

---

<sup>658</sup> Jared DIAMOND, *Effondrement : comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Folio, 2009.

<sup>659</sup> Erick CONWAY et Naomi ORESKES, *L'effondrement de la civilisation occidentale*, Les liens qui libèrent, 2014.

<sup>660</sup> James TURK et John RUBINO, *L'effondrement du dollar et de l'euro, et comment en profiter*, Le Jardin des Livres, 2011.

<sup>661</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *Dérison*, Québec, Les Allusifs, 2006, traduit par Robert Amutio.

nouveau la lecture du résumé qui vient éclairer ce titre. Les points importants mis en évidence sur cette quatrième de couverture rappellent tout de suite le contexte historique. En effet, l'éditeur a fait le choix de surligner en caractères gras les phrases « *el genocidio padecido por los pueblos indígenas de un país centroamericano* ». Les marques d'historicité que constituent les trois syntagmes - fait, victimes, lieu - permettent de conclure qu'il s'agit du Guatemala et du massacre massif des indigènes pendant la longue guerre civile (1960-1996).

L'emploi du mot « *genocidio* » retient l'attention. Ce terme rendu officiel en 1948, selon l'historien Bernard Bruneteau<sup>662</sup>, pour qualifier des crimes de masse, est né dans et de l'histoire, celle des années 1915-1945. En effet, selon lui, c'est avec la Première Guerre mondiale que le concept a commencé à être pensé juridiquement avant d'être précisé sous l'effet de la crise des années 1930 et des drames de la Seconde Guerre mondiale<sup>663</sup>. Le concept n'est donc pas récent et pourtant il connaît aujourd'hui diverses définitions, qualifier un massacre de « génocide » s'avérant une chose délicate. En effet, la résolution 96 du 11 décembre 1946 de l'Assemblée générale des Nations Unies le définit comme un « déni du droit à la vie de groupes humains ».

À propos du Guatemala, le sociologue Yvon Le Bot parle de « guerre de massacres »<sup>664</sup>. En Amérique latine, la qualification du terme « génocide » est très controversée. En mai 2013, le procès du général Efraín Ríos Montt, président du Guatemala de 1982 à 1983, a relancé le débat. En effet, il a écopé de quatre-vingt années de prison (50 ans pour génocide et 30 pour crime de guerre). Par ailleurs, rappelons qu'en 1998, le juge espagnol Baltasar Garzón, qui avait fait arrêter l'ancien dictateur chilien, Augusto Pinochet, l'accusait de « génocide ». Cette charge n'a pas été retenue par le Chambre des Lords au vu du droit international<sup>665</sup>. Il faut souligner, à la suite de l'historien Bernard Bruneteau, que certains points comme l'« intention criminelle », « les actes de destruction », le « seuil quantitatif de victimes », « la définition des cibles » sont des notions qui posent problème. Dans la Convention de 1948 qui reste la référence à ce sujet, la mention de « l'intention » est essentielle comme l'affirme B. Bruneteau, car elle équivaut à la notion de « préméditation » dans le droit pénal qui sépare l'assassinat du meurtre. Ces divergences sont certainement à

---

<sup>662</sup> Bernard, BRUNETEAU, « Génocide. Origines, enjeux et usages d'un concept » in *Comprendre les génocides du XXe siècle. Comparer-Enseigner*, sous la direction de B. LEFEBVRE et S. FERHADJIAN, Editions Bréal, 2007, p. 20.

<sup>663</sup> *Idem*.

<sup>664</sup> Yvon LE BOT, « La guerre de massacres », in Maurice BARTH (dir.), *L'enfer guatémaltèque 1960-1996. Le rapport de la commission « Reconstitution de la mémoire historique »*, Paris, Karthala, 2000.

<sup>665</sup> Cet exemple est mentionné par Paulo A. PARANAGUA, in « Le génocide des Mayas en débat au Guatemala », sur <http://lemonde.fr>, consulté le 10/04/2015.

l'origine de refus de qualifier tel ou tel crime de « génocide ». C'est par exemple le cas du Darfour. En ce qui concerne le Guatemala, la qualification longtemps restée vague, s'est précisée lors du procès que nous avons mentionné, bien que celui-ci ait finalement été annulé pour vice de procédure. Ainsi, l'usage du concept de génocide dans la quatrième de couverture de *Insensatez*, avant même la reconnaissance publique du fait lui-même, lui donne plus de poids historique.

*Tirana memoria*<sup>666</sup> est certainement le titre le plus explicite de toute l'œuvre moyane. Il s'agit donc d'une « mémoire tyrannique ». Comme pour le concept « *genocidio* », ici c'est « *memoria* » qui retient l'attention. Terme polysémique, « mémoire » joue sur plusieurs niveaux. En psychologie, en biologie, en histoire etc., dans son sens global, il signifie la capacité de conserver et de restituer des informations autant chez l'homme que chez des organismes vivants et certaines machines. Dans le cas qui nous intéresse, c'est essentiellement son rapport à l'histoire qui est envisagé.

Jadis confondus, les deux termes ont ensuite été dissociés comme l'atteste l'ouvrage de Maurice Halbwachs. En effet, le sociologue a opposé les deux concepts. Cette opposition opère à plusieurs niveaux. Alors que l'histoire tranche, découpe des périodes et privilégie les différences, les changements et autres discontinuités<sup>667</sup>, dans le « développement continu de la mémoire collective il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire »<sup>668</sup>. La première différence se situerait donc au niveau de la temporalité, de la chronologie des faits. Par ailleurs, la mémoire se situe du côté de la fragmentation de la pluralité des groupes et des individus qui en sont des vecteurs éphémères, alors que l'histoire, elle, est du côté de l'unicité de l'affirmation de l'Un<sup>669</sup>. Il n'y a qu'une seule histoire et des mémoires plurielles. L'histoire avec sa méthode scientifique serait donc objective puisque l'historien prend de la distance avec ce qui relève du mémoriel. Par opposition, la mémoire serait subjective, portée par des groupes vivants ; elle évolue en permanence, elle peut faillir

---

<sup>666</sup> Dans un entretien, lorsqu'on lui demande « ¿Por qué el título de *Tirana memoria*? », Castellanos Moya répond que le titre était initialement prévu pour un autre roman, *Donde no estén ustedes* : «*cuando fui con los editores me dijeron que parecía más el título de un libro de historia y esto es una novela. Entonces le cambié el título, finalmente se tituló Donde no estén ustedes. [...] Pero le guardé Tirana memoria porque yo pensaba seguir escribiendo la historia de esta familia, la saga de la familia Aragón y de la guerra civil salvadoreña*». Entretien accordé à Gregory Zambrano, « La memoria es una tirana implacable. Entrevista a Horacio Castellanos Moya », in *Sin Título*, 2011, Acrílico, Acuarela, Tinta y Grafito sobre papel 7 XII. Sur [www.arnasyletras.uanl.mx/numeros/82-83/16.pdf](http://www.arnasyletras.uanl.mx/numeros/82-83/16.pdf), consulté le 13/04/2015.

<sup>667</sup> François DOSSE, *op. cit.*

<sup>668</sup> Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 1<sup>ère</sup> édition 1950, p. 134.

<sup>669</sup> François DOSSE, *op. cit.*

et être ainsi déformante<sup>670</sup>. Il est donc clair que les deux concepts s'opposent et portant ils visent un même objet, en l'occurrence « le passé ». C'est pour cette raison que certains historiens, à l'instar de Philippe Joutard, considèrent la mémoire comme objet et document d'histoire. Pierre Nora, pour sa part, affirmait déjà que la mémoire pouvait « devenir un fer de lance d'une histoire qui se veut contemporaine »<sup>671</sup>. Donc si la mémoire est parfois considérée comme abusive, et trompeuse, elle n'en reste pas moins un des thèmes favoris des historiens, même si elle tend à se substituer à l'histoire dans l'opinion publique et le monde politique<sup>672</sup>, ce qui expliquerait la lecture presque exclusivement référentielle qui a souvent été faite des romans de Castellanos Moya.

L'usage que fait Castellanos Moya du terme « mémoire », fait référence à la « mémoire collective » qui est selon Pierre Nora, « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé [...] »<sup>673</sup>. Ce dernier dénonçait dans une interview accordée au *Figaro littéraire*, le 22 décembre 2005, que « la mémoire est de plus en plus tyrannique »<sup>674</sup>. Que dit la quatrième de couverture du roman ? Les marques d'historicité qu'elle contient permettent de préciser que cette mémoire s'exerce sur des faits relatifs à la chute du général Hernández Martínez. Les termes « *el Brujo* », qui désigne le général comme « *el dictador salvadoreño* », plongent le lecteur dans l'une des périodes les plus conflictuelles de l'histoire salvadorienne.

*El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Le titre de ce roman intrigue autant qu'il surprend le lecteur. Trois éléments le composent. D'abord le substantif « *asco* ». Selon le dictionnaire Julio Casares, le terme signifie « *sosería, fastidio, aborrecimiento, repugnancia, vómito* », etc. Mais le terme englobe, à lui seul, toutes ces significations puis qu'il signifie « *repugnancia que incita a vómito* » donnant toute sa force au titre. « Thomas Bernhard » est le nom du célèbre écrivain autrichien contemporain, connu pour sa critique acerbe envers la société autrichienne, ce qui lui a valu un désaveu de la part de ses compatriotes. La préposition « en » introduit un complément de lieu avec un point fixe en l'occurrence San Salvador. Dès le titre, l'intrigue est donc géographiquement localisée. Le lecteur comprend que Thomas Bernhard à San Salvador s'y livrera à une impitoyable critique. Si le titre en lui

---

<sup>670</sup> Le livre de T. Todorov *Les abus de la mémoire* en étudie plusieurs exemples.

<sup>671</sup> Pierre NORA, cité par Philippe JOUTARD, « La tyrannie de la mémoire », in *L'Histoire*, n° 221 mai 1998, p. 98.

<sup>672</sup> Philippe JOUTARD, « La tyrannie de la mémoire », *L'Histoire*, n° 221, Mai 1998, p. 98.

<sup>673</sup> Cité par André LASSERRE, in « Mémoire et histoire », sur [etat.geneve.ch/dt/SilverpeasWebFileServer/14-Lasserre.pdf](http://etat.geneve.ch/dt/SilverpeasWebFileServer/14-Lasserre.pdf).

<sup>674</sup> Pierre NORA, « La mémoire est de plus en plus tyrannique », interview au *Figaro littéraire*, le 22 décembre 2005, sur Liberté pour l'Histoire, [www.lph-asso.fr](http://www.lph-asso.fr). consulté le 18/04/2015.

même ne donne aucune information historique précise, il indique un contexte global par la seule mention de la capitale salvadorienne. La quatrième de couverture plus explicite souligne « *el papel de la Iglesia en la sociedad* », de « *la incultura* », « *la política y los políticos* », en somme la critique de la société qui fonctionne comme une sorte de cheminement vers le fait historique. Ce qui pourrait intéresser l'historien, ce serait la représentation qui est faite de la société avec ses mentalités, ses pratiques.

*El arma en el hombre* fait partie des romans qui, de prime abord, n'ont rien à voir avec l'histoire, et pourtant ce roman au titre très percutant évoque bel et bien le contexte d'après-guerre civile. Il est composé de deux substantifs, et d'une préposition. Ce qui nous intéresse ce sont d'abord les deux noms, « *arma* » et « *hombre* ». Leur union ne nous surprend pas dans la mesure où l'homme est censé pouvoir et savoir manipuler une arme. Ce qui nous surprend, en revanche, c'est l'introduction de la préposition « *en* » entre les deux substantifs. En effet, cette préposition qui a vocation à situer un être ou une chose dans un espace donné, marque donc le lieu. Il s'agit donc d'une « arme à l'intérieur de/ dans l'homme ». Le titre est éclairé grâce à la quatrième de couverture qui nous donne un nom, « Robocop », indiqué en gras par l'éditeur, qui n'est pas sans nous rappeler le célèbre personnage du film de Paul Verhoeven sorti en 1987. Mi-homme, mi-robot, il s'agit d'un homme à l'intérieur d'une machine censé éradiquer le crime. Robocop « *mide un metro noventa, pesa casi cien kilos* », « *es uno de los combatientes más feroces* », « *sargento de un atropa de asalto* », « *fue desmovilizado* » après la guerre civile. Il n'a comme seuls effets que « *tres fusiles* », « *ocho granadas de fragmentación* », « *su pistola nueve milímetros* » et « *un cheque por tres meses de salario* ». Le résumé du roman donne des détails qui permettent de situer géographiquement et temporellement l'intrigue grâce à la phrase « [...] *cuando concluyó la guerra y se firmaron los acuerdos de paz entre la guerrilla y el gobierno de una nación centroamericana* ». Ces éléments donnent le contexte historique, sans que celui-ci soit clairement explicité. La « *nación centroamericana* » dont il est question ici pourrait aussi bien être le Guatemala que le Salvador. Cette absence de précision ne fausse cependant pas le « pacte de lecture » dans la mesure où ce personnage pourrait aussi bien fonctionner dans l'un ou l'autre pays. C'est donc essentiellement la période historique de l'après-guerre civil qui est focalisée ici, avec son lot de violences dont « Robocop » et ses armes sont le symbole.

## **B - Les épigraphes, les avertissements et les notes**

L'épigraphe est un autre élément du paratexte. Il s'agit d'une citation placée en exergue, dont A. Compagnon dit qu'elles sont une « citation par excellence »<sup>675</sup>. Partie intégrante de la stratégie de l'auteur, elle correspond à une volonté d'orienter la lecture. Selon Gérard Genette, l'épigraphe représente le livre, elle l'induit, elle le résume, mais d'abord elle est « un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi »<sup>676</sup>. L'épigraphe occupe généralement une place stratégique et se trouve dotée d'une fonction symbolique. Elle est située sur une page vierge en haut à droite, emplacement qui sollicite tout de suite l'intérêt du lecteur. G. Genette assigne à l'épigraphe quatre fonctions : celle du commentaire du titre de l'œuvre ; celle qui consiste en un commentaire du texte qu'elle signifie de manière implicite ; celle de servir de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation ; « l'effet – épigraphe », c'est-à-dire « La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »<sup>677</sup>.

Les fonctions rappelées ici guideront notre analyse en nous permettant de voir les épigraphes qui contribuent à la mise en scène l'histoire Soulignons toutefois que Castellanos Moya ne fait pas un usage systématique de l'épigraphe. Dans d'autres cas, il met un avertissement.

L'épigraphe de *El arma en el hombre* se présente sous la forme d'un poème dont l'auteur est Archiloque de Paros. L'analyse de sens ainsi que son pouvoir suggestif aux « abords » du texte, associés au titre permet de voir le lien qu'entretient cette épigraphe avec l'histoire. En un mot, qu'est-ce qui rend cette épigraphe « historienne » ?

*En la lanza tengo mi pan negro,  
en la lanza mi vino de Ismaro,  
y bebo apoyado en la lanza*

Arquíloco de Paros, *Un mercenario*<sup>678</sup>

Ce tercet est l'œuvre du poète grec Archiloque de Paros, qui fait l'éloge de la « lanza » grâce à laquelle le « je » poétique gagne sa vie. C'est ici l'expression de la condition

---

<sup>675</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 30.

<sup>676</sup> Gérard GENETTE, *Seuils, op. cit.*, p. 145.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>678</sup> *El arma en el hombre*, p. 7.

de vie de mercenaire qui est mise en évidence. Il ne se sépare jamais de son arme même pour manger et boire. Cet état des choses fait écho à la situation de « *el hombre* » mentionné dans le titre du roman de Castellanos Moya qui ne fait qu'un avec son arme et constitue une sorte de mise en abyme du texte qui fonctionne comme un résumé dudit texte. Au-delà de cette analyse rapide du tercet, c'est l'auteur de ce fragment qui nous intéresse. Archiloque de Paros dont la date de naissance n'est pas connue avec exactitude, était un militaire devenu par la suite mercenaire. Connu comme l'un des plus grands poètes lyriques de son temps, il est qualifié d'« écrivain de combat »<sup>679</sup>.

Le choix du texte d'un tel auteur ne peut que frapper le lecteur qui dès lors s'emploie à rechercher les indices d'une filiation intellectuelle ou littéraire. Mais, bien plus qu'un simple « mot de passe d'intellectualité » selon le terme de Gérard Genette, susceptible de nous renseigner sur le type de fréquentation littéraire qui oriente les voies créatrices de l'auteur, l'épigraphe est ici une manière de confirmer ce que le titre laisse augurer. Outre la métaphore qui orchestre le poème, dévoilant l'armature rhétorique du texte, l'un des dénominateurs communs se trouve dans la modalité énonciative qui transparait : à travers le message qu'il renferme, cette épigraphe met en évidence la présence tout au long du texte, d'une stratégie énonciative spécifique mettant en scène un « je » centralisateur et organisateur<sup>680</sup>. Il nous semble important de souligner que ce fragment possède une valeur historique importante. En effet, selon Wikipédia, pour reconstituer leur passé, les Pariens se sont appuyés sur l'œuvre d'Archiloque. Aujourd'hui, selon ce que nous indique l'article, on ne peut évoquer l'histoire de Paros sans avoir recours aux fragments qui restent de sa poésie (un grand nombre ayant été détruit et/ou perdu) et aux documents épigraphiques le concernant.

Dans le cas d'*Insensatez* l'épigraphe est la suivante

*ISMENE : Nunca, señor, perdura la  
sensatez en los que son desgracia-  
dos, ni siquiera la que nace con  
ellos, sino que se retira.*

Sófocles, *Antígona*<sup>681</sup>

Il s'agit d'un extrait d'Antigone, la pièce de théâtre de Sophocle, et plus particulièrement de l'intervention d'Ismène, sœur de l'héroïne. L'épigraphe fait explicitement

---

<sup>679</sup> Nous tirons ces informations de l'Encyclopédie en ligne Wikipédia.

<sup>680</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 149.

<sup>681</sup> *Insensatez*, p. 6.

écho au titre et constitue un commentaire indirect du titre du roman. Le préfixe « *in* » de « *insensatez* » indique cette *sensatez que no perdura*, cette raison « que se retira », et qui conduit au massacre de nombreux indigènes au Guatemala. Si l'épigramme ne renvoie pas explicitement au fait historique lui-même, son contenu explicite fait référence au titre et induit le sentiment général de folie qui ressort tout particulièrement des extraits des témoignages des victimes inclus dans le texte.

Comme le roman précédent, *Desmoronamiento* a pour épigramme un extrait de pièce de théâtre. Il s'agit précisément d'un extrait de la réplique du personnage de Périclès dans la pièce éponyme de William Shakespeare.

*PERICLES : De aquí deduzco que el tiempo  
es el rey de los hombres, porque es su pa-  
dre y su tumba y les da lo que le place y no  
lo que ellos desean.*

W. Shakespeare<sup>682</sup>

Castellanos Moya a fait le choix de ne sélectionner que la fin de la réplique pour ne garder que le fragment qui traite du temps, et de son évidente supériorité sur les hommes. La métaphore renvoie à l'impossibilité qu'a l'homme de l'appréhender, « *porque es su padre y su tumba* ». L'épigramme renvoie à l'action du temps dans les rapports humains. C'est ainsi que les rapports entre le Honduras et le Salvador se sont détériorés avec le temps, lorsque nous savons que la guerre entre ces deux pays voisins a pris racine bien longtemps avant le match de football qui n'a été qu'un élément déclencheur. Au-delà de l'aspect philosophique du temps, ici c'est le rapport du temps avec l'histoire qui nous intéresse afin de voir comment le temps historique vient « dévorer » l'homme.

*Porque el hombre tampoco conoce su  
tiempo : como los peces que son atrapados  
en la mala red, y como las aves que se pren-  
den en lazo, así son enlazados los hijos de  
los hombres en el tiempo malo, cuando cae  
de repente sobre ellos.*

Eclesiastés<sup>683</sup>

Cette épigramme est celle de *La sirvienta y el luchador*. Elle renvoie précisément au chapitre 9, verset 12 de l'*Ecclésiaste*. Comme dans l'épigramme précédente, c'est le rapport au

---

<sup>682</sup> *Desmoronamiento*, p. 11.

<sup>683</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 9.

temps qui est ici mis en exergue. Il faut dire qu'une grande partie du livre de l'*Ecclésiaste* se focalise sur la mort, le rapport tragique de l'homme à la temporalité. Dans *La sirvienta y el luchador*, la mort est une constante dans une société salvadorienne décrite comme mortifère.

*Tirana memoria* a pour épigraphe un extrait de l'écrivain Elias Canetti. Né en 1905 en Bulgarie, de langue allemande, de nationalité britannique, Elias Canetti est un écrivain important du XX<sup>e</sup> siècle, qui a reçu un prix Nobel de littérature en 1981. Son œuvre embrasse divers champs notamment l'ethnologie, l'histoire, l'économie, la sociologie ou la psychiatrie, et de manière large tout ce qui a trait à l'homme et aux mécanismes psycho-sociaux. Il est l'auteur de pièces de théâtre, de plusieurs essais et d'un seul roman, *Auto-da-fé*<sup>684</sup>. Son ouvrage le plus connu est *Masse et Puissance* (ouvrage d'anthropologie sociologique) dans laquelle on trouve de nombreuses références historiques. L'épigraphe qui suit est un extrait de *Le collier de mouches : notes et réflexions* (1995) qui analyse, entre autres, les formes de pouvoirs<sup>685</sup>.

*¿No sería más correcto que no quedase nada de una vida, absolutamente nada ?  
¿Que la muerte significase extinguirse de pronto en todos los que retengan alguna imagen de uno? ¿No sería más cortés frente a los que vendrán? Pues tal vez todo lo que queda de nosotros constituye una exigencia que les abruma. Quizá por eso no es libre el hombre, porque queda demasiado de los muertos en él, y ese mucho se resiste a extinguirse.*

Elias Canetti<sup>686</sup>

Le rapport à la mort de ce fragment rejoint celui des épigraphes que nous venons d'analyser. La succession de phrases interrogatives introduit la réflexion de son auteur. La référence est faite non seulement au général Hernández Martínez, mais aussi à ses collaborateurs et, plus largement, à tous ceux qui sont responsables de tueries en tout genre. Les épigraphe des romans de Castellanos Moya, dont plusieurs trouvent leur origine dans l'histoire gréco-latine, font donc essentiellement référence à la destruction des humains et à l'action du temps sur eux.

Toutefois, l'auteur n'en fait pas une utilisation constante. En effet, certains romans n'en sont pas pourvus, et à la place nous trouvons des avertissements ou des notes de l'auteur.

---

<sup>684</sup> Ce roman a été traduit en français sous deux titres : *La tour de Babel* et *Auto-da-fé*. Il est intitulé *Die Blendung* en allemand.

<sup>685</sup> L'ouvrage a été traduit en espagnol sous le titre *El suplicio de las moscas* (1996).

<sup>686</sup> *Tirana memoria*, p. 11.

Les premiers sont généralement utilisés pour imprégner le lecteur de l'idée de la fiction. Ainsi en va-t-il de l'avertissement dans *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* :

*Advertencia*

*Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe : reside en Montreal bajo un nombre distinto- un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard. Me comunicó sus opiniones seguramente con mayor énfasis y descarno del que contienen en este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores.*<sup>687</sup>

Cet avertissement fonctionne bien comme une mise en garde à l'intention du lecteur « trop incrédule » face à la fiction. Il ancre le récit dans un univers réel. Non seulement le titre donne une situation géographique connue dans le hors texte, mais l'avertissement aussi authentifie le personnage principal du roman. Si son identité exacte est occultée, son lieu de résidence est, lui, connu. Cette information ainsi donnée nous laisse penser qu'il s'agit en réalité de l'auteur lui-même. En effet, ce dernier a vécu quelque temps au Canada ; de plus, le personnage à qui se confie Edgardo Vega se nomme Moya. Ces deux personnages semblent être des alter ego de l'auteur. Ce qui frappe tout de suite dans cet avertissement, c'est aussi son aspect satirique. Nous pouvons clairement voir l'intention de provoquer, à travers l'utilisation de l'euphémisme « *quise suavizar* », étant donné le catalogue d'horreurs que décrit le roman. Il ne serait donc pas étonnant que l'auteur ait reçu des menaces de mort après sa publication.

*Insensatez* est le seul roman à bénéficier d'une épigraphe et d'un avertissement qui présentent également cet aspect satirique. On y lit

*Éste es un libro de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son productos de la imaginación del autor o utilizados de manera ficticia. Cualquier parecido con personas reales, vivas o muertas, es una coincidencia.*<sup>688</sup>

La satire réside dans le fait que dans le roman, les noms réels comme celui de Rios Montt, Monseigneur Gerardi, ou encore Vinizio Cerezo, personnages historiques réels, sont cités. Des lieux comme le Petén, bien que le pays ne soit pas nommé dans le roman, correspondent au Guatemala. Par ailleurs, les témoignages des victimes inclus dans le texte ainsi que le rapport que corrige le personnage font référence à l'une des périodes historiques les plus sanglantes du pays.

---

<sup>687</sup> *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, p. 11.

<sup>688</sup> *Insensatez*, p. 6.

La note incluse par l'auteur dans *Tirana memoria* atteste combien ce roman est centré sur l'histoire salvadorienne comme jamais auparavant dans l'œuvre de Castellanos Moya. Si l'auteur affirme le caractère fictionnel de son roman, il insiste aussi sur son caractère historique, légitimé en quelque sorte par l'usage des sources qu'il mentionne : plusieurs ouvrages d'histoire écrits par des historiens salvadoriens.

[...]

*Éste es un libro de ficción. Los caracteres principales son, pues ficticios. No obstante, la escenografía histórica de la primera parte («Haydée y los prófugos»), así como muchas de las situaciones y personajes a los que se aluden en ella, tienen su base en la historia de El Salvador en 1944. Debo aclarar que en este caso la historia ha sido puesta al servicio de la novela, es decir, la he distorsionado de acuerdo con los requerimientos de la ficción. No se busque aquí, pues, la «verdad histórica». Menciono algunos libros importantes para comprender ese periodo y que me fueron de suma utilidad: Relámpagos de libertad de Mariano Castro Morán (Editorial Lis, San Salvador, 2000), Insurrección no violenta de Patricia Parkman (Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2003), Abril y mayo de 1944 de José Raúl Flórez (s.e., s.f.), Las jornadas cívicas de abril y mayo de 1944 de Francisco Morán (Editorial Universitaria, San Salvador, 1979) y El Salvador 1930-1960 de Juan Mario Castellanos (Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2002). Agradezco a Beatriz Cortez, en Los Ángeles, y Miguel Huezo Mixco, en San Salvador, quienes me hicieron llegar estos textos. La huida de Jimmy y Clemen tiene su inspiración en el testimonio del capitán Guillermo Fuentes Castellanos, reproducido en el libro del coronel Castro Morán antes mencionado, aunque Jimmy no es el capitán Fuentes ni Clemen el teniente Belisardo Peña. Los hermanos Gavidia fueron fusilados en la vida real, pero Mercedes es un personaje de ficción.<sup>689</sup>*

Si l'auteur reconnaît le caractère fictif du roman, c'est principalement l'aspect historique qui est mis en relief dans la note. Outre la préposition « *no obstante* », la restriction de l'aspect fictif est confirmée par la liste d'ouvrages d'histoire cités. C'est ce dernier aspect qui reste chez le lecteur. Par conséquent, outre la mention des sources, la stratégie de cette note est de mettre en évidence l'aspect historique du texte. Le fait de préciser les parties du roman tirées « exactement » des ouvrages d'histoire cités permet au lecteur en quête de « vérité historique » de « défictionnaliser » certains passages comme le préconise Judith Lyon-Caen pour l'historien, mais en sens inverse.

Les *incipit* sont aussi des éléments du paratexte susceptibles d'orienter le lecteur et la lecture du roman. Outre que ces premières lignes sont déterminantes, elles jouent un rôle important dans l'articulation des deux notions qui nous intéressent ici.

---

<sup>689</sup> Note de l'auteur, pp. 357-358.

## C - Les incipit

L'*incipit* est le terme qui désigne l'entrée d'une œuvre romanesque. De nombreuses analyses ont été faites sur le sujet d'où différentes appellations (« commencement », « ouverture », « entrée en matière », « début ») qui peuvent être utilisées pour désigner le premier contact du lecteur avec le texte. Claude Duchet parle de « seuil entre le hors-texte et le texte »<sup>690</sup>, c'est-à-dire entre monde réel et monde fictif. Pour sa part, Vincent Jouve pense que l'*incipit* est le lieu où se noue le pacte de lecture. Selon le critique, lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter<sup>691</sup>. Selon lui, l'*incipit* remplit trois fonctions : il informe, intéresse et propose un pacte de lecture. Entre les deux premières fonctions, une tension peut exister. En effet, si informer consiste à expliquer et décrire, ce qui retarderait l'histoire proprement dite, intéresser suppose d'entrer au plus vite au cœur de l'action. Jouve souligne que « qui informe trop risque d'ennuyer, mais qui veut trop intéresser risque de mal informer »<sup>692</sup>. Informer, c'est répondre aux trois questions : qui ? où ? quand ? tandis qu'intéresser, c'est susciter la curiosité du lecteur. La troisième fonction, celle qui noue le contrat de lecture, suggère au lecteur comment il doit lire le roman et donc informer sur le type de texte auquel il a affaire. Vincent Jouve précise qu'en principe, une série de signaux indiquent, dès les premières lignes, la nature du récit.

Au-delà des fonctions de l'*incipit*, se pose le problème de sa délimitation. En effet, comment délimiter l'*incipit* dans un roman ? Si le lecteur voit très bien où il commence, en revanche il peut s'avérer plus délicat de savoir où il s'arrête. En effet, la délimitation de l'*incipit* doit tenir compte de la spécificité du texte donné, de son genre, du type de discours qu'il met en scène, du réseau référentiel qui le parcourt<sup>693</sup>. Sébastien Salbayre et Nathalie Vincent-Arnaud soulignent toutefois qu'il existe quelques constantes que la pratique des textes les plus divers permet de mettre au jour ; on peut en effet considérer que l'*incipit* prend fin dès lors que certaines attentes du lecteur, fondées sur des besoins cognitifs profonds, sont satisfaites (où ? quand ? qui ? comment ?). La curiosité du lecteur doit aussi être suffisamment aiguïlée pour que la lecture puisse se poursuivre<sup>694</sup>.

---

<sup>690</sup> Claude DUCHET, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 sur [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1971\\_num\\_1\\_1\\_2495](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495).

<sup>691</sup> Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 16.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>693</sup> Sébastien SALBAYRE et Nathalie VINCENT-ARNAUD, *L'analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Amphi 7, 2006, p. 93.

<sup>694</sup> *Id.*

Ces aspects signalés par les deux auteurs nous serviront de base. En effet, force est de constater que se limiter uniquement à la première phrase dans l'ensemble de l'œuvre ne permet pas de satisfaire tout de suite la curiosité du lecteur. Par ailleurs ce qui nous intéresse, en l'occurrence, voir si et comment le fait historique se donne à lire dès les *incipit* demande un certain dépassement des limites posées, en particulier, étymologiques. En effet, dans la plupart des romans, le fait historique n'est pas lisible d'entrée de jeu. C'est, par exemple, le cas du roman *La sirvienta y el luchador* dans lequel l'auteur met plusieurs pages, cinq précisément, situées quasiment à la fin du premier chapitre, pour introduire sa première marque d'historicité, lorsque Gorda demande à *El Vikingo* « *¿Viste al mayor Le Chevalier en el noticiero?* »<sup>695</sup>. Cette marque ainsi donnée ne parle pas au lecteur non averti qui n'identifie pas le personnage historique dans l'histoire du Salvador. En effet, comme nous l'avons expliqué plus haut, le major Le Chevalier désigne le major D'Aubuisson qui était le leader de l'extrême-droite salvadorienne et, par ailleurs, le fondateur des Escadrons de la mort. Or, le début *in medias res* ancre le récit dans un univers familier ; la scène se passe dans un restaurant, avec des personnages représentatifs, à savoir des clients nommés « *los tres macheteros* », en particulier « *Vikingo* », la restauratrice « *Rita* » et sa fille « *Marilú* ». La conversation se passe autour de la nourriture. C'est une conversation banale marquée par un langage très cru.

[...]

*La Gorda está recogiendo los trastos sucios de la mesa de los macheteros.*

- *Qué jode este Vikingo –repite.*

*Los tres macheteros echan una ojeada al Vikingo; pelean sus dientes podridos. Luego voltean hacia el televisor*

[...]

*¿Viste al mayor Le Chevalier en el noticiero? –pregunta la Gorda.*

- *¿Anoche?*

- *Lo repitieron hoy a mediodía –dice la Gorda-. Qué huevos tiene el hombre, cuadrículados. Se les lanzó al cuello a los curas, denunció con nombre y apellido a cada uno de los comunistas, comenzando por el tal monseñor. Deben de estar cagados de miedo.*<sup>696</sup>

Si la mention du major Le Chevalier met le lecteur sur la piste de l'histoire présente, ce sont les dernières phrases qui l'y font rentrer et lui donnant la possibilité même de tenter de dater les faits.

L'*incipit* de *El arma en el hombre* remplit et ce, dès la première ligne, ce que Vincent Jouve nomme « le contrat de lecture ».

<sup>695</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 17.

<sup>696</sup> *Ibid.*, pp. 13-17.

*Los del pelotón me decían Robocop. Pertenecí al batallón Acahuapa, a la tropa de asalto, pero cuando la guerra terminó, me desmovilizaron. Entonces quedé en el aire: mis únicas pertenencias eran dos fusiles AK-47, un M-16, una docena de cargadores, ocho granadas fragmentarias, mi pistola nueve milímetros y un cheque equivalente a mi salario de tres meses, que me entregaron como indemnización.*

*Llegué a sargento gracias a mis aptitudes; mi escuela fue la guerra. Los instructores americanos me tomaron aprecio: en una ocasión me enviaron a Panamá, a un curso intensivo de un mes; otra vez estuve en Fort Benning, durante dos meses, en un entrenamiento para clases y suboficiales. Pero a la hora de la desmovilización, cuando nuestros jefes y los terroristas se pusieron de acuerdo, me tiraron a la calle. [...] Nosotros éramos el cuerpo de élite, los más temibles, quienes habíamos detenido y hecho retroceder a los terroristas donde quiera que los enfrentábamos<sup>697</sup>.*

Le personnage est nommé : « Robocop » ; le temps est donné lui aussi : « *cuando la guerra terminó* », « *a la hora de la desmovilización* » ; le lieu est l'Amérique centrale. Ainsi, le premier paragraphe remplit la fonction « informer » dont parle Vincent Jouve. L'énumération du seul bagage de Robocop, en l'occurrence des armes, et son expulsion de l'armée créent une attente chez le lecteur.

Par ailleurs, les marques géographiques comme « Panamá » et « Fort Benning » représentent des lieux connus dans le hors-texte et sont historiquement chargés. En effet, ces deux espaces font référence à l'École des Amériques, une école militaire spécialisée dans la « contre-insurrection ». Fondée en 1946 dans la zone du canal de Panama, elle fut d'abord appelée « Centre de formation d'Amérique latine ». En 1963, elle devint l'École militaire des Amériques. En 1984, à la suite d'une controverse, elle interrompit ses activités conformément au Traité du Canal de Panama de 1977<sup>698</sup>, pour les reprendre trois mois après sur la base militaire de Fort Benning en Géorgie (États-Unis). En 2001, elle a été rebaptisée « Institut de l'Hémisphère Occidental pour la Coopération en matière de sécurité » (*Western Hemisphere Institute for Security Cooperation –WHINSEC*). Selon la professeure de droit à la Thomas Jefferson School of Law de San Diego en Californie, Marjorie Cohn, depuis sa création, plus de 59 000 militaires, policiers et civils provenant de 23 pays d'Amérique latine et des Caraïbes y ont été formés<sup>699</sup>. C'est par exemple le cas du chef des escadrons de la mort au Salvador, Roberto D'Aubuisson, ou encore du lieutenant-colonel Domingo Monterrosa Barrios qui a contribué au massacre de El Mozote et par ailleurs commandant du bataillon Atlacatl qui a assassiné sauvagement des centaines d'hommes, femmes et enfants. D'ailleurs,

---

<sup>697</sup> *El arma en el hombre*, p. 9.

<sup>698</sup> Il s'agit de traités nommés Torrijos-Carter signés entre le président Omar Torrijos et le président Jimmy Carter à Washington, pour mettre fin à la propriété à perpétuité du canal par les États-Unis. Ces traités annulaient ceux de 1903. Le Canal passa sous la souveraineté panaméenne, le 31 décembre 1999.

<sup>699</sup> Marjorie COHN, « Former les tortionnaires : l'École des Amériques » in *Un monde tortionnaire*. Rapport ACAT 2013, pp. 243-252, rapport entier en ligne sur [unmondetortionnaire.com](http://unmondetortionnaire.com), consulté le 15 novembre 2014.

nous remarquerons la forte similitude entre les actes de ce bataillon et ceux du bataillon Acahuapa auquel appartenait Robocop. D'autres encore, comme le général hondurien Romero Vásquez qui avait dirigé le coup d'État de 2009 renversant ainsi un gouvernement élu démocratiquement. Au Guatemala, Efraín Rios Montt qui s'était emparé du pouvoir par la force et avait conduit la campagne de la terre brûlée et par la suite dirigé le massacre des indigènes fut aussi élève de cette école. À ce propos, le membre de la Chambre des représentants, Joseph Kennedy, pense que « L'École militaire des Amériques [...] est une école qui a formé plus de dictateurs que toute autre école dans l'histoire du monde »<sup>700</sup>. Pour sa part, Marjorie Cohn parle d'« aréopage de tyrans ».

