



HAL
open science

Écriture et engagement dans les romans d'Andrés Sorel (1963-2013)

Carlos Sainz-Pardo Gonzalez

► **To cite this version:**

Carlos Sainz-Pardo Gonzalez. Écriture et engagement dans les romans d'Andrés Sorel (1963-2013). Littératures. Université Grenoble Alpes, 2018. Français. NNT : 2018GREAL026 . tel-02017596

HAL Id: tel-02017596

<https://theses.hal.science/tel-02017596>

Submitted on 13 Feb 2019

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Études Hispaniques et Hispano-Américaines

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Carlos SAINZ-PARDO GONZALEZ

Thèse dirigée par **Jean-François CARCELEN**, PROFESSEUR,
UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

préparée au sein du **Laboratoire Institut des Langues et des
Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences
Humaines**

**Écriture et engagement dans les romans
d'Andrés Sorel (1963-2013)**

**Writing and commitment in Andrés Sorel's
novels (1963-2013)**

Thèse soutenue publiquement le **11 décembre 2018**,
devant le jury composé de :

Monsieur Jean-François CARCELEN

Professeur, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

Monsieur Xavier ESCUDERO

Professeur, Université du Littoral-Côte d'Opale, Rapporteur

Madame Catherine ORSINI-SAILLET

Professeur, Université de Bourgogne, Président

Monsieur Antonio PÉREZ LASHERAS

Maître de Conférences, Université de Saragosse, Examineur

Madame Dolores THION

Professeur, Université de Pau et des pays de l'Adour, Rapporteur



À Rafael de Cózar, *in memoriam*

L'écriture est de plus en plus aseptisée, les plumes se trempent de plus en plus dans la poussière et de moins en moins dans le vitriol.
Victor Hugo

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil. René Char

Remerciements

À Jean-François Carcelen, qui n'a pas hésité une seconde à accepter mon projet de thèse. Pour son soutien et pour la pertinence de ses pistes pour mener à bien ma recherche.

À l'École Doctorale 58 et au laboratoire LLACS de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, pour leur compréhension et pour avoir soutenu mes missions. À l'École Doctorale LLSH Grenoble Alpes, en particulier au laboratoire ILCEA4 (CERHIUS), pour son aide et son soutien.

Aux bibliothécaires de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, de la Casa de Velázquez, de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de l'Université de Poitiers, de l'Université Grenoble Alpes et de la Biblioteca Municipal de La Antilla (spécialement à Ana et Zaida), pour leur amabilité et leur efficacité.

Au personnel des archives historiques, pour leur efficacité et leur professionnalisme : Archivo Histórico del Partido Comunista de España (Marqués de Valdecilla), Archivo General de la Administración, Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, ainsi que la mairie de Bilbao.

À Andrés Sorel et Ana, pour leur disponibilité permanente et leur accueil chaleureux. À Ignacia et Jesús Felipe, pour leur aide et leur bonne humeur, *in memoriam*.

Aux habitants de Barco de Ávila : Nino, Rosi, Quique et leur famille.

À Pepe et León de Zahara de los Atunes.

Aux éditeurs Jose Mari Esparza (Txalaparta), Rogelio Delgado (RD) et Jesús Espino (Akal).

À Fernando Larraz, David Becerra, Marcos Ana, Marta Rivera de la Cruz, Stéphane Michonnaud, Maite Gallego, Pablo del Barco et Julián Chaves Palacios, pour leurs conseils et leur aide.

À mes relectrices et amies, pour leur patience et leurs précieux conseils : Anne-Laure, Aurore, Céline, Elsa, Isabelle, Julia, Marie-Claire, Sévérine, Vanessa et Vinciane.

Aux lecteurs de Sorel, pour leur avis : Anne-Laure, Aurore, Carlos, Faustino, Jesús Felipe, Mariano, Mario et Pablo.

À Lucía Gómez et Laurent Gallardo, pour leurs conseils et leurs encouragements.

À ma famille et à mes amis : les Pelajopos, les Cochis, Lise et Guillaume, Vanessa et Fred, les Bik's.

À Michi, rayon de lumière dans l'orage.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ABREVIATIONS	15
INTRODUCTION	17
PREMIÈRE PARTIE. L'ENGAGEMENT CITOYEN ET LITTÉRAIRE	
SORÉLIEN : ENTRE LA POLÉMIQUE ET L'IMPASSE	45
Chapitre 1. État des lieux de l'engagement. Entre l'écriture et l'action	49
1.1 Andrés Sorel comme intellectuel engagé. Rôle et positionnement	49
1.1.1 Définitions d'un concept	49
1.1.2 (In)visibilité et hybridité de l'intellectuel. La conscience de classe	51
1.1.3 Un militant... du langage	55
1.1.4 Contre le pouvoir. Avec ses victimes	61
1.2 De quoi l'engagement est-il le nom ? Andrés Sorel lecteur de Sartre	69
1.2.1 Contours de l'engagement. Entre la liberté et la responsabilité	70
1.2.2 La poéticité de l'engagement sorélien	77
1.2.3 Thématique, style et personnages	79
1.2.4 Risques et limites de la littérature engagée	82
Chapitre 2. Anatomie du roman engagé. Entre le texte et l'avant-texte	95
2.1 Spécificités génériques. Vers un roman du dissensus	95
2.1.1 Un roman politique dans la postmodernité ?	96
2.1.2 Histoire et récit. Le roman de la mémoire	103
2.1.3 La transgression digressive. Un roman à thèse revisité ?	114
2.1.4 Une littérature militante ? Les empreintes du pamphlétaire	120
2.2 La génétique textuelle. Dans les entrailles du roman sorélien	126
2.2.1 Cahiers de brouillon, carnets et calepins. La technique de travail	126
2.2.2 Le choix du titre	127
2.2.3 La construction du personnage	129
2.2.4 <i>Las voces del Estrecho</i> et ses cahiers	131
DEUXIÈME PARTIE. LE ROMAN DU CONTRE-POUVOIR. LE TEXTE	
COMME LIEU DE COMBAT	145
Chapitre 1. Les marqueurs de l'engagement. Singularités et analogies	149
1.1 Modalités de mise en fiction de l'auteur réel. De l'effet d'auctorialité à l'effet d'autorité	150
1.1.1 L'auteur comme personnage diégétique ou évoqué	155
1.1.2 Les digressions de l'auteur impliqué à travers le personnage	158
1.1.3 Le discours autoritaire et polémique du narrateur omniscient	163
1.1.4 La métatextualité comme procédé d'atténuation	167
1.2 Le personnage sorélien ou la poétique du vaincu	173
1.2.1 Le personnage du perdant	176
1.2.2 Le personnage du prisonnier	182
1.2.3 Le personnage défavorisé	189
1.2.4 Le dissident désabusé	194