L'*incipit* soulève deux questions. D'une part, celle de l'implication des États-Unis en Amérique centrale, en terme de formation militaire comme la formation de tireur d'élite, des opérations commando, la pose des mines, la torture et la guerre psychologique. D'autre part, celle de l'insertion des démobilisés après la guerre civile au Salvador. Ce sujet a été traité par David Garibay dans son article intitulé « Quand la paix se construit sur l'oubli des anciens guérilleros et anciens soldats dans la société salvadorienne de l'après-guerre ». Après la signature des Accords de paix, il était prévu une mise en place de programmes de réinsertion, reconnaissant une place particulière aux anciens combattants, notamment des bataillons de lutte anti-insurrectionnelle dans la société de l'après-guerre. Comme dans les processus de démobilisation, l'armée a incorporé un grand nombre d'anciens soldats dans les derniers mois du conflit, afin de préparer une éventuelle démobilisation, faisant ainsi augmenter les effectifs de l'armée de 10%, d'après les données du SIPRI Yearbook cité par Garibay. Les effectifs de l'armée salvadorienne étaient de près de 40 000 en 1989, 55 000 en 1991 et de 60 000 en 1992<sup>701</sup>. Et pourtant, ni l'armée, ni le gouvernement, ni le parti ARENA ne se mobilisèrent réellement pour accompagner la réinsertion des anciens militaires démobilisés. Selon David Garibay, ce désintérêt s'explique par le fait que « pour l'ARENA et pour l'armée, les véritables héros de la guerre furent les gradés qui ont été à la tête des unités combattantes. Or les officiers ne sont pas directement concernés par le processus de démobilisation, puisque rien n'est défini en la matière dans les accords. »<sup>702</sup> Le désintérêt de

---

<sup>700</sup> Frank DEL OLMO, "Is a U.S. School for Latin Brass Necessary ? Military: The CIA-Guatemala scandal renews an attempt to close the Pentagon-run academy" (« Une école américaine pour les hauts-gradés d'Amérique latine est-elle nécessaire ? Armée : Le scandale CIA - Guatemala renouvelle une tentative de fermeture de l'école gérée par le Pentagone »), *Los Angeles Times*, 3 avril 1995. [http://articles.latimes.com/1995-04-03/local/me-50269\\_1\\_latin-american-military](http://articles.latimes.com/1995-04-03/local/me-50269_1_latin-american-military). Cité par Marjorie COHN dans « Former les tortionnaires : l'École des Amériques ».

<sup>701</sup> David GARIBAY, *art. cit.*, p. 506.

<sup>702</sup> *Id.*

l'ARENA pour le devenir des anciens militaires s'explique aussi par l'évolution de la sociologie interne des dirigeants du parti. Depuis la fin des années 1980, ce sont principalement des entrepreneurs, des commerçants et surtout des financiers qui dirigent le parti, marginalisant les propriétaires terriens plus proches des officiers de l'armée<sup>703</sup>.

L'*incipit* de *Insensatez* qui commence par le si troublant « *Yo no estoy completo de la mente* » est un extrait du véritable rapport REMHI, « *Nunca más* », publié le 24 avril 1998 dans le cadre du projet inter-diocèses, sur la reconstruction de la mémoire historique. L'*incipit* pourrait s'arrêter à cette phrase, mais l'absence de point qui la prolonge puis la construction analeptique font de ce début un exemple remarquable, qui montre la préoccupation de l'auteur pour la dimension fictionnelle et l'écriture « littéraire » de son travail.

*Yo no estoy completo de la mente, decía la frase que subrayé con el marcador amarillo, y que hasta pasé en limpio en mi libreta personal, porque no se trata de cualquier frase, mucho menos de una ocurrencia, de ninguna manera, sino de la frase que más me impactó en la lectura realizada durante mi primer día de trabajo, de la frase que me dejó lelo en la primera incursión en esas mil cien cuartillas impresas casi a renglón seguido, depositadas sobre el que sería mi escritorio por mi amigo Erick, para que me fuera haciendo una idea de la labor que me esperaba. Yo no estoy completo de la mente, me repetí, impactado por el grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesino de su familia, por el hecho de que ese indígena fuera consciente del quebrantamiento de su aparato psíquico a causa de haber presenciado, herido e impotente, cómo los soldados del ejército de su país despedaban a machetazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer, la pobre ya en shock a causa de que también había sido obligada a presenciar cómo los soldados convertían a sus pequeños hijos en palpitantes trozos de carne humana.*<sup>704</sup>

Cet *incipit* plonge directement le lecteur dans une ambiance de confusion, qui confirme la phrase initiale « *Yo no estoy completo de la mente* » et se voit renforcée par les expressions renvoyant à l'univers psychiatrique, en l'occurrence « *perturbación mental* », « *quebramiento de su aparato psíquico* ». Si l'identité du personnage n'est pas donnée comme dans le précédent *incipit*, nous avons une narration à la première personne. Le personnage est donc le narrateur.

La situation géographique n'est pas donnée, les faits ne sont pas datés non plus. Toutefois, nous savons de qui parle le narrateur, il s'agit de « *ese indígena cachiquel testigo del asesino de su familia* ». L'identification ethnique fait que le lecteur comprend qu'il s'agit

---

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>704</sup> *Insensatez*, pp. 13-14.

du Guatemala. La raison du « *quebramiento de su aparato psíquico* » est le démembrement de ses proches et plus largement de la population. La fin de l'*incipit* donne donc une explication à la phrase « *Yo ne estoy completo de la mente* » mais aussi des renseignements historiques sur le massacre des indigènes perpétré par l'armée, méthode également utilisée dans *La sirvienta y el luchador* et par le bataillon Acahuapa auquel appartient Robocop. La stratégie narrative adoptée, le début *in medias res*, l'utilisation du passé ainsi que la phrase « intertextuelle » extraite du témoignage d'une des victimes, donnent l'illusion que l'histoire racontée est réelle.

L'*incipit* de *Tirana memoria* commence aussi *in medias res* en annonçant

*Hace una semana se llevaron preso a Pericles. Yo creí que hoy lo pondrán en libertad, tal como sucedió en ocasiones anteriores, cuando luego de una semana de encierro volvía a casa. Pero ahora la situación es distinta. El coronel Monterrosa me lo confirmó este mediodía, en su despacho, con expresión compungida, porque él tiene respeto a Pericles: «Doña Haydée, lo siento, pero la orden del general es terminante: don Pericles permanecerá detenido hasta nuevo aviso». Yo intuí que el general padecía otro enojo, otro miedo, desde que supe que a mi marido no lo encerraron en la habitación cercana al despacho del coronel Monterrosa, que es el jefe de la policía, sino que se lo llevaron a una de las celdas ubicadas en el sótano.*<sup>705</sup>

En effet, l'histoire a déjà commencé comme le montre le marqueur temporel « *Hace una semana se llevaron preso a Pericles.* » C'est également une première personne verbale qui parle, un « *yo* » qui raconte l'histoire. Grâce aux paroles de son interlocuteur, nous connaissons l'identité du personnage narrateur. Il s'agit de « *Doña Haydée* » le « *doña* », lui conférant une certaine respectabilité. Elle est l'épouse du prisonnier (Pericles) que le général a demandé d'emprisonner. Les informations primaires sont données ; les personnages sont connus : d'une part Haydée et Pericles, d'autre part le général et le colonel. Si nous n'avons aucun renseignement géographique ni date qui nous permette d'ancrer ce début de roman dans un univers réaliste, la mention du colonel Monterrosa qui exécute les ordres du général, vient donner du « crédit » au récit de Haydée. Par ailleurs, l'utilisation du discours direct qui feint de rapporter fidèlement les propos du colonel Monterrosa renforce cette volonté de crédibilisation.

L'*incipit* de *Desmoronamiento* comme celui de *La sirvienta y el luchador*, est assez long, car il s'agit de dialogues.

---

<sup>705</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, p. 15.

*Bajo y rechoncho, de impecable traje gris, Erasmo entra a la cocina, coloca su sombrero de fieltro en el perchero y observa a la mujer: flaca, de huesos salientes, en bata y con el cabello desordenado, ella sorbe una taza de café y lee el periódico desparramado sobre la mesa.*

*- ¿Qué hacés aquí a esta hora? –dice Lena, sin levantar la vista del periódico- ¿No deberías estar en tu oficina?*

*- Vengo por vos. ¿No te has arreglado aún?*

*- Tomo mi café y leo el periódico. ¿No ves? –dice ella, pasando una hoja.*

*Erasmo se planta frente a la mesa, con los talones pegados y las manos tomados por la espalda, tratando de meter la barriga, de sacar pecho.*

*- Lena, por favor –musita.*

*- Esa gente de Vietnam del Sur no se anda por las ramas –dice Lena, sin dejar de ver el periódico-. De una vez mataron a ese tal por cual de Ngo Dinh Diem, que seguramente ya estaba en connivencia con los comunistas. Eso es un golpe de Estado...*

*- Lena, y te repito que he venido a recogerte...*

*- No que ustedes, pusilánimes, trataron a los liberales con guantes de seda. Les debería dar vergüenza: en vez de meter presos a esos facinerosos que secuestraron el gobierno durante seis años, en vez de hacerlos pagar sus crímenes y sus fchorías, los mandan a Costa Rica, donde vivirán como reyes con lo que se han robado.<sup>706</sup>*

Il s'agit ici d'une typique scène de ménage entre deux époux. Les identités sont données : Lena et Erasmo. Une certaine tension se lit, soulignée par l'enchaînement de phrases interrogatives dans leur échange. Ce début d'*incipit* ne nous délivre une information historique que de manière détournée, à travers une allusion dans le journal que lit Lena : la mention d'un fait historique survenu au Vietnam, soit le coup d'État qui a renversé le président Ngô Dinh Diêm, en juin 1963. Le président anticommuniste a été renversé par ses propres généraux à la tête desquels le général Durong Van Minh, soutenu par la CIA. C'est à partir de cette information à caractère international que Lena introduit l'histoire nationale sous la forme d'une comparaison entre le traitement fait au président Ngô Dinh Diêm et celui réservé au président Ibéral Villeda Morales au Honduras. Chassé du pouvoir par le Parti nationaliste dont fait partie Erasmo comme le sous-entend Lena, il avait trouvé asile au Costa Rica avec plusieurs membres de son ancien gouvernement. Nous savons donc dès l'*incipit* que la tension familiale sera aussi idéologique.

### **III - Composition matérielle des romans**

Analyser la composition matérielle des romans revient à montrer de manière très concrète comment l'auteur utilise la matière graphique pour rendre compte de l'histoire. Les

---

<sup>706</sup> *Desmoronamiento*, pp. 15-16.

romans de Castellanos Moya font en effet apparaître une structure « morcelée », qui leur donne une apparence de puzzle. Cet aspect de l'œuvre peut ressortir de ce que François Dosse nomme une histoire en « miettes ». Nous nous pencherons donc sur l'organisation de la matière narrative et ses subdivisions. Tous les romans ne présentent pas la même composition. Certains sont divisés en parties, puis en chapitres ; d'autres ne présentent aucune division et sont en un seul « bloc ». De même, dans certains romans les parties sont plus ou moins équilibrées tandis que dans d'autres la répartition en parties est inégale. Par ailleurs, la présentation typographique nous a aussi paru devoir être prise en compte. Dans certains romans des caractères particuliers comme les « italiques » ou des termes écrits en « lettres capitales » abondent tandis que d'autres semblent contenir de véritables « extraits de témoignages », le caractère intertextuel étant un élément matériel supplémentaire que l'auteur utilise pour dire l'histoire, que nous ne développerons pas ici.

#### **A - Les sommaires**

À la manière des ouvrages d'histoire, une partie de l'œuvre moyane porte un sommaire et est donc « orientée », tandis que l'autre ne l'est pas. Cependant, même quand les romans sont « orientés », ils ne le sont pas tous de la même manière. En effet, parmi les romans qui comportent un sommaire, il y en a qui ont un sommaire plus détaillé que d'autres. *Tirana memoria* est le roman le plus volumineux de l'œuvre moyane puisqu'il compte 356 pages, plus une note de l'auteur. Il est divisé en deux parties inégalement réparties car la première partie à elle seule compte 306 pages. Intitulée « Haydée y los prófugos (1944) », elle fait alterner le journal intime de Haydée « Diario de Haydée » et la fuite de Jimmy et Clemente « Prófugos ». Ces sous-titres fonctionnent comme des chapitres. Les chapitres qui traitent des « Prófugos » sont numérotés en chiffres romains de I à IV, tandis que ceux qui traitent du journal de Haydée ne sont pas numérotés. Il y a donc d'un côté un aspect plus dynamique des choses et de l'autre un aspect plus statique. Ces deux aspects se lisent dans le texte lui-même car, l'action d'écrire le journal n'implique pas de mouvement, même si les faits qui y sont racontés sont mouvementés, tandis que les fugitifs sont, eux, constamment en mouvement, ce qui pourrait expliquer ce décompte inégal des chapitres. La deuxième partie dont le titre est « El almuerzo (1973) » ne compte que 50 pages ; elle n'a aucune subdivision : ce sont les blancs entre les paragraphes qui permettent « d'aérer » la lecture.

*Tirana memoria* (2008)<sup>707</sup>

Índice

Primera parte

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Haydée y los prófugos (1944)..... | 13  |
| Diario de Haydée.....             | 15  |
| Prófugos (I).....                 | 65  |
| Diario de Haydée.....             | 99  |
| Prófugos (II).....                | 123 |
| Diario de Haydée.....             | 151 |
| Prófugos (III).....               | 197 |
| Diario de Haydée.....             | 225 |
| Prófugos (IV).....                | 263 |
| Diario de Haydée.....             | 281 |

Segunda parte

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| El almuerzo (1973)..... | 307 |
| Nota del autor.....     | 357 |

Les indications temporelles (1944/1973) servent à « authentifier » les faits en les ancrant dans l'Histoire. Celle-ci est servie de la même façon par la composition fragmentée. En effet, le récit de Haydée écrit sous la forme d'un journal intime, que nous nommerons « récit A », alterne avec le récit des fugitifs, écrit sous la forme d'un dialogue narrativisé que

---

<sup>707</sup> Nous avons reproduit ce sommaire tel qu'il est présenté dans le roman.

nous nommerons « récit B ». C'est cette alternance qui donne l'impression d'une fragmentation de l'histoire. Le « récit A » dont le titre est « Diario de Haydée » porte en plus, des dates bien précises comme *Viernes, 24 de marzo, Sábado, 25 de marzo, Domingo, 26 de marzo* etc. Ces dates associées à l'année 1944 ancrent ce récit dans l'Histoire. Le « récit B » est, quant à lui, davantage tourné vers la fiction, vers l'histoire de deux destins particuliers, en l'occurrence celui de Clemente et celui de Jimmy, tout en étant également lié au même contexte historique, mais présenté de manière plus implicite. Ces deux sous-parties du roman étant liées, nous pouvons parler d'une structure fragmentaire « binaire », mais aussi « circulaire » dans la mesure où le « récit A » ouvre et ferme la partie. Cette première partie forme donc une sorte de cercle et se ferme sur elle. D'ailleurs, le récit s'ouvre sur l'emprisonnement de Pericles Aragón et se ferme sur sa libération. Cependant, les deux récits évoluant parallèlement, la partie peut donc aussi avoir une structure « linéaire ». Ainsi, la fragmentation dans cette partie est à la fois binaire, circulaire et linéaire.

Bien que non subdivisée, la deuxième partie intitulée « El almuerzo (1973) », racontée par Chelón, un narrateur interne à la diégèse, présente une certaine fragmentation. Celle-ci se voit d'abord à travers les « blancs typographiques ». En effet, certains paragraphes se détachent d'autres grâce à des espaces blancs d'environ 1,5 cm, et le passage d'un paragraphe à l'autre semble raconter un nouveau pan de l'histoire de la famille Aragón, grâce à des *flashbacks*.

Si, de prime abord, le passé évoqué semble suivre une chronologie, puisque le narrateur en évoquant les souvenirs de la famille Aragón donne des dates successives : 1920, l'époque où Pericles a intégré les rangs militaires ; 1927, l'année de sa reconversion en journaliste ; ensuite 1931, l'année du coup d'État contre le président Araujo avec l'implication de la famille Aragón dans cet événement et, particulièrement, celle du père de Pericles, et enfin 1932, année de l'insurrection paysanne et de l'exécution de Farabundo Martí à laquelle a assisté Pericles. Très vite, ce narrateur revient à l'année 1890, une année qui a marqué la famille et particulièrement Pericles qui, selon les propos de Chelón,

*aseguraba que la rebeldía le venía de lejos, que su rencor era herencia materna [...] Su abuelo había sido un famoso general, jefe de la tropa indígena y cabecilla liberal, que allá por 1890 fue fusilado por los conservadores, luego de encabezar una revuelta.*<sup>708</sup>

Le fait historique mentionné pour expliquer et justifier la rébellion de Pericles fait allusion à un élément de l'histoire des indigènes au Salvador, et particulièrement à celle de la

---

<sup>708</sup> *Tirana memoria*, p. 325.

famille de Castellanos Moya. En effet, José María Rivas, arrière-grand père paternel de l'auteur fut, selon l'historien Aldo Lauria Santiago<sup>709</sup>, dans les années 1860 à la tête d'une milice indigène hostile aux différents gouvernements en place, dans la ville de Cojutepeque, chef-lieu du département de Cuscatlán. Il fut aussi gouverneur de ce département. Plusieurs fois poussé à l'exil, à cause de son opposition, il fut exécuté par les troupes gouvernementales sous le président Carlos Ezeta en 1890. L'auteur affirme ainsi dans l'un des articles contenus dans « Breves palabras impúdicas » : «*Imagino la mueca de mi bisabuelo paterno, el general José María Rivas, fusilado por la dictadura de los Ezeta en 1890 y cuya cabeza fue empalada en la entrada de Cojutepeque* »<sup>710</sup>. Le général José María Rivas, fut considéré comme un héros. Les étudiants de l'époque, cités par Aldo Lauria Santiago, parlaient de lui en ces termes :

[...] *José María Rivas, el heróico jefe de Chacacaste, el padre de esa razón noble y valiente que tiene en sus venas la sangre ardiente de los hijos de America, ese es quien os llama a la lucha cruenta, pero santa, porque de ella ha de nacer la libertad del pueblo. José María Rivas, no es un aventurero, no es un traficante de honras, no es un filibustero de esos que ponen en subasta la honra y la dignidad de una nación libre: es el genio salvador de nuestras libertades, es el restaurador de nuestras leyes. No busca el poder para sí; busca el triunfo de la justicia, busca el imperio de la ley, en mala hora mancillada por hijos bastardos del patrio.*

[...]

*¡Viva el General Rivas!*

*¡Viva el Doctor Don Rafael Ayala!*

*¡Viva El Salvador libre!*

*El gremio estudiantil*<sup>711</sup>

Chelón, le narrateur évoque ensuite les années 1935, 1937, enfin 1932, et 1958. Ces analepses qui remontent loin dans le passé de la famille contribuent à la fragmentation dans l'ordre de la narration.

Le sommaire de *Tirana memoria* se termine enfin par une note de l'auteur que nous avons déjà évoquée, à laquelle Werner Mackenbach accorde une importance stratégique<sup>712</sup>.

---

<sup>709</sup> L'historien Aldo LAURIA SANTIAGO a consacré un article aux indigènes de Cojutepeque, intitulé « Los indígenas de Cojutepeque. La política faccional y el Estado nacional en El salvador, 1830-1890 » in TARACENA Arturo (dir.) ; PIEL Jean (dir.), *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, nouvelle édition [en ligne], Mexico, centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1995 généré le 11 juin 2015, disponible sur <http://books.openedition.org/cemca/3203>.

<sup>710</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 33.

<sup>711</sup> « Salvadoreños... » <Hoja suelta>UES-PEH, 1890, cité par Aldo Lauria Santiago, *art. cit.*

<sup>712</sup> Werner MACKENBACH, « Historia, memoria y ficción. *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya »...

*Insensatez* est, pour sa part, composé de 12 chapitres numérotés en lettres sur 155 pages. Il n’y a pas de partie, ni de titre de chapitre. Ce décompte semble faire écho au démembrement des corps des Indiens cakchiquels dont parle le personnage narrateur. En effet, nous interprétons cette manière de numéroté les chapitres comme autant de découpes des corps, et résume l’expérience vécue par ce témoin indigène qui a vu « *cómo los soldados del ejército de su país despedaban a machetazos y con sorma a cada uno de sus cuatro pequeños hijos.* »<sup>713</sup> Chaque numéro de chapitre amplifie la sensation d’horreur, comme autant de coups.

| <i>Desmoronamiento</i> (2006) <sup>714</sup> |        |
|--|--------|
|  | Índice |
| Primera parte :                              |        |
| La boda.....                                 | 13     |
| Segunda parte :                              |        |
| (Del archivo de Erasmo Mira Brossa)          |        |
| 1. La carpeta de la guerra.....              | 71     |
| 2. La carpeta del crimen.....                | 108    |
| Tercera parte :                              |        |
| El Peñón de las Águilas.....                 | 155    |
| Nota del autor.....                          | 211    |

*Desmoronamiento* présente un sommaire plus détaillé : on pourrait parler de table des matières. En effet, ce roman de 210 pages est divisé en trois parties suivies d’une note de l’auteur. Chaque partie comporte un titre qui agit comme une sorte de résumé de la partie. Ainsi, la première partie intitulée « la boda (Tegucigalpa, 22 de noviembre de 1963) » traite

<sup>713</sup> *Insensatez*, p. 13.

<sup>714</sup> Nous avons tenté de représenter ce sommaire le plus fidèlement possible, en respectant ses espaces blancs ainsi que son organisation formelle.

du mariage de Clemente et de Teti. Elle est subdivisée en 6 chapitres courts. La deuxième partie du roman intitulée « (Del archivo de Erasmo Mira Brossa) », est subdivisée en deux chapitres eux-mêmes intitulés « La carpeta de la guerra » et « La carpeta del crimen » respectivement. Quant à la troisième et dernière partie, elle s'intitule « El Peñón de las Águilas », et comme la dernière partie de *Tirana memoria*, elle ne comporte pas de subdivision en chapitres. C'est l'organisation des paragraphes séparés par des blancs typographiques qui font office de chapitres. Notons qu'aussi bien dans *Tirana memoria* que dans *Desmoronamiento*, la narration est prise en charge par un personnage proche des deux familles. Il s'agit de personnages qui racontent une fin tragique. Mateo raconte dans la dernière partie de *Desmoronamiento* les fins de vie d'Erasmo Mira Brossa et de sa femme Lena, tandis que Chelón raconte celles de Pericles et de sa femme Haydée.

Dans la deuxième partie de *Desmoronamiento*, la forme même choisie par l'auteur révèle une certaine fragmentation. En effet, cette partie écrite sous la forme épistolaire tend à apporter une sorte de « découpage » dans la narration puisque les lettres s'intercalent. D'ailleurs le lecteur ne peut pas aisément suivre la correspondance de Teti et de son père Erasmo, puisqu'un troisième correspondant s'invite dans cette correspondance, à savoir Michael Fernández, ami d'Erasmo et ancien ambassadeur au Salvador.

La troisième partie présente énormément de blancs entre les paragraphes, rendant ces derniers très courts. Ces blancs typographiques seraient symboliquement des équivalents visuels du silence<sup>715</sup>, puisque le lecteur perçoit, lors du passage d'un paragraphe à l'autre des ellipses narratives, certains détails de la narration semblant être passés sous silence. Ces blancs participent de fait à la construction d'un effet de fragmentation.

*La diabla* (2000)<sup>716</sup>

---

<sup>715</sup> Le terme est essentiellement utilisé en poésie. Dans « “Significatif silence”: le blanc typographique en écriture poétique » Szilágyi Ildikó Phd analyse le blanc typographique en écriture poétique comme « un équivalent visuel du silence », <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos5/logosphre-n5/szilagy-i-ildiko/>, consulté le 29 juin 2015. Nous retrouvons la même analyse chez Brigitte Buffard-Moret dans son étude sur l'organisation du poème, dans *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2009.

<sup>716</sup> Soulignons que dans ce roman publié par la maison d'édition Linteo, contrairement à la grande majorité publiée chez Tusquets, le sommaire est placé en fin de roman.

## Índice

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 1. EL VELORIO.....   | 9   |
| 2. EL ENTIERRO.....  | 43  |
| 3. NOVENARIO.....    | 61  |
| 4. EL BALCÓN.....    | 79  |
| 5. TREINTA DÍAS..... | 101 |
| 6. LA TERRACITA..... | 119 |
| 7. LA QUIEBRA.....   | 139 |
| 8. LA ESTAMPIDA..... | 155 |
| 9. LA CLÍNICA.....   | 171 |

*La diabla en el espejo* est composé de 9 chapitres numérotés de 1 à 9 en chiffres arabes, pour un total de 182 pages. Comme pour le roman précédemment cité, chaque titre résume le contenu du chapitre ou situe l'action dans un espace défini que ce soit l'état psychologique fragmentaire de la narratrice (« La Quiebra », ou encore « La Clínica » ou « Treinta días », qui plonge le lecteur un mois après l'assassinat d'Olga María, avec une ellipse narrative et temporelle.

*La sirvienta y el luchador*, qui compte 267 pages, est divisé en quatre parties suivies d'un épilogue; ce roman sur les débuts de la guerre civile comporte un sommaire peu détaillé. Les numéros de parties qui fonctionnent comme des titres, sont écrites sur une page blanche en haut à droite en toutes lettres. La première partie qui ne compte que 34 pages est divisée en 6 petits chapitres numérotés de 1 à 6 en chiffres romains. La deuxième partie compte quant à elle 10 chapitres pour 79 pages, la troisième 16 chapitres pour 97 pages et enfin, la dernière partie compte 2 chapitres sur 25 pages. L'épilogue lui, compte 9 pages. se lit tout de même dans la narration à travers les corps torturés d'Albertico et de sa femme Ana Brita, puisqu'Albertico a « *el rostro destrozado [...] : tiene un ojo destripado y la boca y la nariz hechas una masa sanguinolenta [...] los tajos de los machetazos han desgonzado el cuerpo* »<sup>717</sup>. Les numéros de chapitre empiètent parfois sur les pages des chapitres précédents, ce qui donne un effet de « désordre » reflétant ainsi le désordre qui règne dans les faits

---

<sup>717</sup> *La sirvienta y el luchador*, pp. 266-267.

racontés. Le passage d'une partie à l'autre est marqué par une page blanche et par un blanc typographique en début de chapitre. Ces blancs cachent des ellipses narratives puisque la première partie du roman qui traite de *El Vikingo*, se ferme sur ce dernier tandis que la deuxième partie introduit un nouveau personnage dont le lecteur ne peut connaître tout de suite l'identité, puisqu'il est désigné par « *ella* ». C'est au fur et à mesure de la lecture qu'il découvre qu'il s'agit de María Elena, l'ancienne employée de la famille Aragón. Cette entrée en matière marque une cassure dans le fil de la narration. Cependant, les deux premières parties sont des introductions des deux protagonistes du roman, en l'occurrence « la sirvienta » (María Elena) et « le luchador » (*El Vikingo*). Si, dans ces deux premières parties, les destins des deux personnages semblent évoluer parallèlement, dans la troisième, leurs destins se croisent puisqu'ils se retrouvent tous deux hospitalisés au même endroit.

D'autres romans du corpus ne présentent pas cette sorte de « guide de lecture ». *El arma en el hombre* par exemple, 132 pages, n'est pas divisé en parties, mais en 37 petits chapitres numérotés de 1 à 37 soit une moyenne de 1,5 à 3,5 pages. Le passage d'un chapitre à l'autre se fait grâce à un blanc en fin de chapitre précédent. Cette composition met parfaitement en relief la fragmentation, à l'image de ces grenades qu'utilisait Robocop lors des combats. Par ailleurs, elle donne au lecteur l'impression d'être « mitraillé » et rend l'écriture « meurtrière ».

*El sueño del retorno*, dernier roman de l'auteur, compte 178 pages pour 11 chapitres numérotés de 1 à 11, soit une moyenne de 16 pages par chapitre ; seul le chapitre 10 en compte 19. Il n'y a pas non plus de division en parties, le passage d'un chapitre à l'autre se faisant grâce à un blanc.

*La diáspora*, premier roman de Castellanos Moya compte 184 pages. Contrairement aux deux romans que nous venons de citer, *La diáspora* est divisé en quatre parties. La première partie est composée de 8 chapitres; la deuxième partie fait 7 chapitres; quant à la troisième partie, elle en compte 8. Cette dernière est celle qui traite de la mort des deux dirigeants de la gauche salvadorienne. Enfin la quatrième et dernière partie du roman est divisée en seulement 2 chapitres. Il s'agit de longs chapitres puisque ils comptent respectivement 18,5 pages et 12,5 pages.

Le dernier roman de cette liste, *Donde no estén ustedes* compte 270 pages. Ce dytique est le roman le plus volumineux de la liste de romans qui ne comportent pas de sommaire, mais contrairement aux autres, il comporte un épilogue de 3,5 pages.

| <i>El asco</i> (2007)       |        |
|-----------------------------|--------|
|                             | Índice |
| Advertencia.....            | 11     |
| El asco.....                | 13     |
| Apéndices                   |        |
| Nota de Roberto Bolaño..... | 129    |
| Nota del autor.....         | 135    |

*El asco* est le seul roman qui ne présente aucune division ni subdivision. Réparti sur 126 pages, ce roman se présente en un seul « bloc ». En effet, la logorrhée de Vega, personnage narrateur ne s'arrête qu'à la dernière page du roman. Cette composition très compacte, qui rend la lecture étouffante, souligne d'une part l'état d'esprit du personnage, et d'autre part l'ambiance générale de la société salvadorienne d'après-guerre. Le sommaire, très peu détaillé, n'indique que l'avertissement donné par l'auteur à ses lecteurs, le titre du roman, ainsi qu'une annexe composée d'une note de Roberto Bolaño et de celle de l'auteur lui même. Ces deux éléments qui encadrent le texte fonctionnent comme des « garants » dudit texte.

De manière synthétique, nous dirons que l'analyse de la composition d'ensemble des romans, et de leurs subdivisions, fait ressortir un morcellement de ces derniers. En effet, lorsque nous confrontons le volume de chaque roman au nombre de chapitres, nous remarquons un certain « émiettement ». Celui-ci fait écho aux situations historiques évoquées. Dans *Insensatez*, il s'agit du massacre des indiens, en particulier les milliers de corps dépecés pendant la guerre civile guatémaltèque tandis que dans *La Diáspora*, la fragmentation peut traduire la dislocation de la gauche salvadorienne après la mort de ses deux chefs. En revanche, les romans qui ne présentent aucune subdivision comme *El Asco* et son long monologue, sorte de flux de conscience, soulignent l'état de crise du personnage narrateur. Comme nous le verrons, cet état de crise se lit également sur le plan syntaxique.

## B - La typographie : italiques et lettres capitales

En imprimerie, l'italique désigne selon le Larousse un caractère d'imprimerie incliné vers la droite par opposition au romain. Ce caractère d'imprimerie a été conçu par Alde Manuce à Venise juste avant 1500<sup>718</sup>. Au début il s'agissait d'un caractère à part entière et c'est au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle que l'italique tendit de plus en plus à se rapprocher du romain et que les deux fontes furent utilisées simultanément, mais l'italique finit pas être reléguée au second plan. C'est à l'époque baroque que l'italique fut utilisée pour mettre certains mots en relief dans une phrase écrite en caractère romain<sup>719</sup> et elle indique aussi ce qui n'est pas de l'auteur, ce que Laurent Adert nomme « les mots des autres » avec sa variante « le discours des autres »<sup>720</sup>. Charles Gouriou classe les italiques en deux catégories : l'*insistance* et la *disjonction*. Selon lui, l'*insistance* vient de l'importance que l'auteur donne à de tels mots qui traduisent un élément essentiel de son observation ou de sa pensée, qui constituent des bases de son raisonnement ou définissent des notions dont le lecteur aura besoin par la suite, tandis que dans le cas de la *disjonction*, l'italique détache du texte les mots qui, nécessaires à sa compréhension, ne sauraient s'y incorporer : jeux de scènes, mouvements dans les comptes rendus, etc.<sup>721</sup>

Gérard Blanchard dans son étude intitulée *Pour une sémiologie de la typographie*<sup>722</sup>, voit plusieurs usages, qui se sont sémantisés dans les signes capitales. Il distingue cinq fonctions de l'usage des capitales : la fonction d'*inscription*, utilisée dans les lettres « monumentales » des stèles et frontons, titres, plaques de rues; une fonction de *marquage* des noms propres, une fonction de *punctuation* (en début de phrase par exemple), une fonction de *balisage* (initiales) et enfin une fonction de *décoration*.

Parmi tous les signes typographiques, ce sont les italiques qui abondent le plus dans l'œuvre moyane, avec les lettres capitales. Nous pensons que ces caractères sont représentatifs d'une certaine fragmentation des textes tout en révélant leur caractère intertextuel. Dans l'œuvre moyane, les discours en italique varient d'un roman à l'autre et servent à isoler et à souligner certains faits. Si les italiques servent à l'auteur pour mettre en relief des titres

---

<sup>718</sup> Jacques ANDRÉ, *Regard orthographique sur le Manuel de typographie de Pierre-Simon Fournier 1764 & 1766*, sur <http://jacques-andre.fr/faqtypo/Fournier/regard.pdf>, 2008 consulté le 17 juin 2015, p. 12.

<sup>719</sup> *Id.*

<sup>720</sup> Laurent ADERT, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 1996.

<sup>721</sup> Charles GOURIOU, *Mémento typographique*, Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 1973, p. 9.

<sup>722</sup> Gérard BLANCHARD, *Pour une sémiologie de la typographie*, Thèse, Paris, École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 1980.

d'ouvrages, des titres de journaux ou encore des mots étrangers, il en fait aussi usage pour souligner certains faits historiques.

Dans *Insensatez*, des fragments de témoignages des indigènes rescapés sont en italique. Il s'agit de véritables extraits de témoignages tirés du rapport *REHMI*, comme nous l'avons vu. Cette mise en abyme des témoignages dans le roman est ce que Nathalie Besse appelle « pouvoir de l'écriture ». Sur le plan formel, ce sont d'abord ces extraits de témoignages, en italique, qui attirent l'attention du lecteur, comme si l'auteur voulait souligner l'importance qu'il leur donne. C'est la « fonction d'insistance » dont parle Charles Gouriou à laquelle nous pouvons ajouter celle de « disjonction ». En effet, ces témoignages nécessaires à la compréhension du roman semblent se détacher du texte et fonctionnent comme autant d'entailles dans la structure du roman. Semés çà et là au sein du texte, ils donnent l'impression d'une défiguration du texte. La phrase qui ouvre le roman *Yo no estoy completo de mente*, devient comme une sorte de *leit motiv* qui affecte la psyché du personnage narrateur et fini par affecter celle du lecteur, puisqu'elle

[...] resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena cachiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas, aunque debo reconocer que no es lo mismo estar incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos, tal como me dije antes de llegar a la contundente conclusión de que era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente, lo cual me condujo a la conclusión aún peor, más perturbadora, y es que sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladar a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar un labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenas de masacres, evidencia de la perturbación generalizada<sup>723</sup>.

C'est cette phrase *leit motiv*, qui sert d'« appui » au lecteur et qui lui permet l'entrée dans l'horreur de l'histoire racontée et dans celle de l'Histoire. Elle est le trait d'union entre ces témoignages de victimes indigènes, les « îlots historiques » qui tissent un lien direct entre la fiction et l'histoire dans *Insensatez*. Tout comme la phrase qui ouvre le roman, les extraits sont redondants. En effet, l'auteur répète des extraits parfois jusqu'à cinq fois dans un chapitre. Dans le chapitre dix par exemple, la phrase « *Que siempre los sueños están allí todavía* »<sup>724</sup>, est reprise quatre fois sur la même page et une fois sur la page qui suit. Dans le

---

<sup>723</sup> *Insensatez*, pp. 14-15.

<sup>724</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

chapitre onze, « *herido sí es duro quedar, pero muerto es tranquilo* »<sup>725</sup> est répété trois fois sur la même page, « *eran personas como nosotros* »<sup>726</sup>, trois fois également au dernier chapitre du roman, en l'occurrence le chapitre douze et enfin « *Todos sabemos quiénes son los asesinos* »<sup>727</sup> est repris cinq fois, toujours dans le même chapitre. Ces répétitions successives, lancinantes, montrent l'importance que l'auteur entend accorder à leur contenu et la volonté d'en imprégner le lecteur. Les deux dernières phrases de cette liste, à savoir « *eran personas como nosotros* » et « *Todos sabemos quiénes son los asesinos* » sont celles qui ont attiré le plus notre attention. Elles sont une démonstration de ce qu'est une guerre civile, une guerre entre des personnes d'un même pays, où les assassins sont parfois des personnes connues des victimes, des personnes auxquelles les victimes auraient pu s'identifier. Elles font écho à l'image de couverture, au fratricide de Caïn et Abel.

Dans *La diáspora*, l'usage des italiques sert à souligner des termes étrangers, principalement en anglais comme *Sleeping bag*, *night club*, *playboy*, des expressions comme *¿Okey?*, pour mettre en relief le caractère oral du parler des personnages. Elles soulignent ainsi le ton utilisé, restituent l'oralité dans les termes cités par les personnages. Cependant, l'usage de ce caractère typographique est utilisé principalement pour indiquer des titres de journaux et surtout des titres d'ouvrages. C'est par exemple le cas des journaux *Presal*, et la *Barricada*<sup>728</sup> qui servent la cause révolutionnaire. Le dernier journal mentionné est d'autant plus important que son numéro du 21 de avril de 1983 contenait « *una fotografía [...] tomada cuando enterraban a Carpio – única muestra gráfica de ese evento dada a conocer públicamente -, aparece en un segundo plano la viuda de Dalton*<sup>729</sup> ».

Les ouvrages mentionnés dans le roman renforcent son caractère intertextuel. *Memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar, *Opiniones de un payaso* (1963) de l'écrivain allemand Heinrich Böll, *La broma* (1967) du français d'origine tchèque Milan Kundera. Des œuvres du Péruvien Manuel Scorza sont mentionnées sans être précisées. Cet intertexte met en évidence les rapports que *La Diáspora* entretient avec les romans cités, et particulièrement avec *La broma*, seul roman que lit Juan Carlos, et qui « [...] *a medida que pasaba las páginas lo fue seduciendo. Pensó en la posibilidad de que su historia personal*

---

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>726</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>727</sup> *Ibid.*, pp. 153-154-155.

<sup>728</sup> Ces journaux sont mentionnés en italique dans le roman p. 54 et 104 pour *Presal*, p 72 et 109, pour *El Día* et p. 142 pour le journal *Barricada*. Il s'agit de journaux d'opposition. *Barricada* par exemple, fut le journal officiel du Frente Sandinista de Liberación Nacional de 1979 à 1998.

<sup>729</sup> *La Diáspora*, p. 142.

*podiese servir para escribir una novela de ese envergadura* »<sup>730</sup>. C'est ce que Gérard Genette<sup>731</sup> nomme « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, à l'intérieur d'une œuvre »<sup>732</sup>, nous pourrions même parler de relation hypertextuelle qui est selon Genette « toute relation unissant un texte B (Hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>733</sup>, dans la mesure où Carlos aimerait s'inspirer du roman de Kundera pour écrire son histoire personnelle. Ces relations mettent également en évidence les influences littéraires de l'auteur. D'ailleurs il reconnaît dans son article « Política, humor y ruptura », une certaine influence de Kundera lorsqu'il affirme

[...] *no solo en Europa Central novelistas como Milan Kundera podía abordar con sarcasmo el mundo de los comunistas políticos y los adalides revolucionarios, sino que también era posible hacerlo en Centroamérica [...] cuando cinco años más tarde me encerré a escribir mi primera novela, cuya temática gira en torno a la crisis producida por las pugnas y crímenes al interior de la izquierda armada salvadoreña, me moviera con la soltura de quien avanza por una ruta que ya ha sido abierta, sino los padecimientos del precursor.*<sup>734</sup>

C'est aussi la question des liens entre littérature et politique qui est ici évoquée. Effectivement, ces liens se lisent aussi à travers les ambitions d'écriture des personnages comme Jorge Kraus qui, comme Juan Carlos, veut écrire sur la tragédie vécue au sein de la gauche, à savoir la mort d'Ana María et le suicide de Marcial. Mais pour cela il veut s'inspirer de *Recuerdo de la muerte* de l'écrivain, politique et journaliste argentin Miguel Bonasso et de *A sangre fría* de l'américain Truman Capote. Dans l'un des deux épilogues de son roman, Bonasso parle de « *novela-real* » ou « *realidad-novelada* ». Dans son étude « Journalisme et fiction dans le roman argentin, de Miguel Bonasso à Tomás Eloy Martínez »<sup>735</sup>, Isabelle Bleton affirme que le récit se base sur l'histoire réelle d'un détenu, le roman étant à mi-chemin entre texte de fiction et document. Quant au roman de Truman

<sup>730</sup> *La diáspora*, p. 41.

<sup>731</sup> Gérard GENETTE dans *Palimpsestes* distingue cinq types de relations qu'un texte peut entretenir avec d'autres textes qu'il regroupe sous le nom de « transtextualité ». L'intertextualité et hypertextualité font partie de ces cinq types. Les autres sont la paratextualité, la métatextualité et l'architextualité.

<sup>732</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1982, p. 8 et passim.

<sup>733</sup> Gérard GENETTE, cité par André LAMONTAGNE, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1992, p. 32.

<sup>734</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, *art. cit.*, p. 46.

<sup>735</sup> Isabelle BLETON, « Journalisme et fiction dans le roman argentin, de Miguel Bonasso à Tomás Eloy Martínez », in *América, Les nouveaux réalismes 1<sup>ère</sup> série*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, pp. 139-140.

Capote, elle parle d'exemple emblématique de la « *non fiction novel* ». Selon elle, ce roman fait partie du « New Journalism »<sup>736</sup>.

La troisième partie de *La diáspora* présente un usage particulier des italiques. En effet, une moitié de la première phrase de chaque chapitre est en italique. Ce chapitre à la particularité d'être celui qui traite de la mort des deux chefs de la gauche salvadorienne et des dissensions au sein de la gauche.

Le premier chapitre dont la moitié de la première phrase est en italique indique une date, « *Madrugada del 6 de abril de 1983, ciudad de Managua : Mérida Anaya Montes, de 56 años de edad, más conocida como la comandante Ana María, segunda en el mando de una de las más poderosas organizaciones guerrilleras de El Salvador, es salvajamente asesinada.* »<sup>737</sup> Ce chapitre écrit comme un article de presse est celui qui recense les faits. La date indiquée est mémorable pour les membres de la gauche et particulièrement pour les dissidents de cette gauche représentés dans le roman. Les chapitres qui suivent présentent la même caractéristique, mais indiquent des éléments moins historiques.

Le chapitre deux par exemple s'ouvre de la manière suivante : « *Jorge Kraus es un reconocido periodista argentino radicado en México* »<sup>738</sup>. La mise en relief de ce personnage à travers l'italique, lui confère une attention particulière. Jorge Kraus est un journaliste qui met sa plume au service de la cause révolutionnaire, comme le fit un temps Castellanos Moya. Il a par ailleurs voyagé en Angola en 1976, « *a fin de escribir una serie de reportajes sobre la situación en ese país, luego del triunfo del movimiento de liberación nacional* »<sup>739</sup>. Il a par exemple écrit *Angola : historia de una revolución, Etiopía : una revolución en ascenso* puis *Crónica de la victoria sandinista*<sup>740</sup>. L'objet commun de ces ouvrages est la révolution ; il s'agit de la révolution dans des pays dit du Tiers-Monde, des pays où des groupes se sont opposés pour défendre les droits des opprimés. Même si ces ouvrages n'existent pas en réalité, les titres tels qu'ils sont écrits auraient pu exister. *La diáspora*, se référant à des textes connus par le lecteur ou susceptibles d'être connus, donne l'illusion qu'ils se rapportent au

---

<sup>736</sup> Selon l'Encyclopédie en ligne Wikidépia, Le Nouveau journalisme (en anglais *New Journalism*) est un style de [journalisme](#) faisant appel à certaines techniques littéraires, adopté principalement dans la [presse écrite](#) des [années 1960](#) et [1970](#). L'expression fut utilisée pour la première fois par [Tom Wolfe](#) en [1973](#), dans une anthologie d'articles publiée sous le titre de *The New Journalism* et réunissant des articles de lui-même, mais aussi de [Truman Capote](#), [Hunter S. Thompson](#), [Norman Mailer](#), [Robert Christgau](#), [Barbara Goldsmith](#), [Herbert R. Lottman](#) et d'autres encore.

<sup>737</sup> *La diáspora*, p. 117.

<sup>738</sup> *Ibid.* p. 119.

<sup>739</sup> *Idem.*

<sup>740</sup> *La diáspora*, pp. 120-121.

réel. Cette fonction référentielle établit un univers culturel commun au lecteur et aux personnages.

Les autres chapitres commencent de la même manière. Le troisième chapitre introduit, lui aussi, un personnage, à savoir Quique, de la manière suivante : « *A diferencia de Quique, un joven para quien el mundo intrigante de la alta política podía pasar desapercibido y toda la simbólica revolucionaria permanecía en un segundo plano [...] »*<sup>741</sup>. Le quatrième « *Quedar bien con los revolucionarios salvadoreños en 1980 no era tan fácil »*; le cinquième « *Ese mismo día de finales de octubre en que Jorge Kraus daba los últimos retoques al manuscrito de su libro sobre Centroamérica, Juan Carlos recibió como primicia una información que –por razones de su trabajo- era indispensable que desde ya conociera »*<sup>742</sup>. Quant au chapitre six, il commence de cette façon : « *La lectura de esa noticia, impactante, escandalosa, sacudió el instinto periodístico de Jorge Kraus. »*<sup>743</sup> Pour sa part, le chapitre sept indique : « *A mediados de mayo de 1975, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) difunde un volante en el cual anuncia la ejecución de « traidor » Roque Dalton García, acusado de ser un agente de la CIA infiltrado en ese grupo. »*<sup>744</sup> Enfin, le dernier chapitre introduit les trois personnages de la manière suivante : « *Ni Quique ni Juan Carlos ni Jorge Kraus resintieron en su momento el asesinato de Dalton. »*<sup>745</sup>

Les débuts de chapitres qui commencent en italique introduisent donc soit un personnage engagé dans le processus révolutionnaire - cet engagement est physique et c'est le cas de Quique qui va au combat, ou intellectuel comme Jorge Kraus qui met sa plume au service de la cause - soit des indications temporelles comme « *Ese mismo día de finales... »* ou « *A mediados de mayo de 1975... »*. Ces débuts de phrases fonctionnent comme des accroches qui pourraient permettre au lecteur de prêter plus attention à ces chapitres qui exploitent plus en détail les destins des personnages.

Les autres romans de l'œuvre ne présentent pas ou très peu d'inscriptions en italique. *Tirana memoria* et *Desmoronamiento* en présentent seulement dans le journal de Haydée et dans les lettres de Teti, de son père Erasmo et de Michael Fernández respectivement, en tête pour indiquer les dates et les lieux, donc des éléments temporels et géographiques qui renforcent l'illusion référentielle.

---

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 144.

Les lettres capitales sont une autre typographie qui fragmente l'œuvre moyane. Elles sont principalement utilisées pour les sigles, c'est-à-dire des groupes de lettres initiales constituant l'abréviation de mots fréquemment employés. Cependant, des phrases entières présentent aussi cette typographie. Dans *La diáspora*, les personnages font un usage fréquent des sigles désignant des armes comme les M16, les AK 47 ou M-79 mais aussi pour indiquer des groupes révolutionnaires (que Oscar Martínez Peñate nomme *organizaciones militares de carácter irregulares*<sup>746</sup>). Leur usage prolifère dans la troisième partie du roman. Se référant aux organisations de la gauche salvadorienne au sein des textes, principalement dans *La diáspora*, ils reproduisent son fractionnement. Leur concentration sature le texte, révélant ainsi une atmosphère étouffante et le climat de dissension au sein de ces groupes.

Cependant, les lettres capitales ne se cantonnent pas seulement aux sigles, elles touchent aussi des phrases entières, même si cet usage n'est pas fréquent. Dans *Tirana memoria*, nous pouvons lire « FUSILAN A GOLPISTAS »<sup>747</sup>. Cette phrase apparaît dans la première partie du roman, dans la section *Prófugos II*, alors que les deux fugitifs, Clemen et Jimmy, sont dans un train en direction de Usulután<sup>748</sup>. Elle est inscrite en première page du journal, le narrateur précise « *con letras enormes* »<sup>749</sup>. C'est cette inscription qui ramène les deux fugitifs à la réalité, car quelques minutes avant, Clemen était en train de courtiser une des passagères du train. Ce titre vient donc comme on le dirait couramment « casser l'ambiance », puisque le lecteur peut lire les changements chez les deux personnages et principalement sur Clemen qui devient « *pálido, [...] como en shock* »<sup>750</sup>. Ce choc se traduit dans sa voix grâce au découpage des phrases qu'il prononce : « [...] *los fu-si-la-dos... dice Clemen, casi delectando, como si apenas supiese leer, conmoviendo*<sup>751</sup> [...] *Pero Clemen permanece estupefacto y empieza a murmurar los nombres de los fusilados: ge-ne-ral Al-fonso Ma-rro-quín, co-ro-nel Ti-to To-más Cal-vo, ma-yor- Faus-ti-no So-sa* »<sup>752</sup>. Le découpage en mots pourrait aussi traduire un certain bégaiement du personnage, lié au choc. Il participe de cette fragmentation générale dans l'œuvre moyane.

---

<sup>746</sup> Oscar MARTÍNEZ PEÑATE, *El Salvador : Del conflicto armado a la negociación. 1979-1989*, San Salvador, El Salvador, Nuevo Enfoque, 1995, p. 8.

<sup>747</sup> *Tirana memoria*, p. 129.

<sup>748</sup> Usulután est une des plus grandes villes de San Salvador, située dans le département du même nom, dans la région orientale.

<sup>749</sup> *Tirana memoria*, p. 129.

<sup>750</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>751</sup> *Idem.*

<sup>752</sup> *Ibid.* p. 131.

« ¡EXIGIMOS AMNISTÍA GENERAL YA! »<sup>753</sup> est l'inscription faite par Haydée en vue d'une marche de protestation contre le général Hernández Martínez. Elle marque l'engagement de Haydée qui jusque-là gardait une distance avec les manifestations contre le général. Elle résume aussi la colère des Salvadoriens, opposés au général.

Dans *La sirvienta y el luchador*, nous retrouvons la reproduction par l'auteur de ce même genre d'injonction à caractère politique : « ¡EXIGIMOS LA LIBERTAD INMEDIATA DE JUAN CHACÓN ! BLOQUE POPULAR REVOLUCIONARIO »<sup>754</sup>. Cette phrase en majuscule qui vient déstructurer le texte est inscrite sur une pancarte par des manifestants opposés au gouvernement. L'action se passe au début de la guerre civile salvadorienne. Dans ce contexte socio-historique, il convient de rappeler que Castellanos Moya s'est inspiré des éléments socio-politiques survenus en mars 1980. En effet, le 27 novembre 1980, six dirigeants civils de la FDR (Frente Democrático Revolucionario), son président Enrique Álvarez Córdova et Juan Chacón du BPR qui était alors la plus grande organisation de masse, donnèrent une conférence au cours de laquelle ils furent arrêtés. Leurs corps, mutilés furent retrouvés quelques jours plus tard<sup>755</sup>. Contrairement à l'inscription précédente, celle-ci est plus détaillée, plus explicite, et plonge le lecteur dans le contexte historique mouvementé. Par ailleurs, elle pourrait être comprise par quiconque n'ayant pas lu le roman. Elle renvoie à un personnage précis, Juan Chacón et le groupe révolutionnaire auquel il appartient, en l'occurrence le BPR<sup>756</sup>. Selon Michael Löwy,

*A medida que la religión tradicional se volvió revolucionaria, condujo a una política revolucionaria. Algunos cristianos radicales empezaron a dejarse atraer por los movimientos guerrilleros revolucionarios, en particular de las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí.*<sup>757</sup>

C'est ce que Michael Löwy nomme la *concientización jesuita*<sup>758</sup>. En effet, le BPR était un groupe révolutionnaire qui regroupait des syndicats paysans chrétiens comme la Feccas (Federación Cristiana de Campesinos del Salvador) dont le président dès 1974 était Apolinario Serrano, un des « Delegados de la Palabra » formé par le père jésuite Rutilio

---

<sup>753</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>754</sup> *La sirvienta y el luchador*, p. 41.

<sup>755</sup> James COCKCROFT, *América Latina y Estados Unidos : historia y política país por país*, Siglo Veintiuno, 2001, p. 189.

<sup>756</sup> Le Bloque Popular Revolucionario (BPR), groupe révolutionnaire de masse, fut fondé le 30 juillet 1975 par des étudiants et des jeunes activistes chrétiens.

<sup>757</sup> Michael Löwy, *Guerra de Dioses. Religión y política en América Latina*, Siglo Veintiuno, 1999, p. 133.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 131.

Grande, l'UTC (la Unión de los Trabajadores del Campo) et la ANDES (Asociación de Educadores de El Salvador) ainsi qu'un groupe d'étudiants.

Ainsi, à travers cette phrase en lettres capitales, c'est l'implication de l'Église, alors divisée, qui est mise en scène dans le roman.

Dans le même roman une autre inscription sur « *una manta rectangular, colgada de la barba de la iglesia, reza ¡ALTO A LAS MASACRES !* ». C'est l'œuvre de paysans venus de San Vicente occuper l'église San José de San Salvador. Cette inscription rejoint la précédente puisqu'il s'agit du même contexte historique. Cependant, contrairement à la précédente, elle utilise sans détours un mot à la forte charge sémantique, à savoir « massacres ». L'article intitulé « L'utilisation politique des massacres » souligne qu'

[...] un pouvoir d'État qui se sent menacé, peut lui-même provoquer des massacres de façon à répandre une idéologie sécuritaire qui renforcera alors les bases de son autorité. [...] l'action de massacrer n'est pas l'expression d'un pouvoir qui se sent fort mais qui aspire à le devenir ou à le redevenir. Massacrer ne serait pas en ce sens l'expression d'une position de force mais plutôt de faiblesse, qu'il s'agit précisément de subsumer par le recours au massacre.<sup>759</sup>

Dans *Desmoronamiento*, nous pouvons lire « ¡OEA GO HOME! [...] ¡OEA PROTECTORA DE GENOCIDAS! »<sup>760</sup>. Ces deux phrases sont également inscrites sur des pancartes. Le contexte socio-historique est celui du conflit entre le Salvador et le Honduras que nous avons traité dans les pages précédentes. Elles sont brandies lors d'une manifestation devant l'hôtel où était logée la délégation médiatrice de l'OEA<sup>761</sup>, par un groupe de femmes protestant contre la présence de ladite organisation. À ce propos, Alain Rouquié souligne

Le 24 juin, le gouvernement du Salvador dénonce à l'Organisation des États américains la situation de ses ressortissants au Honduras et demande qu'une enquête soit ouverte par la commission interaméricaine des droits de l'homme [...]. Accusant Tegucigalpa de « génocide », le 26 juin le Salvador rompt ses relations diplomatiques avec le Honduras.<sup>762</sup>

---

<sup>759</sup> De Boeck Supérieur, « L'utilisation politique des massacres », *Revue internationale de politique comparée* 2001/1 (Vol. 8), p. 7-22. DOI 10.3917/ripc.081.0007, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2001-1-page-7.htm>.

<sup>760</sup> *Desmoronamiento*, p. 100.

<sup>761</sup> L'Organisation des États Américains (OEA) est une organisation qui regroupe tous les gouvernements des États d'Amérique. Le but de l'organisation est de défendre la démocratie et les Droits de l'homme de renforcer la sécurité du territoire, de lutter contre les trafics de drogue et la corruption ainsi que d'aider aux échanges entre les différents pays de l'Amérique.

<sup>762</sup> Alain ROUQUIÉ, *art. cit.* p. 1292. Il indique en note : l'accusation de « génocide », pièce essentielle du dossier diplomatique salvadorien, a été l'objet d'une étude officielle. Voir *Genocidio en Centroamérica : estudio jurídico-penal del « Caso Honduras »* por los Doctores Manuel Castro Ramírez, Manuel Arrieta Gallegos,

Comme ces femmes, le gouvernement de San Salvador dénonçait déjà la « passivité » de l'OEA indique Alain Rouquié. Ainsi, de l'exécution des putschistes en passant par la séquestration d'opposants comme Juan Chacón, puis au massacre de la population civile, l'auteur en arrive au « génocide ». Ces affiches écrites en lettres capitales sont comme un condensé des moments forts de l'histoire du Salvador.

Dans l'œuvre moyane, le morcellement semble régir chaque pan de la narration. Il passe par une certaine complexification des phrases avec un usage élevé de la ponctuation, qui entraîne un rythme haletant et saccadé de la narration et par ricochet de la lecture. Dans les romans, certaines phrases sont très courtes; dans d'autres, les phrases sont « kilométriques » et occupent jusqu'à deux pages. L'usage de la ponctuation et des figures du morcellement hache la syntaxe, « bouscule » l'œuvre et le lecteur.

### C - Une syntaxe hachée

L'œuvre moyane, dont une grande partie est écrite à la première personne du singulier<sup>763</sup> se présente sous la forme soit d'un monologue intérieur, soit d'un témoignage fictif. De ce fait, l'architecture syntaxique générale de l'œuvre offre de nombreux exemples de procédés mimétiques qui tendent à reproduire les soubresauts de la pensée des personnages et dévoile l'oralité. C'est particulièrement le cas de *El asco*, *La diabla* et *Insensatez*, ces romans ayant précisément la particularité de présenter soit des phrases complexes très longues ou très courtes.

C'est d'abord *El asco* qui nous offre un exemple de ces phrases « kilométriques ». Dans ce roman qui présente un monologue en un seul « bloc », la logorrhée de Vega, le personnage narrateur, ne s'arrête qu'à la dernière page. Ce sont ses envies de commander à boire et de la musique qui tendent à réguler la narration et à lui donner un rythme. Cependant, ces envies n'intervenant que trois fois dans la narration, celle-ci produit des phrases allant jusqu'à occuper une page et demi. Nous reproduisons l'une de celles-ci (pp. 18-19). Nous

---

Arturo Zeledón Castrillo, San Salvador. Publicaciones de la Secretaría de Infromaciones de la Presidencia de la República, 23 juil. 1969.

<sup>763</sup> Bien que seulement cinq romans sur onze soient à la première personne, parmi les six autres, certains comportent des parties dont la narration est prise en charge par un « je ». C'est le cas de *Tirana memoria* avec le journal intime de Haydée et de *Desmoronamiento* dont la deuxième partie regroupe les lettres de Teti, de son père et de Michael Fernández, ami de ce dernier, ainsi que la troisième partie sont à la première personne du singulier. Seule la première partie de ce roman est prise en charge par un narrateur extradiégétique avec inclusion du dialogue.

avons choisi de surligner les virgules et de mettre les deux points en gras, afin de mieux voir le caractère fragmentaire et heurté de cette longue phrase. Par ailleurs, nous soulignons en gras les termes qui sont répétés.

*Desde que te vi en el velorio de **mi mamá**, me dije: Moya es el único con el que voy a hablar, **nadie más de mis compañeros** de colegio apareció por la funeraria, **nadie más se acordó de mí**, ninguno de los que se decían mis amigos apareció cuando **mi vieja** se murió, sólo vos, Moya, pero quizás haya sido **mejor**, porque en realidad **ninguno de mis compañeros de colegio** fue mi amigo, **ninguno** volvió a verme luego que acabamos el colegio, **mejor que no hayan** aparecido, **mejor que al velorio de mi mamá no haya** llegado ninguno de **mis ex compañeros**, excepto vos, Moya, porque odio tener que estar recibiendo **condolencias**, no hallo qué decir, me molestan esos desconocidos que llegan a abrazarte y se sienten como tus íntimos nada más porque tu **madre** ha muerto, **mejor que no hayan** llegado, odio tener que **ser simpático** con gente a la que no conozco, y **la mayoría de quienes** llegan a darte el pésame, **la mayoría de los que** asisten a los velorios, son personas a las que no conocés, las que jamás volverás a ver en tu vida, Moya, pero tenés que hacerles buena **cara**, **cara** de compunción y **agradecimiento**, **cara** de que en realidad **agradecés** que esos **desconocidos** vayan al velorio de tu madre a darte sus **condolencias**, como si en esos momentos lo que vos más necesitaras es **estar siendo simpático con desconocidos**, me dijo Vega.*

Cette longue phrase à la structure hachée met en relief le caractère oral du quasi monologue. De la transcription écrite, ressortent l'usage très abondant des virgules et la répétition de certains termes qui donnent à cette phrase un effet redondant et insistant. Elle met aussi en relief l'état d'esprit du personnage et son état psychologique. En effet, dans le roman, Vega est un personnage tourmenté. Son séjour au Canada - il est désormais citoyen canadien -, a fait de lui un homme très critique sur son pays d'origine. Il passe donc au crible la société salvadorienne de l'après-guerre civil et ses valeurs.

*Insensatez* est sans aucun doute le roman qui présente la syntaxe la plus hachée et heurtée de l'œuvre moyane. Dans ce roman, l'une des plus longues phrases compte jusqu'à trois pages. Cette longueur de phrase est caractéristique de l'état psychologique du narrateur perturbé par la lecture du Rapport RHEMI. Ces troubles sont visibles dans sa production phrastique, qui est ici reproduite :

[...] *No me importaba, prefería cualquier distracción que entorpeciera mi lectura de las mil cien cuartillas a padecer nuevos ataques de paranoia a causa del encierro y de mi imaginación enfermiza que a partir de **una frase** ni tan ingenua, pero al fin y al cabo una más entre centenares que me tocaría leer en las semanas por venir, me había metido en un berenjenal que sólo podía llevarme a la paralización, tal como constaba ahora que volvía del umbral de la puerta hacia la silla donde pronto estuve de nuevo sentado, con la vista fija en **la frase** de marras, Yo no estoy completo de la mente, y de la cual me propuse saltar de inmediato a la que siguiera, sin detenerme a divagar como recién había hecho, so pena de atascarme peligrosamente a la labor que apenas empezaba, pero mi propósito fue abortado a los pocos segundos por la irrupción en mi oficina de **un chiquitín** con gafas y bigotito mexicano, **el tipo** cuya oficina estaba ubicada justo*

contigua a la mía y a quien mi amigo Erick me había presentado quizás una hora atrás, cuando me conducía hacia mi sitio de trabajo, **un chiquitín** que era ni más ni menos que el director de todo aquel complejo de oficinas del Arzobispado dedicadas a velar por los derechos humanos, el segundo de a bordo de monseñor, me explicó Erick, mientras yo le daba la mano y oteaba las fotos enmarcadas y muy distinguibles en la pared en las que **el chiquitín** aparecía junto al papa Juan Pablo II y junto al presidente estadounidense William Clinton, lo que de inmediato me puso sobre aviso de que no le estaba dando la mano a **un chiquitín** cualquiera, sino a uno que había dado esa misma mano al Papa y al presidente Clinton, una idea que por poco logra intimidarme, dada la circunstancia de que el Papa y el presidente eran los dos hombres más poderosos del planeta y **el chiquitín** que ahora entraba en mi oficina se había tomado sendas fotos junto a ambos dignitarios, no poca cosa, por lo que en el acto me puse de pie y le pregunté solícito qué se le ofrecía, a lo que **el chiquitín** respondió con la mayor de las simpatías que perdonara la intromisión, él era consciente de que me esperaba un arduo trabajo, dijo señalando las mil cien cuartillas que yacían sobre el escritorio, pero aprovechando que yo había abierto la puerta para tomar sin duda mi primer descanso, él se había tomado la libertad de venir a invitarme a dar un recorrido por todo el edificio para que conociera al personal, recorrido que mi amigo Erick en sus permanentes prisas había omitido al conducirme directamente desde la recepción hacia la que sería mi oficina, con la sola escala donde **el chiquitín** a la que ya me referí, un recorrido que de inmediato acepté y que me llevó por todas y cada una de las oficinas de ese edificio que en verdad no era un edificio, sino una construcción colonial en la parte trasera de la Catedral Metropolitana con la típica estructura de un palacio arzobispal : dos plantas de sólida piedra con amplio corredores que daban al cuadrado patio central en el que entonces se encontraban varios empleados disfrutando de su refrigerio matutino, quienes al verme junto a **Mynor**, que así se llamaba **el chiquitín** director seglar de aquella institución, me saludaron efusivos y zalameros, como si yo hubiese sido el seminarista de nuevo ingreso, mientras **el chiquitín** destacaba mis virtudes profesionales gracias a las cuales el informe sobre las masacres sería un texto de primera y yo me decía que en alguna parte tenía que estar escondidas las chicas guapas, porque las que me había presentado **el chiquitín** no sólo estaban incompletas de la mente, sino también del cuerpo, pues carecían de cualquier rastro de belleza, aspecto que por supuesto no le comenté a mi guía y que al paso de los días descubrí que era intrínseco a esa institución, y no sólo a la extrema izquierda, como yo antes pensaba, que las mujeres feas eran un atributo exclusivo de las organizaciones de extrema izquierda, no, ahora comprendía que también lo eran de los organismos católicos dedicados a velar por los derechos humanos, una conclusión a la que arribé más tarde como bien dije y que en ningún momento compartiría con quien se retrataba junto a Juan Pablo II y a Bill Clinton, **el chiquitín** que me llevó por todo el recorrido, oficina tras oficina, hasta que finalmente me dejó solo de nuevo frente a **las mil cien cuartillas** que esperaban en mi escritorio, no sin antes preguntarme si yo prefería que él cerrara la puerta de mi oficina, a lo que respondí que mejor la dejara abierta, habida cuenta de que estábamos en el rincón más tranquilo del palacio arzobispal y no habría molestas interferencias que me distrajeran.<sup>764</sup>

Comme la phrase précédente, l'analyse de la syntaxe de cette phrase permet de mettre en évidence, outre l'omniprésence de virgules, la conjonction de coordination « y » propre à la polysyndète. Dans cette séquence abondent les figures de d'insistance à travers l'accumulation, de répétition et de substitution avec la périphrase qui sert à désigner le

<sup>764</sup> *Insensatez*, pp. 19-22. C'est nous qui soulignons. Nous avons choisi de souligner certains termes afin de faire la différence avec les termes en gras.

directeur de tout le complexe de bureaux de l'archevêché Mynor, aussi désigné par « *el tipo* » et très souvent « *el chiquitín* ». Cette périphrase, tout en mettant en évidence le personnage, le ridiculise à travers l'adjectif « *el chiquitín* » qui contraste avec le statut du personnage par ailleurs photographié avec deux grands personnages historiques en l'occurrence le pape et le président Clinton, eux aussi ridiculisés. La parataxe montre le caractère rapide et automatique du parlé du personnage. Ce procédé donne une impression de spontanéité en reproduisant les soubresauts de la pensée du narrateur au sens où l'entendent Sébastien Salbayre et Nathalie Vincent-Arnaud lorsqu'ils disent,

« La syntaxe offre de nombreux exemples de procédés mimétiques tendant à reproduire les soubressauts de la pensée, l'afflux erratique des obsessions, des souvenirs, des peurs qui déchirent le personnage, ainsi que toute la force d'auto-persuasion qu'il injecte dans ce discours massif de son intériorité. »<sup>765</sup>

L'altération de l'appareil psychique de Laura Rivera dans *La diabla* se lit de la même façon à travers la construction syntaxique suivante :

[...] ¡No tenemos por donde escapar! ¡No dejan de tocar el timbre! ¡Saben que estamos aquí! ¡¿Por qué no viene el subcomisionado Handal?! ¡Están aporreando la puerta! ¡Oí: es la mujer del pelo corto, la cómplice de Robocop, la que parece hombrecito! ¡¿Qué dice? ¡Poné atención! ¡Gritan mi nombre! ¡¿Qué les pasa?! ¡¿Creen que vamos a abrirles, que nos van a engañar?! [...] ¡¿Pero qué pasa?! ¡También platica con los criminales como si fuera viejos amigos! ¡Hoy sí estamos perdidas! ¡Nos van a matar! ¡Handal es el que está detrás de toda la operación! ¡Debí Suponerlo! ¡Miserable corrupto! ¡Qué angustia! ¡Se han aprovechando de que estamos solas! ¡Auxilio, papito! ¡Están tocando de nuevo! ¡Es la voz de Handal! ¡¿Qué hacemos?! ¡Van a tirar la puerta! ¡Ya no aguanto, niña! ¡No tenemos salida! ¡Ese turco Handal es un traidor! ¡No permitamos que nos maten aquí adentro! ¡Nuestra única posibilidad es llegar a la calle, que los vecinos nos vean, que sepan que hemos sido capturadas con la vida! ¡Voy a abrir la puerta y salimos en carrera, a los gritos! ¡¿Estás lista?! ¡Ahora! ¡¡Handal traidor!! ¡¡Socorro!! ¡¡No nos maten!! ¡¡Criminales!!<sup>766</sup>

Cette phrase se trouve dans le chapitre 8 intitulé « La estampida ». Nous avons sélectionné cette phrase pour son usage élevé de la ponctuation « forte ». Le procédé d'accumulation et l'usage systématique de points d'exclamation, parfois doublés de points d'interrogation met en relief la crise de la narratrice, son angoisse de se faire assassiner par Robocop. En effet, après avoir mené sa propre enquête sur l'assassinat de son amie Olga María, Laura Rivera, la narratrice homodiégétique découvre qu'il s'agit en réalité d'un crime

<sup>765</sup> Sébastien SALBAYRE et Nathalie VINCENT-ARNAUD, *L'analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2006, p. 164.

<sup>766</sup> *La diabla*, pp. 168-170.

politique. Cette découverte lui permet de comprendre que la violence n'est pas seulement le propre de groupes populaires. Les angoisses de Laura ne concernent pas seulement Robocop; elle craint aussi le commissaire adjoint Handal, mandaté par la police pour mener l'enquête, qui démontre ainsi sa méfiance envers l'institution policière. Par ailleurs, la sœur d'Olga María préfère embaucher Pepe Pindonga, un détective privé.

La corruption de certaines autorités en Amérique centrale (et partout ailleurs) est chose courante. La faiblesse des institutions et de la justice dans certains pays a permis le développement d'un sentiment d'impunité. Cela est visible avec la formation de groupes d'autodéfense paramilitaires qui luttent souvent à la place de l'État contre des bandes organisées. Robocop appartient d'ailleurs à un escadron de la mort nommé Acahuapa ; après sa démobilisation, il travaille pour le compte du major Linares, un ex chef de bataillon ; sous ses ordres, il assassine David Célis un membre du Parlement ancien guérillero, désormais intégré à la vie politique du pays comme le stipulaient les Accords de paix. Le groupe qu'il intègre par la suite, est celui du Tío Pepe, surnom de El Yuca, un homme politique puissant propriétaire de banques et de diverses entreprises. Ce sont ces liens étroits entre politique et narcotrafic que l'auteur met en relief. Ainsi, l'éclatement du récit et la fragmentation ne sont pas seulement applicables à l'état psychique de Laura Rivera mais aussi au sein des institutions du pays et plus largement de la société. La prolifération d'une ponctuation de type « affectif » comme des points d'exclamation, dans les propos de Laura donne à son discours une « très grande force illocutoire »<sup>767</sup>. Les points d'interrogation font état des doutes et des inquiétudes de ce personnage dont la plus grande crainte est de se faire assassiner par Robocop.

*El arma en el hombre* présente également une structure hachée. Si cet aspect ne se lit pas à travers l'état de crise du personnage, il se lit à travers ses actes. Cette fragmentation de l'écriture intervient le plus souvent lorsque le narrateur Robocop, commet un forfait. Il raconte l'assassinat d'Olga María de cette manière :

*La sorprendí en la cochera. Venía con sus dos pequeñas hijas. Creyó que era un asalto : me entregó las llaves del auto y me pidió que no les hiciera daño. Les ordené que entraran a la casa. Ella me dijo que podía llevarme lo que quisiera, que por favor no las*

---

<sup>767</sup> Sébastien SALBAYRE et Nathalie VINCENT-ARNAUD, *L'analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise...*, soulignent ce rôle du point d'exclamation qui vient d'une volonté de conférer au discours une très grande force illocutoire, p. 164.

*fuera a maltratar. Estábamos en la sala. Le disparé un avez en ele pecho y luego le di el tiro de gracia. Salí de prisa y entré al auto en el que le esperaban Bruno y Saúl.*<sup>768</sup>

Ici l'usage de phrases courtes met en relief l'état d'esprit du personnage, complètement détaché des faits dramatiques qu'il raconte tel un automate : l'assassinat d'une mère de famille devant ses deux filles. L'utilisation du style indirect renchérit la froideur du propos et souligne une forme d'incapacité du personnage à parler lui-même : il est par ailleurs décrit comme « *hombre de pocas palabras* »<sup>769</sup>. Robocop qui a toujours manié avec adresse des grenades à fragmentation et des fusils mitrailleurs pendant et après la guerre civile, produit des phrases fragmentées qui donnent au lecteur l'impression d'être mitraillé. Ses phrases sont courtes : il raconte son histoire tel un automate, un robot.

Dans *Tirana memoria*, la prolifération de points de suspension, produit ce que nous appellerons une véritable « poétique de l'allusion »<sup>770</sup> et du silence. Cette stratégie qui relève de « l'aposiopèse »<sup>771</sup> touche particulièrement la séquence « Prófugos III et IV ». Condamnés à mort après l'échec du coup d'Etat contre le général Martínez, Clemen et son cousin Jimmy - militaire- tentent d'échapper à leur sentence en parcourant le pays dans le but de trouver un refuge. Dans leur dialogue nous constatons des mésententes. Selon Clemen, ce sont les militaires qui ont fait échouer le coup d'Etat tandis que Jimmy pense que ce sont les civils. De nombreux points de suspension abondent, laissant ainsi le soin au lecteur de les compléter.

- *Lo único que sé es que por nada del mundo me volvería a involucrar con ustedes los militares. Son un fiasco.*

- *No vamos a empezar con lo mismo.*

- *Defender la Constitución... No me hagás reír, Jimmy. ¿Vos suponés que yo te voy a creer que un comierda como Tito Calvo o un paniaguado como el general Marroquín se metieron en el golpe por defender la Constitución? Quién sabe cuánta plate les ofreció don Agustín sin saber que ne tendrían los huevos de hacer las cosas bien...*

- *Deja de difamar a los muertos*

[...]

- *Por eso debemos largarnos como sea.*

- *¿Y los gringos? ¿Por qué no se meten de una vez para acabar con ese nazi?*

- *Te repito lo que me dijo el capitán Masey: «Ustedes los pusieron, ustedes los quitan».*

---

<sup>768</sup> *El arma*, p. 55.

<sup>769</sup> *El arma* p. 41.

<sup>770</sup> Pour cette expression, nous nous sommes basée sur le terme « poétique du fragment » de Pierre Garrigues, *op. cit.*

<sup>771</sup> Nicole RICALENS-POURCHOT, dans *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, affirme que le terme « Aposiopèse » vient du grec *aposiopsein*, qui signifie « se taire ». Il s'agit d'une phrase commencée, interrompue par un silence et qui se continue par une digression. En citant Pierre Fontanier, elle ajoute « elle consiste à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase pour faire entendre par le peu qu'on a dit et avec le secours des circonstances ce qu'on affecte de supprimer et même souvent beaucoup au-delà. »

- *Qué cómodos, como si ellos no hubieran tenido nada que ver... Mirá esas nubes, Jimmy: bien raras...*
- *Cierto.*
- *Una tormenta... Lo que nos faltaba.*
- *No. Es neblina, un banco de niebla que viene cayendo.*
- *¿En la costa? Qué extraño. Eso pasa en las montañas.*
- *Aquí está.*
- *Y trae brisa. Ahora sí que no veo nada Jimmy. Qué tinieblas...*
- *Shhh... Silencio...*
- *¿Qué pasa?*
- *Escuchá...*
- *¿Qué?*
- *Un ruido...*
- *Es el olaje*
- *No, poné atención.*
- *...*
- *Remaré hacia dentro del manglar.*
- *Dale, pues.*
- *Bajá la voz...*
- [...]
- *Algo se acerca...*
- *¿Dónde?*
- *De aquel lado, por la entrada del canal.*
- *¡Putá!*
- *Shhh... Parece un cayuco. ¿Ves el resplandor? Como si llevaran una lámpara pequeña en el suelo.*
- *¿Será la Guardia?*
- *Te lo dije, Clemen que no debemos confiarnos... Parapetémonos.*
- *Pueden ser también pescadores...*
- *No le creo. Van bordeando el otro lado del canal. Si fueran pescadores irían en el medio.*
- *No se ta vaya a disparar esa pistola, Jimmy.*
- *Shhh... Ahí van.<sup>772</sup>*

L'abondance de points de suspension met en relief l'errance des personnages et donne un rythme au dialogue. Ces pauses, caractéristiques de ces séquences « parlées », permettent à l'auteur de dissimuler, d'occulter des termes ou des pensées comme dans l'expression « *Defender la Constitución...No me hagás reír, Jimmy* ». L'auteur laisse le choix au lecteur de compléter cette phrase. Les points de suspension jouent aussi le rôle d'occultation de l'Histoire, dévoilant ainsi ses silences. Ces silences se lisent aussi à travers les termes « *Shhh* » et « *Silencio* », très fréquents dans le roman. En effet le silence de ses deux personnages acteurs de l'histoire dans le roman, et par ailleurs construits sur des personnages réels, comme nous l'avons vu, fonctionnent comme des vides réels, des « trous de l'histoire », la rendant fragmentaire. Les non-dits de l'Histoire se lisent également dans l'épilogue de *La sirvienta y el luchador* où l'auteur fait un usage fréquent des points de suspension. En effet,

---

<sup>772</sup> *Tirana*, p. 220-222. Nous soulignons.

c'est à ce moment-là que les « dépeceurs » vont jeter à quatre heures du matin, les corps de Brita et d'Alfredito torturés la veille.