1.3 Une temporalité cyclique. La perpétuation des logiques perverses	200
1.3.1 Reconversions et travestissements politiques. L'art du mimétisme	201
1.3.2 L'éternel recommencement	203
1.3.3 Les temps changent, l'homme demeure	205
Chapitre 2. Écrire contre le pouvoir en temps de crise	207
2.1 Être écrivain sous le franquisme : <i>Crónica de un regreso</i> face à la censure	208
2.1.1 Sorel contre l'autocensure. Un cas insolite	208
2.1.2 L'Église, la morale et l'autoritarisme dans le collimateur	214
2.1.3 Quand on veut tuer son chien...	219
2.1.4 Le devenir d'un écrivain ostracisé	220
2.2 Rupture avec le PCE. Empreintes autobiographiques dans <i>Discurso de la política y el sexo</i>	223
2.2.1 De la mémoire individuelle à la mémoire collective	223
2.2.2 Franquisme et PCE. La double répression	226
2.2.3 À la recherche de l'érotisme interdit	230
2.2.4 Clandestinité et fracture identitaire	234
2.3 Les enjeux de la mémoire. De <i>La noche en que fui traicionada</i> à <i>El falangista vencido y desarmado</i>	235
2.3.1 La mémoire historique en Espagne ou la bataille de Sisyphe	235
2.3.2 La Guerre Civile dans le roman. Une simple toile de fond ?	241
2.3.3 <i>La noche en que fui traicionada</i> ou la mémoire dissensuelle	244
2.3.4 <i>El falangista vencido y desarmado</i> ou la mémoire rebelle	255
TROISIÈME PARTIE. LA DIMENSION PRAGMATIQUE DU DISCOURS ENGAGÉ. UNE LITTÉRATURE POUR CHANGER LE MONDE ?	281
Chapitre 1. Degrés de présence du discours sorélien. Marginalité, réclusion et préjugé	285
1.1 Formes de l'invisibilité dans l'espace culturel	286
1.1.1 Une médiatisation discrète. Vers une nouvelle forme de censure ?	286
1.1.2 « Escribir desde los márgenes ». L'invisibilité culturelle	291
1.1.3 Espaces d'accueil pour le dissensus. <i>La Antorcha del siglo XXI</i> ou le retour du pamphlet	297
1.2 Le roman engagé face à la critique littéraire. Entre l'empathie et le préjugé	307
1.2.1 L'empathie de la critique littéraire	308
1.2.2 Le préjugé, le silence, la polémique	317
Chapitre 2. Poétique de la réception. Vers une minorité savante ?	329
2.1 Le lecteur idéal du récit sorélien. Images du narrataire invoqué	330
2.1.1 La complicité de la dimension paratextuelle	331
2.1.2 Stratégies de distanciation	342
2.1.3 Le lecteur captivé. L'emprise affective du récit	350
2.2 Lecteurs, lectures et livres dans l'univers diégétique	361
2.2.1 Images de l'anti-lecteur. Entre le texte et le hors-texte	361

2.2.2 Les lectures du personnage. Pouvoirs de la littérature	367
2.2.3 Livres et bibliothèques. La résistance de la pensée subversive	372
CONCLUSION	385
ANNEXES	403
ENTRETIEN AVEC ANDRÉS SOREL	477
BIBLIOGRAPHIE	489
RÉSUMÉ DE THÈSE	525

Table des abréviations

Les renvois aux œuvres du corpus seront effectués entre parenthèses après citation. La pagination correspond aux éditions indiquées ci-dessous. On indiquera le titre complet des œuvres dans le corps du texte.

Discurso : *Discurso de la política y el sexo*, Madrid, Zero-Zyx, 1978.

Perro : *El perro castellano*, Madrid, Legasa, 1979.

Crónica : *Crónica de un regreso*, Madrid, Libertarias, 1981.

Armas : *Regreso a las armas*, Tafalla, Txalaparta, 1998.

Voces : *Las voces del Estrecho*, Barcelone, Muchnik, 2000.

Noche : *La noche en que fui traicionada*, Madrid, Planeta, 2002.

Falangista : *El falangista vencido y desarmado*, Séville, RD, 2006.

Caverna : *La caverna del comunismo*, Séville, RD, 2007.

Artemisa : *Las guerras de Artemisa*, Cordoue, El olivo azul, 2010.

Tango : *Último tango en Auschwitz*, Madrid, Akal, 2013.

INTRODUCTION

« En España es aún peor que en Francia: estamos asistiendo a una literatura complaciente. Una literatura de conciliación, un revisionismo exculpatorio »¹. C'est en ces termes que l'écrivain Alfons Cervera s'exprimait lors d'un entretien en 2015. À travers cette citation, il fait référence à un sujet important dans la littérature actuelle : celui d'un discours approblématique et consensuel, notamment en ce qui concerne le traitement de la Guerre Civile². Néanmoins, cette démarche esthétique et idéologique du phénomène littéraire n'est pas vraiment nouvelle : elle fait partie d'un *continuum* qui affleure depuis 1975, après la mort du général Franco. À propos de cette « distensión ideológica » du roman de la Transition, Santos Alonso affirme :

Con la desaparición del régimen político anterior, la literatura iba a encontrarse ante una encrucijada lógica: por un lado, abandonaría su papel sustituto de la prensa; por otro, la literatura comprometida con la lucha antifranquista perdería su protagonismo. Había que buscar cauces nuevos³.

L'essor de ces thématiques de l'intime – telles que l'amour, les sentiments, ou encore l'humour –, considérées taboues par les écrivains progressistes sous la dictature, marque le début d'un nouveau paradigme qui véhicule le *retour à la narrativité* comme réaction face à l'expérimentalisme des années 1960.

Par ailleurs, l'émergence de ce discours littéraire consensuel est indissociable du paradigme idéologique et des valeurs que porte la Transition à la démocratie⁴. En effet, l'élite politique, dans le but de trouver une issue pacifique à la dictature franquiste, fait table rase des

¹ Martí Domínguez, « Alfons Cervera: La casa de los libros », *Plaza*, 28/11/2015. En ligne [<https://valenciaplaza.com/alfons-cervera-la-casa-de-los-libros>]. Consulté le 21/09/2018.

² L'écrivain Rafael Chirbes avait déjà soulevé ce problème en 2006 : « La guerra civil [...] ha vuelto a ponerse de moda, se han escrito novelas, se han rodado películas, y se han publicado libros de historia y exposiciones sobre el tema. Eso sí, casi siempre – por no decir siempre – obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica ». R. Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », dans Carme Molinero (Éd.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246. Citation p. 243. Nous employons le terme « Guerre Civile » tout au long de notre étude, car c'est le plus utilisé par l'historiographie espagnole, malgré la controverse terminologique qu'il pourrait susciter. En ce sens, pour François Godicheau cette dénomination « fue consagrada como portadora de un misión de paz y reconciliación ». Voir F. Godicheau, « Guerra civil, guerra incivil: la pacificación por el nombre », dans Julio Aróstegui et François Godicheau (Éds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Macial Pons, 2006, p. 137-166. Citation p. 152. Voir aussi Eduardo González Calleja, « La problemática de la Guerra Civil según las ciencias sociales. Un estado de la cuestión », dans Jordi Canal et Eduardo González Calleja (Éds.), *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 7-24.