- *Los tiramos en el farallón luego del primer túnel...-dice el gordo Silva. [...]*  
- *El capitán ordenó que la rubia y el afro los enterremos donde nadie los encuentre...*<sup>773</sup>

Cette manière de cacher les corps d'opposants politiques, l'idée même d'« enterrement » associée à l'usage de points de suspension mettent en relief les dissimulations de l'Histoire, qui se chargent ici d'une valeur symbolique.

Fondamentalement, le jeu avec la ponctuation permet à l'auteur d'aller plus nettement du côté des voix et donc de l'oral. Le caractère extrêmement fragmenté des textes dans l'œuvre moyane - avec un usage aussi bien de phrases « kilométriques » que de phrases brèves - donne l'impression que les textes se meuvent comme par impulsions successives. L'auteur joue avec les règles de la ponctuation, remettant en cause leur valeur, les bouleversant, afin de faire surgir les silences de l'Histoire.

#### ***IV - Violence et écriture***

##### ***A – Formes de la violence***

La violence est d'abord celle d'« en haut », causée par l'État. Ce sont d'abord les violences commises sur les citoyens que nous tenons à souligner. Cette violence a pour but premier d'anéantir l'autre, celui qui s'oppose. Comme nous le soulignons plus haut, l'usage de la violence par un État est un signe de sa faiblesse. Ainsi, l'émergence de guérillas fut-elle vécue par les États centraméricains comme une menace à leur pouvoir. Les guerres civiles qu'ils expérimentèrent en furent une suite logique. Les violences de l'État sont celles qui se lisent dans *La sirvienta y el luchador*. En effet, ce roman qui décrit les prémices de la guerre civile n'omet pas de mentionner les enlèvements de citoyens nommés « subversifs » par des troupes de la police politique dont le visage principal dans le roman est *El Vikingo*. Ce dernier et ses collègues Altamirano, Chicharrón et Silva, par ailleurs nommés *macheteros*, parcourent les rues de San Salvador dans leur jeep « *sólo al mando* »<sup>774</sup>, puisque

---

<sup>773</sup> *La sirvienta*, p. 261.

<sup>774</sup> *La sirvienta*, p. 25.

*Al Vikingo le gusta buscar los ojos de los transeútes, pero cada rostro se gira hacia otro lado cuando el jeep se acerca. Ya tenía casi una semana sin que lo sacaran a dar una vuelta. Ahora va a una pesca precisa, jugosa, según parece por el entusiasmo del capitán; pero el Vikingo prefiere cuando salen a recorrer las calles con parsimonia, se detienen frente a las paradas de buses, revisan con atención la jeta de cada uno de los que esperan, en busca del primero que se delate. Le encanta verlos, hojitas temblorosas del miedo, con la mirada en el suelo, como si el culo se les hubiera caído y no le encontrarán.*<sup>775</sup>

Le groupe qu'ils forment est représentatif des escadrons de la mort à la tête desquels était Roberto D'Aubuisson (el mayor Le Chevalier<sup>776</sup>). La moindre critique de la misère ou de la répression pouvait conduire à la mort. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Belka la fille de María Elena dans *La sirvienta* ne veut pas que sa mère fréquente les églises et encore moins qu'elle écoute les homélies de l'archevêque. Si Robocop, construit comme une machine à tuer, utilise la violence au quotidien, le lecteur peut à certains moments lui trouver des circonstances atténuantes. En effet, lui qui fut enrôlé de force pour ses caractéristiques physiques peut être considéré à certains égards comme une victime de la guerre. En revanche, son semblable *El Vikingo*, est, lui, terriblement humain. Il a une vie sociale : il est donc difficile pour le lecteur d'éprouver pour lui la moindre compassion. Il est le visage humain de la barbarie.

C'est à travers la torture, les massacres, que l'État s'impose à l'instar de ce qui s'est passé au Guatemala dénoncé dans *Insensatez* ou à travers ce que dénonce Vega lorsqu'il souligne les « *cien mil cadáveres* »<sup>777</sup> de la guerre civile dans *El asco*. La torture d'opposants politique est largement dénoncée dans les romans. Dans *Tirana memoria*, la torture de Jorge Pinto est une preuve tangible de cette violence. Christian Rudel parle même de « terrorisme d'État »<sup>778</sup>.

La violence passe aussi et tout particulièrement par le corps de la femme et leur viol. C'est ce qui arrive à Brita, « *la rubia* » dans le cachot numéro 5 que nous avons analysé plus haut. La scène décrite est très dérangeante. En effet, avec son usage notable de l'hypotypose, Castellanos Moya parvient à faire « voir » au lecteur l'image de la scène.

Dans la verbalisation de ces violences, l'un des moyens utilisés par Castellanos Moya, est tout ce qui touche à l'excrément. L'auteur qui s'est assigné la tâche de passer au crible les valeurs de la société salvadorienne, entend désacraliser les modèles établis, pour dire une réalité convulsée. C'est ce que nous avons appelé « esthétique de la provocation » dans notre

---

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>777</sup> *El asco*, p. 30.

<sup>778</sup> Christian RUDEL, *Guatemala. Terrorisme d'Etat*, Paris, Karthala, 1981.

mémoire, suivant en cela ce que l'auteur reconnaît volontiers son *intención de provocar* dans un entretien accordé à Rafael Menjívar Ochoa<sup>779</sup>. Cette stratégie narrative caractéristique du « nouveau réalisme » passe par une description crue de la réalité. Il s'est clairement exprimé sur le sujet : « *Busco un estilo [...] que exprese esa realidad. Entonces no puedo tener un estilo gongoreano, digamos, o un estilo barroco, para un par de tiros en la cabeza es decir, un par de tiros en la cabeza es : bum, bum, bum y ya.* »<sup>780</sup>.

C'est donc à travers le champ lexical de la « gerbe » et de la violence qu'il raconte l'Histoire. L'usage exacerbé d'adjectifs tels que « *vomita* », « *espantoso* », « *asco* » « *terrible* », « *horroroso* »<sup>781</sup> pour décrire les citoyens salvadoriens, en particulier les militaires, véritable institution dans le pays, ou encore la cuisine traditionnelle comme les *pupusas* qualifiés de « *diarrea* », et ses variantes qualificatives « *diarreicas* », « *asquerosas* », « *repugnantes* »<sup>782</sup>. Le champ lexical du dégoût atteint son degré maximum avec l'utilisation d'adverbes d'intensité et le superlatif relatif de supériorité « *más* ». Ce procédé littéraire (dit de gradation ascendante) amplifie et transforme parfois la lecture en une véritable épreuve pour le lecteur.

Il en va de même pour tout ce qui touche à la sexualité. Castellano Moya fait ainsi parler « librement » ses personnages masculins qui sont de véritables « moulins à vulgarités ». C'est le cas de *El Vikingo* et de ses collègues, les « *torturadores* ». En effet, le vocabulaire choisi pour ces personnages est aussi ignoble que leur profession et les actes qu'ils commettent. Dès le début du roman, ils regardent de manière lubrique les fesses de Marilú, jeune fille de treize ou quatorze ans, qu'ils qualifient de « *gran culo* »<sup>783</sup> et pour pousser plus loin, *El Vikingo* demande à sa mère

*¿Cuándo me la vas a prestar? – le pregunta el Vikingo a la Gorda, sin quitarle la vista de encima a Marilú –. Que me vaya a asear la habitación, aquella es un desastre, necesito una niña limpia y ordenada como ella. [...] El Vikingo mira ahora con descaro el trasero de Marilú que regresa a la cocina [...]*<sup>784</sup>

Il s'agit donc d'une scène où il est question d'une adolescente et qui se passe sous les yeux de la mère, *El Vikingo* étant d'emblée placé en position de « dominant », comme en

---

<sup>779</sup> Cet entretien est consultable sur [hunnepuh.blogcindario.com/.../10066-entrevista-a-horacio-castellanos-moya-escritor-de-quot-el-asco-quot-html](http://hunnepuh.blogcindario.com/.../10066-entrevista-a-horacio-castellanos-moya-escritor-de-quot-el-asco-quot-html).

<sup>780</sup> Conversation avec Horacio Castellanos Moya, entretien réalisé à Gantikow, le 01/07/2000, à consulter sur [www.uni-potsdam.de/castellanos\\_moya/themen-es/31.html](http://www.uni-potsdam.de/castellanos_moya/themen-es/31.html).

<sup>781</sup> *El asco*, pp. 26-27.

<sup>782</sup> *El asco*, pp.66-67.

<sup>783</sup> *La sirvienta*, p. 14.

<sup>784</sup> *La sirvienta*, pp. 15-16.

témoigne sa liberté de parole. Le vocabulaire des « dépeceurs » est ainsi fait d'un éventail de termes comme « putain », « couilles » « cul ». L'atrocité des sévices sexuels qu'ils infligent à Brita « contamine » même leur description par le narrateur omniscient. Les personnages masculins fréquentent assidument des maisons closes, à l'instar de Vega dans *Insensatez* ou encore de Robocop dans *El arma en el hombre* et les tortionnaires de *La sirvienta y el luchador*.

L'œuvre moyane montre ce que l'on cache ; elle met à nu et à vif. L'écriture devient recherche pour dire la bassesse et offrir une vision « merdique » de la société. La conjonction du morcellement de la composition, de la syntaxe, l'emploi de registres de langue très crue visualisant des scènes d'une grande violence donent un caractère explosif à l'œuvre moyane, la pulvérisant en un « puzzle » qui serait, selon nous, le signe d'une Histoire en miettes.

### **B - Une œuvre puzzle : l'Histoire en « miettes » ?**

L'œuvre moyane peut sembler hétérogène. Pourtant, les romans qui peuvent se lire de manière isolée, mis bout à bout, constituent un puzzle qui agit comme une sorte de révélateur, au sens photographique du terme. Nous évoquions déjà cette impression dans notre étude sur la violence, en notant les relations intertextuelles entre les deux derniers romans qui composaient le corpus. Dans l'œuvre, les histoires se recoupaient, les personnages revenaient d'un roman à l'autre, laissant au lecteur le soin de reconstituer les différents ensembles. L'auteur est parfaitement conscient de cet effet car, dans un entretien, lorsqu'on lui demande : « [...] Vos romans ne sont-ils pas les pièces d'un puzzle ? Que verra-t-on une fois toutes les pièces rassemblées ? », il répond : « C'est un joli rêve, un espoir qui parfois me trotte dans la tête, l'idée d'écrire un roman dans lequel toutes les pièces du puzzle seraient rassemblées, réunies. Mais je ne peux pas y arriver un jour. C'est peut-être au lecteur de rassembler les pièces du puzzle en lisant les livres ». <sup>785</sup>

De fait, il se tisse une véritable relation intertextuelle dans l'œuvre moyane. Même s'il est possible de lire les romans séparément, l'auteur n'ayant pas de manière intentionnelle créé ce puzzle, la lecture des romans mis ensemble permet de mieux saisir l'univers narratif de

---

<sup>785</sup> Éric BONNARGENT et Thierry GUICHARD, « La violence en héritage », in *Le matricule des anges, le mensuel de la littérature contemporaine*. Dossier intitulé « Horacio Castellanos Moya. Le passe-frontière », n° 141, mars 2013.

Horacio Castellanos Moya et d'en dégager des lignes de force. Nous pensons que les romans appartiennent à deux mondes narratifs distincts. D'un côté celui qui dépeint la violence de l'après-guerre, de l'autre celui qui raconte une saga familiale, celle de la famille Aragón. L'auteur dit à ce propos :

*Creo que en mi escritura hay dos niveles. Un nivel de carácter personal, de circunstancias históricas que me tocó vivir, y el otro es un nivel más familiar, de circunstancias familiares. Con respecto al primer nivel, aunque a mí no me interesa la realidad política o no me interesa el acontecer histórico, el hecho de haberme formado y de haber llegado a mi edad adulta al mismo tiempo que se iniciaba una guerra civil en el país donde yo vivía, me marcó profundamente<sup>786</sup>.*

Dans le premier groupe, on trouve *La diáspora*, *La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre*, *Insensatez*, *El asco*. *Thomas Bernhard en San Salvador*. De ce groupe, c'est *La diabla en el espejo* et *El arma en el hombre* qui tissent une relation intertextuelle la plus évidente. Publiés à un an d'intervalle, les romans se complètent, *El arma* venant donner des informations supplémentaires à *La diabla*. En replaçant les choses dans l'ordre, *El arma* serait le début de l'histoire de la violence de l'après-guerre civile, puisque c'est l'action de Robocop qui assassine Olga María qui a engendré le roman *La diabla*. D'ailleurs, ce roman qui commence *in medias res*, s'ouvre sur l'annonce de sa mort. Si en plus de ce fait les deux romans partagent quasiment les mêmes personnages, notamment les personnages secondaires, c'est dans *El arma* que le lecteur découvre la réalité sur la mort de la mère de famille. Il y a comme un jeu de pistes et c'est au lecteur de bien suivre afin de saisir la portée de l'écriture moyane. Rafael Lara Martínez conseille ainsi une lecture conjointe des deux romans lorsqu'il dit :

*Las obras pueden leerse aisladamente; pero, existen múltiples conexiones que sugieren una lectura conjunta. Los dos héroes principales - Laura Rivera y Robocop - parecen desdibujados y sin interioridad en el medio de la otra novela. Más que un relato encerrado en sí, La diabla en el espejo es el diálogo de la heroína con una amiga no identificada, alter-ego de la lectora ideal. A la vez, al presentarnos una red de personajes que giran alrededor de su amiga de infancia, Olga María de Trabanino, víctima de Robocop, la novela deja abierta la posibilidad de elaborar cada una de esas intimidaciones en obras futuras. El arma en el hombre, la biografía inconclusa de Robocop, no sería sino una de las derivaciones lógicas de una escritura en potencia, aún por venir.<sup>787</sup>*

Des informations rapportées par Laura dans *La diabla en el espejo* sans réelle certitude prennent tout leur sens dans *El arma en el hombre*. C'est par exemple le cas du déroulement

---

<sup>786</sup> Gregory ZAMBRANO, « La memoria es una tirana implacable. Entrevista a Horacio Castellanos Moya »...

<sup>787</sup> Rafael LARA-MARTÍNEZ, « Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya », Revue virtuelle *Istmo*, n° 3, janvier-juin 2002.

exact de l'assassinat d'Olga María. En effet, si ses deux filles ont été présentes et sont donc des témoins directs, le traumatisme vécu à ce moment précis a pu altérer leurs souvenirs. D'ailleurs « *estaban conmocionadas* » et « *les acaban de dar un calmante* »<sup>788</sup>, c'est donc Robocop dans *El arma* en tant que témoin actif qui donne les détails exacts de cet assassinat. C'est aussi le cas des deux cartels qui s'opposent. El Yuca d'abord considéré comme un homme honnête selon les propos de Laura devient au fil de la lecture suspect de trafic de drogue et de l'assassinat d'Olga María. C'est dans *El arma* que le lecteur découvre qu'il est le Tío Pepe et qu'il a fait fortune grâce à un trafic de drogue d'envergure et qu'il s'oppose au major Linares, véritable commanditaire de l'assassinat de la mère de famille. Par ailleurs, des scènes s'entrecroisent. En effet, si dans *La diabla en el espejo*, Robocop et Laura ne se rencontrent pas, c'est dans *El arma* que cette rencontre a lieu. Elle se passe chez Yuca alias Tío Pepe, ex-compagnon de Laura et patron de Robocop. C'est cette rencontre qui apporte à nouveau la voix hystérique de Laura Rivera dans un roman où le narrateur fait preuve de calme et de détachement face à la violence qu'il cause. L'utilisation du discours direct rapporte avec fidélité cette voix et les caractéristiques typographiques qui lui sont propres, en l'occurrence l'usage abondant de la ponctuation forte que nous avons mentionnée précédemment :

[...] « ¡Es Robocop! », dijo. « ¡¿Qué hace aquí ese criminal?! ». Estaba aterrorizada; yo sorprendido: nunca la había visto en mi vida. Con un ataque de nervios, siguió dando alaridos: « ¡Es el asesino de Olga María! ¿Qué hace aquí, Yuca? ».<sup>789</sup>

Nous pensons que cette rencontre entre les deux narrateurs est la réelle connexion entre les deux romans, même si c'est l'assassinat d'Olga María qui en est à l'origine.

Si de prime abord, le reste des romans qui composent ce groupe ne semblent pas avoir de liens évidents, ils partagent tout de même de nombreuses caractéristiques qui tendent à les lier pour ainsi créer un même univers narratif. C'est d'abord la localisation géographique des intrigues : la région centraméricaine et particulièrement le Salvador, le Guatemala dans le cas de *Insensatez* et le Mexique pour *La diáspora*. Cependant, les protagonistes qu'ils soient narrateurs ou non, appartiennent à la société salvadorienne. Ensuite, les romans focalisent une même période historique, à savoir l'après-guerre civil au Guatemala et au Salvador, même si *La diáspora* saisit plutôt les désastres de la guerre au Salvador en particulier au sein de la gauche. Ainsi, les relations intertextuelles dans les romans se tissent de manière thématique.

---

<sup>788</sup> *La diabla*, p. 13.

<sup>789</sup> *El arma*, p. 109.

Le deuxième monde narratif de Castellanos Moya regroupe les romans suivants : *Donde no estén ustedes*, *Desmoronamiento*, *Tirana memoria*, *La sirvienta y el luchador* et *El sueño del retorno*. Cette série raconte l'Histoire à travers l'histoire de la famille Aragón. En effet, la saga de cette famille s'ouvre avec le premier roman de la série, en l'occurrence avec l'histoire d'Alberto Aragón qui a fui son pays, le Salvador, un matin de juin 1994 pour s'installer au Mexique et y vivre ses derniers jours. Ce personnage énigmatique, puisqu'il fut à la fois l'homme de confiance de la guérilla salvadorienne et diplomate au service du gouvernement de la junte militaire, décrépit, a œuvré dans les coulisses de la guerre civile qui a d'ailleurs détruit son existence, avec l'assassinat d'Albertico, son fils unique et de Brita, la femme de ce dernier. Nous considérons ce roman comme la clé de voûte de l'histoire des Aragón. En effet, c'est à partir de ce roman qui tisse des relations intertextuelles solides, aux allures de toile, que se déploie la saga des Aragón. Dans *Donde no estén ustedes*, l'auteur sème des morceaux de l'histoire salvadorienne qui seront ensuite développés dans le reste des romans de la « série ».

Des faits historiques précis comme le coup d'État avorté de 1972 au Salvador, y sont mentionnés, puisque cet événement a marqué le départ en exil - au Costa Rica - d'Alberto Aragón qui y avait participé. Plusieurs fois répété dans le roman, ce fait historique est développé dans le deuxième roman, à savoir *Desmoronamiento*. C'est dans la deuxième séquence intitulée « La carpeta del crimen » de la deuxième partie du roman que l'auteur développe, à travers les lettres de Teti et son père Erasmo, ce fait historique qui n'était que mentionné dans *Donde no estén ustedes*.

La tentative de coup d'État de 1944, contre le général Hernández Martínez y est également mentionné puisque Alberto Aragón, protagoniste de *Donde no estén ustedes*,

[...] tenía quince años cuando se sumó a los contingentes militares que desde Guatemala invadieron El Salvador con el propósito de derrocar a la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez, lo ha contado tantas veces, se ha jactado de ello en tantas veladas: él con su fusil Garand cruzando el fronterizo río Paz, con sus botas de campaña y su fusil Garand adentrándose en el llano de El Espino, apenas un mocoso convertido en soldado revolucionario luego de sólo dos jornadas de entrenamiento en una finca en las afueras de la Ciudad de Guatemala, una aventura en la que se embarcaron muchos niños de buena familia porque los ricos y los gringos también estaban hartos del dictador [...].<sup>790</sup>

Et c'est dans la première partie de *Tirana memoria* que cette tentative est développée. Ce roman qui se déroule en 1944 plonge le lecteur dans l'adolescence d'Alberto Aragón et lui

---

<sup>790</sup> *Donde no estén ustedes*, pp. 32-33.

permet de faire la connaissance de sa famille (son père Pericles Aragón, sa mère Haydée, son frère aîné Clemen et sa sœur Pati). Par ailleurs, il permet au lecteur de mesurer l'implication de la famille dans l'Histoire. Ainsi, ce qu'Alberto rapporte dans *Donde no estén ustedes* de manière banale et avec beaucoup de fierté acquiert tout son sens. Une phrase de l'avant-dernière page du roman, *La memoria es una tirana implacable*, résonne comme un écho au roman *Tirana memoria* publié juste après *Donde no estén ustedes*. D'ailleurs, lorsqu'on lui pose la question :

*¿Por qué el título de Tirana memoria?*

L'écrivain répond :

*Ese título se me vino a la mente mucho antes de escribir toda la saga de la familia Aragón. Ya lo tenía previsto cuando terminé la novela titulada Donde no estén ustedes. En el último capítulo de esta novela, hay un personaje que es un hombre salvadoreño, muy rico. Este hombre tiene una relación de amor-odio, lealtad-traición con el principal miembro de la familia Aragón que yo desarrollo allí, que es Alberto Aragón. Cuando este personaje está recapitulando los elementos sobre la vida de Alberto Aragón, al final, en el epílogo de la novela, dice que la memoria es una tirana implacable. Está contando lo que han compartido. Hay de por medio un asunto de traición, pues aquel hombre se ha acostado con su mujer, la hija es de Alberto y no de él. Sin embargo, más allá de las traiciones, hay otros hechos significativos, pues también se iniciaron juntos en una aventura contra el gobierno militar y han compartido muchas cosas en la vida. Pero todo esto es ya producto de la ficción. Cuando fui con los editores me dijeron que era un gran título, pero que parecía más el título de un libro de historia y esto era una novela. Entonces le cambié el título, finalmente se tituló Donde no estén ustedes, y sucede en los noventa. Pero me guardé "Tirana memoria" porque yo pensaba seguir escribiendo la historia de esta familia, la saga de la familia Aragón y de la guerra civil salvadoreña.*

Les liens intertextuels entre ces deux romans ne se nouent donc pas seulement grâce à la mention du coup d'État avorté de 1944 contre Hernández Martínez, mais aussi à travers ce titre changé au dernier moment.

*Donde no estén ustedes* mentionne au chapitre quinze de la première partie, l'assassinat d'Albertico et de sa femme Brita. En effet, cet événement traumatisant torture la mémoire d'Alberto Aragón. Comme le souligne le narrateur

*[...] Y en ese vórtice del dolor, cuando supone que la muerte acecha afuera de la habitación desconocida, Alberto llega a la imagen que lo ha atormentado una y otra vez durante los últimos catorce años, al recuerdo que lo hace llorar siempre que retorna, a la visión tremebunda del cuerpo engusanado de Albertico, del cuerpo agusanado de Anita, los cuerpos de su único hijo y de su nuera despedazados en aquella fosa anónima,*

*los cuerpos que había buscado desesperadamente durante una semana aparecían ahora casi a ras de suelo, ya en avanzando estado de descomposición [...]»<sup>791</sup>*

De tous les faits mentionnés dans le roman, c'est cet assassinat, objet de *La sirvienta y el luchador*, qui occupe le plus de place dans le roman. Alberto Aragón se sent coupable et d'ailleurs son ex-femme le considère comme tel.

Enfin, Alberto Aragón apparaît dans le dernier roman de la liste, *El sueño del retorno*, où il est nommé *el Muñecón*. En effet, Erasmo Aragón - qui n'est autre que le petit Eri de *Desmoronamiento* -, vit au Mexique où il est journaliste et est sur le point de retourner au Salvador *con el sueño de «participar en la Historia»*<sup>792</sup> après les Accords de paix entre le gouvernement et la guérilla. Pris de panique à cause de ce retour, Erasmo va consulter le docteur Alvarado, qui, pour le soulager, procède à l'hypnose. Ces séances deviennent obsessionnelles et lui font revivre un passé douloureux. Mais de ces souvenirs difficiles, c'est à nouveau l'assassinat d'Albertico et de Brita qui ressort. D'ailleurs, Erasmo pose une question récurrente : « [...] *por qué arriesgarse a regresar a San Salvador en medio de la carnicería represiva a hacer trabajo abierto por su partido cuando eso parecía un suicidio, eso le pregunté, por qué regresar en tales circunstancias* »<sup>793</sup>. En effet, dans *La sirvienta y el luchador*, Albertico et sa femme danoise Brita récemment arrivés de Moscou vivaient au Costa Rica où s'était exilée une grande partie de la famille Aragón. Ils étaient rentrés au Salvador alors que c'était « *el año de la carnicería, del inicio de la guerra* »<sup>794</sup>. Par ailleurs, Erasmo tente de récolter des informations sur son père Clemen assassiné dans *Desmoronamiento*, comme s'il voulait reconstituer le puzzle de l'histoire de sa famille, particulièrement le puzzle de l'assassinat de son cousin Albertico par les escadrons de la mort.

Au-delà des faits historiques évoqués, les relations intertextuelles touchent aussi l'évolution ou la transformation des personnages. En effet, ces derniers reviennent d'un roman à un autre; des personnages secondaires deviennent protagonistes et même narrateurs de certains romans comme dans *La sirvienta y el luchador* ou encore *El sueño del retorno*, créant ainsi un univers narratif cohérent, même si leurs noms, parfois remplacés par des surnoms, donnent une impression de désordre. Par ailleurs, comme dans la première série de romans, ils se déploient dans un espace géographique commun à savoir la région centraméricaine et particulièrement le Salvador.

---

<sup>791</sup> *Donde no estén ustedes*, pp. 78-79.

<sup>792</sup> *El sueño del retorno*, p. 131.

<sup>793</sup> *El sueño*, p. 124.

<sup>794</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 80.

Cette stratégie narrative qui consiste à éparpiller çà et là des informations susceptibles d'éclairer un lecteur désireux de comprendre l'œuvre moyane semble être une sorte de puzzle destiné au lecteur actif.

### ***V - Une écriture hybride au service de l'histoire***

Dans notre étude précédente, nous constatons déjà que, dans quelques romans, l'écrivain utilisait des formes littéraires diversifiées en faisant appel aux ressources du témoignage comme dans *El arma en el hombre*, du roman policier avec sa variante le roman noir dans *La diabla en el espejo*. La présente étude dont le corpus a été considérablement élargi à la quasi totalité de l'œuvre fictionnelle vient confirmer cette impression. En effet, *Tirana memoria* présente une composition hybride puisque la première partie de ce roman est composée du journal intime de Haydée qui s'entrecroise avec le dialogue des « Prófugos », qui semble à certains moments théâtralisé, tandis que la deuxième partie est présentée comme une sorte de monologue, en l'occurrence celui de Chelón un ami de la famille Aragón. *Desmoronamiento* est, pour sa part, aussi composé d'un dialogue dans la première partie, d'une forme épistolaire dans la deuxième partie et d'un monologue, celui de Mateo le jardinier de la famille Mira Brossa. Nous constatons des similitudes dans la construction de ces deux romans qui sont, à notre avis, des romans composites. L'hybridité telle que la pratique et la conçoit Horacio Castellanos Moya, mise au service de l'Histoire, abat les cloisons et les hiérarchies construites entre les formes littéraires. En ce sens, les romans de Castellanos Moya sont singuliers. En effet, ils contiennent dans leur forme de base qui est le roman, d'autres formes littéraires qui donnent du corps et du dynamisme aux intrigues relatées. Cette stratégie narrative, en plus d'être créative, bouscule les règles formelles établies et donne un résultat émietté des histoires racontées et par ricochet de la grande Histoire. Illustrant ainsi une « poétique du fragment » selon le terme de Pierre Garrigues<sup>795</sup> à l'image de la société éclatée et fragmentée qui se donne à lire dans l'œuvre.

### ***A – Le témoignage***

---

<sup>795</sup> Pierre GARRIGUES, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

Les romans qui composent le premier monde narratif de Castellanos Moya, à savoir ceux qui ont pour thématique la société centraméricaine d'après-guerre civile, sont essentiellement des monologues. Cette technique narrative tend à les renvoyer au genre « *testimonio* » dont la figure de proue fut en son temps *Biografía de un cimarrón* (1967) de Miguel Barnet. Le témoignage est la déclaration de ce que l'on a vu, entendu, perçu, servant à l'établissement de la vérité. Le genre, fortement politisé, s'est cristallisé en Amérique centrale avec la création en 1970 du prix littéraire « Témoignage » *Premio Testimonio* par la Casa de las Américas, pour se voir confirmer dans les années 1980 grâce à sa canonisation par les institutions d'enseignement supérieur étatsuniennes. Relatant des faits historiques saisis et reconstruits par des sujets individuels, le témoignage alimente directement la construction idéologique dans la mesure où :

[...] le sujet témoin participe de manière active à la réécriture de l'histoire nationale, une histoire qui semblait être perdue, mais qui ne pouvait être récupérée par le biais des voix/voies (sub)alternes des témoins présents lors de ces moments décisifs.<sup>796</sup>

À première vue, les romans de Castellanos Moya n'ont rien à voir avec le témoignage porteur de luttes révolutionnaires ou de résistance populaire, puisqu'ils s'éloignent de son essence contestataire et de sa prédilection à présenter des histoires vraies de personnes qui existent dans le hors-texte. Cependant, ils partagent avec le témoignage le style réaliste et un grand intérêt pour la société, l'histoire et la politique.

Beatriz Cortez voit des coïncidences entre le témoignage et le texte chargé de confessions que constitue le monologue de Robocop, personnage narrateur de *El arma en el hombre*, même s'il ne s'agit pas du témoignage d'un ancien guérillero mais plutôt d'un ancien bourreau des forces armées. Ainsi, Robocop dans *El arma en el hombre*, qui raconte son histoire est-il un sujet témoin des faits qu'il rapporte suite au pacte passé avec les agents anti-narcotrafiquants nord-américains quand il dit

*El trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en Centroamérica.*<sup>797</sup>

*La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre* et *Insensatez*, portent les « traces » du témoignage : l'utilisation de la première personne verbale « yo » et les contextes historiques

---

<sup>796</sup> Sergio COTO-RIVEL, *Le roman centre-américain contemporain : fictions de l'intime et nouvelles subjectivités*, thèse, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2014, p. 143.

<sup>797</sup> *El arma*, p. 131.

évoqués à savoir les conflits armés et leurs lendemains respectent cette esthétique. Castellanos Moya se sert de la tradition testimoniale pour créer une fiction qui fait référence au contexte historique mettant de cette façon, au jour les dessous des guerres civiles. Il fait de Robocop un témoin oculaire : il a vu et entendu ce qu'il dit; d'ailleurs il est aussi un témoin actif puisqu'il parle de faits qu'il a commis.

Dans *La diabla en el espejo*, l'histoire est racontée par un témoin. En effet, Laura donne sa version de l'assassinat de son amie à partir des éléments qu'elle récolte çà et là dans son enquête. À la différence du témoignage dont la figure principale était le défenseur de l'injustice sociale, le témoignage est ici fait par une représentante de la haute bourgeoisie, avec tous ses préjugés et sans la moindre conscience sociale. En lisant les témoignages, non « traités », des rescapés de la guerre civile guatémaltèque, le journaliste salvadorien de *Insensatez* se fait petit à petit lui aussi témoin par un processus de transfert. En effet, au fur et à mesure de la lecture, le narrateur tombe dans la paranoïa car il semble revivre la tragédie des indigènes.

Ces trois romans reprennent donc une série de stratégies narratives de la littérature testimoniale pour construire leurs discours romanesques. D'ailleurs Rafael Lara Martínez, dans une étude sur *La diabla en el espejo* et *El arma en el hombre*, pense que les ressemblances formelles entre ces deux romans et le témoignage sont évidentes quand il affirme

*Se trata de historias de vida o de biografías que usan la primera persona singular como vehículo presencial de las experiencias y de los hechos relatados en el texto. El « Yo » que inaugura ambas novelas se nos ofrece en cuanto garante fidedigno de la narración. Como en el canon testimonial, ese « Yo » nos asegura que el relato más que una elucubración ficticia, posee un fuerte arraigo histórico o real.<sup>798</sup>*

## **B – Le roman policier**

*La diabla en el espejo* présente également des traits du roman policier, genre qui s'affirme dans les années 1940 dans le panorama littéraire hispano-américain avec les auteurs tels que Roberto Bolaño, Luis Sepúlveda, Tomás Eloy Martínez ou Ignacio Paco Taibo II comme le souligne Dante Barrientos Tecún<sup>799</sup>. En Amérique centrale nous dit Dante Barrientos, l'écriture policière est assez marginalisée, et portant dans les années 1990, des

---

<sup>798</sup> Rafael LARA-MARTÍNEZ, « Cultura de paz : herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya », sur <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html>, consulté le 13/04/2013.

<sup>799</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, « Introduction », *Cahiers d'études romanes*, n°15 | 2006, <http://etudesromanes.revues.org/1189>, consulté le 26 juin 2015.

auteurs centraméricains comme les guatémaltèques Dante Liano avec son roman *El Hombre de Montserrat* (1994), Rodrigo Rey Rosa avec *El cojo bueno* (1996), les salvadoriens Rafael Menjívar Ochoa, *Los años marchitos* (1990) et Horacio Castellanos Moya avec *La diabla en el espejo* (2000) donnent une impulsion au genre, même si, nous précise-t-il, on ne peut pas encore parler d'un mouvement ou d'un groupe d'écrivains qui pratique systématiquement cette écriture<sup>800</sup>. Dans les différentes études sur le roman policier recensées dans *Cahier d'études romanes* nouvelle série, n° 15/1 (2006). « Roman Policier et Histoire », les critiques soulignent les liens entre les écritures policières et l'histoire. Dante Barrientos Tecún voit une articulation entre l'écriture policière qui se développe sur le continent vers les années 1970-1980 sous le nom de « néo-polar », et l'histoire. Époque où dit-il « il fallait dans la littérature – et donc dans la réalité – trouver de nouvelles voies pour répondre aux circonstances historiques, après des périodes de dictature et de projets révolutionnaires inachevés. »<sup>801</sup>. Dans son étude sur *El hijo de casa* (2005) de Dante Liano, qui raconte comment un enfant de la rue assassine la famille qui l'a accueilli, il analyse ces liens en montrant comment le roman policier emprunte à la réalité historique qui a marqué la mémoire collective guatémaltèque, puisque l'auteur s'est inspiré d'un fait divers qui a eu lieu dans le pays en 1952. Dante Barrientos Tecún précise « À partir de ce fait divers, l'auteur parvient à dénuder l'Histoire contemporaine de son pays et à mettre en cause une société capable d'engendrer un tel meurtre. »<sup>802</sup>. Cette citation du critique peut s'appliquer à *La diabla en el espejo*. En effet ce roman qui présente deux grandes lignes narratives, celle du meurtre d'Olga María, racontée au passé, et celle des enquêtes menées par le commissaire-adjoint Handal, le détective privé Pepe Pindonga, la journaliste Rita Mena et Laura la narratrice, racontée au présent, a été inspiré par un fait divers qui dévoile les dessous des liens entre politique et narcotrafic. Cette structure répond à la définition que donne Jacques Dubois du roman policier lorsqu'il affirme

Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les supporter et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. [...] Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme.

---

<sup>800</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, « Les enjeux de mise en abyme dans *El Hombre de Montserrat* (1996) de Dante Liano », in *Cahiers d'études romanes*, n° 9 | 2003, <http://etudesromanes.revues.org/3008>, consulté le 26 juin 2015.

<sup>801</sup> *Ibid.*

<sup>802</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, « Fait divers et histoire contemporaine dans *El hijo de casa* (2005) de Dante Liano », in *Cahiers d'études romanes*...

L'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative.<sup>803</sup>

Le suspense respecte ainsi les règles du genre. En effet, le lecteur n'est pas plus avancé dans l'enquête que les quatre enquêteurs ; la recherche d'indices se fait au fur et à mesure de la lecture. La « dernière extrémité narrative » dont parle Jacques Dubois n'intervient que dans *El arma en el hombre*. Même si dans le roman précédent Robocop était déjà désigné comme l'auteur du crime, l'énigme n'est résolue que dans le second roman qui vient compléter les interrogations du premier. Ce second roman se présente sous la forme d'un roman noir, une variante du roman policier. En effet, *El arma en el hombre* reflète l'atmosphère violente d'une société en crise, corrompue et désespérée, ce qui le rapproche beaucoup du polar.

Dans « Typologie du roman policier », Tzvetan Todorov définit le roman noir par rapport au roman à énigme de cette manière

Il n'y a pas d'histoire à deviner, et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (cadavre et certains indices), il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de celui qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavre, crime, accrochage) [...] dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie.<sup>804</sup>

À la fin de *El arma en el hombre*, les agents nord-américains qui tentent de démanteler le trafic de drogue du Tío Pepe manquent de mourir au cours de l'opération. La violence et l'action y acquièrent une place essentielle créant de cette façon une sensation de violence généralisée.

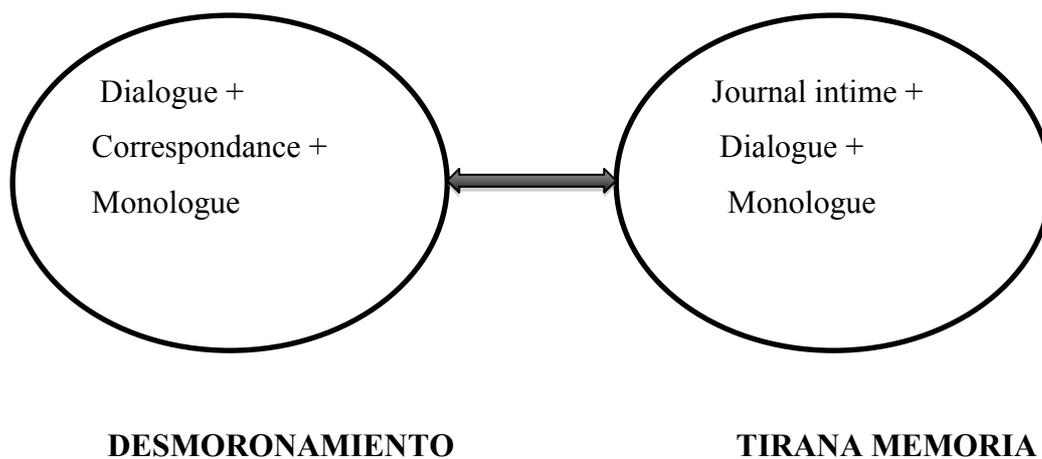
### C – Le journal intime et la correspondance

Dans *Desmoronamiento* et *Tirana memoria*, l'hybridité générique est plus complexe. Ces deux romans « composites » respectent une construction quasi identique que nous pouvons représenter de la manière suivante :

---

<sup>803</sup> Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 77.