³ Santos Alonso, *La novela en la Transición (1976-81)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983, p. 99.

⁴ Comme l'explique Constantino Bértolo : « La ficción es un constructo de segundo grado, en tanto que se nutre de los materiales que le aporta ese otro constructo que llamamos realidad social, y a través del cual la sociedad encuentra uno de sus mecanismos de autorreferencia. Como constructo mantiene sus propias reglas operacionales y su propia autonomía, si bien, y por su condición de segundo grado, los límites de esa autonomía están delimitados por las necesidades del constructo del que depende: del sistema social, de la sociedad ». C. Bértolo, « Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves* », dans Matías Escalera Cordero (Coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 129-146. Citation p. 133.

questions embarrassantes du passé. Ainsi, « le nouveau climat politique de la fin des années 1970 et le début des années 1980 encouragea l’oubli de manière à favoriser l’entente et la réconciliation des Espagnols »¹. Malgré les efforts de ses acteurs, le processus de Transition a aussi ses limites : les crimes contre l’humanité commis par la dictature restent impunis, ses responsables ne sont pas jugés, grand nombre de ses institutions se réincorporent au nouveau système démocratique et la période n’atteint pas le degré de pacification souhaité². La victoire de l’UCD d’Adolfo Suárez lors des premières élections démocratiques de juin 1977 étouffe l’enthousiasme révolutionnaire des options politiques de rupture. Par la suite, la signature des *Pactos de la Moncloa* oriente les politiques sociales et économiques de la Transition, mais surtout renforce considérablement la politique de consensus entre tous les partis politiques³.

On pourrait considérer que c’est la peur d’affronter un passé troublant et, par conséquent, l’envie de se recentrer sur soi-même, qui constituent des éléments déclencheurs d’une production culturelle tournée vers la sphère privée, laissant de côté la lutte sociale et la prépondérance du collectif. Par ailleurs, l’augmentation du niveau économique de la population, malgré les inégalités encore existantes, est un facteur qui contribue aussi à consolider cette nouvelle logique : c’est le développement progressif de l’optimisme de la société de consommation⁴.

Si ces changements ont eu lieu au niveau national, configurant la singularité du processus démocratique du cas espagnol, d’autres logiques globales opèrent en même temps au niveau international en Occident. Durant la seconde période de la Guerre Froide, on observe un changement de paradigme en Europe, notamment en France. Quelques années après la période révolutionnaire de Mai 68, la pensée marxiste commence à faire l’objet d’un certain discrédit de la part des « nouveaux philosophes », tels que André Glucksmann, Bernard-Henry Lévy ou encore Christian Jambet – certains paradoxalement issus de l’extrême-gauche maoïste –, notamment en raison de son lien avec le totalitarisme stalinien⁵. Pour le professeur Michael

¹ Pedro Ruiz Torres, « Les usages politiques de l’histoire en Espagne. Formes, limites et contradictions », dans François Hartog et Jacques Revel (Éds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2001, p. 129-156. Citation p. 132-133.

² Voir Paloma Aguilar Fernández, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 2001, p. 1-2. À propos de la violence pendant la Transition, voir Sophie Baby, *Le mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

³ Julio Gil Pecharromán, *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008, p. 355.

⁴ « Se trataba [...] de una sociedad que se iniciaba en el consumo, pero aún de un modo muy relativo y de forma desigual según las capas sociales ». Julio Gil Pecharromán, *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, op. cit., p. 336.

⁵ Néanmoins, la notion de totalitarisme appliquée autant au nazisme qu’au communisme fait l’objet d’un débat historiographique ouvert. Malgré ses similitudes, « la terrible cruauté que “le communisme réel” a manifesté à

Scott Christofferson, ces intellectuels antitotalitaires ont inauguré « une croisade contre le communisme à l'échelle internationale »¹. Ce discrédit international engendre le déclin et l'effondrement du marxisme, qui trouve son aboutissement lors de la chute du mur de Berlin en 1989, ainsi que de l'URSS et les pays du « socialisme réel » deux ans plus tard². Cet événement marque l'échec de l'étatisme généralisé et le capitalisme s'impose à l'échelle mondiale « comme système d'accumulation, de production de marchandises et de transformation sociale le plus efficace »³.

En Espagne, les partis de gauche connaissent également un bouleversement dans leurs idéologies. Par exemple, le PCE appelle à la « reconciliación nacional » depuis 1956, afin de mettre un terme à la division créée par la Guerre Civile entre les Espagnols, et de favoriser une sortie pacifique de la dictature. Cette stratégie scelle à l'avance cette logique de consensus : « Si la reconciliación nacional era la tarea prioritaria para asegurar el cambio pacífico de régimen, es lógico que nadie se atreviera a plantear políticas de justicia retroactiva »⁴. En effet, lors de la Transition à la démocratie, le PCE et le PSOE connaissent une transformation idéologique profonde, les menant à l'abandon progressif du marxisme et le républicanisme⁵.

Lors des premières élections démocratiques après la dictature en juin 1977, la victoire de l'UCD d'Adolfo Suárez symbolise le triomphe de la réforme face à l'alternative de rupture. Selon l'éditeur d'Anagrama, Jorge Herralde, cette nouvelle étape « provocó [...] el desinterés respecto a la política [...] – el célebre “desencanto” – y, también, la desorientación, y mutismo,

plusieurs moments de son histoire ne peut être identifiée à l'extermination raciale ». Michel Dreyfus et Roland Lew, « Communisme et violence », dans Michel Dreyfus, Bruno Groppo, Claudio Sergio Ingerflom, Roland Lew, Clauder Penetier, Bernard Pudal et Serge Wolikow (Dir.), *Le siècle des communismes*, Paris, Seuil, 2008, p. 715-737. Citation p. 717. À ce propos, Raymond Aron signale dans *Démocratie et totalitarisme* une différence essentielle entre les deux régimes : « quelles que soient leurs similitudes : dans un cas, l'aboutissement est le camp de travail, dans l'autre, la chambre à gaz ». Cité par Michel Dreyfus et Roland Lew, « Communisme et violence », art. cit., p. 717.

¹ Michael Scott Christofferson, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, trad. de l'anglais par André Merlot et Françoise Jaouën, Marseille, Agone, 2014, p. 17.

² Selon l'historien Eric Hobsbawm, « El comunismo era, en esencia, una fe instrumental, en que el presente sólo tenía valor como medio para alcanzar un futuro indefinido ». Dans E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, trad. de l'anglais par Juan Faci, Jordi Ainaud et Carme Castells, Barcelone, Crítica, 2001, p. 492.