<sup>804</sup> Tzvetan TODOROV, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.



Ces deux romans qui traitent de sujets historiques récents de manière plus explicite, sont aussi ceux qui ont le caractère autobiographique le plus affirmé. Comme nous pouvons le constater dans le schéma, ce sont le « journal intime » et la « correspondance » qui différencient les deux romans. Ces deux formes relèvent de ce que l'on appelle les « écritures de l'intime » analysées par Jean Pierre Dufief<sup>805</sup>. Et pourtant, le journal peut prendre la forme d'une lettre à soi-même, et la correspondance peut devenir une sorte de journal et même s'avouer comme tel<sup>806</sup>. Ainsi, partant de cet aveu, nous pourrions rapprocher les deux formes et établir un « effet de miroir » entre les deux romans qui, de plus, traitent respectivement du conflit frontalier entre le Honduras et le Salvador et des derniers jours de la dictature de Maximiliano Hernández Martínez. Le choix de ces deux genres n'est pas anodin, car comme l'affirme Beat Näf, « par définition, la correspondance appartient à l'histoire, puisque chaque lettre, d'une manière ou d'une autre, contient un témoignage sur l'époque à laquelle elle appartient. Il est évident que les lettres peuvent avoir valeur de documents historiques et même constituer une source essentielle de l'historiographie »<sup>807</sup> François Guillaumont souligne à propos de la correspondance de saint Jérôme que « la forte présence de références et d'allusions au passé peut laisser penser que le traducteur et continuateur de la *Chronique* d'Eusèbe reste animé d'intentions historiques lorsqu'il se fait épistolier. »<sup>808</sup> Il affirme par ailleurs que la correspondance est le témoin de l'histoire de son temps.<sup>809</sup> Aujourd'hui,

<sup>805</sup> Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, Paris, Honoré Champion, 2000.

<sup>806</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>807</sup> Beat NÄF, « Se taire sur l'histoire », in *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012, p. 81.

<sup>808</sup> François GUILLAUMONT « Introduction » in *La présence de l'histoire dans l'épistolaire...*, p. 16.

<sup>809</sup> *Idem.*

comme le souligne Anne-Marie Bernot, l'intérêt pour ce genre d'écrits suscite la curiosité des américanistes comme le montre les différentes études sur le sujet regroupées dans *Mémoires d'Amérique latine. Correspondance, journaux intimes et récits de vie (XVII-XX<sup>èmes</sup> siècles)*. Les différentes études y font de « lectures nouvelles » comme le souligne Anne-Marie Bernot dans l'introduction, en voyant en ces écrits les « territoires de la mémoire », « les chemins de la mémoire », des écrits qui sont aussi selon elle, « aux frontières de la mémoire » et qui sont « des réalités révélatrices de clivages sociaux longtemps demeurés incontournables [...] tous en appellent au souvenir, à l'émotion et à la mémoire »<sup>810</sup>. Ce sont donc leurs liens avec la mémoire qui sont privilégiés dans le cas latino-américain. C'est en ce sens que nous considérons le journal intime de Haydée et la correspondance entre Teti et son père comme porteurs de mémoires personnelles et d'une mémoire collective.

Ces écrits se caractérisent par ce que nous appellerons une « rupture de la communication » orale comme l'affirme Hélène Camarade. En effet, en période de répression ou de conflit, la société est parfois amenée à réinventer ses codes de communication. Ainsi, la rupture de communication entre Teti et ses parents fait-elle écho à la rupture diplomatique entre le Honduras et le Salvador, et la suppression des libertés et la censure poussent-elles Haydée à se confier à son journal.

La correspondance fictive entre Teti et son père se caractérise par sa « double énonciation »<sup>811</sup>. Même si les deux correspondants sont à la fois expéditeurs et destinataires, le véritable destinataire reste le lecteur dans la mesure où ces écrits dits intimes lui sont dévoilés. Dès lors, cette correspondance revêt un intérêt particulier. En effet, son insertion dans la deuxième partie du roman qui commence sous la forme d'un dialogue peut sembler brutale. Toutefois, elle joue un rôle très important dans le déroulement de l'intrigue, car elle précipite les événements en plongeant le lecteur dans le conflit honduro-salvadorien, puis en lui annonçant la mort de Clemen, et enfin dans la tentative de coup d'État de mars 1972. Cette fonction purement informative de la correspondance entre Teti et son père fait écho à la tension de la première partie qui fonctionne comme un préambule, à savoir la dispute entre ses parents. Celle-ci semblait préparer le lecteur à celle-là.

Au-delà de sa fonction informative dans le roman, la correspondance entre père et fille, ainsi qu'entre Erasmo et son ami Michael Fernández, agit comme un moyen de révéler

---

<sup>810</sup> Anne-Marie BRENOT (dir.), *Mémoires d'Amérique latine. Correspondances, journaux intimes et récits de vie (XVII-XX<sup>èmes</sup> siècles)*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 18.

<sup>811</sup> Nous empruntons le terme « double énonciation » à Frédéric Calas qui l'utilise dans le cas du théâtre. Voir son ouvrage *La stylistique : Méthode et commentaire*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 214.

au lecteur leurs caractères, car ils semblent mettre au jour leurs sentiments, du moins les sentiments d'Erasmus, ridiculisé par sa femme dans la première partie du roman, et de sa fille Teti d'une part, et le respect de l'ex-ambassadeur pour Erasmus d'autre part.

Quant au journal intime de Haydée, « genre potentiellement antitotalitaire »<sup>812</sup>, il intervient dans une période de conflit social. L'ouverture même de ce journal le 24 mars 1944 met le lecteur dans des conditions de restriction de la liberté d'un personnage, à savoir Pericles. Défini comme une écriture discontinue et fragmentaire, le journal intime est un genre qui saisit au prisme de la subjectivité le présent du diariste qui consigne le quotidien au jour le jour. Hélène Camarade<sup>813</sup> qui s'est intéressée aux journaux intimes rédigés dans les conditions de la dictature nationale-socialiste, pense que le journal intime est à la fois l'espace et l'instrument d'une résistance individuelle. Elle souligne également les liens manifestes entre le genre et la mémoire individuelle et collective. Ainsi, face à la dictature de Maximiliano Hernández Martínez, Haydée pense-t-elle à consigner, dans son journal, les événements quotidiens en l'absence de son mari prisonnier du dictateur. Si elle consigne aussi des considérations superficielles comme ses visites à son mari et leurs déjeuners, c'est surtout le « moment » historique intense qui y occupe une grande place. Par ailleurs, elle opère des va-et-vient entre l'histoire de sa famille et la grande Histoire qui se déroule sous ses propres yeux, à tel point que celles-ci finissent par se confondre. En effet, son mari opposant au général est fait prisonnier, et son fils Clemen fait partie des putschistes condamnés à mort. Quand bien même Haydée raconte son quotidien fait de condamnations à mort, de tortures d'opposants, grâce au recours à des analepses, elle fait des retours nécessaires dans le passé historique qui viennent éclairer le lecteur, comme la répression communiste de 1932. Ainsi, le journal de Haydée devient-il un « espace relatif de liberté ». Hélène Camarade parle même de « substitut à d'autres moyens déficients d'expression ». En effet, selon elle, dans un système totalitaire, où les moyens d'expression et de communication sont censurés, le journal peut devenir un creuset recueillant tous les écarts qui ne peuvent être rendus publics<sup>814</sup>. Pour sa part, Heinrich Breloer cité par Hélène Camarade affirme que « le journal intime reste, dans un État total, l'ultime dialogue possible ». Cette idée rejoint celle de Pierre-Jean Dufief lorsqu'il dit que le journal intime peut être aussi considéré comme une correspondance à soi-même. Toutefois, loin de se parler à soi-même, Haydée destine son journal au lecteur, modifiant ainsi

---

<sup>812</sup> David BOAL, *Journaux intimes sous l'Occupation*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 202.

<sup>813</sup> Hélène CAMARADE, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

<sup>814</sup> Hélène CAMARADE, *op. cit.*, p. 40.

son caractère « intime », puisqu'en utilisant cette forme littéraire, Castellanos Moya fait vivre au lecteur jour après jour, les événements historiques de la chute de Hernández Martínez, et le place de cette manière au cœur de l'Histoire, tout en faisant du journal de Haydée un précieux auxiliaire de la mémoire de la famille Aragón.

#### D – Le théâtre

Le genre théâtral que Jean-Pierre Ryngaert définit « comme un genre où “ça parle” beaucoup »<sup>815</sup>, se lit aussi en filigrane dans l'œuvre moyane. En effet, même si ce caractère de l'œuvre n'est pas clairement explicite, le lecteur peut tout de même le percevoir dans les parties en dialogue. Castellanos Moya semble avoir considérablement emprunté au théâtre son genre pour écrire certaines parties de ses romans.

Dans *Desmoronamiento*, la première partie présente la dispute entre Lena et Erasmo comme une véritable pièce de théâtre. La théâtralité de ce roman repose sur la surabondance des dialogues qui ont tendance à alléger la lecture tout en l'agrémentant. De la même manière dans *Tirana memoria*, l'auteur donne véritablement à voir des scènes qu'il décrit grâce à l'utilisation d'images rhétoriques. Des scènes semblent être mises sous les yeux du lecteur, et l'on semble par là se rapprocher de la figure de l'hypotypose, telle que la définit Pierre Fontanier. Celle-ci peint les choses d'une manière si vive qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante<sup>816</sup>. Ainsi, la scène des fugitifs déguisés en hommes d'église dans le train, semble-t-elle tout droit sortie d'une pièce de théâtre. La théâtralisation passe d'abord par l'accoutrement des personnages, puis par leur gestuelle décrite par le narrateur extradiégétique. Dans ces deux romans, les dialogues dont les répliques sont disposées typographiquement comme dans une pièce de théâtre donne aux récits des allures de dialogues théâtraux. En effet à certains moments, le narrateur cesse de raconter pour faire place au dialogue. Tel est le cas dans *Tirana memoria* lorsque Jimmy et Clemen se disputent dans la séquence « Prófugos IV ».

[...]

- *Yo puedo comenzar a remar con éste, si vos no querés remar.*

---

<sup>815</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000, p. 88.

<sup>816</sup> Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 (réed.) 1968 pour la première édition.

- *Vos sos un inútil. No sabés remar. No sabés nada de nada. No merecés estar vivo. Cualquiera de los compañeros que fueron fusilados vale cien veces más que vos...*
- *Estás muy encabronado...*
- *¿Y cómo querés que esté?*
- *De nada sirve enojarse.*
- *¡Cerrá la trompa!*
- *¿Qué hacés, Jimmy?*
- *Comienzo a remar, ¿no te das cuenta?*
- *¿Vamos hacia San Nicolás, entonces? ¡Qué bien que te decidiste! ¡Bravo!*
- *Hacete ilusiones...*
- *¿Qué haces? ¿Para que nos estamos metiendo entre los mangles? ¡Es peligroso, Jimmy! ¡Está muy oscuro!*
- [...]
- *¡Pues, subite!*
- *¡Estás loco!...*
- *¡Que te subás ahora mismo si no querés que te reviente con este remo!...*
- *¡Has enloquecido Jimmy! ¡Cálmate!*
- *¡Que te subás a la rama, pendejo!*
- *¡Me estás golpeando, Jimmy! [...]*<sup>817</sup>

Ce dialogue s'étend de cette manière du début à la fin de la séquence. Ce passage du roman au théâtre a surtout lieu, semble-t-il, aux moments les plus critiques de l'aventure des deux fugitifs, comme si l'auteur, désireux de rendre la tension plus sensible au lecteur, préférerait céder la parole aux personnages. Dans les séquences des fugitifs, Castellanos Moya semble avoir privilégié le dialogue comme forme de narration. Au-delà de leur fonction esthétique, c'est avant tout leur fonction informative qui est mise en relief, car ils sont indispensables à la compréhension de l'intrigue et surtout à la caractérisation des personnages. L'emploi du discours direct dans *Tirana memoria* se généralise en même temps que les verbes introducteurs et les incises tendent à disparaître. Selon Jean François Marmontel, les incises « ralentissent la vivacité du dialogue et rendent le style languissant où il devrait être le plus animé »<sup>818</sup>. Par ailleurs, il préconise l'utilisation d'« un caractère qui marquerait le changement d'interlocuteur, et qui serait jamais employé qu'à cet usage »<sup>819</sup>. Nous pouvons donc considérer les tirets en début de chaque réplique comme susceptibles d'être employés à cet usage, puisque Jean François Marmontel ne précise pas dans son ouvrage le caractère dont il est question. L'abondance de cette stratégie narrative souligne un désir d'effacer la présence du narrateur. Comme si l'auteur, dont le père écrivait des pièces de théâtre, *Yo quiero ser diputado* étant la plus connue, voulait faire un clin d'œil à cet art. L'usage fréquent de l'hypotypose tend à faire du lecteur un spectateur, et les interventions du narrateur extradiégétique deviennent des sortes de didascalies.

<sup>817</sup> *Tirana memoria*, pp. 272-273.

<sup>818</sup> Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 412.

<sup>819</sup> *Idem*.

Finalement, raconter l'histoire dans l'œuvre moyane se fait à la fois implicitement et explicitement. Cette manière de dire l'histoire dévoile une approche politique de celle-ci. Dès les paratextes, le fait historique se profile dans les titres, les quatrièmes de couverture, les épigraphes et les *incipit*. Même si le fait historique n'a pas directement un lien avec l'histoire centraméricaine et/ou salvadorienne, il dévoile d'une certaine manière tout de même un lien avec l'histoire en général.

L'analyse de la composition des romans a dévoilé une syntaxe hachée à travers l'utilisation de phrases très longues, possibles grâce à l'accumulation, et des phrases courtes. L'usage fréquent de points de suspension construit une « poétique du silence et de l'allusion ». La structure des romans œuvre aussi au morcellement et à une discontinuité de l'écriture qui bouscule le lecteur. La combinaison de diverses formes littéraires dans l'œuvre et de l'écriture construit une « histoire en miettes ».

## CHAPITRE 2 – TEMPS HISTORIQUE vs TEMPS FICTIF

Comme nous l'avons annoncé plus haut, nous avons choisi d'analyser le temps indépendamment de l'espace, en raison de l'importance primordiale qu'il a pour les historiens. Nous souhaitons voir plus en détail les formes que lui donne l'auteur et l'usage qu'il en fait l'auteur dans son œuvre.

Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino<sup>820</sup> rappellent l'ambiguïté du mot « temps » qui, en français, désigne à la fois l'expérience vécue de la temporalité et les formes verbales qui expriment divers aspects de cette temporalité (temps verbaux). Pour éviter cette ambiguïté, ils préconisent, comme le fait aussi Dominique Maingueneau, l'expression « tiroirs verbaux » pour désigner les formes temporelles du verbe<sup>821</sup>.

Alors que l'histoire, cette « *science des hommes dans le temps* » selon Marc Bloch<sup>822</sup> a recours à une conception « objective » du temps, le romancier lui, le modèle selon les besoins de la narration et met en relief son caractère subjectif. En effet, le recours aux analepses, prolepses et aux ellipses renforce cette idée de subjectivité, qui par ailleurs perturbe l'ordre du récit. Dès lors, chercher à comprendre la conception moyane du temps et en étudier les formes permet de voir les deux facettes de l'histoire, les narrateurs étant directement des témoins, puisque ce sont eux qui racontent leurs propres histoires dans la majorité des romans. L'écrivain mexicain Carlos Fuentes, en parlant du temps, contestait l'idée d'un temps linéaire de ce dernier lorsqu'il dit

J'ai l'impression qu'il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. À savoir le rejet du temps linéaire propre à l'Occident, cette progression du temps vers un avenir radieux qui est au cœur de la pensée occidentale moderne. Or cette pensée sacrifie les autres conceptions du temps qui existent dans le monde, et notamment celle d'un temps circulaire propre aux peuples aborigènes, les Aztèques, les Africains, les Incas et beaucoup d'autres. Les grandes œuvres qui ont révolutionné la littérature du XX<sup>e</sup> siècle - voyez Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner - contiennent un rejet purement linéaire du langage. Peut-on rendre le langage simultané ? À l'intérieur du livre, il est possible d'opérer cette résolution du temps qui est, d'une certaine façon, une révolution culturelle<sup>823</sup>.

---

<sup>820</sup> Jean MOLINO et Raphaël LAFHAIL-MOLINO, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac/Actes sud, 2003, p. 253.

<sup>821</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 81.

<sup>822</sup> Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 52.

<sup>823</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Gallimard, Paris, 2005, pp. 196-197.

Carlos Fuentes critique à travers cette citation la conception du temps dans la pensée occidentale qu'il oppose à celles des peuples « colonisés ». Dans l'œuvre moyane, il y a comme un rapport « conflictuel » au temps, qui grâce aux formes littéraires choisies par l'auteur, semble tout de même laisser entrevoir en filigrane une quête d'unité. Le rapport au temps dans l'œuvre moyane prend souvent l'aspect d'un rapport à la mémoire. Ainsi, notre étude du temps passera-t-elle par l'analyse des digressions temporelles dans un premier temps, afin de voir comment la temporalité échappe à la chronologie et à la linéarité. Puis nous traiterons les digressions narratives, et enfin nous tenterons de comprendre comment le temps fictif, celui de la narration déjoue le temps chronologique de l'historien.

### *I - Les jeux avec le temps : les digressions temporelles*

À l'image de la société déstabilisée qui y est décrite, les digressions temporelles sont essentiellement des analepses puisqu'il s'agit en majorité de récits rétrospectifs. Gérard Genette désigne par ce terme toute évocation après coup d'un événement antérieur au moment de l'histoire. Dans certains romans, les « je » qui parlent ne situent pas leurs histoires dans l'instant, mais dans le temps, puisque qu'il s'agit de récits rétrospectifs. Cependant, nous pouvons également observer quelques prolepses. En effet dans l'œuvre moyane, le lecteur peut constater une sorte de « collection de dates et de faits » comme si pour lui, l'histoire était comme l'affirme Paul Ricœur une « mémorisation de dates et de faits, de nomenclatures, d'événements marquants, de personnages importants, de fêtes à célébrer »<sup>824</sup>. Comme un historien, Castellanos Moya travaille sur le passé lointain ne serait-ce que pour l'évoquer, dans sa composante personnelle (par exemple l'exécution de son grand-père), et surtout sur un passé plus proche en évoquant les guerres civiles ainsi que leurs suites et les conflits armés comme la guerre entre le Honduras et le Salvador. Comme un moraliste<sup>825</sup>, il travaille aussi le passé proche, le temps de sa génération. Or si nous tenons compte des propos de Aude Deruelle dans son étude « le roman balzacien entre histoire et mémoire »<sup>826</sup>, ces deux conceptions du temps s'opposent dans la mesure où

---

<sup>824</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 513.

<sup>825</sup> Aude DERUELLE, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne* 2000/1 (n°8), sur <http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2007-1-page-33.htm>, consulté le 6/07/2015. Affirme que le moraliste a pour objet le temps de sa génération, soit le proche passé.

<sup>826</sup> *Ibid.*

« [...] pour l'historien, assujetti à l'ordre chronologique des événements, le temps se présente sinon sous la forme d'un fil, du moins selon le principe de la succession, le moraliste, lui, effectue des va-et-vient entre ses divers passés et son présent même, qui configurent le temps selon le principe de la superposition à la manière d'un feuilleté de plusieurs strates ou couches. »<sup>827</sup>

Ce constat nous pousse à penser à la suite de Aude Deruelle que la conception moyenne du temps ressemble plus au modèle mémoriel, « puisqu'on accède au passé par le présent. »<sup>828</sup>.

## A - Les analepses

La stratégie du commencement *in medias res* entraîne naturellement un retour en arrière qui correspond en général au déploiement du récit, c'est-à-dire à l'accès aux informations nécessaires au lecteur pour comprendre le déroulement de l'intrigue. Dans les romans, ces informations sont réparties de manière disséminée. De cette façon, il est donc impossible que la narration suive l'ordre linéaire de l'histoire. En effet, à la succession des discours ne correspond pas nécessairement une succession des événements. Ainsi, les analepses dans les romans ont pour principal rôle, de compléter l'information. Elles comblent après coup des lacunes antérieures dans les récits, et renseignent le lecteur sur tel ou tel antécédent. Les romans de l'après-guerre présentent une chronologie assez simple. C'est un « je » qui parle, comme dans *El asco*, Vega, alias Thomas Bernhard donne ses impressions à son ami Moya après son arrivée au Salvador. En effet exilé au Canada depuis dix-huit ans, il revient dans son pays suite au décès de sa mère pour y toucher sa part de l'héritage. Il n'y a pas de division en chapitre comme nous l'avons dit plus haut. Il n'y a pas non plus de date. La narration est au présent, la chronologie semble respectée, même si le narrateur commente la situation politique du pays après la fin de la guerre civile. Le lecteur commence à lire sans pouvoir situer la narration dans le temps. Seuls quelques indices comme les phrases « [...] *la guerra civil sólo sirvió para que una partida de políticos hiciera de las suyas* [...] »<sup>829</sup>, ou encore « [...] *Y lo peor son esos políticos de izquierda, Moya, esos que antes fueron guerrilleros, esos que antes se hacían llamar comandantes* »<sup>830</sup>, permettent au lecteur de situer la narration dans la période de l'après-guerre civile. Cette périodisation reste tout de même floue et semble situer le roman hors du temps comme l'est le pays selon Vega quand il

---

<sup>827</sup> *Ibid.*

<sup>828</sup> *Ibid.*

<sup>829</sup> *El asco*, p. 30.

<sup>830</sup> *El asco*, p. 33.

dit « *este país está fuera del tiempo* »<sup>831</sup>. Ainsi le temps semble-t-il insaisissable et le roman intemporel. Cette intemporalité se lit dans sa critique envers ses concitoyens qui consacrent le plus clair de leur temps à des futilités. C'est, par exemple, le cas de la femme de ménage de son frère « [...] *una tipa que pasa masticando tortilla todo el tiempo* » ou encore son frère et les amis de ce derniers dont

[...] *el mayor placer [...] consiste en apoltronarse en una cervecería a beber cantidades de esa diarreica cerveza hasta alcanzar la imbecilidad plena, luego entrar a una discoteca a saltar como primates y, por último, visitar un sórdido protíbulo.*<sup>832</sup>

C'est cette critique qui tend à lier le roman à la mémoire. Ainsi Vega ne manque-t-il pas de regretter le manque de mémoire historique au Salvador. Il passe au vitriol la culture salvadorienne sans « *ninguna vocación de registro o memoria histórica, sin ninguna percepción de pasado, una « cultura-moscardón », « su único horizonte es el presente, lo inmediato, una cultura con la memoria del moscardón.* »<sup>833</sup>

*El arma en el hombre* se présente comme une grande analepse. Le début *in medias res* montre une fois encore que l'intrigue a déjà commencé et c'est à la fin du roman que le lecteur découvre que cette fin est en réalité le début. Après le contrat passé avec les agents nord-américains,

[...] *yo les contaba todo lo que sabía y en cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en Centroamérica. [...] « Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop » me dijo johnny, incorporándose, sonriente.*<sup>834</sup>

Le recours au discours direct dans cette citation au présent marque en réalité le début de l'histoire. En effet c'est parce qu'il se fait attraper par ces agents que Robocop doit entreprendre son récit. L'utilisation des « tiroirs verbaux » du passé montre que le récit étant rétrospectif, la narration est ultérieure aux faits rapportés. Robocop évoque un passé qui a déjà eu lieu. Cependant, même si le lecteur peut situer la narration dans l'après-guerre civil, puisqu'il dit dès l'ouverture du roman : « *a la hora de la desmovilización, cuando nuestros jefes y los terroristas se pusieron de acuerdo, me tiraron a la calle* »<sup>835</sup>, phrase qui marque le début de l'errance faite de violence du narrateur - c'est la signature des Accords de paix qui

---

<sup>831</sup> *El asco*, p. 63.

<sup>832</sup> *El asco*, p. 104.

<sup>833</sup> *El asco*, p. 84.

<sup>834</sup> *El arma*, pp. 131-132. C'est nous qui soulignons.

<sup>835</sup> *El arma*, p. 9.

entraîne sa démobilisation et son oisiveté - les faits qu'il raconte restent imprécis. Nous le constatons dans le tableau suivant :

| <b>Chapitres</b> | <b>Indices temporels</b>  | <b>Chapitres</b> | <b>Indices temporels</b>  |
|------------------|---|------------------|---|
| 1                | cuando la guerra terminó a la hora de la desmovilización, cuando nuestros jefes y los terroristas se pusieron de acuerdo (p. 9) | 21               | A media tarde del día siguiente (p. 76)                                   |
| 2                | Ahora (p. 13)   | 22               | Aucun indice  |
| 3                | Esa primera tarde (p. 14)   | 23               | Comenzaba a amanecer (p. 85)  |
| 4                | A la semana siguiente (p. 17)<br>A la tercera vez (p. 18)   | 24               | Aucun indice  |
| 5                | A la mañana siguiente (p. 20)   | 25               | Otra de esas noches (p. 89)   |
| 6                | Aucun indice  | 26               | Una mañana (p. 91)  |
| 7                | A media tarde de un viernes (p. 24)   | 27               | Aucun indice  |
| 8                | Aucun indice  | 28               | Más tarde (p. 102)  |
| 9                | Por esa época [...] Fue en el último año ; pronto se firmaría la paz (p. 29)  | 29-30            | Aucun indice  |
| 10               | Aucun indice  | 31               | Pasaron dos semanas [...] Una tarde (p. 111)<br>A la media noche (p. 112) |
| 11               | El jueves y el viernes anteriores Sábado y domingo (p. 37)  | 32               | A la hora de dormir (p. 117)  |
| 12               | Estuve en Guatemala poco más de cuatro meses (p. 41)  | 33               | Aucun indice  |
| 13               | Esa misma noche (p. 44)   | 34               | A la hora de la cena (p. 121)   |
| 14               | Fue un mes en el que no hice nada (p. 48)   | 35               | Eran las dos de la mañana (p. 123)  |
| 15               | Semanas después [...] Y a la siguiente noche (p. 50)  | 36-37            | Aucun indice  |
| 16               | Al tercer día (p. 55)   |                  |   |
| 17-18            | Aucun indice  |                  |   |
| 19               | Una mañana (p. 68)  |                  |   |
| 20               | Cuando empezaba a amanecer (p. 73)<br>Por la mañana, [...] a media tarde (p. 74)  |                  |   |

L'utilisation d'adverbes de temps comme « *cuando* », de mentions comme « *semana* », « *mañana* », des jours de la semaine « *jueves* », « *viernes* », « *sábado* » etc. souligne l'idée de vague temporel. En effet, le personnage narrateur présente un profil particulier. Il n'a pas été à l'école, a été formaté à la guerre, et semble perdu dans sa nouvelle vie de civil. L'errance dans la société de l'après-guerre semble justifier la perte de tout repère dans le temps et dans l'espace, puisqu'il n'a pas de foyer fixe. Par ailleurs, ces sortes d'indications temporelles sont des accélérateurs du récit<sup>836</sup> qui se déroule au rythme de l'errance violente de Robocop. L'absence d'indices temporels, même imprécis dans certains chapitres, renforce l'impression de flou temporel, comme si Robocop vivait hors du temps.

Nous constatons cette même imprécision temporelle dans *Insensatez*. Ce roman dans lequel un journaliste échoue au Guatemala pour une durée de trois mois pour y corriger les mille cent feuillets d'un rapport sur le massacre des indiens cakchiquels par l'armée, semble se caractériser par son imprécision. En effet, le journaliste n'a pas de nom, il ne nomme pas non plus le pays dans lequel il se trouve lui préférant les termes comme « *ese país* », « *este país* », « *este avispero* », « *su país* » lorsqu'il parle des Indiens<sup>837</sup>. Le seul lien entre les deux pays est leur proximité comme souligne le narrateur, et c'est au lecteur de puiser au sein du récit les indices qui lui permettent d'identifier les pays dont il est question.

Toutefois, le lecteur peut situer le séjour du journaliste au Guatemala dans la période de l'après-guerre civil, puisque le narrateur y va pour corriger le rapport qui recense les violences de la guerre. Comme la guerre civile prit fin en 1996, et que monseigneur Gerardi l'archevêque de la ville de Guatemala fut assassiné le 26 avril 1998, deux jours après avoir présenté le rapport REHMI, le lecteur peut alors supposer que la diégèse a lieu entre janvier 1998 et avril de la même année. C'est l'une des dernières phrases du roman qui permet donc une situation chronologique, lorsque le narrateur dit : « *Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con ladrillo* »<sup>838</sup>. Cette phrase constitue une précision historique importante, l'utilisation du discours direct renforçant cette impression et donnant de la

---

<sup>836</sup> Le terme est utilisé par Jean MOLINO et Raphaël LAFHAIL-MOLINO, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit... op. cit.*

<sup>837</sup> *Insensatez*, p. 16.

<sup>838</sup> *Insensatez*, p. 155.

véracité à l'information. Le tableau suivant résume les différentes analepses incluses dans le roman et dévoile la progression de la narration.

| Chapitres | Indices temporels  | Chapitres | Indices temporels                                 |
|-----------|--|-----------|---|
| Uno       | en ese mi primer día de trabajo (p. 15)  | Siete     | la tarde anterior (p. 83)                         |
| Dos       | mi primer día de trabajo (p. 23)<br>esa primera mañana de trabajo (p. 24)<br>en mi primera tarde de trabajo (p. 30)    | Ocho      | <b>Analepse</b><br>Una hora atrás (p. 94)         |
| Tres      | cuando esa tarde (p. 35)<br>mi tercer día de trabajo (p. 38)   | Nueve     | Esa mañana (p. 107)                               |
|           |  |           | <b>Analepse</b><br>Diecisiete años atrás (p. 107) |
|           |  |           | Diecisiete años después (p. 109)                  |
| Cuatro    | Hora más tarde, a medio día (p. 46)<br>la siguiente tarde después de la jornada de trabajo (p. 48)                     | Diez      | A las 8:30 en punto de la noche (p. 119)          |
|           | <b>Analepse</b><br>Un mes atrás (p. 49)<br>Tres semanas atrás (p. 50)  |           |   |
|           | Quando pasadas las once de la noche (p. 53)  |           |   |
|           | <b>Analepse</b><br>Diecisiete años atrás (p. 65)<br>quince años atrás (p. 66)<br><br>La tarde de ese mismo día (p. 67) |           |   |

| Chapitres | Indices temporels   | Chapitres | Indices temporels                                 |
|-----------|---|-----------|---|
| Cinco     | Aquella mañana (p. 59)  | Once      | Esa noche (p. 136)<br>Pero el cuarto día (p. 139) |
|           | <b>Analepse</b><br>Diecisiete años atrás (p. 65)<br>quince años atrás (p. 66) |           |   |
|           | La tarde de ese mismo día (p. 67)   |           |   |
| Seis      | Ese domingo (p. 71)   | Doce      | <b>Analepse</b><br>Semanas atrás (p. 149)         |
|           |   |           | Ayer a mediodía (p. 155)                          |

Le tableau tel que nous l'avons présenté permet de visualiser plus clairement les analepses dans ce roman à travers les déictiques temporels. Il en ressort que si, de prime abord, la narration semble suivre un ordre chronologique, avec l'énumération des jours de travail, du chapitre 1 au chapitre 3, très vite le chapitre 4 déstabilise la chronologie de la narration, avec l'apparition des deux analepses évoquant le passé du personnage. Elles permettent de comprendre sa présence au Guatemala. Dès lors, les analepses dans le roman viennent apporter au lecteur les informations manquantes à la compréhension du roman. Ces informations sont pour leur grande majorité portées sur le narrateur ; cependant certaines sont de nature historique, comme l'analepse du chapitre 9 qui précise

*[...] la mujer que en ese instante caminaba por un penumbroso pasillo del palacio era la misma chica cuyo testimonio yo estaba comentándole con el mayor de los estremecimientos, habida cuenta de que ella relataba las infamias que había sufrido diecisiete años atrás a manos de los militares, luego de que fuera capturada en el desparpajo de la represión contra una protesta estudiantil en pleno centro capitalino, una chica que entonces tenía dieciséis años y que fue conducida a las mazmorras del cuartel de la policía, donde padeció los peores vejámenes, incluida la violación diaria y sistemática por parte de sus torturadores [...].*<sup>839</sup>

---

<sup>839</sup> *Insensatez*, pp.107-108.

Au-delà de ces analepses explicites, le roman en comporte d'autres qui sont données de manière implicite. C'est ce que nous constatons par exemple au chapitre six lorsqu'après avoir lu un témoignage, le narrateur explique

[...] *cuando el teniente necesitaba con urgencia la lista de los difuntos del pueblo de los últimos diez años para revivirlos y que pudieran votar a favor del partido del general Ríos Montt, el criminal que se había hecho del poder a través de un golpe de Estado y ahora necesitaba legitimarse gracias al voto de los vivos y también de los muertos, para que no hubiera matgen de duda [...]*<sup>840</sup>.

Ce genre d'analepses dans le roman fait plus appel à la mémoire qu'à l'histoire dans la mesure où c'est à travers les témoignages que le narrateur parvient à les évoquer.

Les romans de la famille Aragón sont ceux qui présentent le procédé analeptique le plus complexe. En effet, cette famille semble vivre dans un temps qui oscille entre présent et passé, l'histoire familiale étant imbriquée à la grande Histoire.

Dans *Tirana memoria*, les analepses qui renvoient au passé historique concernent principalement Pericles. Elles viennent éclairer le lecteur sur le personnage à qui l'auteur ne donne pas la parole, puisqu'il est emprisonné dès le début du roman et n'est libéré qu'à la fin de celui-ci. Ces analepses qui viennent après coup, dans le journal intime de Haydée au présent, soulignent toute la profondeur historique du personnage. En effet, elles montrent une nécessité d'explorer le passé de ce dernier et celui de sa famille pour y découvrir l'origine du conflit idéologique qui le déchire. C'est par exemple grâce à l'analepse qui fait état de la répression communiste de 1932 que le lecteur est informé de la proximité de Pericles avec le général, puisqu'il fut à dans une période antérieure son secrétaire particulier. Cette analepse est capitale car elle donne la mesure de l'importance du personnage. C'est dans la deuxième partie du roman dont la narration est prise en charge par Chelón, un ami de la famille, que cette importance est renforcée. À travers le souvenir, Chelón donne plus d'information sur Pericles. En effet, comme il souligne

*Del Pericles de entonces sólo recuerdo su corte de cabello militar, el porte envarado, la mirada dura y el ceño fruncido, como si ya hubiera sido viejo. Era subteniente, graduado en la Escuela Militar, en la rama de cabellería. Seguía los pasos de su padre, que en ese entonces era teniente coronel. Pronto, sin embargo, abandonaría la carrera castrense y se incibiría en la universidad para estudiar leyes. Ésa fue su primera insubordinación en regla, decía: la ruptura del hijo mayor con la autoridad paterna. Una insubordinación*

---

<sup>840</sup>*Ibid.*, p. 72.

*contra el mundo militar de su padre que con el paso de los años se convertiría en eje de su vida.*<sup>841</sup>

Si cette analepse nous informe que Pericles a fait partie du cercle militaire auquel il s'oppose désormais, celle qui évoque l'exécution de son grand père, ce « *famoso general* », en 1890 vient ancrer davantage la famille dans l'histoire. À ces analepses s'en ajoutent d'autres qui permettent de situer Pericles dans l'histoire de son pays. Là, l'évocation du passé semble agir comme un des points essentiels du contenu thématique du roman et même de tous les romans qui traitent de la famille Aragón.

*La sirvienta y el luchador* est un roman écrit au présent. Comme dans les romans précédents, les analepses dans le roman sont informatives. Cependant, si dans les romans précédents elles avaient une portée historique, dans celui-ci, elles permettent d'éclairer le passé des protagonistes en l'occurrence celui de María Elena et celui de *El Vikingo*. Ces analepses explorent le passé intime des personnages, leurs secrets les plus profonds. C'est ainsi que le lecteur est informé des liens entre les protagonistes qui, jadis, travaillaient tous deux pour la famille Aragón, et de la liaison amoureuse entre Haydée et Clemente Aragón. C'est par le biais du souvenir de Haydée que le lecteur parvient à vivre ce moment.

*Y entonces ella recuerda: Clemen la perseguía por el cuarto de servicio, haciéndole cosquillas y ella se defendía entre risas, escabulléndose por el lavadero, rodeando la pila hasta que él la arinconó en el cuarto cayero, abrazados sobre la cama él sin dejar de hacerle cosquillas en las axilas y ella forcejeando: fue cuando él le mordisqueó el cuello, y ella se fue abandonando.*<sup>842</sup>

Cette plongée dans le passé apporte des informations sur la vie de María Elena, personnage rencontré dans *Tirana memoria*, et dont le lecteur ne possédait aucune information, si ce n'est qu'elle était la servante de la famille Aragón et qu'elle était la mère d'une fille nommée Belka. Cette stratégie donne une nouvelle dimension au personnage et crée un lien de sang, à travers sa fille, avec la famille Aragón, puisque Clemen s'avère être le géniteur.

C'est aussi à travers le souvenir « *el recuerdo* » que Alberto Aragón dans *Donde no estén ustedes* revit son passé. Le souvenir dans ce roman devient tyrannique. En effet, la majorité des analepses font référence à un passé douloureux. Le narrateur omniscient souligne

*Y en el vórtice del dolor, cuando supone que la muerte acecha afuera de la habitación desconocida, Alberto llega a la imagen que lo ha atormentado una y otra vez durante los*

---

<sup>841</sup> *Tirana*, p. 313.

<sup>842</sup> *La sirvienta*, p. 249.