³ Michel Beaud, *Histoire du capitalisme. 1500-2010*, Paris, Seuil, 2010, p. 349.

⁴ Paloma Aguilar Fernández, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española*, op. cit., p. 28.

⁵ Comme l'affirme l'historien Juan Antonio Andrade Blanco: « El PCE dejará a un lado los elementos característicos del comunismo de posguerra para apostar por un fenómeno ideológico, el eurocomunismo, que se distanciará de la ortodoxia soviética para reconciliarse con la tradición liberal, y para aproximarse por esta vía a la cultura socialdemócrata. El PSOE, por su parte, pasará de definirse como un partido de clase, marxista, republicano y antiimperialista a decantarse por una suerte de liberalismo social y a defender la permanencia de España en la OTAN ». Dans J. A. Andrade Blanco, *El PCE y el PSOE en (la) Transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 46.

de no pocos teóricos de la izquierda »¹. Après ces événements politiques, la mobilisation sociale plus ou moins radicale, qui avait joué un rôle important lors des décisions politiques, finit peu à peu par s'essouffler. Comme l'affirme l'historien Julio Aróstegui : « La movilización social fue un hecho, y la llegada posterior del *desencanto*, también. No es menos cierto que la opción pactista de los líderes limitó en definitiva la manifestación popular en masa »². Cette sensation de *desencanto* pourrait s'interpréter comme la perte d'intérêt pour la politique, en raison de l'arrière-goût amer des illusions perdues³. Par ailleurs, la figure de l'intellectuel antifranquiste subit également une transformation. Pour le sociologue Juan Pecourt, l'Espagne passe de l'« intellectuel traditionnel » à l'« intellectuel médiatique ». Si le premier trouve sa place dans la lutte antifranquiste, pour laquelle il écrit des analyses politiques, publie des essais spécialisés et signe des pétitions, le second est spécialiste des articles de presse et adapte son discours au temps éphémère de la télévision⁴. Pour Javier Muñoz Soro, l'intellectuel antifranquiste avait un rôle prestigieux grâce à sa référence éthique. Néanmoins, il se confronte à un paradoxe qui est à l'origine du *desencanto* : « la democracia exigía el sacrificio del antifranquismo, no sólo en nombre de la reconciliación, sino también de una alternativa viable de poder de la izquierda »⁵.

Depuis la crise économique de 1973, la mondialisation de l'économie commence à se développer et un nouveau paradigme idéologique fait son apparition : celui de la postmodernité, considérée par Fredric Jameson comme « la logique culturelle du capitalisme tardif » et par Gilles Lipovetsky comme une période de néo-individualisme narcissique⁶. Désormais, cette nouvelle sensibilité cherche à combattre les grands récits globalisants, notamment le marxisme, mettant en place une rupture épistémologique ainsi qu'une relativisation des valeurs. La modernité est épuisée, et avec elle les grands récits d'émancipation⁷. Ainsi, les années 1980

¹ Jorge Herralde, « Experiencias de un editor durante la transición », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 51, 2002, p. 17-28. Citation p. 18-19.

² Julio Aróstegui, « La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996) », dans Jesús Antonio Martínez Martín (Coord.), *Historia de España Siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 245-362. Citation p. 263.

³ Ce phénomène est palpable dans le récit de Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelone, Debolsillo, 2005, p. 199-208, ainsi que dans les personnages du roman *La conquista del aire* (1998) de Belén Gopegui.

⁴ Juan Pecourt, « Del papel a la pantalla. El recorrido mediático de la inteligencia antifranquista », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 50 (2/2015), p. 111-125. Citation p. 122.

⁵ Javier Muñoz Soro, « Los intelectuales en España, de la dictadura a la democracia (1939-1986) », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 50 (2/2015), p. 15-32. Citation p. 26.

⁶ Voir Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011 ; Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

⁷ Le concept de postmodernité reste assez large. Comme l'affirme Jean-François Carcelen : « Rupture épistémologique pour les uns, questionnement de la modernité pour d'autres, la postmodernité est irréductible à une définition homogène, voire à toute définition, et se présente comme un concept contradictoire ». Dans J.-F. Carcelen, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », dans Annie Bussière-Perrin (Éd.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture (Tome 2), 1975-2000*, Montpellier, CERS, 2001, p. 37-64. Citation p. 37.

représentent la consolidation du néolibéralisme. Selon l'historien Jérôme Baschet, il s'agit « [d'] une décennie conservatrice, d'essor des politiques néolibérales, d'expansion de l'idéologie de l'entreprise et de délégitimation presque totale de l'idée de transformation sociale radicale »¹. Cette idéologie économique dominante, qui se présente comme *naturelle* et *rationnelle* au nom de l'efficacité économique, répond à une série de dogmes qui construisent ce que l'on désigne comme la *pensée unique*, un terme controversé qui ne correspond pas seulement à la pensée économique².

Cette dévalorisation de la confrontation se développe notamment à partir de la chute de l'URSS, et avec elle se fait jour une nouvelle manière de gouverner : celle de la postpolitique théorisée par Slavoj Žižek³. Dans ce nouveau cadre, la politique des démocraties occidentales entre, d'après Luisa Elena Delgado, dans un « état de consensus », dans la mesure où « todo litigio político y social se entiende como problemático, puesto que atenta contra la normalidad de una comunidad definida en virtud de su cohesión »⁴. Selon l'auteure, cette logique de consensus se présente comme « la única forma legítima de actuación democrática »⁵.

À propos de cette nouvelle littérature postmoderne, qui se développe jusqu'à nos jours, Lucía Montejo observe notamment l'absence de littérature engagée ainsi que d'expérimentation. L'auteure souligne néanmoins une série de traits esthétiques dominants, comme la réflexivité métatextuelle, l'hybridisme ou l'intertextualité. C'est, en somme, une littérature qui récupère « el placer de la anécdota »⁶. Selon Edmond Cros, ce retour à l'individualisme et à l'exaltation de la subjectivité serait dû à l'homogénéisation de la vie sociale⁷. Dans les années 1990 et 2000, le réalisme fait son retour, mais cette fois-ci éloigné du

¹ Jérôme Baschet, « L'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur », dans François Hartog et Jacques Revel (Éds.), *Les usages politiques du passé*, op. cit., p. 55-74. Citation p. 70.

² Selon Joaquín Estefanía, « El pensamiento único trata de construir una ideología cerrada ; no remite exclusivamente a la economía sino a la representación global de una realidad que afirma, en sustancia, que el mercado es el que gobierna y el Gobierno quien administra lo que dicta el mercado ». Dans J. Estefanía, *Contra el pensamiento único*, Madrid, Suma de Letras, 2000, p. 48-49.