*últimos catorce años, el recuerdo que lo hace llorar siempre que retorna, a la visión tremebunda del cuerpo engusanado de Albertico, del cuerpo engusanado de Anita, los cuerpos de su único hijo y de su nuera despedezados en aquella fosa anónima, los cuerpos que había buscado desesperadamente durante una semana aparecían ahora casi a ras de suelo, ya en avanzado estado de descomposición [...]*<sup>843</sup>.

Le procédé répétitif dans cette citation permet d'insister sur le souvenir et de montrer à quel point il hante le personnage. Le souvenir de la découverte des corps revient dans d'autres chapitres du roman : les chapitres 9, 15, 17 de la première partie ; d'ailleurs le chapitre 15 est quasiment tout entier consacré à ce souvenir. Le chapitre 5 et la fin de l'épilogue de la deuxième partie reviennent aussi sur le souvenir de l'assassinat du couple. Ce procédé permet aussi de mesurer l'horreur de la découverte des corps, et de comprendre combien cette tragédie qui a réellement eu lieu dans la famille de Castellanos Moya a affecté cette famille. Il n'est donc pas étonnant que l'auteur ait consacré un roman à ce fait.

Le passé est si tyrannique pour Alberto que lorsqu'il ferme les yeux, des images du passé viennent le hanter. Il fait même travailler son imagination lorsqu'il crée l'image du suicide de son père Pericles. Le narrateur souligne

*Cierra los ojos para recuperar una imagen que sólo está en su cabeza, la imagen que tuvo que construir en su mente para suplantar una realidad de la que él estuvo ausente - porque cuando el viejo Pericles se descerrajó el tiro en la sien, Alberto vivía en Costa Rica -, esa imagen de la que luego ha preferido escapar por una especie de miedo animal al dolor a la vejez, a la desesperanza. Y ahí va el viejo Pericles con sus setenta y tres años a cuestas, entero por fuera pero con los pulmones escocidos por el cáncer del fumador empedernido, caminando por la Primera Calle Poniente hacia el Hospital Rosales para sufrir la que será su primera y última quimioterapia con radiaciones, sabedor de que el fin ha llegado y que deberá enfrentarlo con el mismo sarcasmo que le ha permitido sobrevivir en medio de la imbecilidad y la barbarie generalizadas, sabedor de que ningún sufrimiento tiene sentido si de lo que se trata es de engañarse a sí mismo y de torcer por la ruta de la cobardía, que si la muerte está tocando la puerta hay que abrirle, de una vez, sin la dilación del mariconcito que corre a refugiarse en la cama y tapa sus oídos para no escuchar los golpes que apuran [...] sacó el viejo el revólver 38 de la gaveta del escritorio, lo cargó y descargó un par de veces, se quitó los anteojos, encendió un último cigarrillo y paladeó varias bocanadas, apoyó la boca del cañón en la sien derecha y jaló el gatillo.*<sup>844</sup>

Cette longue analepse qui fonctionne comme un fondu enchaîné cinématographique démontre combien la mémoire d'Alberto le torture. Ici, la conception subjective montre combien la mémoire peut être parfois être trompeuse. Cependant, même si la scène ne s'est pas déroulée de cette manière, puisque dans *Tirana memoria*, Chelón rapporte la même scène

---

<sup>843</sup> *Donde*, pp. 78-79.

<sup>844</sup> *Donde*, pp. 72-73.

de manière différente, le résultat reste le même, à savoir la mort de Pericles et la douleur d'Alberto.

## B - Les prolepses

Les prolepses ou anticipations d'événements sont beaucoup moins fréquentes dans les romans rétrospectifs. Du moins dans les romans dont les récits suivent, malgré les discordances, un ordre linéaire comme *Insensatez*, *El arma*, *El asco*. Même si la grande majorité des romans de l'œuvre moyane se tourne vers le passé, à l'exception des romans comme *Desmoronamiento* et *Tirana memoria*, qui d'une part adoptent des formes littéraires particulières comme le journal intime et la correspondance qui sont considérées comme des écritures de quasi simultanéité, d'autre part le dialogue, l'épilogue de *Donde no estén ustedes* est quant à lui écrit au futur.

En effet, cet épilogue représente la seule prolepse significative de l'œuvre moyane. Toutefois, l'épilogue de *Donde no estén ustedes* représente une clé importante qui permet de comprendre la machination de l'assassinat d'Albertico et de sa femme Brita. Erasmo dans *El sueño* tente lui aussi de comprendre les raisons de cet acte, lorsqu'il demande

*Por qué arriesgarse a regresar a San Salvador en medio de la carnicería repersiva a hacer trabajo por su partido cuando eso parecía un suicidio, eso le pregunté, por qué regresar en tales circunstancias, una pregunta a la que Albertico respondió « por pendejo » [...]»<sup>845</sup>*

À cette question qui taraude tant Erasmo, puisqu'elle revient au fil des chapitres, la réponse est donnée dans la prolepse de l'épilogue de *Donde*, lorsque le narrateur omniscient parle de Henry Highmont, l'ami d'Alberto Aragón, celui qui charge le détective privé José Pindonga d'enquêter sur la mort de son ami, en ces termes

*[...] Y no podrá impedir que la roña de la venganza quiera de nuevo carcomerle el pecho : con la muerte de Albertico, el Muñecón padeció un dolor peor, una especie de castigo por la barbaridad cometida contre su mejor amigo. Recordará fugazmente aquella tarde de copas, quince años atrás, cuando comentaba con el mayor Le Chevalier el peligroso retorno de los comunistas, incluidos Alberto y su hijo, ese jovenzuelo infectado por los soviéticos...Siempre le dio pavor pensar que una indiscreción suya hubiera podido ser importante para que decidieran asesinar a Albertico. Ahora comenzará a cabecear, adormilado, preguntándose si habrá valido la pena gastar esos dos mil dólares para que el prieto patizambo confirmara el silencio de Alberto, la*

---

<sup>845</sup> *El sueño*, p. 124.

*miseria de sus días postreros. Y un rato más tarde Inés se acercará a decirle que pronto estará lista la cena, frugal como siempre.*<sup>846</sup>

Cette séquence semble résoudre la question de l'assassinat du jeune couple qui en réalité a été la victime d'une vengeance personnelle. En effet, Henry Highmont soupçonne Alberto Aragón d'avoir été l'amant de sa femme et d'être le géniteur de sa fille unique. Elle a aussi un rôle de dénonciation : grâce à elle, l'auteur dévoile les silences, les non dits et les trahisons de la classe sociale dominante.

Cette longue prolepse ne nous permet pas de la situer par rapport aux actions précédentes. Le statut très particulier de cette prolepse dans l'œuvre moyane, suggère que, désormais le seul futur possible est celui du passé. La seule dualité temporelle est le couple passé-présent. Le futur qui fonde la dynamique de l'existence humaine n'a plus de sens à leurs yeux. Les digressions temporelles sont renforcées par des digressions d'ordre narratif, donnant ainsi un coup d'accélération aux récits.

## ***II - Les digressions narratives***

L'analyse du temps consiste aussi à se demander quelles relations existent entre le temps de l'histoire que l'on peut mesurer en années, en jours, en heures, et le temps de la narration mesurable en nombre de chapitres, de pages, car il y a d'un côté le temps raconté et le temps mis à raconter. Répondre à cette question passera nécessairement par l'étude des digressions narratives dans l'œuvre moyane, en l'occurrence les ellipses. L'ellipse est une omission, une élision, un trou dans la trame fictionnelle. Gérard Genette<sup>847</sup> distingue d'une part deux types d'ellipse du point de vue temporel : les ellipses déterminées, utilisées lorsque la durée de l'histoire ellipsée est indiquée, et les ellipses indéterminées, lorsque cette durée n'est pas indiquée. Il indique d'autre part, également, deux types d'ellipse du point de vue formel qu'il nomme ellipses explicites et ellipses implicites. Les ellipses explicites, comme les précédentes procèdent par indication tandis que les ellipses implicites ne sont pas déclarées dans le récit.

---

<sup>846</sup> *Donde*, pp. 269-270.

<sup>847</sup> Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, pp. 103-105.

## A - Les ellipses explicites

Seuls quelques romans présentent des ellipses dans le récit. Il s'agit principalement des romans de la saga familiale. En effet, ces romans, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, signalent dès leurs sommaires des indices qui permettent une accélération des récits, et qui rendent aussi la lecture plus facile car le texte est plus vite compréhensible.

*Tirana memoria*, par exemple, annonce dès le début une grande ellipse de vingt-neuf années entre 1944, date de la chute de la dictature de Hernández Martínez, et la deuxième partie du roman intitulée « El almuerzo » qui se déroule en 1973. Le tableau suivant résume cette ellipse.

| Parties | Indices temporels         |
|---------|---------------------------|
| I       | 24 mars 1944- 08 mai 1944 |
| II      | 1973                      |

Nous pourrions nous demander quels enjeux se cache derrière cette longue ellipse, pourquoi décider d'occulter certains faits dans ce roman par ailleurs « historique ». Le lecteur serait tenté de croire que certains faits historiques occultés figurent dans une moindre mesure dans la deuxième partie qui, grâce à l'usage d'analepses, pourrait les mentionner. Mais tel n'est pas le cas. Cette deuxième partie renseigne seulement sur les protagonistes comme Pericles, Haydée et Clemen. Ainsi le roman garde certains mystères puisqu'il ne révèle pas ce qu'il advient des autres personnages comme Alberto, Jimmy qui pourtant font partie des fugitifs, María Elena, *El Vikingo* partiellement mentionné, ni même Chelón le narrateur de cette deuxième partie. Il nous semble que cette stratégie répond à l'objectif que s'est fixé Castellanos Moya, à savoir celui de créer tout un monde narratif autour de l'histoire salvadorienne récente. En effet, c'est dans les autres romans de l'œuvre que le lecteur pourra compléter les informations élidées.

Les vingt-neuf années qui séparent les deux parties de *Tirana memoria*, peuvent être en partie complétées grâce à *Donde no estén ustedes*, grâce aux constantes analepses d'Alberto Aragón, lui qui a participé aux tentatives de coups d'États de 1959 et de 1972. C'est aussi dans *Desmoronamiento* que ce vide historique est comblé. En effet, non seulement ce roman vient apporter les informations manquantes dans *Tirana memoria*, mais il comporte lui aussi de grandes ellipses explicites.

*Desmoronamiento* procède aussi par indication du temps de l’histoire élidé. Le tableau ci-dessous présente ces grandes ellipses explicites.

| Parties | Indices temporels            |
|---------|------------------------------|
| I       | 22 Novembre 1963             |
| II      | 28 mai 1969 - 6 juin 1972    |
| III     | Décembre 1991 - Février 1992 |

Nous pouvons constater qu’entre les différentes parties du roman, des ellipses subsistent. Ainsi, entre la première et la première séquence de la deuxième partie du roman, six années sont-elles élidées ; entre les deux séquences de la deuxième partie, celle qui traite du dossier de la guerre entre le Honduras et le Salvador et celle qui traite du dossier du crime de Clemente trois années sont occultées ; enfin entre la deuxième séquence et la première séquence de la troisième partie dix-neuf ans sont omis et pour finir, dans la troisième partie une année est passée sous silence. Si ce roman vient à certaines occasions compléter les ellipses de *Tirana memoria*, il doit aussi faire appel à un autre pour compléter ses ellipses. C’est de cette manière que le lecteur désireux de comprendre l’histoire salvadorienne dans l’œuvre moyane devrait procéder, puisque les romans, comme nous l’avons souligné plus haut, se complètent.

### **B - Les ellipses implicites**

Ce sont celles dont la présence n’est pas déclarée dans les romans et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique. C’est ce genre d’ellipses qui est le plus fréquent dans l’œuvre moyane. En effet, que les romans soient riches en faits historiques ou pas, les ellipses implicites parsèment les romans. Les indications de temps se font de façon imprécise dans *El asco*, les dix-huit années d’exil de Vega sont occultées. C’est dans sa conversation avec Moya que le lecteur est informé de cette période. Dans *La diabla en el espejo*, règne l’ellipse implicite. En effet, caractéristique en cela du genre policier, la stratégie est d’occulter toutes informations susceptibles d’aider le lecteur à résoudre le meurtre d’Olga María. Le meurtre en lui-même est dissimulé, le coupable aussi. Dans la narration de Laura, le passage d’un chapitre à l’autre semble suivre l’ordre chronologique, le chapitre 8 vient

bouleverser cette chronologie puisque l'ellipse entre ce chapitre et celui qui précède est parfaitement dissimulée.

Dans *Tirana memoria*, de nombreuses ellipses implicites passent sous silence l'évolution du coup d'État. Les périodes de conspiration ne sont pas décrites ; Haydée ne peut écrire que ce qu'elle voit ou entend. L'évolution des exécutions se donne aussi par petits morceaux ; la diariste ne sélectionne que les détails qu'elle juge importants à la compréhension des faits. Lorsqu'elle se focalise sur les exécutions, elle ne donne plus d'informations sur Pericles, elle ne cherche plus d'informations sur son fils Clemen non plus. Par ailleurs, une véritable poésie du silence se lit dans les séquences qui traitent des fugitifs. Comme nous l'avons déjà expliqué lors de l'analyse de la ponctuation, ces séquences dans lesquelles abondent les points de suspension, recouvrent la présence d'un discours implicite.

Ce même procédé se lit dans la première partie de *Desmoronamiento*. La dispute quasi théâtrale entre Lena Mira Brossa et son mari Erasmo est faite de nombreux non-dits. La mort d'Alberto protagoniste de *Donde no estén ustedes* qui a lieu entre la première et la deuxième partie du roman est passée sous silence. Après avoir dépeint pendant vingt-deux chapitres la décadence du personnage, avec des va-et-vient entre ce présent et sa vie passée faite de relations politiques ambiguës et obscures avec la guerrilla et avec le gouvernement de la junte militaire, et de tragédies familiales, la deuxième partie du roman s'ouvre de la manière suivante :

*Suerte tuve de que Jeremy Irons me contratara para investigar la muerte del ex embajador Alberto Aragón, gracias a que Jeremy Irons le contrató pude salir del pozo en que estaba sumido por culpa de Rita Mena, en su decisión de abandonarme para ir a estudiar un posgrado de periodismo en Madrid [...]*<sup>848</sup>

Cette ellipse, dissimulée puis découverte de cette manière, peut à plusieurs égards surprendre le lecteur, malgré des indices sur l'état de santé du personnage donnés dans la première partie. Par ailleurs, la période d'amitié entre Alberto et Jeremy Irons, appelé aussi Henry Highmon (période pendant laquelle il aurait été l'amant de la femme de cet ami et le géniteur de sa fille au point que ce dernier ait voulu se venger) fait l'objet d'une ellipse. C'est un élément important pourtant pour comprendre l'origine de l'assassinat du couple Albertico-Brita.

*El sueño del retorno* présente un personnage nommé Erasmo. Ce personnage est le petit Eri de *Desmoronamiento*, où il est élevé successivement par ses grands-parents

---

<sup>848</sup> *Donde*, p. 129.

honduriens, par ses propres parents au Salvador pendant la guerre entre les deux pays, puis dans la deuxième partie du roman, en 1992, il rentre du Mexique pour assister au décès de sa grand-mère Lena. Après l'enterrement, Eri reprend son vol en direction du Mexique. Le lecteur le redécouvre dans *El sueño* en 1991 toujours au Mexique alors qu'il est déjà adulte. Il est journaliste et souffre d'angoisses qui déstabilisent sa vie de famille. Il a le projet de retourner dans son pays, le Salvador, pour y participer à la fondation du premier journal de l'après-guerre. Plusieurs pans de la vie d'Erasmo sont passés sous silence.

Ainsi, les ellipses dans les romans font-elles preuve de discontinuité tant dans les romans qui racontent l'histoire de la famille Aragón imbriquée dans la grande Histoire que dans les romans que nous avons nommés « romans de l'après-guerre ». En effet, l'auteur tait volontiers certaines périodes historiques pour revenir ensuite les dévoiler dans d'autres romans.

### ***III - Dérèglement de la chronologie***

La chronologie est une mise en ordre du temps, donnée essentielle en histoire. Le temps historique est chronologique c'est-à-dire que les événements ou les faits sont mentionnés selon leur ordre de succession et analysés en fonction de cette successivité. La question, pour nous, est de voir comment les histoires de l'œuvre moyane sont inversées par rapport à la temporalité historique. En effet, Horacio Castellanos Moya, loin de concevoir le temps à la manière de l'historien, exprime sa propre logique, narrative, du temps. Il dérègle la chronologie afin d'embrasser certaines thématiques historiques. Il se donne donc sa propre cohérence du temps selon le fait historique qu'il veut aborder. À plusieurs égards, le temps dans l'œuvre moyane, semble cyclique. Il y a comme une conception nietzschéenne du temps, un éternel retour des choses<sup>849</sup>. En effet, les constants va-et-vient entre le présent et le passé se répétant d'une génération à l'autre dans la famille Aragón, laissent entrevoir cette conception cyclique du temps dans les romans. Comme nous avons tenté de le montrer plus haut, les personnages des romans vivent constamment dans le passé. La mémoire « *no les deja en paz. Es una tirana implacable* » pour reprendre le propos de l'écrivain.

---

<sup>849</sup> Sheila CABDELARIO dans son étude « Violencia, globalización y literatura : O el dilema del Eterno Retorno en El Salvador », fait une analyse la violence au Salvador comme formant un mouvement circulaire en s'appuyant sur l'Eternel Retour de Friederich Nietzsche, <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/violencia.html>, consulté le 17 juillet 2015.

## A - Déchronologisation : une «poétique de la discontinuité»<sup>850</sup>

Le premier aspect de déchronologisation du temps dans l'œuvre moyane est le point de vue à travers lequel l'histoire est racontée, c'est-à-dire la perspective selon laquelle les événements de l'histoire sont perçus et présentés. Si le personnage narrateur rapporte en général les faits en fonction de son propre point de vue, comme dans les romans que nous avons inclus dans la première ligne narrative de Castellanos Moya, le narrateur qui se situe hors de l'histoire racontée peut choisir entre trois sortes de points de vue. Le point de vue peut être *omniscient*, le narrateur n'a pas à adapter ce qu'il dit au point de vue de telle ou telle figure, il ne pratique aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur. Le point de vue peut aussi être *interne* lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue du personnage. Il y a dans ce cas une restriction de champ de sélection de l'information. Selon Vincent Jouve, l'effet de cette focalisation interne est une identification au personnage dans la perspective duquel l'histoire est présentée. Quant au point de vue *externe*, l'histoire est racontée de manière neutre<sup>851</sup>.

Le deuxième aspect de l'organisation temporelle est, toujours selon Vincent Jouve, le temps de la narration. Il en distingue quatre à savoir, la narration *ultérieure*, qui rapporte les événements après qu'ils ont eu lieu, la narration *antérieure*, qui consiste à mentionner les événements avant qu'ils ne se produisent, la narration *simultanée* qui se fait par l'emploi du présent : elle donne l'impression que le narrateur écrit au moment de l'action, et enfin la narration *intercalée* qui est un mixte de la narration ultérieure et de la narration simultanée, comme dans le journal intime.

Nous nous baserons donc sur ces différents aspects, auxquels nous ajouterons l'analyse de la sous-partie précédente pour tenter de comprendre la manière dont évolue le temps dans l'œuvre moyane.

Dans l'œuvre, l'auteur a recours de façon systématique à la déconstruction de la chronologie classique. Le déroulement linéaire de la narration est sans cesse remis en question. Dans certains romans, nous avons vu que la structure narrative est caractérisée par de constants va-et-vient entre le passé et le présent. L'objectif de Castellanos Moya pourrait être d'explorer les liens entre le passé et le présent afin de comprendre l'état actuel des

---

<sup>850</sup> Nous empruntons le titre à Isabelle CHOL dans *Poétique de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, coll. Littératures, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

<sup>851</sup> Vincent JOUVE, *op. cit.*, pp. 40-41.

sociétés, héritées de l'histoire récente. Ce faisant, peut-on penser qu'il accomplit ce que l'on nomme désormais « devoir de mémoire » en empruntant la voie fictionnelle?

Les débuts *in medias res* entraînent nécessairement des récits à chronologie inversée comme dans *La diabla en el espejo*. Ce roman pose d'entrée de jeu une énigme. Olga María vient d'être tuée : tout au long du récit, il faut trouver l'identité du coupable et reconstruire les circonstances du meurtre. À cette chronologie inversée, s'ajoute une chronologie normale pendant laquelle Laura Rivera cherche des informations lui permettant de résoudre l'énigme. Ainsi, chronologie inversée et chronologie naturelle s'imbriquent-elles étroitement.

Dans *Donde no estén ustedes*, la linéarité de l'intrigue est systématiquement brisée. Le narrateur fait de constants retours dans le passé d'Alberto Aragón pour justifier son état général actuel. En effet, le personnage semble vivre dans un passé vécu sur le mode de la culpabilité. L'usage de analepses est constant dans le roman, nous l'avons vu, qui s'opère par le biais du souvenir, de la mémoire du personnage. Tout en dénonçant les changements idéologiques du personnage, le passé ne cesse de mettre en relief les discordes souvent politiques de la famille Aragón dans une société polarisée.

Il y a comme un double déploiement du temps dans le roman : en effet, nous pensons que le premier axe temporel est celui qui raconte au présent la vie actuelle d'Alberto Aragón arrivé au Mexique avec sa jeune compagne le 2 juin 1994<sup>852</sup>, tandis que le second axe opère une plongée dans le passé, en explorant des faits marquants vécus par le personnage. La première analepse est informative, elle permet au lecteur de comprendre le parcours du personnage qui

*Lo sabe, su hundimiento está conectado con la caída de Jaime, con el hecho de que el grupo político al que Jaime pertenece no haya logrado hacerse con la candidatura presidencial del PRI, un grupo político que fue defenestrado en el partido de gobierno, excluido de los presupuestos satanizado, en especial cuando la cabeza del grupo, el aspirante a la candidatura el flamante secretario de Estado, osó cuestionar la decisión en su contra, oponerse al dedo emplacable del presidente de la República- un enano déspota y criminal que escogió como sucesor a otro secretario de Estado que sería asesinado cuatro meses más tarde. **Fue el último día de noviembre de 1993 cuando la debacle de Alberto Argón comenzó, una vez que Jaime le comunicara que todo se había ido al carajo, el proyecto de poder del grupo había fracasado, su misión en San Salvador estaba cancelada, ya no habría más dinero que girarle. Fue el último día de noviembre de 1993 cuando Alberto Aragón se quedó de pronto sin su excelente ingreso mensual, sin ese salario gracias al cual mantenía su alto nivel de vida en San Salvador [...]**<sup>853</sup>*

---

<sup>852</sup> *Donde no estén ustedes*, p. 26.

<sup>853</sup> *Id.*, p. 24. Nous soulignons.

Le procédé anaphorique dans cette citation permet d'insister sur le changement économique d'Alberto. Cette analepse joue donc un rôle important dans le récit puisqu'elle marque le début de la descente aux enfers du personnage. Elle marque le début d'incessants va-et-vient entre le présent et le passé, le surgissement des souvenirs qui viennent tyranniser la mémoire d'Alberto Aragón. Le narrateur omniscient qui présente les faits au présent dans le premier axe tend à souligner la profondeur du passé dans la mesure où les faits narrés sont essentiellement des faits historiques. Ainsi, Alberto pense-t-il à ses actions historiques héroïques lorsque le narrateur dit :

[...] *tenía quince años cuando se sumó a los contingentes militares que desde Guatemala invadieron El Salvador con el propósito de derrocar a la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez [...] él con su fusil Garand cruzando el fronterizo río Paz, [...] un moscoso convertido en soldado revolucionario [...]*.<sup>854</sup>

Déjouer le temps historique par le biais de digressions devient ici un procédé pour gommer les écarts du temps, quitte à perturber le lecteur qui doit osciller entre passé et présent.

### **B - Une œuvre diachronique**

Les deux grandes lignes narratives qui peuvent être dégagées dans l'œuvre moyenne semblent se rejoindre dans leur façon de symboliser l'histoire ; en cela, l'œuvre peut être qualifiée de « diachronique », car elle met en relief le fait historique d'une façon particulière et présente un seul et même enjeu.

Nous qualifions l'œuvre de « diachronique » dans le sens où les intrigues se situent dans une durée historique qui évolue dans le temps et sont liées à la succession des générations. C'est une manière de périodiser l'histoire et de revisiter la politique salvadorienne, ses enjeux ainsi que ses impacts sur plusieurs générations. Les romans de la famille Aragón sont un modèle de cette diachronie. *Tirana memoria* dépeint, à travers l'histoire tragique de la famille Aragón, celle de tout un pays, qui prend racine dans la dictature militaire. Cette tragédie historique continue dans *Donde no estén Ustedes* qui raconte la déchéance d'Alberto Aragón. *Desmoronamiento*, quant à lui, souligne les désaccords idéologiques dans des sociétés polarisées et enfin dans *La sirvienta y el luchador*, les tortures infligées à Albertico Aragón et à sa femme Brita sont le symbole de tout un

---

<sup>854</sup>*Id.*, pp. 32-33.

substrat et un système de violences rendues possibles par la guerre civile. *El sueño del retorno* qui vient boucler la saga familiale pour le moment, représenterait pour sa part, le symbole du traumatisme des violences antérieures, puisque Erasmo Aragón, personnage narrateur, finit dans la salle d'un psychothérapeute qui, pour l'aider à venir à bout de ses angoisses, doit procéder à l'hypnose. C'est ce processus d'hypnotisation qui lui permet de revenir sur le passé historique de la famille.

Cependant, en dehors des romans de la saga des Aragón, d'autres romans semblent représenter les mêmes enjeux même s'ils ne sont pas fondés sur une succession de générations. C'est l'exemple de *La diáspora* : roman de dénonciation des dissensions au sein de la gauche salvadorienne. À ce propos, Evelyn Galindo-Doucette affirme qu'il s'agit « *de una muy temprana crítica de la izquierda armada; del ambiente de dogmatismo y de los ajusticiamientos más infames de la izquierda* »<sup>855</sup>.

Les cadres réalistes des intrigues, grâce aux indices historiques permettent d'ancrer l'histoire de la famille dans des époques déterminées. La perspective diachronique permet à Castellanos Moya de mettre en avant des épisodes déterminants de l'histoire. Ainsi, l'histoire individuelle vient-elle incarner celle de toute une communauté. Tel est le cas de l'histoire de Robocop dans *El arma en el hombre* par exemple. Robocop « *Era un personaje de ficción, construido a partir de la información y las vivencias que acumulé como periodista en la posguerra, un personaje a través del cual reflejaba uno de los problemas fundamentales de la transición democrática en El Salvador [...]* »<sup>856</sup>. Ce roman, au-delà de sa critique de la violence de l'après-guerre à travers celle de Robocop, soulève le problème de l'échec de la démobilisation après ce conflit interne. Nous avons vu avec D. Garibay que si une partie des effectifs de la police militaire et des bataillons anti-insurrectionnels, en particulier les plus entraînés, dans l'armée ou dans la nouvelle Police civile, avaient été défaits, une grande majorité a connu une réinsertion précaire<sup>857</sup>. Ainsi, la situation de Robocop symbolise-t-elle celle de toute une communauté d'anciens soldats.

Cette articulation entre éléments historiques et éléments fictifs au sein du roman place d'abord au premier plan des personnages fictifs qui interagissent avec les événements et le processus historique, pour lesquels l'auteur utilise des références historiques qui lui

---

<sup>855</sup> Evelyn GALINDO-DOUCETTE, « La crítica de la izquierda en la ficción de Horacio Castellanos Moya », <http://postwarelsalvador.blogspot.fr/2014/05/la-critica-de-la-izquierda-en-la.html>. Consulté le 7 juin 2015.

<sup>856</sup> Horacio CASTELLANOS MOYA, « El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia », sur <http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>, consulté le 13 juin 2015.

<sup>857</sup> David GARIBAY, « Quand la paix se construit sur l'oubli des démobilisés : anciens guérilleros et anciens soldats dans la société salvadorienne de l'après-guerre », *art. cit.*

permettent de les ancrer dans un cadre historique réel, afin d'établir leur parcours et de construire leurs mémoires. L'histoire de la famille Aragón imbriquée dans la grande Histoire salvadorienne, est une réactualisation d'expériences vécues par bien d'autres familles, pas uniquement salvadoriennes, et atteint une dimension exemplaire, voire universelle. L'oppression et la résistance à celle-ci produisent un peu partout dans le monde, quelles que soient les situations politiques, les mêmes schémas. L'histoire privée peut ainsi devenir une histoire collective.

Après cette étude plus formelle, nous pouvons dire que, dans l'œuvre moyane, l'ordre des récits présente en général de nombreuses distorsions narratives et temporelles. Grâce à de nombreuses analepses, les personnages font des évocations de leur passé, profondément ancré dans l'histoire nationale. Si certains romans restent vagues et ne donnent pas de dates précises, d'autres en revanche en font une véritable « collection » comme si l'écrivain voulait réécrire des tranches d'histoire, des événements historiques qui ont marqué sa vie et celle de tout un pays. Les différentes techniques utilisées pour représenter le temps dans l'œuvre se conjuguent pour évoquer le « désenchantement » de toute une génération, plus peut-être que celle de tout un peuple. L'œuvre moyane qui oscille entre les modèles historique et mémoriel, se présente alors comme une plongée tout à la fois dans le passé historique commun et la quête de sens de l'histoire d'une famille.

Les romans de Castellanos Moya utilisent diverses stratégies pour mettre en scène l'histoire. L'auteur utilise des marques d'historicité explicites et implicites. Certains romans comme *Tirana memoria*, *Donde no estén ustedes* et *Desmoronamiento* donnent à lire le fait historique de manière évidente, tandis que d'autres le font de manière détournée comme c'est le cas de *La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre*. Les marques commencent dès le « seuil » des romans : paratextes, titres, quatrièmes de couverture, épigraphes. Ces dispositifs montrent comment la stratégie auctoriale (et éditoriale) donne, dès les « bords du texte », selon l'expression de Mireille Calle-Gruber et Elisabeth Zawisza<sup>858</sup>, des pistes sur l'histoire en général. La composition des romans a par ailleurs dévoilé une structure morcellée, discontinue, avec une écriture hybride de l'histoire à travers l'utilisation de diverses formes littéraires. Certains romans prennent la forme du témoignage, du roman policier et de sa

---

<sup>858</sup> Mireille CALLE-GRUBER et Elisabeth ZAWISZA, *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.

variante le roman noir. D'autres combinent le journal intime, le dialogue à la forme narrative du monologue. D'autres encore conjuguent le dialogue et la forme épistolaire. Enfin certains passages ont des allures de scènes de théâtre. Nous avons pensé que tous ces éléments contribuaient à l'écriture d'une histoire en « miettes ».

L'étude du temps dans les romans a fait ressortir un usage fréquent d'analepses qui permettent une perméabilité du passé et du présent, montrant ainsi comment le passé historique hante les personnages. Cette stratégie a pour enjeux la mise en rapport de l'histoire et de la mémoire. En effet, dès lors que la fiction s'empare de la représentation du passé, sur lequel elle tient un discours, en relation avec le présent, elle suggère ou induit une autre manière de comprendre le fait historique. Dans cette perspective, on peut penser que l'usage peu fréquent de prolepses dans les romans de Castellanos Moya est la représentation d'une société qui a du mal à se projeter. Ainsi, l'œuvre tendrait-elle à réfléchir une conception pessimiste des sociétés salvadorienne et plus largement centraméricaine, ainsi que des histoires des différents pays dont elles sont issues.

## **CONCLUSION**

L'étude des liens entre histoire et fiction dans l'œuvre de l'écrivain honduro-salvadorien Horacio Castellanos Moya avait pour but de comprendre comment il utilisait des faits issus de l'histoire centraméricaine contemporaine dans ses romans et quels en étaient les enjeux. Pour tenter de répondre à cette problématique, il nous a paru indispensable de commencer le travail par un essai de définition des deux notions d'un point de vue terminologique puis théorique en nous fondant sur les travaux de spécialistes d'histoire et de littérature. Nous avons ainsi pu mesurer les rapports complexes - d'opposition et de proximité - qu'entretenaient ces deux termes et noter en même temps la permanence de leur dialogue.

La fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ont vu renaître le débat sur les rapports entre l'histoire et la littérature, entendue comme fiction, dans le sens d'un effacement des frontières entre les deux, la littérature pouvant devenir une source pour l'historien si celui-ci procède à une « défictionnalisation » et à un « filtrage », lui permettant d'acquérir une sorte de « statut d'indice pour l'histoire et ses manques », selon l'expression d'Emmanuel Bouju. Parallèlement, le « nouveau roman historique », qui s'est développé sous l'influence des courants postmodernes, s'est proposé de réécrire l'histoire en comblant les vides ou les oublis de l'historiographie, en remettant aussi en question la « canonisation » de faits et de personnages historiques, prise par le roman historique traditionnel.

À travers l'étude de l'écriture de l'histoire dans le roman contemporain, nous avons retenu que l'intérêt pour la thématique historique était devenue, dans le cas centraméricain, une tendance régionale, qui permettait de connaître un passé récent d'une autre façon, en faisant émerger des épisodes tus ou occultés, et de mieux comprendre les processus qui ont contribué à la formation des sociétés actuelles. Dans la construction d'une mémoire collective, que rend possible cette écriture, en tant qu'un des piliers sur lesquels s'appuie l'identité nationale, l'œuvre de Castellanos Moya s'avère tout sauf consensuelle. Elle est dérangeante, même si l'auteur, qui privilégie des faits historiques récents, affirme ne pas faire de politique, directement, dans son œuvre fictionnelle. Il n'en reste pas moins que cette appropriation de l'histoire par l'œuvre moyane nous semble porteuse d'interprétations politiques que la liberté littéraire permet d'occulter, la position à la fois externe et interne de l'auteur à l'espace littéraire centraméricain et salvadorien lui offrant un poste d'observation privilégié.

Comprendre les enjeux de l'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Castellanos Moya a supposé de mesurer tout d'abord l'interprétation, voire le degré d'implication de l'auteur dans

cette histoire, à partir d'éléments biographiques : origines familiales, formation, activités professionnelles. Cette mise au point a été une étape importante de notre travail puisqu'elle nous a permis d'entrevoir les écarts entre les versions produites par l'histoire officielle, de quelque bord qu'elles soient, et la lecture politique qu'a pu en faire et en donner Castellanos Moya, en tant que journaliste, par exemple.

C'est en effet dans le contexte violent de la guerre civile salvadorienne que son œuvre a pris racine pour se développer dans l'époque de l'après-guerre. Il s'agit d'une œuvre diversifiée, composée d'une partie non fictionnelle (journalisme et essai) et d'une partie fictionnelle, la première alimentant et donnant du poids à la seconde, dans sa double dimension réflexive et documentaire. L'œuvre de Castellanos Moya représente principalement la scène de l'après-guerre en mettant en relief le désenchantement de la société. Le personnage citoyen est devenu un anti-héros, évoluant dans un espace littéraire qui entretient des connexions significatives avec la guerre, c'est-à-dire que dans chaque espace, privé ou public, où il évolue, les restes du conflit agissent comme toile de fond.

Ce travail nous a aussi permis d'analyser les stratégies narratives de l'auteur. Les faits historiques qu'il sélectionne sont de deux ordres : d'une part, ceux qui concernent l'histoire centraméricaine récente, à savoir les guerres civiles et leurs séquelles ; d'autre part, ceux qui concernent des faits historiques plus éloignés, comme la démission de Maximiliano Hernández Martínez en 1944 dans *Tirana memoria*, la « Matanza » de 1932 ou encore la rébellion des indigènes sous la dictature du président Carlos Basilio Ezeta (1852 - 1903) en 1890. Nous avons constaté que les premiers faisaient l'objet d'une fictionnalisation implicite de l'histoire utilisée comme « toile de fond », avec des personnages fictifs, à l'instar de Robocop dans *El arma en el hombre* ou Laura Rivera dans *La diabla en el espejo*, même si l'auteur reconnaît avoir puisé dans son expérience de journaliste pour les construire, comme de véritables figures archétypales, auxquelles il donne directement la parole, utilisant des formes littéraires semblables à celles du témoignage en vigueur dans les années 1970-1980 ; tandis que les seconds font l'objet d'une fictionnalisation explicite avec incorporation à la fiction de personnages historiques réels et des marques d'historicité comme les dates et les lieux, facilement reconnaissables dans le hors texte. Ici, l'histoire est elle-même objet du récit et non plus utilisée comme « toile de fond ».

L'étude de l'espace dans l'œuvre moyane a permis d'établir qu'il n'est pas seulement une catégorie signifiante, mais aussi un véritable actant qui détermine la quête des personnages et agit sur eux. Elle a révélé que l'espace est étroitement lié à un « malaise de l'histoire et de l'identité » au sens où l'entend Pierre Nora lorsqu'il parle de « Malaise dans

l'identité historique »<sup>859</sup>, généré par la polarisation et les clivages (politiques, économiques et sociaux) de la société dans laquelle évoluent les personnages. L'espace reflète la société qui est radiographiée : instable et violent. Il apparaît polarisé, à l'image de la problématique. Appréhendée dans l'ensemble de l'œuvre, la lecture de l'espace crée, par ailleurs, un climat oppressant dans lequel aucun lieu n'est épargné.

Les romans font apparaître la diversité de la stratégie auctoriale dans la mise en scène de l'histoire. En effet, l'auteur utilise des marques d'historicité de deux manières : soit explicites, soit implicites. Certains romans comme *Tirana memoria*, *Donde no están ustedes* et *Desmoronamiento* donnent à lire le fait historique « brut », tandis que d'autres le font de manière détournée, comme dans *La diabla en el espejo* ou *El arma en el hombre*. Les marques commencent dès les paratextes (titres, prières d'insérer et épigraphes), mettant dès les « bords du texte » des pistes sur l'histoire en général. L'étude des sommaires, des italiques et des lettres capitales, a dévoilé leur apport au morcellement et à la discontinuité de la composition globale. Sur le plan de la syntaxe, dans plusieurs romans, l'utilisation de phrases « kilométriques », par effet d'accumulation, l'usage de la polysyndète ou de la parataxe, soulignent la perturbation des personnages et le caractère oral de l'œuvre. Par ailleurs, l'analyse, par plusieurs critiques, de l'usage de l'aposiopèse par les personnages, fictifs ou non, et celui de l'hypotypose a montré combien ces figures rhétoriques servent à donner vie à la mise en scène de l'histoire, dans ses silences ou dans le bruit et la fureur de son déroulement. L'auteur entend ainsi bousculer les habitudes du lecteur, en lui donnant à « lire » et à « vivre » les faits.

L'œuvre moyane, du fait de son ampleur, a tissé un réseau entre les différents textes qui la composent. Même si chacun peut se lire de manière indépendante, la relation « intratextuelle » est devenue l'un des traits principaux de la production fictionnelle de Castellanos Moya. Outre l'usage du genre romanesque comme forme de base pour dire l'histoire, l'auteur utilise les ressorts d'autres formes littéraires, comme le témoignage, le suspense du roman policier et de sa variante, le roman noir, le journal intime, « instrument d'une résistance individuelle ayant des liens manifestes avec la mémoire individuelle et collective » comme l'a souligné Hélène Camarade. D'autres encore combinent le dialogue et la forme épistolaire. Enfin, certains passages se donnent à lire comme une pièce de théâtre. Cette stratégie renforce la construction d'une histoire en « miettes ».

---

<sup>859</sup> Pierre NORA, « Malaise dans l'identité historique », sur Liberté pour l'histoire, CNRS, Éditions, 2008. Sur [http://www.lph-asso.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=152&Itemid=182&lang=fr](http://www.lph-asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=152&Itemid=182&lang=fr).

Enfin, l'étude du temps a fait ressortir un usage fréquent d'analepses qui permettent une perméabilité du passé et du présent, montrant ainsi comment le passé historique habite, voire hante les personnages. Cette figure a pour enjeu la mise en rapport de l'histoire et de la mémoire. En effet, dès lors que la fiction s'empare de la représentation du passé, sur lequel elle tient un discours en lien avec le présent, elle suggère une autre manière de comprendre le fait historique. Par contre, l'usage peu fréquent de prolepses dans les romans serait révélateur d'une société qui n'envisage pas un avenir, et qui vit avec un passé qui semble se répéter dévoilant de cette manière un aspect cyclique du temps. Cette impression se confirme avec le caractère « déchronologisé » qui se donne à lire dans l'œuvre montrant que l'histoire ne peut pas seulement être dite de manière chronologique. Ainsi avons-nous pensé avec d'autres que l'œuvre reposait sur une conception pessimiste des sociétés centraméricaines et de leurs histoires.

Nous nous sommes demandée quels pouvaient être les enjeux d'une telle fictionnalisation de l'histoire en mesurant au sens propre dans des tableaux récapitulatifs le poids des faits historiques traités implicitement et celui de ceux, plus conséquents, qui sont traités explicitement. Dans certains romans, la fiction imite l'histoire et tente de la comprendre. Le caractère évident des références historiques comme la présence de personnages et de lieux réels, contribue à donner une portée référentielle des événements évoqués et nous emmène au plus près des enjeux idéologiques de l'œuvre moyane, lorsque celle-ci fait le choix de représenter l'histoire comme s'ils avaient pour objectif de « dévoiler » et de « combler » ses trous. Nous avons donc pensé que l'importante attention accordée pour la fictionnalisation de l'histoire dans les romans qui racontent l'histoire de la famille Aragón à l'image de celle de l'auteur, aurait pour but de continuer à faire vivre une mémoire personnelle « tyrannique », reflet de la mémoire collective. Nous avons souhaité conclure avec ces propos de Gisèle Seginger et Zbigniew Przychodniak :

[...] aux prises avec l'indétermination constitutive de l'histoire, la fiction participe à la construction du sens historique en racontant l'histoire à travers le « prisme de ses participants dépositaires d'une expérience ». C'est pourquoi les virtualités mises en scène par la fiction restent « le remède le plus efficace contre la menace permanente d'une pétrification de la mémoire collective.<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> Gisèle SEGINGER et Zbigniew PRYZCHODNIAK, *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, p. 303.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Nous citons les ouvrages et articles qui ont déterminé ou influencé cette étude. Pour ce qui est des textes étudiés, nous en donnons comme références les éditions sur lesquelles nous avons travaillé, tout en les classant par leur ordre de publication. Précisons enfin que cette bibliographie, telle qu'elle est présentée répond à un ordre méthodique qui n'a rien d'exhaustif.

## CORPUS

### **Romans**

- *La diáspora*, San Salvador, UCA, 1989, 184 p.
- *Baile con serpientes*, San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1996, rééd. Tusquets, Barcelone, 2012, 176 p.
- *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, San Salvador, Arcoiris, 1998; rééd. Tusquets, Barcelone, 2007, 139 p.
- *La diabla en el espejo*, Madrid, Linteo, 2000, 183 p.
- *El arma en el hombre*, Barcelone, Tusquets, 2001, 132 p.
- *Donde no estén ustedes*, Barcelone, Tusquets, 2003, 270 p.
- *Insensatez*, Barcelone, Tusquets, 2004, 155 p.
- *Desmoronamiento*, Barcelone, Tusquets, 2006, 210 p.
- *Tirana memoria*, Barcelone, Tusquets, 2008, 358 p.
- *La sirvienta y el luchador*, Barcelone, Tusquets, 2011, 267 p.
- *El sueño del retorno*, Barcelone, Tusquets, 2013, 178 p.

### **Récits/Contes**

- *Qué signo es usted niña Berta?*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1981, 167 p.
- *Perfil de prófugo*, San Salvador, UCA, 1989, 109 p.
- *El gran masturbador*, San Salvador, Arcoiris, 1993, 126 p.
- *Con la congaja de la pasada tormenta*, San Salvador, Tendencias, 1995, 127 p.
- *El pozo en el pecho*, San Salvador, Tendencias, 1997.
- *Indolencia*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2004, 168 p.

Note: les quatre dernières nouvelles ont été regroupées dans un recueil intitulé : *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*, Tusquets, Barcelone, 2009, 308 p.

### **Œuvre non fictionnelle de l'auteur**

#### **Essais**

- *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*, Tendencias, Salvador, 1993, 152 p.
- *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, Coll. Revuelta, San Salvador, 2010, 88 p.
- *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2011, 162 p.

#### **Poésie**

- *Poemas*, 1978, 28 p.

#### **Anthologie de poésie**

- *La Margarita Emocionante. Antología de la poesía salvadoreña*, San Salvador, El Salvador, Editorial Universitaria, 1979, 103 p.

#### **Articles de l'auteur**

- « Tres novelas centroamericanas: política, humor y ruptura », disponible sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/castellanos.html>.
- « Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿círculo vicioso o marca de Caín? », [www.plazapublica.com.gt/content/violencia-y-ficcion-en-latinoamerica-circulo-vicioso-o-marca-de-cain](http://www.plazapublica.com.gt/content/violencia-y-ficcion-en-latinoamerica-circulo-vicioso-o-marca-de-cain). consulté le 10/08/2012.
- « Apuntes sobre lo político en la novela latinoamericana », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 694, abril 2008.
- « La tragedia del hereje », conférence à la Cátedra Bolaño, Université Diego Portales, Santiago de Chile le 30 juin 2010, [www.rdarchivo.net/docs/La\\_Tragedia\\_del\\_Hereje\\_HCM.html](http://www.rdarchivo.net/docs/La_Tragedia_del_Hereje_HCM.html)
- « Dalton : correspondencia clandestina » tercera parte, 2 juin 2014, <http://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=3802>.

# I-TRAVAUX CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

## 1. Articles

AGUILAR CICILIANO, Mauricio, « Horacio Castellanos Moya el cinismo salvadoreño », <https://commons.kennesaw.edu/kennesawtower/content/horacio-castellanos-moya-el-cinismo-salvadoreño>. Consulté le 25/07/2015.

AYÉN, Xavi, « Castellanos Moya novela una guerra que empezó en el fútbol », in *La Vanguardia*, Enero, 2007, sur [www.iec.cat/recull/ficheros/2007/01\\_ene/13537.pdf](http://www.iec.cat/recull/ficheros/2007/01_ene/13537.pdf), p. 39.

BESSE, Nathalie, « Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya », [http://www.researchgate.net/publication/28268886\\_Violencia\\_y\\_escritura\\_en\\_Insensatez\\_de\\_Horacio\\_Castellanos\\_Moya](http://www.researchgate.net/publication/28268886_Violencia_y_escritura_en_Insensatez_de_Horacio_Castellanos_Moya). Consulté le 21/09/2014.

BOLANO, Roberto, « Horacio Castellanos Moya: la voluntad de estilo », <http://ellaberintodelverdugo.blogspot.fr/2014/06/horacio-castellanos-moya-la-voluntad-de.html>.

BONNARGENT, Éric et GUICHARD, Thierry « La violence en héritage », in *Le matricule des anges, le mensuel de la littérature contemporaine*. Dossier intitulé « Horacio Castellanos Moya. Le passe frontière », n° 141, mars 2013.

GALINDO-DOUCETTE, Evelyn « La crítica de la izquierda en la ficción de Horacio Castellanos Moya », <http://postwarelsalvador.blogspot.fr/2014/05/la-critica-de-la-izquierda-en-la.html>. Consulté le 7 juin 2015.

GARCIA, Oscar, « La narrativa de Horacio Castellanos Moya: Posboom, posmodernismo, postestimonio », [http://www.researchgate.net/publication/237834834\\_La\\_narrativa\\_de\\_Horacio\\_Castellanos\\_Moya\\_posboom\\_posmodernismo\\_postestimonio](http://www.researchgate.net/publication/237834834_La_narrativa_de_Horacio_Castellanos_Moya_posboom_posmodernismo_postestimonio).

GRINBERG-PLA, Valeria, « Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya » disponible sur <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>. Consulté le 26/06/ 2015.

LARA-MARTINEZ, Rafael, « Cultura de paz: Herencia de guerra: poética y reflejos de la violencia en Castellanos Moya » sur <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html>.

MACKENBACH, Werner, « Historia, memoria y ficción. *Tirana Memoria* de Horacio Castellanos Moya », in Ayer, *Historia y literatura*, Madrid, Revista de Historia

Contemporánea, Asociación de Historia Contemporánea Marcial Pons, Ediciones de Historia, pp. 83- 111.

MANZONI, Celina, « Una narrativa al borde del abismo casi todos los cuentos de Horacio Castellanos Moya », disponible sur [http://lejana.elte.hu/Pdf\\_6/Celina\\_%20Manzoni.pdf](http://lejana.elte.hu/Pdf_6/Celina_%20Manzoni.pdf).

MARCO, Joaquín, *Insensatez*, sur <http://www.elcultural.com/revista/letras/Insensatez/12649>. Consulté en 2015.

MENJÍVAR, Élmer L. « El retorno digital de Horacio Castellanos Moya con nueva novela y nueva revista »,

WIESER, Doris, « *Whodunit* e intratextualidad en *La diabla en el espejo* y *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya » in *Narrativa del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlin, LIT, 2012, pp. 203-216.

## 2. Thèses et Mémoires

CAMPOS Ana Beatriz, *Aplicación de la teoría del cinismo en la novela El asco del escritor Horacio Castellanos Moya*, San Salvador, Universidad de El Salvador, 2013.

CASTRO IRAHETA, Guillermo Iván, *La violencia en la narrativa de Horacio Castellanos Moya*, Tesis, San Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1999.

MIAFOUNA BADINGA, Huranie, *Représentation de la société salvadoréenne en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Mémoire de Master I, (dir. Catherine Heymann), Université Toulouse 2 Le Mirail, septembre 2008.

MIAFOUNA BADINGA, Huranie, *Les formes de la violence et la violence des formes dans l'œuvre de Horacio Castellanos Moya*, Mémoire de Master II, (dir. Catherine Heymann), Institut Pluridisciplinaire d'Études sur l'Amérique Latine de Toulouse (IPEALT), Toulouse 2 Le Mirail, octobre 2009.

MOLINA HERRERA, Raquel, *Le néo-polar et la violence dans la littérature hispano-américaine : les cas d'Horacio Castellanos Moya et Rodrigo Rey Rosa*, Thèse, (dir. Eduardo Ramos Izquierdo), Université Paris Sorbonne (en cours de rédaction).

### 3. Entretiens accordés

AGUILAR, Andrea « Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie », El País (La Cultura, pág. 41) le 02/11/005, consulté le 02/11/2010.

AMONVILLE (D') ALEGRÍA « La mutación de la lengua se produce en América Latina » sur <https://literarca.wordpress.com/acerca-de-literarca/nuevos-autores/entrevistas/>, consulté le 10 août 2015.

CARINI, Sara et FOPPA PEDRETTI, Clara, « La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos Moya », réalisée le 2/08/13, sur <http://www.academia.edu/2760054/>, consulté le 30/11/14.

DALTON, Juan José, « Horacio Castellanos Moya : No hay cambios en la institucionalidad cultural », ContraPunto El Salvador, sur <https://www.youtube.com/watch?v=JtBESbTbXYc>. Consulté le 13 août 2015.

FREIRE, Raúl Rodríguez, « Entrevista Horacio Castellanos Moya », in *Hispanérica* n° 118, pp. 57-70, 2011.

HALFON, Eduardo, *El Ángel literario*, ebooks Patagonia, 2011.  
[http://www.academia.edu/6263126/La\\_ficci%C3%B3n\\_y\\_el\\_momento\\_de\\_peligro.\\_Insensatez\\_de\\_Horacio\\_Castellanos\\_Moya](http://www.academia.edu/6263126/La_ficci%C3%B3n_y_el_momento_de_peligro._Insensatez_de_Horacio_Castellanos_Moya).

LAVÍN Vivian, *Vuelan Las Plumas : Entrevista a Horacio Castellanos Moya*, sur [https://www.youtube.com/watch?v=\\_2M8A\\_aL-QU](https://www.youtube.com/watch?v=_2M8A_aL-QU). Consulté le 12 août 2015.

LINDO, Róger, « Un conspirador nunca cuenta su vida » Entretien avec Horacio Castellanos Moya, [http://www.elfaro.net/es/201106/el\\_agora/4463/](http://www.elfaro.net/es/201106/el_agora/4463/), publié le 19 juin 2011, consulté le 20 août 2013.

MATUS, Álvaro, « Parado en el abismo. Entrevista a Horacio Castellanos Moya » réalisé le 01/07/05, sur <http://hotelsaturno.blogspot.fr/2005/08/>, consulté le 21/09/13.

MENJIVAR OCHOA, Rafael, « La violencia es parte de la salvadoreñidad » sur <http://www.buenastareas.com/ensayos/Horacio-Castellanos-Moya-La-Violencia-Es/1433854.html>.

MIAFOUNA BADINGA, Huranie, « Entretien sur la violence avec Horacio Castellanos Moya » réalisé le 03/06/2008 par voie électronique.

MUTIS, Álvaro, « Horacio Castellanos Moya “Parado en el abismo” », *El Mercurio* (Chile), Revista de libros pág. 10.

RUIZ MONDRAGÓN, Ariel, « Literatura a partir de una herida. Entrevista con Horacio Castellanos Moya », consulté le 25 septembre 2015 sur [revistareplicante.com/literatura-a-partir-de-una-herida/](http://revistareplicante.com/literatura-a-partir-de-una-herida/).

SANCHEZ PRADO, Ignacio M., « La ficción y el momento de peligro. Insensatez de Horacio Castellanos Moya », in *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* : CIEHL, vol. 14, 2010.  
[http://www.academia.edu/6263126/La\\_ficci%C3%B3n\\_y\\_el\\_momento\\_de\\_peligro.\\_Insensatez\\_de\\_Horacio\\_Castellanos\\_Moya](http://www.academia.edu/6263126/La_ficci%C3%B3n_y_el_momento_de_peligro._Insensatez_de_Horacio_Castellanos_Moya).

SANZ, José Luís et NÓCHEZ, María Luz «¿ El Salvador? Ya no me siento cómodo en ningún lado del planeta », sur [www.elfaro.net/es/201305/el\\_agora/12171/](http://www.elfaro.net/es/201305/el_agora/12171/), publié le 27 mai 2013, consulté le 12/12/2014.

VERDUCHI, Enzia, « Horacio Castellanos Moya “todos somos criminales” »

ZAMBRANO, Gregory, « La memoria es una tirana implacable », entretien d’Horacio Castellanos Moya, sur [www.armasyletras.uanl-mx/numeros/82-83/16.pdf](http://www.armasyletras.uanl-mx/numeros/82-83/16.pdf)

ZUNINI, Patricio, « Soy un escritor que reacciona », <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/28623>. Consulté le 14 août 2015.

## II- CADRE THÉORIQUE

### 1. Ouvrages et articles sur l'histoire

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Armand Colin, 160 p. 1<sup>e</sup> éd. 1949.

DOSSE, François, *L'histoire en miettes*, Paris, La Découverte, 1987, 268 p.

DOSSE, François, *L'histoire*, Paris, Armand Colin, 2010, 223 p.

FURET, François, *L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, 312 p.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 304 p., 1<sup>ère</sup> édition 1950.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, 272 p.

JOUTARD, Philippe, « La tyrannie de la mémoire », in *L'Histoire*, n° 221 mai 1998.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.

LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2011, 1008 p.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1993, 1652 p.

NORA, Pierre, « La mémoire est de plus en plus tyrannique », interview au *Figaro littéraire*, le 22 déc. 2005, sur Liberté pour l'Histoire.

POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, 410 p.

POMIAN, Krzysztof, « L'irréductible pluralité de l'histoire », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, 1992/2, n° 104, mars-avril 1999, 192 p.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 720 p.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 1995, 61 p.

## 2. Ouvrages et articles sur histoire et littérature

ANNALES, Histoire, Sciences Sociales, *Savoirs de la littérature*, Paris, E.H.E.S.S, 65<sup>e</sup> année, 2010/2, 300 p.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972, 380 p.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977, 559 p.

BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques*, IV, Paris, Le Seuil, 1984/*Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, 1994.

BATAILLON, Claude, « Les représentations de l'espace échappent-elles à l'histoire ? (Exemples latino-américains) » in *Littérature et espaces*, Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la

Société Française de Littérature Générale et Comparée –SFLGC-, Limoges, 20-22 septembre 2001, sous le direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Coll. Espaces Humains, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

BOUCHERON, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », in *Le Débat L'histoire saisie par la fiction*, Gallimard, Paris, n° 165, mai-août 2011, 222 p.

BOUCHERON, Patrick, « Ce que la littérature comprend de l'histoire », *Revue Sciences Humaines*, n° 218, août-septembre 2010, 117 p.

BOUJU, Emmanuel, « La fiction, objet de l'histoire », Semaine de l'Histoire à l'ENS « Histoire et fiction » 2009, document vidéo, sur [www.diffusion.ens.fr](http://www.diffusion.ens.fr).

CERTEAU Michel (de), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, 527 p.

COQUIO, Catherine, « Littérature et histoire en débats », Colloque document vidéo sur Youtube.

DERUELLE, Aude, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne* 2000/1 (n°8), sur <http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2007-1-page-33.htm>, consulté le 6/07/2015.

DI BENEDETTO, Christine, « Roman historique et histoire dans le roman », *Cahier de Narratologie*, n°15 | 2008, sur <http://narratologie.revues.org/767>, consulté le 5/08/2015.

GUILLAUMONT, François, « Introduction », in *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012.

HARTOG, François, « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire. Temps de l'historien, temps de la littérature », Colloque international « Littérature et histoire en débats », Centre de Recherches sur les Arts et le langage (CRAL). Doc audio-visuel sur youtube.

LE DÉBAT, *L'histoire saisie par la fiction*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-août 2011, 222 p.

LYON-CAEN, Judith, « La fiction, objet d'histoire » Semaine de l'Histoire à l'ENS « Histoire et fiction » 2009, document vidéo, sur [www.diffusion.ens.fr](http://www.diffusion.ens.fr).

LYON-CAEN, Judith, et VINCENT, Marie-Bénédicte, (coord.), Vingtième siècle. Revue d'histoire, *Histoire et roman*, no 112, Presses de Sciences Po, 2011, 256 p.

LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, 130 p.

NÄF, Beat, « Se taire sur l'histoire », in *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012.

NORA, Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », in *Le Débat L'histoire saisie par la fiction*, Paris, Gallimard, n°165, mai-août 2011, 222 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, 406 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1983, 300 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983, 533 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Temps de l'histoire et temps des œuvres », doc vidéo sur Youtube, mis en ligne par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL EHESS-CNRS).

TRAVERSO, Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Éd. La Fabrique, 2005, 136 p.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 438 p.

VIDAL, Laurent, « Relations entre histoire et littérature », séminaire « Cultures et territoires » CRHIA/La Rochelle document vidéo sur Youtube.

VIGIER, Stéphanie, *La fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction océanienne contemporaine*, Limoges, Pulim, 2011, 326 p.

### III- AMÉRIQUE CENTRALE

#### 1. Ouvrages et articles sur la littérature centraméricaine

ACEVADO, Ramón Luis, *La Novela Centroamericana: Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1982, 503 p.

AGUILAR CICILIANO, Mauricio, *Las huellas del delirio. La novela salvadoreña en el periodo de posguerra 1992-2002*, El Salvador, Academia Española, 2012, 134 p.

ARIAS, Arturo, « Narratividades centroamericanas y decolonialidad: ¿Cuáles son las novedades en la literatura de posguerra? », [http://istmo.denison.edu/n24/articulos/24\\_arias\\_arturo\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n24/articulos/24_arias_arturo_form.pdf), consulté le 30/11/2013.

ARIAS, Arturo, « Nueva narrativa centroamericana » in *Revue Centroamericana* n°1, Rome, Bulzoni Editore, 1990, 106 p.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, 634 p.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Introduction », *Cahiers d'études romanes*, n°15 | 2006, <http://etudesromanes.revues.org/1189>, consulté le 26 juin 2015.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Les enjeux de mise en abyme dans *El Hombre de Montserrat* (1996) de Dante Liano », in *Cahiers d'études romanes*, n° 9 | 2003, <http://etudesromanes.revues.org/3008>, consulté le 26 juin 2015.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea : Franz Galich (Guatemala, 1951- Nicaragua, 2007) » sur <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/barrientos.html>, consulté le 13 avril 2013. L'article est aussi consultable dans *La literatura en marcha*, Escritural, Poitiers, 2011, pp. 39-54.

BATRES VILLAGRÁN, *49 Días en la vida de una mujer y Guatemala desgarrándose en 1954*, Guatemala, 2010, 107 p.

CADELARIO, Sheila, « Violencia, globalización y literatura: O el dilema del eterno retorno en El Salvador » [collaborations.denison.edu/.../violencia.html](http://collaborations.denison.edu/.../violencia.html) consulté le 31/10/2010.

CORTEZ, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, julio 2010.

COTO-RIVEL, Sergio *Le roman centre-américain contemporain : fictions de l'intime et nouvelles subjectivités*, thèse, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2014, 574 p.

DALTON, Roque, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, México, Siglo XXI Editores, 1980, 232 p.

GRINBERG-PLA, Valeria, « La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas », in *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Subirana, Honduras, 2008, 230 p.

HAAS Nadine. « Ficciones que duelen. Literatura y violencia postconflicto en centroamérica. », [collaboration.denison.edu/istmo/n20/proyectos/3-haas\\_nadine\\_forme.pdf](http://collaboration.denison.edu/istmo/n20/proyectos/3-haas_nadine_forme.pdf) consulté le 12/10/2010.

KOHUT, Karl, et MACKENBACH, Werner, *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Madrid, Edición Vervuert, 2005, 370 p.

LARA-MARTINEZ Rafael. « La tormenta entre las manos. Del testimonio a la nueva mimesis literaria en El Salvador » [lasa.international.pitt.edu/LASA98/LaraMartinez.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/LaraMartinez.pdf) consulté le 11/03/2009.

LEYVA, Héctor M., « Crítica literaria y exploración de las sensibilidades. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (2010), de Beatriz Cortez. », sur [istmo.denison.edu](http://istmo.denison.edu), consulté le 21/09/2014.

LIANO, Dante, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria de San Carlos de Guatemala, 1998, 326 p, 408 p.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María del Pilar, « Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción », consulté sur <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/5231> le 9/07/15.

MACKENBACH, Werner, SIERRA FONSECA Rolando, ZAVALA Magda, *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*, Subirana, Honduras, 2008, 230 p.

MACKENBACH, Werner, « Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX », Universidad de Costa Rica/ Universidad de Postdam, [istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html](http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html), consulté le 10/06/2010.

MACKENBACH Werner. « Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX » [collaborations.denison.edu/.../mackenbach\\_html](http://collaborations.denison.edu/.../mackenbach_html) consulté le 30/11/2008.

MACKENBACH Werner. « Realidad y ficción en el testimonio centroamericano »  
collaborations.denison.edu/.../realidad.html consulté le 21/09/2008.

MENJIVAR OCHOA Rafael. « Narrativa contemporánea en El Salvador »,  
www.cervantesvirtual.com/servlet/.../210152\_0010.pdf consulté le 03/06/2008.

MERLO, Mélissa, « Literatura centroamericana », Discurso de Nicasio Urbina/Congreso de literatura Centroamericana/ 2001, sur [melissamerlo.blogspot.fr](http://melissamerlo.blogspot.fr), le 12/02/2011, consulté le 8/08/2012.

MOYA POSAS, Emma, *La jornada épica de Castillo Armas vista desde Honduras*, Tegucigalpa, La República, 1955.

ORTIZ WALLNER Alexandra. « Constitución de nuevos espacios discursivos en tres novelas centroamericana de posguerra. »,  
hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/hca/cong/mesas/.../aortiz.doc consulté le 31/10/2010.

ORTIZ WALLNER Alexandra. « Transición democrática/transición literaria sobre la novela centroamericana de posguerra ». collaborations.denison.edu/.../transiciones.html consulté le 28/11/2009.

SÁNCHEZ, Hugo, « Generación del cinismo y desesperanza »,  
sur [archivocp.contrapunto.com.sv](http://archivocp.contrapunto.com.sv), consulté le 25/07/14.

VARGAS VARGAS, José Ángel, « Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia », revista *Comunicación*, vol. 13, enero-julio 2004, pp. 5-16.

VARGAS VARGAS, José Ángel, « Superación del regionalismo y conciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea », *Intersedes*, vol. IV, num. 6, 2003, pp. 109-124, Université du Costa Rica, Costa Rica, sur <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66640607>.

VILLALTA Nilda « Despiadada(s) ciudad(es): El imaginario salvadoreño más allá de la guerra civil, El testimonio y la inmigración » drum.lib.umb.edu/bitstream/1903/1685/.../umi-umb-1655.pdf consulté la 31/10/2010.

ZAVALA Magda « Globalización y literatura en América Central: Escritores y Editoriales »  
lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/zavalaMagda.pdf consulté le 30/10/2010.

## 2. Ouvrages et articles sur l'histoire de l'Amérique centrale

ANS (d') André-Marcel, *Le Honduras. Difficile émergence d'une Nation, d'un État*, Paris, Karthala, 1997, 385 p.

BARTH, Maurice, *L'enfer guatémaltèque. Le rapport de la commission « Reconstitution de la mémoire historique »*, Paris, Karthala, 2000, 424 p.

BATAILLON, Gilles, *Genèse des guerres internes en Amérique Centrale (1960-1983)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 474 p.

BATAILLON, Gilles, *Violence et politique en Amérique centrale ; essai sur la mise en place de la guerre civile au Nicaragua et des affrontements armés au Guatemala et au Salvador*, Thèse, Sociologie, Paris, EHESS, 1996, 395 p.

BRUNEAU Michel, «Diasporas », sur <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article215>, consulté le 15 /11/14.

BRUNEAU, Michel « Les territoires de l'identité et la mémoire collective en diaspora », In, *L'Espace géographique*, 2006/4 Tome 35, p. 328-333 sur <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-328.htm>, consulté le 15/11/14

BRUNETEAU, Bernard, « Génocide. Origines, enjeux et usages d'un concept » in *Comprendre les génocides du XX<sup>e</sup> siècle. Comparer-Enseigner*, sous la direction de B. LEFEBVRE et S. FERHADJIAN, Editions Bréal, 2007, 316 p.

CAHIER DES AMÉRIQUES LATINES, *L'Amérique Centrale XXI<sup>e</sup> siècle*, n°60-61, IHEAL, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009. 263 p.

DEMYK, Michel, et DEMYK, Noëlle, « Conflits frontaliers en Amérique centrale », in « Les phénomènes de frontière dans les pays tropicaux » table ronde organisée en l'honneur de Pierre Monbeig, Paris, Editions de l'IHEAL, 1981 (généré le 22 octobre 2014), disponible sur <http://books.openedition.org/iheal/1449>.

DESTEXHE, Alain, *Amérique centrale : enjeux politiques*, Bruxelles, Complexes, 1989, 276 p.

Dial, « Amérique centrale-Conflits frontaliers » sur <http://www.alterinfos.org/spip.php?article6115>, consulté le 28 mars 2015.

DUMONT, Reginald Léandre, *Les Prêtres subversifs*, Labor, 2002, 274 p.

ELLIS, Frank, *Las transnacionales del banano en Centroamérica*, EDUCA, 1983, 463 p.

FLÓREZ, José Raúl, *Abril y mayo de 1944*, (s.e, s.f), 122 p.

FUNES VALLADARES, Matías, *Los deliberantes. El poder militar en Honduras*, Guaymuras, Tegucigalpa, 2000.

GARIBAY, David, « Quand la paix se construit sur le dos des démobilisés : anciens guérilleros et anciens soldats de l'après-guerre », Riss 189, septembre 2006.

JÉREZ, César « La esperanza de los pobres no perecerá », <http://www.envio.org.ni/articulo/696>. Consulté le 15 mars 2015.

KREHM, William *Democracias y Tiránias del Caribe en los 1940s*, Canada, Lugus, 1999.

KRUIJT, Dirk, *Guerrillas. Guerra y paz en Centroamérica*, Barcelone, Icaria Antrazyt, 2009, 271 p.

LE BOT, Yvon, « La guerre de massacres », introduction in Maurice BARTH, *L'enfer guatémaltèque 1960-1996. Le rapport de la commission « Reconstitution de la mémoire historique »*, Paris, Karthala, 2000.

MARTÍ Y PUIG, Salvador, *Tiránias, rebeliones y democracia. Itinerarios políticos comparados en Centroamérica*, Barcelone, Bellaterra, 2004, 327 p.

MARTÍ Y PUIG, Salvador, et FIGUEROA IBARRA, Carlos. *La izquierda revolucionaria en Centroamérica. De la lucha armada a la participación electoral*, Madrid, Ediciones Catarata, 2009, 223 p.

MEDINA-NICOLAS, Lucile, « Les frontières de l'isthme centraméricain, de marges symboliques à des espaces en construction », *Espace et sociétés*, 2009/3, n° 138, p. 35-50. DOI : 10.3917/esp. 138.0035, p. 39. Article sur <http://www.cairn.info/revue-espace-et-societes-2009-3-pages-35.htm>.

PEREZ BRIGNOLI, Héctor, (dir.) *Historia general de Centroamérica*, tome 3, *De la ilustración al liberalismo*, Madrid, Quinto centenario, 1999, 296 p.

PEREZ BRIGNOLI, Héctor, *Historia general de Centroamérica*, tome 5, *De la posguerra a la crisis*, Madrid, Quinto centenario, 1993, 288 p.

PEREZ BRIGNOLI, Héctor, *Breve historia de Centro-América*, Madrid, Alianza, 1998, 262 p.

ROUQUIÉ, Alain, *Guerres et paix en Amérique centrale*, Paris, Seuil, 1992, 407 p.

ROUQUIÉ, Alain, *Les forces politiques en Amérique centrale*, Paris, Karthala, 1991, 302 p.

ROUQUIÉ, Alain, « Honduras - El Salvador. La guerre de cent heures: un cas de « désintégration » régionale. In : *Revue française de science politique*, 21<sup>e</sup> année, n° 6, 1971, pp. 1290-1316. Consulté le 12 février 2013 sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1971\\_num\\_21\\_6\\_393339](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1971_num_21_6_393339).

RUDEL, Christian, *Guatemala, terrorisme d'État*, Paris, Karthala, 1981, 183 p.

TORRES-RIVAS, Edelberto, (ed.), *Historia general de Centroamérica*, tome 6, *Historia Inmediata (1979-1991)*, Madrid, 258 p.

WOODWARD, Ralph Lee, « La historiografía centroamericana moderna desde 1960 », in *Anuario de Estudios centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 1987, pdf.

### **3. Ouvrages et articles sur l'histoire du Salvador**

ANTOINE, Charles, *Le sang des justes. Mgr Romero, les jésuites et l'Amérique latine*, Paris, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, 192 p.

ARIAS GÓMEZ, Jorge « Farabundo Martí y el comunismo » in *El Salvador. Historia General*, 2007.

BARTH, Maurice, et ERDOZAÍN, Plácido, *Salvador*, Paris, Khartala, 1982, 166 p.

BERNAL RAMIREZ, Luis Guillermo (dir.), *Historia 1 y 2 El Salvador*, El Salvador, Ministerio de Educación, 2009.

CASTELLANOS, Juan Mario, *El Salvador 1930-1960. Antecedentes históricos de la guerra civil*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002, 326 p.

CASTRO MORÁN, Mariano, *Función política del ejército salvadoreño en el presente siglo*, San Salvador, UCA Editores, 1989, 455 p.

CASTRO MORÁN, Mariano, *Relámpago de libertad*, San Salvador, Editorial Lis, 2000, 282 p.

CHÁVEZ AGUILAR, Joaquín Mauricio « Estado neoliberal y cultura de la violencia en El Salvador (1992-2002) » in « Memoria. Primer Encuentro de Historia de El Salvador 22-25 julio 2003 », El Salvador, CONCULTURA, pp. 248-249.

DALTON, Juan José, « De cuando conocí al asesino de mi padre », sur <http://www.contrapunto.com.sv/la-anecdota/de-cuando-conoci-al-asesino-de-mi-padre>. Publié le 16 février 2013, consulté le 16 mars 2014.

DALTON, Juan José, « Muere el instigador del asesinato de Roque Dalton », sur [http://voces.huffingtonpost.com/contrapunto/la-muerte-del-instigador-\\_b\\_3523086.html](http://voces.huffingtonpost.com/contrapunto/la-muerte-del-instigador-_b_3523086.html), publié 29 juin 2013, consulté le 16 mars 2014.

GARCÍA DUEÑAS, Lauri et ESPINOZA, Javier, *¿Quién asesinó a Roque Dalton ? Mapa de un largo silencio*, San Salvador, Índole, 2010, 59 p.

GORDON, SARA, *Crisis política y guerra en El Salvador*, México, Siglo Veintiuno, 1989, p. 133.

GRENIER, Yvon, *Guerre et pouvoir au Salvador. Idéologie du changement et changement idéologique*, Laval, Les Presses Universitaires de l'université de LAVAL, 1994.

LÓPEZ BERNAL, Carlos Gregorio « Alberto Masferrer y el vitalismo », in *El Salvador. Historia general*, Oscar Martínez Peñate (coord.), San salvador, Nuevo Enfoque, 2002.

LARA MARTÍNEZ, Carlos Benjamín, « El salvador en crisis económica producto del neoliberalismo », in *El Universitario*, n°3, mai 2008.

LAURIA SANTIAGO, Aldo, « Los indígenas de Cojutepeque. La política faccional y el Estado nacional en El salvador, 1830-1890 » in TARACENA Arturo (dir.) ; PIEL Jean (dir.), *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, nouvelle édition [en ligne], Mexico, centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1995 généré le 11 juin 2015, disponible sur <http://books.openedition.org/cemca/3203>, ISBN : 9782821855625

MARTÍNEZ PEÑATE, Óscar, (coord.) *El Salvador. Sociología general*, San Salvador, Nuevo Enfoque, 2003, 424 p.

MARTÍNEZ PEÑATE, Óscar, (coord.), *El Salvador. Historia general*, San Salvador Nuevo Enfoque, 2002, 353 p.

MARTÍNEZ PEÑATE, Óscar, *El Salvador, el soldado y la guerrilla (Historia y relatos de vida)*, San Salvador Nuevo Enfoque, 2008, 435 p.

MARTÍNEZ PEÑATE, Óscar, *El Salvador: Del conflicto armado a la negociación. 1979-1989*, San Salvador, Nuevo Enfoque, 1995.

MASSARD, BLEEKER Patricia, *Exils et résistance. Éléments d'histoire du Salvador*, L'Harmattan, Paris, 1995, 334 p.

MINISTERIO DE LA EDUCACIÓN, *Historia 2 El Salvador*, San Salvador, edición Mined, 2009.

MORÁN, Francisco. *Las jornadas cívicas de abril y mayo de 1944*, San Salvador, Editorial Universitaria, 1979, 326 p.

MONTOYA, Alquiles, , « ¿Reacumulación Primaria del Capital en El Salvador? », ECA, in *Revista de Estudios Centroamericanos*, (515), 803-813, El Salvador, 1991.

PARKMAN, Patricia, *Insurrección no violenta en El Salvador. La caída de Maximiliano Hernández Martínez*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2003, 229 p.

SILVA ÁVALOS, Héctor, « Corruption in El Salvador. Politicians, Police, and Transportistas », in *Clals Working Paper Series n° 4*, Center for Latin American & Latino Studies, American University, Washington DC.

VAZQUEZ OLIVERA, Mario, « “País mío no existes”. Apuntes sobre Roque Dalton y la historiografía contemporánea de El Salvador », sur Istmo.

VELÁSQUEZ, Gabriela, (coord.) *Historia 2. El Salvador*, Ministerio de Educación, San Salvador, 2009, 303 p.

VIEGAS, Finas, « Aproximación a la historiografía salvadoreña de 1950-2000 » sur [elfaro.net](http://elfaro.net), document pdf.

## IV- OUVRAGES GÉNÉRAUX ET ARTICLES

### 1. La littérature hispano-américaine

AMERICA, Cahiers du Criccal, n°24, n°25. *Les nouveaux réalismes*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> séries, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle Paris 3, 2000, 2010 p.

BARRIENTOS, Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 215 p.

BLETON, Isabelle « Journalisme et fiction dans le roman argentin, de Miguel Bonasso à Tomás Eloy Martínez », in *América*, Les nouveaux réalismes 1<sup>ère</sup> série, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, 210 p.

CARAVELLE, *Journalisme et littérature en Amérique latine*, Toulouse, Presses université du Mirail, n° 90, 2008, 316 p.

COVO, Jacqueline, (Ed), *La Construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, 331 p.

CYMERMAN, Claude, et FELL, Claude, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 2001, 557 p.

GRINBERG PLA, Valeria, « La novela histórica de fines del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas » Universidad Frankfurt am Main, [istmo.denison.edu/n02/articulos/novhis.html](http://istmo.denison.edu/n02/articulos/novhis.html), consulté le 17/04/2009.