³ La postpolitique serait une nouvelle manière de concevoir la politique, laissant de côté les anciens combats idéologiques (la lutte des classes, le clivage droite/gauche) au nom de la responsabilité et de l'efficacité de la gestion des experts. Voir Slavoj Žižek, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Climats, 2007, p. 39-42.

⁴ Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI, 2014, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Lucía Montejo Gurruchaga, « La tendencia metafictiva en la narrativa española desde la transición política. A vueltas con la escritura », dans Salvador Montesa (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 153-164. Citation p. 153.

⁷ « C'est ainsi qu'à la fin de notre XX^e siècle l'homogénéisation de la vie sociale, qui est elle-même un produit des processus de production et de commercialisation standardisés, et qui produit chez le sujet le sentiment qu'il a perdu son identité aussi bien sur les lieux de travail que dans ses espaces de loisir, génère, de façon réactionnelle et compensatoire, l'exaltation de la subjectivité et les formes perverses que cette même exaltation entraîne (exacerbation de l'individualisme, incommunicabilité, isolement, rejet de toute solidarité collective, etc.) ».

réalisme traditionnel, critique ou social. Selon Jean-François Carcelen, il s'agit néanmoins d'une nouvelle esthétique : « [el] realismo sucio de los noventa, la ficción ensayística (novela pensamental, novela reportaje, biografías ficcionalizadas, relatos reales), la novela de la memoria y la literatura testimonial, y el columnismo »¹.

En 2012, suite aux événements des indignés en mai 2011 en Espagne (le 15-M), le journaliste Guillem Martínez publie un ouvrage collectif intitulé *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Son hypothèse est que, depuis la Transition, l'Espagne a développé une culture verticale, très proche de l'État et, surtout, problématique : « un objeto cultural es reconocido como tal, y no como marginalidad, siempre y cuando no colisione con el Estado »².

Cette analyse coïncide avec les propos d'Alfons Cervera, lorsqu'il fait allusion à cette littérature « complacente » ou « de conciliación ». Mais l'écrivain évoque également la notion de « revisionismo exculpatorio ». En effet, cette tendance surgit à partir d'un mouvement d'auteurs comme l'écrivain Pío Moa ou le journaliste César Vidal qui, en réaction au mouvement de « recuperación de la memoria histórica » créé à partir des années 2000, font une réécriture controversée de la période historique qui va de la Seconde République à la dictature franquiste, en utilisant les sources historiques de cette dernière³. Très contestée par des historiens comme Enrique Moradiellos ou Alberto Reig Tapia⁴, cette démarche analytique du passé coïncide, à certains égards, avec certaines œuvres de fiction sur la Guerre Civile, notamment *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, et avec celles d'autres écrivains comme Andrés Trapiello ou encore Arturo Pérez-Reverte⁵. Pour Javier Muñoz Soro, le

Edmond Cros, « Redéfinir la notion d'idéologème », *Sociocritique.fr*, 24/10/2006. En ligne [<https://www.sociocritique.fr/?Redefinir-la-notion-d-ideologeme>]. Consulté le 06/10/2018.

¹ Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras et Fernando Valls (Éd.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68. Citation p. 52.

² Guillem Martínez, « El concepto de CT », dans Guillem Martínez (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 13-23. Citation p. 16.

³ Voir Pío Moa, *Los mitos de la Guerra Civil*, Madrid, Esfera de los Libros, 2003 ou César Vidal, *Paracuellos-Katyn. Un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*, Madrid, Libroslibres, 2005. Comme l'affirme l'historien Giovanni Levi : « Les révisionnismes d'aujourd'hui [...] n'ont pas pour objectif de réévaluer des mouvements, des personnages ou des périodes, mais de dévaluer le passé. Le thème commun a été de rendre égales, et toutes deux négatives, les parties en conflit ». G. Levi, « Le passé lointain. Sur l'usage politique de l'histoire », dans François Hartog et Jacques Revel (Éds.), *Les usages politiques du passé*, op. cit., p. 25-37. Citation p. 35.

⁴ Voir la réponse à Pío Moa dans Enrique Moradiellos, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelone, Península, 2004 ou dans Alberto Reig Tapia, *Anti-Moa. La subversión neofranquista de la Historia de España*, Barcelone, Ediciones B, 2006.

⁵ Selon David Becerra Mayor, ces romans utilisent la Guerre Civile comme toile de fond et promeuvent la réconciliation de la Transition : « La despolitización del pasado supone una reescritura de la Historia desde un presente que, lejos de enfrentarse a los vencedores de ayer y de establecer una ruptura con el pasado, permite que

marxisme, les réflexions sur la violence révolutionnaire et la conception de la démocratie de la culture progressiste des années 1970 ont été utilisés dans les dernières années pour soutenir une « antimemoria del antifranquismo » par les médias de la droite néolibérale depuis les années 1990, « [que] han arrebatado a la izquierda su hegemonía intelectual, o al menos mediática »¹.

Néanmoins, à partir des années 2000, on observe un changement de paradigme selon lequel le néolibéralisme commence à donner des signes de son épuisement. Par exemple, les philosophes Miguel Benasayag et Diego Sztulwark abordent le refus du néolibéralisme « comme horizon indépassable » et constatent l'émergence d'une « nouvelle radicalité »². Cette constatation pourrait contredire la théorie de Francis Fukuyama sur la fin des idéologies après la chute du mur de Berlin, et suggère la renaissance de nouveaux projets de transformation sociale. En effet, les ravages de la crise économique de 2008 en Espagne ont fait évoluer les mentalités. Cette crise, qui a mis en place, au niveau socioéconomique et culturel, une série de projets alternatifs de partage et d'autogestion dans les quartiers des grandes agglomérations, est aussi une crise politique, qui implique une perte de confiance dans « la validité du “système espagnol” en vigueur depuis 1978 »³.

Aujourd'hui, on observe une évolution, et la littérature engagée semble avoir fait son retour en Espagne. Après sa désintégration comme esthétique dépassée ou démodée pendant la période postmoderne, il semble que l'engagement soit à nouveau de retour, notamment dès la fin des années quatre-vingt-dix⁴. Sa renaissance est palpable non seulement dans l'éclosion mémorielle du romanesque, mais aussi à travers une littérature qui dénonce la violence du système néolibéral à l'aune de la crise économique et financière de 2008, ce qui configure un certain élargissement de cette esthétique⁵. En ce sens, la mise en texte de la crise – chômage, corruption, précarisation, spéculation financière – est sous-jacente dans des œuvres comme *Crematorio* (2007) ou *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes, *La mano invisible* (2011) d'Isaac

los vencedores no cesen de vencer ». D. Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 38-39.

¹ Javier Muñoz Soro, « Los intelectuales en España, de la dictadura a la democracia (1939-1986) », art. cit., p. 25.

² Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, *Du contre-pouvoir*, Paris, La Découverte, 2002, p. 5-6.

³ Pour l'aspect économique, voir Benoît Pellistrandi, « Crise en Espagne et crise espagnole », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 15, 2015. En ligne [<http://journals.openedition.org/ccec/5936>]. Consulté le 27/09/2018. Pour l'aspect culturel, voir Germán Labrador Méndez, « Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis », *Revista hispánica moderna*, vol. 69, n° 2, 2016, p. 165-192.

⁴ Comme le constate Catherine Orsini-Saillet : « Après la littérature dite *light* qui s'embarrassait peu de compromis idéologiques, les romanciers semblent renouer avec l'éthique et la morale sans pour autant tomber dans le didactisme ». Dans C. Orsini-Saillet, « Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010). Avant-propos », *Les Langues Néo-Latines*, n° 354, septembre 2010, p. 3-4. Citation p. 3.

⁵ Voir à ce propos Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

Rosa, *Todo lo que era sólido* (2013) d'Antonio Muñoz Molina, *Liquidación por derribo* (2013) de Lucía Etxebarria, *La trabajadora* (2014) d'Elvira Navarro, *Diario de campo* (2014) de Rosario Izquierdo, ou encore *Made in Spain* (2014) de Javier Mestre.

En outre, le débat sur l'intervention de la littérature dans la société apparaît dans des ouvrages collectifs comme *Qué hacemos con la literatura* (2013) ou bien *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (2015). Les essais *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela* (2008) de Belén Gopegui et *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo* (2014) de Marta Sanz en sont encore d'autres exemples¹. En France, l'analyse de l'engagement littéraire a fait l'objet de plusieurs publications scientifiques, comme par exemple celles d'Emmanuel Bouju et Sylvie Servoise². D'autres publications s'intéressent à l'engagement du point de vue du lecteur, comme celle d'Isabelle Poulin et Jérôme Roger, ou de la lecture et l'interprétation politique des textes littéraires, comme celle de Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann³. L'ouvrage de Benoît Denis sur les rapports entre littérature et engagement dans l'histoire de la littérature est fondamentale, ainsi que celui, d'un point de vue formel et diachronique, de Jean Keampfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz⁴. De même, Sonya Florey aborde la notion d'engagement dans les publications actuelles, sous l'influence du néolibéralisme⁵. Les travaux d'Anne-Laure Bonvalot concernant les formes de l'engagement dans les romans espagnols actuels, ceux de Mélanie Valle Detry sur le réalisme combatif ou encore ceux d'Anne-Laure Rebreyend sur les nouveaux réalistes, constituent des approches très innovantes sur la question⁶.

¹ David Becerra Mayor, Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas et Marta Sanz, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013 ; David Becerra Mayor (Coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015 ; Belén Gopegui, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Complutense, 2008 ; Marta Sanz, *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Periférica, 2014.

² Emmanuel Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 ; Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

³ Isabelle Poulin et Jérôme Roger (Éds.), *Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique, Modernités*, n° 26, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007 ; Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (Éds.), *L'interprétation politique des textes littéraires*, Paris, Kimé, 2014.

⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000 ; Jean Keampfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, (Dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006

⁵ Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

⁶ Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2014 ; Mélanie Valle Detry, *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui e Isaac Rosa*, Thèse de doctorat, Université François Rabelais (Tours), 2014 ; Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3, 2017.

Face au désenchantement de la gauche et au déclin du marxisme, face à l'impression qu'il n'y a plus de place pour la politique en littérature et face à l'idée que les romans espagnols depuis la Transition ne parlent que des problèmes concernant le *moi*, une minorité d'écrivains de différents âges véhiculent néanmoins une autre dimension du littéraire, radicalement opposée au récit consensuel et aproblématique dominant. Il s'agit d'écrivains comme Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Rosa Regàs, Manuel Vázquez Montalbán, Lourdes Ortiz, Alfons Cervera, Rafael Chirbes, Julio Llamazares, Belén Gopegui, Juan Mayorga, Marta Sanz ou Isaac Rosa.

Moins connu du grand public, Andrés Sorel est l'un de ces écrivains critiques qui fait transparaître un discours radical et dissensuel, produisant une littérature qui trouve difficilement sa place dans le marché éditorial¹. Né à Ségovie en 1937, il est principalement connu comme militant antifranquiste au sein du Parti Communiste d'Espagne (1962-1973)². Au cours de son activité clandestine en tant qu'intellectuel, Sorel a en charge la direction de journaux comme *Hora de Madrid* ou *Revolución y cultura*, ainsi que de l'envoi de chroniques pour *Radio España Independiente*, la radio clandestine du PCE, appelée « la Pirenaica ». Poursuivi par la dictature, il part en exil à Paris de 1971 à 1974, où il dirige la revue *Información Española*, adressée aux immigrés espagnols en Europe. Il est témoin des grands événements de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme Mai 68, le Printemps de Prague, et il fait des nombreux voyages dans les pays de l'Est, à Cuba, en URSS et même en Corée du Nord.

Néanmoins, son regard critique et sa nature dissidente contribuent à son désenchantement progressif à l'égard du PCE. Sa désapprobation de la répression exercée par les tanks russes à Prague en 1968 et de la forte présence policière en URSS constatée lors d'un voyage, ainsi que sa mésentente avec la direction du PCE de Santiago Carrillo, provoquent son exclusion du Parti en 1973. À compter de cette date, Sorel se consacre à l'écriture à temps plein, une activité qu'il exerçait depuis 1960. Lors de son retour d'exil en 1974, l'auteur collabore dans les journaux nationaux (*El País*, *Pueblo*, *El Independiente*, *El Sol*, *La Razón*), ainsi que pour nombre de revues culturelles et politiques (*El viejo topo*, *Ozono*, *Exprés Español*, *Camp de l'Arpa*, *Interviú*). En 1984, il fonde *Liberación*, un journal indépendant de gauche radicale qui accueille des voix critiques et de rupture face à la Transition. Pendant vingt-cinq ans, il a

¹ Guillem Martínez applique à la culture des indignés du 15-M des caractéristiques que l'on pourrait appliquer au discours public et littéraire d'Andrés Sorel : « devolver a la cultura su capacidad de arma de destrucción masiva, de objeto problemático, parcial y combativo ». G. Martínez, « El concepto de CT », dans Guillem Martínez (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, op. cit., p. 23.

² Pour une vision plus détaillée de la vie d'Andrés Sorel, voir sa biographie en Annexe 1.

été secrétaire général de l'*Asociación Colegial de Escritores de España* (ACE)¹, ainsi que directeur de la revue littéraire *República de las Letras*.

Ses publications sont nombreuses. Sans prendre en compte les articles, prologues ou éditions critiques, Andrés Sorel a publié à ce jour quinze romans, cinq biographies romancées, un livre de récits, vingt essais et deux livres de mémoires. Dans ses essais, on observe un intérêt constant pour la réhabilitation des républicains, notamment à travers les poètes Federico García Lorca, Antonio Machado, Luis Cernuda, Miguel Hernández ou encore Antonio Gamoneda. Ses œuvres rendent également hommage aux figures mythiques du XX^e siècle, telles que des maquisards espagnols, Ernesto Che Guevara, José Martí, Dolores Ibárruri « Pasionaria » ou Hô Chi Minh. Entre 1963 et 1974, un bon nombre de ses romans et de ses essais ont été interdits par la censure franquiste, et son essai sur les maquisards espagnols est victime de quelques modifications de la part du PCE.

Concernant ses romans, son écriture engagée constitue un vaste espace pour la contestation, car elle s'oppose systématiquement à toute forme d'autoritarisme, sans tomber pour autant dans le didactisme². Ses textes, à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel, se servent du témoignage pour dénoncer l'injustice sociale, et certains constituent un véritable règlement de comptes contre le pouvoir politique. Par ses intrusions dans le champ politique, sa littérature aurait le pouvoir de le dévoiler et constituerait une représentation alternative de notre rapport au monde³. Sa prose est non seulement puissante, critique, viscérale, mettant sur le devant de la scène des thématiques épineuses ainsi que des témoignages bouleversants, mais aussi lyrique par sa forte poéticité. Ce double dispositif inclusif, qui donne autant d'importance à l'éthique et à la responsabilité du message qu'au travail du langage dans sa forme expressive – des traits constitutifs de la production romanesque sorélienne – viendrait reconfigurer, voire dépasser, l'aporie barthésienne entre la transitivité et l'intransitivité autotélique de l'écriture

¹ David García Aristegui considère que, par rapport à la SGAE, l'ACE « defendió posiciones políticas de izquierda, excepcionales precisamente por chocar frontalmente con el consenso de la CT [Cultura de la Transición] ». D. García Aristegui, « Un Ministerio de Cultura en la sombra: SGAE, propiedad intelectual y CT », dans Guillem Martínez (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española, op. cit.*, p. 101-113. Citation p. 110.

² Comme le souligne Sonya Florey, « on gardera à l'esprit que ces œuvres interrogent inlassablement le rapport au réel : terminée, l'époque des certitudes ou d'un regrettable didactisme, aujourd'hui, on soumet le monde (et le lecteur) à un constant questionnement ». Dans S. Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale, op. cit.*, p. 19.

³ L'écrivain Isaac Rosa remarque, avec un certain engouement, la capacité que possède la littérature pour dévoiler, connaître et même transformer le monde : « la literatura de ficción sigue siendo una herramienta privilegiada para interpretar y transformar el mundo, desenmascarando sus embustes: en este momento tan oscuro, tan falto de esperanza, no sé si la literatura nos da certidumbre y esperanza, pero sí elementos imprescindibles para comprender y mejorar la realidad ». Nuria Azancot, « Isaac Rosa: "La ficción literaria aún puede cambiar la realidad" », *El Cultural*, 13/09/2013. En ligne [<https://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/33280>]. Consulté le 02/10/2018.

littéraire¹. Dans le texte, l'accent est mis sur l'adjectif plutôt que sur le nom, et il construit souvent une forte emprise émotionnelle². Paradoxalement, les récits d'Andrés Sorel reconfigurent certains traits esthétiques propres à la postmodernité pour leur donner un sens politique explicite. Dans sa production littéraire on apprécie dès le début un style érudit et encyclopédique, la mise en place de la dimension métatextuelle de l'écriture, l'écrivain comme personnage, mais aussi une dimension digressive qui transgresse les frontières génériques du roman, pour se rapprocher de l'essai³. Le personnage de ses romans, souvent un anti-héros, est victime de la solitude, du découragement ou de l'aliénation, caractéristiques qui le rapprochent d'une certaine disparition⁴.

Sa littérature ne correspond pas au canon littéraire dominant, et elle explore d'autres voies herméneutiques. En effet, en raison de son style prolix et parfois hermétique, elle s'éloigne délibérément de tout ce qui pourrait être la lecture accessible du best-seller⁵. Chez Sorel, il n'y pas ou peu de place pour l'humour : son récit est le fruit d'une vision amère de la réalité, ainsi qu'une réponse mémorielle à l'excès d'oubli de la postmodernité. Pour paraphraser la philosophie de Karl Marx, l'écriture de Sorel ne cherche pas à interpréter le monde mais, dans une certaine mesure, à le transformer.

La posture dissidente et contestataire que véhiculent autant son discours public que ses œuvres littéraires souffre d'une certaine invisibilité en Espagne. Comme l'explique l'éditeur Constantino Bértolo, « cualquier ficción que se presentase como la lectura de esas otras propuestas de realidad que la realidad dominante no pueda hacer propias, sería expulsada por vías semejantes, transfigurada en semántica vacía no comunicable »⁶. Andrés Sorel n'a donc pas de place dans le marché éditorial actuel, ou bien sa place y est très limitée. Par la

¹ Roland Barthes établit une séparation antithétique entre ces deux conceptions du littéraire. Une distinction entre la littérature pure et dégagée face à une littérature transitive, engagée et impure en raison de son rapport à l'hors-texte. Voir R. Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 152-159.

² Voir à ce propos Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1990.

³ Comme l'explique Jean-François Carcelen : « la narrativa no solo ha ampliado su espacio, su extensión, moviendo o borrando sus líneas divisorias, sino que ha jugado con y sobre esas líneas fronterizas, creando en la misma articulación de los distintos géneros intersticios en los que se juega en gran parte su existencia ». Dans J.-F. Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », art. cit., p. 53.

⁴ « La mayoría de los autores de los años veinte eran personas aisladas del mundo externo que para llenar el vacío de su época y el que se había producido en la novela con la muerte del héroe social, crearon protagonistas rebeldes, mártires, desajustados, pequeños profetas, seres aberrantes y antihéroes ». Dans Ángeles Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 32.

⁵ Les romans d'Andrés Sorel passent presque inaperçus du grand public. D'une façon humoristique, Gérard Genette définit le best-seller comme « ces fameux "pavés sur la plage" dont on a dit mille fois qu'ils devaient être assez larges pour que leur couverture fit en vitrine l'effet d'une affiche, et assez lourds pour maintenir au sol une serviette de bain ». G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 24.

⁶ Constantino Bértolo « Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves* », dans Matías Escalera Cordero (Coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 129-146. Citation p. 134.

configuration de son univers diégétique, il s'adresse à un lecteur minoritaire et critique. D'ailleurs, son refus de la société de masse est présent aussi bien dans son discours public que dans les messages de ses romans.