KOHUT Karl (ed), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Edición Vervuert, 1997, 256 p.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura económica, 1993, 311 p.

PERKOWSKA, Magdalena, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Vervuert, 2008, 371 p.

PONS, María Cristiana, *Memorias del olvido. La novela histórica del siglo XX*, México, Siglo Veintiuno, , 1996, 285 p.

SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 2008, 408 p.

SINGLER, Christophe, *Le roman historique contemporain en Amérique latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1994, 205 p.

VARGAS LLOSA, Mario, « La literatura es fuego », discours prononcé lors de la réception du Prix International du Roman Rómulo Gallegos le 4 août 1967. Texte rapporté par Marisa E. Martínez Pésico, sur El portal de la literatura en español, [www.literaterra.com/](http://www.literaterra.com/), consulté le 18 mars 2015.

## 2. Analyse littéraire

ADERT, Laurent, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 1996, 301 p.

ANDRÉ, Jacques, *Regard orthographique sur le Manuel de typographie de Pierre-Simon Fournier 1764 & 1766*, sur <http://jacques-andre.fr/faqtypo/Fournier/regard.pdf>, 2008 consulté le 17 juin 2015, p. 12.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1970, 215 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'esthétique du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.

BLANCHARD, Gérard, *Pour une sémiologie de la typographie*, Thèse, Paris, École pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 1980.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1981.

BENOÎT, Denis, « Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953) » *Sociétés et Représentations*, 2003/1 sur Cairn.info. Sur <http://www.cairn.info/revue-societe-et-representations-2003-1-page-247.htm>.

BENOÎT, Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, 320 p.

BESSIÈRE, Jean, *La Littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999, 238 p.

BESSIÈRE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, , 2001, 259 p.

BESSIÈRE, Jean, « Penser les littératures émergentes : émergence et institution symbolique », *Littérature d'émergence et mondialisation*, FAESSEL Sonia et PEREZ Michel éd., In Press, Paris, 2004, pp. 47-65, pp. 56-57.

BOAL, David, *Journaux intimes sous l'Occupation*, Paris, Armand Colin, 1993, 218 p.

BODIN, Louis et TOUCHARD, Jean Définitions, statistiques et problèmes. In Revue française de science politique 9<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 4, 1959. pp 835-859.  
[www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1959\\_num\\_9\\_4\\_403028](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1959_num_9_4_403028)

CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011, 262 p.

CALAS, Frédéric, *La stylistique : Méthodes et commentaires*, Paris, Armand Colin, 2011.

CALLE-GRUBER, Mireille et ZAWISZA, Élisabeth, *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CAMARADE, Hélène, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 p.

CHOL, Isabel, Poétique de la discontinuité : *de 1870 à nos jours*, coll. Littératures, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

COMPAGNON, Antoine *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 420 p.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 420 p.

DUCHET, Claude « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », in *Littérature* n<sup>o</sup>1, 1971, pp. 5-14

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1971\\_num\\_1\\_1\\_2495](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495)

DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, Paris, Honoré Champion, 2000, 207 p.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, 261 p.

FERNÁNDEZ BRAVO, Nicole, *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle -Paris III, Langue-Discours-Société Allemagne Autriche Pays-Bas, n°3/4, PIA, 2003.

FIALKIEWICS-SAIGNES, Anna, « Présentation », *Revue de littérature comparée* 1/ 2009 (n°329), p. 3-4, sur [www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-3.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-3.htm).

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, 505 p.

FUENTES, Carlos, *Territoires du temps*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard, 2005, 393 p.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 448 p.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, 150 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, rééd. 1988, 281 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Roman historique*, ed. Klincksieck, Paris, 2006, 160 p.

GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, coll. Didactique des textes, 1996, 221 p.

GOURIOU, Charles, *Mémento typographique*, Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 1973, 121 p.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, N°6, 1972. pp.86-110.[http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957)

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, 329 p.

HUTCHEON, Lynda, *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*, New York & London, Routledge, 1988, 268 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, 1978, 308 p.

JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition coll., Paris, Cursus, 2007, 224 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 362 p.

LUKACS, Georg, *Le roman historique*, préface de Claude-Edmonde Magny, traduction de Robert Saille, Paris, Payot, 407 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Bordas, Paris, 1993, 196 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, 368 p.

MARMONTEL, Jean-François *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères

MITTERRAND, François, « Littérature et politique », discours prononcé à Médan le 10 octobre 1976 à l'occasion d'une célébration d'Émile Zola, [www.mitterrand.org/IMG/pdf/IFM\\_no14\\_\\_\\_Mep\\_08\\_BAT.pdf](http://www.mitterrand.org/IMG/pdf/IFM_no14___Mep_08_BAT.pdf)

MITTERRAND, Henri, « Espaces de l'histoire et espaces du roman : l'exemple de Zola », p. 17-28, in, *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde arabe), L'Écriture de l'histoire II*, sous la direction de Richard Jacquemond, L'Harmattan, Paris, 2005.

MITTERRAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F, 1980, 266 p.

MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac/Actes sud, 2003,

MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, 254 p.

PAVEAU, Marie-Anne et SARFATI, Georges-Élia, *Les grandes théories de la linguistique. De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2003, 256 p.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie « Le romancier et ses personnages », dossier in *Nouvelle Revue Pédagogique- Lycée/ n°22/novembre 2006*, sur [lettres-histoire-geo.ac-amiens.fr](http://lettres-histoire-geo.ac-amiens.fr)

POTTER, Déborah, *Guide du journalisme indépendant*, Bureau international de l'information, département d'Etats-Unis d'Amérique, p. 9, ouvrage en ligne sur <http://usinfo.state.gov/>, consulté le 25 septembre 2013.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 231 p.

RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

RIDON, Jean-Xavier, « JMG Le Clézio et Eduard Glissant : Pour une poétique de la trace », in *Contemporaines françaises et francophones études*, vol. 19, n°2, 2015, numéro spécial : *JMG Le Clézio ou les défis de l'interculturel*.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1969, 188 p.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, 181 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.

SALBAYRE, Sébastien et VINCENT-ARNAUD, Nathalie, *L'analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Amphi 7, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 2004, 374 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, 350 p.

SCHREIBER, David et AYMES, Marc, « Hayden White, l'ironie de la métahistoire/ En avant l'après-histoire ! » *Labyrinthe*, 2/2009 (n° 33), sur Cairn-info.

SEGINGER, Gisèle (dir.), *Écritures de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, 357 p.

SEGINGER, Gisèle et PRYZCHODNIAK, Zbigniew (dir), *Fiction et histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, 304 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris, 1987, 317 p.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

VION-DURY, Juliette, et GRASSIN, Jean-Marie, et WESTPHAL, Bertrand, *Littérature et espaces, Actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée*, – SFLGC-, Limoges, 20-22 septembre 2001, Coll. Espaces Humains, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

VUILLEMIN, Alain, *La figure du dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais 1918-1984*, Méridiens Klincksieck, 1989, 690 p.

WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, coll., Seuil, 1982, pp. 11-4.

### 3. L'histoire de l'Amérique latine

ALTAMIRANO, Carlos, *Para un programa de historia intelectual*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005, 133 p.

ARTAUD, Denise, *Les États-Unis et leur arrière-cour*, Paris, Hachette, 1995, 602 p.

BATAILLON, Gilles, « Réflexion sur l'histoire du communisme en Amérique Latine », *Communisme*, 59-60, 1999, pp.61-80.

BRENOT, Anne-Marie (dir), *Mémoires d'Amérique latine. Correspondances, journaux intimes et récits de vie (XVII-XX<sup>èmes</sup> siècles)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 303 p.

COCKCROFT, James *América Latina y Estados Unidos : historia y política país por país*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2001, 875 p.

COHN, Marjorie « Former les tortionnaires : l'École des Amériques » in *Un monde tortionnaire*. Rapport ACAT 2013, pp. 243-252, rapport entier en ligne sur [unmondetortionnaire.com](http://unmondetortionnaire.com), consulté le 15 novembre 2014.

DE BOECK SUPÉRIEUR, « L'utilisation politique des massacres », *Revue internationale de politique comparée* 2001/1 (Vol. 8), p. 7-22. DOI 10.3917/ripc.081.0007, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2001-1-page-7.htm>.

LÖWY, Michael, *Guerra de Dioses. Religión y política en América Latina*, Siglo Veintiuno, 1999, 209 p.

MARIN, Richard, « Helder Câmara et Oscar Romero. Réflexions historiennes sur deux itinéraires pastoraux », in *À l'image d'Oscar Romero. Héros, prophètes et martyrs d'Amérique latine*, Academia Bruylant, Caroline SAPPRIA (ed.), 344 p.

MODERNE, Franck, « Les avatars du présidentielisme dans les États latino-américains », in *Pouvoirs* 3/2001 (n°98), p.63-87, sur [www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-page-63.htm](http://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-page-63.htm)

ROUQUIÉ, Alain, *L'État militaire en Amérique latine*, Paris, Seuil, 1982, 475 p.

ROUQUIÉ, Alain, *A l'ombre des dictatures. La démocratie en Amérique latine*, Paris, Albin Michel, 2010, 379 p.

VAYSSIERE, Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, Seuil, Paris, 1991, 409 p.

## **ANNEXES**

Palabras de Horacio Castellanos Moya

Excelentísima Señora Presidenta Michelle Bachelet. Distinguida Señora Ministra de la Cultura y las Artes, Claudia Barattini. Distinguidos directivos de la **Fundación Manuel Rojas**. Señoras, Señores. Muchísimas gracias.

Recibo con profundo agradecimiento el *Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas*. Es para mí un honor y motivo de regocijo. Lo recibo, además, con perplejidad y cautela, como un regalo que la Diosa Fortuna ha puesto en mi camino sin que yo lo pidiera o esperara, y que por lo mismo me produce un cierto temblor.

Procedo de un país donde el oficio de escritor de ficciones significa casi nada. He escrito mis libros en medio de la indiferencia, sino de la franca animadversión de muchos de mis coterráneos. Me acostumbré a que se me denostara por ellos y no a recibir premios. De ahí la perplejidad, pero de ahí también una de las pocas virtudes que les puedo atribuir sin sonrojarme: han sido escritos con la mayor de las libertades, sin cortapisas, sin querer endulzar el oído del poder político, de la opinión pública, o del mercado. En ese sentido expresan mi mayor y más preciada libertad personal, un coto aún inexpugnable. Escribir literatura, para mí, sólo tiene sentido si lo que quiero contar responde a una intensa e inevitable necesidad de expresión, sólo si una historia me está quemando por dentro me dedico a deshacerme de ella, a retorcerla, a reinventarla de acuerdo con mi propia imaginación, rabia, burla, compasión.

Mi forma de asumir la literatura procede por supuesto de una ruta muy particular; otros escritores transitan caminos diferentes. Aunque todos, ya sea que lo asumamos o no, estamos atados a nuestro tiempo, a nuestras circunstancias, a nuestra historia. No importa que se escriba con la ilusión de romper esa atadura.

Yo me formé en un país desgarrado luego de 50 años de régimen militar, un régimen que se caracterizó por una brutalidad en todos en todos los ámbitos, y que condujo al país a una guerra civil. Mi generación, quizá la última formada al calor de la Guerra Fría (valga la paradoja), se fue a la guerra, a la guerra de verdad durante una década. Escribir literatura de ficción en tales circunstancias, apelar a la imaginación para escribir un cuento o una novela, parecía un despropósito, un desatino. El peso de la historia inmediata era tiránico; el establecimiento de una verdad histórica era la demanda de esos tiempos; a los géneros testimoniales y periodísticos se les atribuía toda la vigencia. En esas circunstancias escribí mis primeros cuentos, sin expectativas de que fueran publicados, de que fueran leídos por un público más allá de mis pocos amigos. Por eso digo que sólo escribo ficciones si el impulso responde a una profunda necesidad interna, personal; por eso nunca entendí esa idea del compromiso como algo impuesto por leyes externas, sino como algo intrínseco al oficio, a lo que Canetti llamaba la conciencia de las palabras; por eso me acostumbré a escribir sin pensar en el lector ni en el precio que luego tendría que pagar por lo escrito, que siempre se paga un precio.

¿De dónde procede esa necesidad de expresión? Me parece que de la violencia que ha herido mi aparato perceptivo, quizá de un sentido de la justicia, o de una intensa pulsión de

---

<sup>861</sup> Le discours de Horacio Castellanos Moya est disponible sur le site de la Fondation Manuel Rojas, <http://www.manuelrojas.cl/?p=4966&lang=es>, consulté le 18/08/15.

rebeldía, o del rencor ante la impunidad y de las ganas de cobrarle cuentas a la historia. Podría decir, como Cioran, que todo lo que he escrito ha sido un ajuste de cuentas, conmigo mismo y con el mundo que me rodea.

Pero que mi memoria no me permita ser ingrato.

Un solo premio había recibido en mi vida antes de este con el que hoy se me honra. Fue en mi país por mi primera novela. Contaré la anécdota porque me parece ilustrativa de las condiciones que ayudan a explicar lo que escribo y porqué lo escribo. Corría el año 1988, en el fragor de la guerra civil. La Universidad Centroamericana (UCA) “José Simeón Cañas”, dirigida por sacerdotes jesuitas, convocó a un premio nacional de novela. Envié mi manuscrito desde México, donde yo vivía exiliado. Meses después supe que había resultado ganador. Me preguntaron si me atrevería, en medio de la carnicería, a visitar San Salvador para recibir la presea. Dije que sí; mi vanidad fue entonces más fuerte que mi miedo. Yo había trabajado en México durante cuatro años como periodista de una agencia de prensa vinculada a un grupo guerrillero, y aunque había salido de esa empresa asqueado por las purgas internas en ese grupo, mi probable expediente en los archivos del ejército no era como para hacerme ilusiones. Viajé a San Salvador en mayo de 1989, cuando la guerra arreciaba en la ciudad y en las zonas circundantes. Pero les había puesto una condición a los organizadores del premio: que no se distribuyera un solo ejemplar de la novela sino hasta en la ceremonia de premiación. Porque la novela trataba precisamente sobre cómo el asesinato y el suicidio de los dos máximos dirigentes guerrilleros en medio de un pugna interna había resquebrajado la moral de un grupo de jóvenes militantes en el extranjero. Por eso no quería que el libro se leyera antes de mi llegada, porque entonces yo no hubiera estado en la mira de un bando sino de los dos, tal como luego sucedió. Regresé a México de inmediato. Nada se publicó en El Salvador sobre el libro y nunca más se volvió a convocar a ese premio. A los sacerdotes jesuitas que dirigían esa universidad los asesinó cobardemente el ejército seis meses después de mi visita, en los estertores de la guerra civil. Enseguida vinieron las negociaciones de paz, la firma de los acuerdos y la construcción de la democracia. Pero no se incomoden, no hablaré de política. Sólo afirmaré que esa fue una guerra inevitable, justa, si se ve desde un pueblo que fue reprimido y excluido hasta los peores extremos, al que no se le dejó salida política. Sin esa guerra no existiría la democracia que ahora existe.

Fue en esas condiciones en las que varios escritores centroamericanos fuimos escribiendo nuestra obra; fueron esas lacerantes heridas en la memoria las que segregaron la materia narrativa de muchos de nuestros libros. Aunque algunos autores, como su servidor, seamos sarcásticos, apelemos a la sátira, al humor, a la duda constante, no se debe perder de vista que lo que yace muy adentro es el dolor del hombre-escritor y de la sociedad que lo produjo, y también su sentido de la sobrevivencia.

Pero esos fueron los tiempos idos, donde me hice escritor.

No quiero parecer trágico.

La literatura es gozo, asombro, aventura, la mejor aventura, creo yo, para sumergirse en las sinuosidades del espíritu humano, en las pasiones que lo atormentan y lo exaltan, en el misterio que palpita en el corazón de la vida y que es la esencia de la muerte.

En estos nuevos tiempos muchos se preguntan qué papel juega el escritor en sociedades democráticas, acicateadas por la tiranía del mercado, embobadas por el encanto de la tecnología, hipnotizadas por la tontería de la celebridad. ¿Morirá la novela, languidecerá la literatura en medio del culto a la imagen y los cambios de soporte provocados por el Internet?

Nunca en su historia el ser humano había vivido una época de tanta autocomplacencia, de tanta auto celebración, de tanto auto bombo, como se vive ahora gracias a la tecnología y sus redes: todos debemos parecer guapos, felices, exitosos, lejos del fracaso, la enfermedad y la muerte.

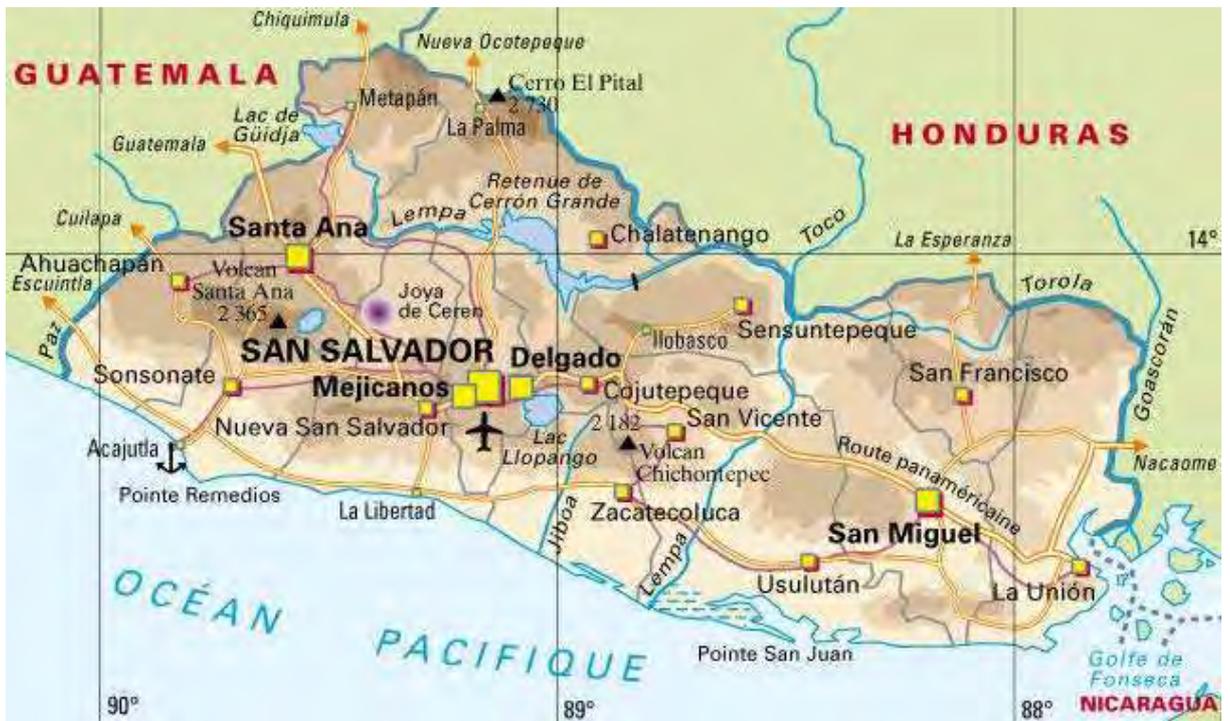
La nueva mentira de la época, la nueva ilusión: la felicidad obligatoria. Pero basta consultar el otro lado de esas mismas redes para constatar que la matanza, el saqueo, la injusticia y el dolor persisten por doquier.

El ser humano sigue siendo el mismo: enraizado en la mentira, empeinado en negarse sus lados oscuros, en achacar al otro la culpa de lo que no vemos ni asumimos en nosotros mismos; pero también capaz de las mejores virtudes. Somos la contradicción andante. Por eso creo que la literatura no desaparecerá. Mientras las pasiones permanezcan en el corazón del hombre, la literatura seguirá viva, hurgándolas, apoderándose de ellas para contar historias. El uno somos todos, la especie que se interroga sobre su razón de ser en este planeta.

Quiero terminar estas palabras diciendo que tiene para mí un especial significado el hecho de que este premio lleve el nombre de Manuel Rojas. Un escritor hecho a sí mismo, un sobreviviente a su aventura vital, quien logró convertir sus propias experiencias y las de los hombres con quienes compartió su tiempo, en materia narrativa para sus espléndidas ficciones. A eso he dedicado también yo mis mejores energías. Me identifico plenamente con esa forma de entender la simbiosis de la vida y la creación literaria.

Finalmente quiero dedicar este premio a mis hijos Luana, Pablo y Mariana. A mi madre. A las compañeras con las que compartimos largos trechos de vida y que tuvieron la paciencia de tolerarme: Eli, Liza, Tania, Silvia. A mis amigos que desinteresadamente me ayudaron y me dieron cobijo en varios países cuando tuve que vivir a salto de mata, entre ellos mi hermano Roque. A mis amigos escritores centroamericanos que hacen su obra en difíciles condiciones, sin estímulos ni apoyos. A mis editores. A aquellos de mis traductores que con su entusiasmo han llevado mi obra más allá de la lengua castellana. Y a los lectores que se han identificado con mis libros y que gracias al boca a boca han contribuido a su difusión. A todos, muchas gracias.

## ANNEXE II<sup>862</sup>



### Données géographiques

|   |
|---|
| Superficie du Salvador: 20.721 km <sup>2</sup>  |
| Pays frontaliers: Guatemala et Honduras.        |
| Littoral: 307 km.                               |
| Population: 7 millions d'hab.                   |
| Densité (habitants par km <sup>2</sup> ): 330   |
| Point le plus haut: Le Cerro El Pital à 2.730m. |
| Plus long cours d'eau: Lempa (320 km).          |

<sup>862</sup> La carte et les données géographiques ont été téléchargées, <http://www.abc-latina.com/salvador/cartesal.htm>, le 18/08/15.

ANNEXE III<sup>863</sup>



<sup>863</sup> La carte a été téléchargée sur [http://wikitravel.org/fr/Fichier:Map\\_of\\_Central\\_America\\_\(fr\).png](http://wikitravel.org/fr/Fichier:Map_of_Central_America_(fr).png), le 16/08/15.

## ANNEXE IV

### LO POLÍTICO EN LA NOVELA LATINOAMERICANA<sup>864</sup>

#### 1

Antes que nada debo confesar que si alguien me dice que yo escribo « novela política », de inmediato me pongo en guardia. Mi reacción es primaria, pero tiene explicación. Primero, no me gusta ponerle un calificativo a la ficción que escribo ; para mí se trata de novela o cuento a secas. Segundo, en los tiempos que corren la palabra « política » está muy desprestigiada, como también lo están los políticos. Pero, pese a esa reacción primaria, debo reconocer que la política se filtra, a veces incontenible, en las ficciones que he escrito, y que esta filtración procede de un hecho más contundente y es que la política ha sido una presencia dominante en mi vida, no porque yo haya ejercido el oficio de político, que nunca lo hecho, sino porque esta ha sido como una maldición que me marcó desde siempre. En alguna ocasión he contado que mi primer recuerdo, lo que aparece más atrás en mi memoria, es un bombazo que destruyó el frontispicio de la casa de mis abuelos maternos. En ese entonces mi abuelo era el presidente de un partido nacionalista y conspiraba para derrocar a un gobierno liberal ; yo era un niño de tres años que salía en brazos de su abuela entre los escombros, el polvo y el ulular de las sirenas. Luego hubo un atentado a balazos del que mi abuelo salió con vida, campañas proselitistas y el furor partidario como el agua para beber a la hora de las comidas. Viví mi adolescencia en los prolegómenos de una guerra civil, y después me hice periodista en la cobertura de esa larga guerra. Cuento esto para explicar que nunca me propuso escribir una « novela política » sino que la política era parte del aire que me tocó respirar en mis años formativos. De ahí lo que Juan Carlos Onetti hubiera llamado « la tara genética ».

#### 2

Pero, ¿qué es la novela política ?, ¿existe esa categoría o subgénero literario ? Me gusta la idea de varios estudios del tema, para quienes el concepto « novela política » es tan elusivo como el de « novela psicológica » o « novela social » ; se trataría más bien de un concepto flexible, amplio e incluyente, de fronteras maleables. Algunos, sin embargo, han intentado definiciones. El pionero anglosajón en los estudios académicos en este terreno, Edmund Spere, en su libro titulado precisamente *The Political Novel*, que data de 1924 y en el cual comparaba obras producidas en Gran Bretaña y Estados Unidos, sostenía que la novela política « debería retratar actos o procesos políticos, a tal grado que estos se constituyan en el tema principal de la misma » ; según Spere, « la materia principal no son las ideas o la ideología, sino los políticos en la faena : legislando, haciendo campaña, rompiendo barreras políticas, construyendo sus carreras ». No obstante, Spere advertía que su definición exigía del novelista « hacer mucho más que meramente representar los varios movimientos de la

---

<sup>864</sup> Texte extrait de *Breves palabras impúdicas. Ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010, pp.69-85.

historia política » y subrayaba que « la representación de una controversia política desde un solo punto de vista es tan mortal para la novela como para otros géneros literarios ».

Unas tres décadas más tarde, el prestigioso crítico Irving Howe, en su libro *Politics and the Novel* (Horizon Press, New York, 1957), repetía casi la misma definición de Speare: « Cuando hablo de novela política, me refiero a una novela en la cual las ideas políticas juegan un rol dominante o en la cual el ambiente político constituye el escenario principal », decía. Sin embargo, Howe aclaraba que su definición apuntaba a un « énfasis dominante », a un « acento significativo ». Y luego detallaba: « La novela política es particularmente un trabajo de tensiones internas. Para ser una novela en sí, debe contener la usual representación de la conducta y los sentimientos humanos, pero también debe absorber en su corriente los duros y quizás insolubles perdigones de las ideología modernas ». El novelista político, según Howe, « debe ser capaz de manejar varias ideas al mismo tiempo y capturar la forma en la cual esas ideas dentro de la novela son transformadas en algo más que puras ideas de un programa político ». Lo interesante en la visión de Howe es, más que las definiciones, el rico universo de obras que analiza como novelas políticas y que incluye desde *Rojo y negro* de Stendhal y *Los poseídos* de Dostoiewski, pasando por *Nostramo* de Conrad y *The Princess Cassamasima* de Henry James, hasta las obras de Malraux y Orwell.

Muchas variantes de las definiciones anteriores se han hecho en las últimas décadas. Menciono la del académico Tom Kemme, quien en su libro *Political Fiction, the Spirit of the Age and Allen Drury* (Bowling Green State University, 1987), dice que la novela política es « una obra de ficción narrativa que enfoca principalmente el ejercicio del poder político en una sociedad determinada, en la que las ambiciones, planes y actos políticos permean y unifican la novela a través de la trama y los personajes ». Si bien esta definición no es tan distinta, sí lo es el objeto de su estudio: a diferencia de Howe y otros críticos que abordan obras de primer nivel de la novelística mundial, Kemme entiende la novela política como un subgénero de literatura popular, que a partir de la década de los sesenta del siglo pasado refleja los avatares de la clase política estadounidense. Un fenómeno de literatura de consumo masivo que en América Latina ha tenido algunas expresiones interesantes, como la obra de Luis Spota sobre el México priista.

Pero a mí no me interesa la novela política como subgénero de literatura popular, más cercana al culebrón que a la obra de arte. Me quedaré con la idea de flexibilidad e inclusión que mencioné al principio: más que de una categoría, compartimiento o estanco literario, prefiero hablar de una forma de ver el mundo, de escribirlo, de leerlo; de un riesgoso cruce de caminos entre la política y la novela de ficción. Por eso no me referiré a novelistas políticos, sino a novelistas a secas, quienes en algunas de sus obras han puesto un mayor o menor énfasis en la temática política, una temática que siempre tratarán con libertad y bajo las leyes específicas de la creación novelística.

3

Me atreveré a decir que buena parte de la más importante novelística latinoamericana producida en el siglo XX está permeada en mayor o menor grado por lo político. La explicación que se me ocurre es la siguiente: el « ser político » de América Latina es un « ser político » frustrado, en el sentido de que la gestión de la cosa pública a lo largo del siglo ha sido tan catastrófica que mantuvo a más de la mitad de la población del subcontinente

viviendo en condiciones de pobreza, bajo sistemas de justicia en que reinaba la impunidad y el crimen, con instituciones políticas débiles y vulnerables, y en marcos constitucionales en que se cambiaban las reglas del juego con la frecuencia de un calzón de meretriz. Evidencia de este fracaso del « ser político » es el hecho de que, a principios del siglo XXI, para vastos sectores de población latinoamericana el único horizonte feliz sea la emigración a los países del llamado Primer Mundo. No es difícil imaginar entonces que para muchos escritores haya sido natural respirar este aire político, incluso intoxicarse con él, a tal grado que lo más natural también fue que lo trasladaran a sus novelas; el fracaso de lo político en América Latina ha formado parte constitutiva del espíritu de la época, y los buenos escritores siempre tienen una relación de amor-odio con el espíritu de su época.

4

La novela política latinoamericana la podemos dividir al menos en dos grandes bloques : aquellas en las que el peso de lo político es determinante, contundente, totalizador, y otras en las que lo político funciona como telón de fondo, como escenografía. (Esto es muy esquemático, hasta rudimentario, lo sé, pero es una manera de abrirme camino en el tema). Una piedra angular en el primer grupo es *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, publicada en 1929, una obra que refleja con maestría literaria las pugnas por el poder en el México posrevolucionario. Hasta hace unos años, esta novela era enseñada como el mejor ejemplo, junto con *Los de abajo* de Mariano Azuela, de la llamada novela revolucionaria en México, pero habida cuenta de que la palabra « revolucionario » ya no está de moda, conformémonos con calificarla de « política ». Martín Luis Guzmán no fue solo un novelista excelente y un cronista de primera, sino que a lo largo de su vida fue un político en activo, ya que en su juventud formó parte de las filas revolucionarias de Pancho Villa, luego vivió varios exilios (en especial en España, durante el último de los cuales fue secretario de don Manuel Azaña), y terminó sus días como senador del sempiterno PRI. Creo que una buena novela política, como *La sombra del caudillo*, tiene la virtud de hacernos comprender como lectores no solo una coyuntura política precisa, sino el espíritu profundo de un movimiento histórico, de una época, con esos matices y pliegues que difícilmente pueden transmitir el periodismo o los libros de historia. Este hecho, el carácter didáctico o ilustrativo que va implícito en ciertas novelas políticas, también lo comprobé con la lectura de *La novela de Perón* y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. yo que siempre fui duro de la cabeza para comprender el peronismo, que decepcioné a ciertos amigos ex montoneros cuando intentaban explicarme los orígenes de su causa, solo pude tener por fin una luz sobre las sinuosidades de este fenómeno argentino gracias a esas dos novelas de Eloy Martínez.

Me parece que las novelas sobre dictadores latinoamericanos forman parte de ese bloque de obras en que lo político es totalizador, aunque aquí sea interesante subrayar lo de las fronteras maleables entre novela política, biografía novelada y novela histórica. Creo que la novela de dictador es una especialidad de América Latina en el panorama de la literatura mundial, lo que reafirma la idea sobre nuestro « ser político » frustrado a lo largo del siglo XX, tan frustrado que generó un arquetipo literario repugnante por lo que representa. No me referiré en detalle a estas novelas porque la mayoría de ellas no me entusiasman. Hace un par de meses intenté releer *El señor presidente* y el lenguaje me pareció tan anquilosado y presuntuoso que simplemente no pude ; nunca logré pasar tampoco de las primeras páginas de *El otoño del patriarca* ni de *El recurso del método*. La gran excepción para mí fue *La fiesta*

*del chivo*, quizá la última novela del dictador del siglo XX, en la que Vargas Llosa condensa magistralmente la descomposición y ruindad del poder político con una estructura narrativa de gran eficacia y con una ambición que va mucho más allá del retrato del déspota.

En cuanto a las novelas en las que lo político es apenas un ruido de fondo o una atmósfera sugerida, se me ocurre mencionar *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Esta obra fue escrita y publicada durante los sangrientos años de la más reciente dictadura militar argentina; no trata, sin embargo, sobre el juego de poder de ese periodo. Su trama es una lúdica exploración en la historia argentina desde mediados del siglo XIX, salpicada por los debates en torno a los límites entre historia y ficción, sobre el papel del escritor en las sociedades bonaerense. No obstante, su misma estructura de cajas chinas, su predilección por los claroscuros y las paradojas, son expresión de una atmósfera conspirativa y de miedo en la que para sobrevivir es indispensable la simulación.

## 5

Quizá sea una mera coincidencia, pero tengo la impresión de que la novelística con énfasis político se ha desarrollado con mayor brío en aquellos países latinoamericanos que fueron los más importantes centros de poder durante la Colonia, es decir los virreinos de la Nueva España y del Perú. Contar con una tradición de excelencia en la novela política como la que va de Martín Luis Guzmán, pasando por Carlos Fuentes, hasta Héctor Aguilar Camín, o en el caso del Perú, con Arguedas, Manuel Scorza y Vargas Llosa, debe tener alguna relación con la intensidad de la vida política cortesana que hubo en esas naciones. Reconozco que esta es solo una hipótesis. Pero lo cierto es que cuando yo llegué a vivir a la Ciudad de México desde la remota provincia centroamericana, en el año de 1981, me impresionó el peso que tenía los escritores en la vida pública, quiero decir, en la vida política del país, y en especial su relación con el poder del estado, una relación que en la mayoría de los casos solo puedo llamar « cortesana » y que seguramente permite que se escriban buenas novelas sobre las intrigas que se suceden en la corte. En el Perú tienen el caso de un escritor que no solo escribe excelentes novelas políticas, sino que quiso convertirse en presidente de la república, lo cual visto desde esta contemporaneidad puede parecer hasta delirante, pero que en verdad se inscribe en la vieja tradición del escritor como político de oficio, y que en Latinoamérica, en el ámbito de los novelistas, viene desde Rómulo Gallegos hasta Sergio Ramírez.

## 6

Las ficciones sobre los movimientos rebeldes y revolucionarios que se produjeron a lo largo de América Latina en el siglo XX seguramente también pueden ser incluidas en lo que hemos llamado « novela política ». La seducción que produjo la utopía comunista en considerables sectores de los liderazgos y la población latinoamericana tuvo su expresión novelística, así como también la he tenido el desencanto con esa utopía. El revolucionario fracasado como antihéroe ha sido objeto de varias obras de envergadura. *La historia de Mayta* es la primera que se me viene a la mente; la saga novelística de Manuel Scorza que recrea el movimiento comunero en el cerro de Pasco es otro importante referente.

En Guatemala existe un novelista pionero y maldito en este terreno; su nombre es Marco Antonio Flores. Su primera novela, *Los compañeros*, cuenta la historia de la

corrupción dentro de un grupo de jóvenes guerrilleros entrenados por los cubanos ; la novela fue finalista del Premio Biblioteca Breve en 1972, pero luego de mucha oposición no fue publicada sino hasta 1976 en México. Su segunda novela, *En el filo*, es la historia de un líder guerrillero que luego de ser capturado se cambia al bando del ejército y se convierte en torturador y asesino de sus es compañeros. Son obras escritas con mucha rabia con un lenguaje acerado.

Otro muy buen novelista, ahora olvidado, cuya obra se enmarca cabalmente en la novela del militante revolucionario es el mexicano José Revueltas : *Los errores*, publicada en 1964, es una novela tremenda que retrata el sórdido mundo de las pugnas entre los conspiradores comunistas en el México de mediados de siglo. Y *El apando*, en su brevedad, es la mejor obra que he leído sobre el infierno de los presos políticos ; no está demás recordar que Revueltas escribió esa novela en 1969, luego de su internamiento en la cárcel de Lucumbarri acusado de ser el instigador del movimiento estudiantil de esa época.

Creo yo que este tipo de novela política, la novela del militante revolucionario, ya sea como derrotado agente del cambio o como traidor, ha sufrido un reflujo definitivo en América Latina, un reflujo causado por el hundimiento de la utopía comunista. Pero puede que yo me equivoque, y que pronto volvamos a tener novelas de militantes, aunque sus causas o ideologías sean transnochadas o fruto de entusiasmos desconocidos para mi generación. A propósito me llama la atención que nunca haya encontrado una buena novela sobre guerrilla colombiana ; todos hemos leído excelentes obras sobre violencia y el narcotráfico en ese país, pero no conozco ninguna ficción que con calidad literaria recree desde dentro el mundo conspirativo de las FARC, el ELN y demás grupos. Quizá esas obras existan y yo sólo expreso mi ignorancia.

## 7

Me parece que una de las formas más sugerentes y efectivas de abordar lo político es por medio de la técnica del *thriller* o novela policiaca, no solo gracias a las virtudes del mecanismo del suspenso, sino porque desde lo policiaco es posible sumirse con mayor profundidad en las cloacas del poder político. Una obra ejemplar en este sentido es *Agosto* de Rubem Fonseca, en la que a través de la técnica detectivesca se refleja la corrupción de la clase política brasileña en los días que precedieron al suicidio del presidente Getulio Vargas en 1954.

Antes de finalizar quiero mencionar a un autor que ha logrado un estilo muy particular de abordar lo político en sus novelas. Hablo del argentino Andrés Rivera, quien en este 2008 cumple 80 años de vida, si no me equivoco. Dice en la solapa de sus libros que fue obrero fabril y comunista, pero lo importante es su forma narrar, con una mirada lateral, por « el rabillo del ojo », que recuerda a Onetti, y con un lenguaje en el que las frases son como latigazos, tras cada uno de los cuales impera un silencio de miedo.

## 8

Resultará interesante comenzar a examinar cuál es el tratamiento de lo político en la novela latinoamericana escrita por autores nacidos a partir de 1970, aquellos que ya no vivieron la dicotomía revolucionaria-contrarrevolución, que ya no se formaron en un mundo

aún marcado por la utopía comunista o por la lucha contra las dictaduras militares, sino que les tocó la época de la llamada democracia, una democracia que en la mayoría de países ha servido para aumentar la pobreza, la exclusión económica y social, la corrupción y el crimen, prueba de ello, como ya lo dije, es que considerables sectores población solo quieren largarse. Ante una región igual de saqueada y postrada por la incapacidad de sus élites, no me cabe duda de que lo político seguirá encontrando cauces de expresión en la novela.



---

<sup>865</sup> Illustration de la couverture : Caïn huyendo del cadáver de Abel, detalle de *El cuerpo de Abel descubierto por Adán y Eva* (1826), de William Blake. © Tate Gallery, Londres / Art Resource, Nueva York. Téléchargée sur Google le 18/08/15.