Curieusement, l'écriture engagée d'Andrés Sorel fait son apparition bien avant le retour d'une littérature consciente de son pouvoir critique et de sa responsabilité en tant que discours public¹. Son incursion dans la question de la répression franquiste commence dès 1963, avec le roman *Crónica de un regreso*, finaliste du prix Biblioteca Breve de Seix Barral, mais finalement interdit par la censure en raison de ses atteintes au Régime. Au retour de l'exil, Sorel publie *Discurso de la política y el sexo* (1978), un roman autobiographique qui fait émerger non seulement la situation répressive de la dictature franquiste, mais aussi le caractère autoritaire du PCE et son rapport avec ses intellectuels, ce qui le rapproche de l'*Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, publié un an auparavant.

Ces romans portent une esthétique et une poétique qui ne s'adaptent pas forcément aux modes littéraires du moment, et qui participent déjà à l'érosion du pacte de silence et d'oubli de la Transition, véhiculant par la radicalité de leur discours une conception de la littérature comme contre-pouvoir. Comme le souligne Rafael Chirbes, « frente al relato dominante, se levantan las memorias privadas, las narraciones que preguntan de otra manera, otras cosas, y que ponen en sus calendarios hitos diferentes »². L'écriture engagée sorélienne, même quand il n'est pas question de l'Histoire de l'Espagne, comporte souvent une dimension mémorielle très importante. Que ce soit par rapport à l'expérience communiste dans *La caverna del comunismo* (2007), de la guerre de Cuba dans *Las guerras de Artemisa* (2010), ou plus récemment à propos du nazisme dans *Último tango en Auschwitz* (2013), ses romans agissent comme des rappels percutants qui font réfléchir sur la perpétuation des logiques perverses à travers les époques. Comme l'indique María Teresa López de la Vieja :

La literatura comprometida ofrece [...] a la reflexión moral elementos suficientes para pensar en lo que no debería haber ocurrido ni debería ocurrir de nuevo. Gracias a esta lectura moral – aunque no moralista – se puede hablar también de un « uso argumentativo » de los textos literarios³.

Probablement en raison du caractère viscéral – au sens d'une forte emprise émotionnelle – et radical – au sens d'un discours qui puise à la racine du problème, à ses causes

¹ Notamment avec le « roman de la mémoire » ou le « roman de la crise », des modalités narratives propices au développement de l'engagement littéraire.

² Rafael Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », dans Carme Molinero (Éd.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246. Citation p. 235.

³ María Teresa López de la Vieja, *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 117.

les moins évidentes – de son écriture, qui va à l’encontre du canon dominant, la production romanesque d’Andrés Sorel n’a fait l’objet à ce jour d’aucun travail critique approfondi. À l’exception de quelques articles sur certains de ses romans, son œuvre n’a guère suscité l’intérêt des chercheurs et elle n’a pas été abordée dans son ensemble¹. Par conséquent, l’intérêt de l’étude de la figure de Sorel dans les lettres espagnoles est double. Tout d’abord, en tant que témoin privilégié du XX^e siècle, Sorel a fait partie d’un mouvement idéologique qui lui a permis de connaître les principaux événements historiques, ce qui donne une portée singulière à sa littérature, dans la mesure où elle profite de l’autorité et de la légitimité propres du témoin oculaire. Par ailleurs, il a été victime d’un régime répressif dont il a subi les conséquences : clandestinité, surveillance, arrestations et exil. Son parcours et son expérience dans le militantisme communiste constituent des éléments précieux pour comprendre les aléas de ce mouvement ainsi que de l’appareil politique du PCE vu de l’intérieur.

Mais surtout, sa littérature romanesque se pare d’une expression particulièrement poétique. Il ne s’agit pas seulement d’une voix engagée, dissidente et politiquement incorrecte, mais, en outre, il rend hommage à ce que Roland Barthes considérait comme « la responsabilité de la forme »², par le biais d’une prose engagée mais formellement très élaborée, qui se démarque de celle dont on a l’habitude. Ainsi, ses publications brisent la monotonie des productions culturelles contemporaines, un phénomène qualifié par Manuel Vázquez Montalbán comme la « normalización mercantilista de la cultura »³. Sorel, comme tout écrivain, est avant tout un lecteur, et sa connaissance de la littérature transparaît dans ses romans. Il s’agit d’une esthétique très centreuropéenne, héritière de Franz Kafka, Thomas Bernhard, Karl Kraus ou Thomas Mann. Cela configure une prose profonde et solide qui se distingue de celle des jeunes auteurs, dont les sources d’inspiration sont différentes, comme le remarque le critique Fernando Valls :

La reciente aparición de una nueva hornada de autores que parecen – no todos, por fortuna – más interesados y formados en los medios audiovisuales que en la tradición literaria y cuya prosa se

¹ Irene Andres-Suárez, « Las voces del Estrecho de Andrés Sorel », dans Irene Andres-Suárez, Marco Kunz et Inés d’Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278 ; Eduardo Matos-Martín, « España y su razón eugenésica: El falangista vencido y desarmado de Andrés Sorel », *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 92, n° 3, 2015, p. 283-298.

² « C’est parce qu’il n’y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire ». Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, [1953], 1972, p. 64.

³ Cité par Ángel Basanta, « Lectura y crítica de la novela en el sistema literario actual », dans Salvador Montesa (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 35-52. Citation p. 36.

encuentra más emparentada con el esquematismo propio del guión cinematográfico que con la musculatura de la prosa narrativa¹.

En ce sens, Germán Gullón fait une différence entre, d'une part, les auteurs qui ont connu la guerre et la dictature, pour lesquels cela représente un poids historique, et, d'autre part, les plus jeunes, nés bien après :

Los novelistas parecen haberse dividido en dos grandes bandos, los que padecieron la dictadura de Franco y quienes aparecen cuando ya en España existe una medida de democracia desconocida para sus predecesores, lo que les hace en ojos de sus mayores un grupo más ligero de equipaje, porque la guerra civil, el franquismo, no les oprime de la misma manera. Para unos el pasado supone un peso vital, para los otros imágenes, historias².

Que ce soit sous le franquisme, lors de son activité au PCE ou bien dans la normalité démocratique qui s'installe après la Transition, son discours littéraire et son activité intellectuelle, notamment présents dans ses essais, relèvent d'un positionnement dissident et à contre-courant vis-à-vis du pouvoir politique en place à chaque époque. Dans le roman *Crónica de un regreso*, écrit en 1963 et interdit par la censure franquiste, son écriture se confronte directement au totalitarisme du régime franquiste. Ce roman est finalement publié chez Libertarias en 1981. Ensuite, *Discurso de la política y el sexo*, publié en 1978, en pleine Transition, est une dure critique non seulement de la dictature franquiste, mais également de la rigidité du militantisme communiste. En filigrane, ce roman représente une véritable diatribe contre les postulats consensuels de la Transition, brisant ouvertement l'oubli et le silence imposés. Dans un double dispositif visant la mémoire individuelle et collective, ce roman expose une écriture cathartique et de réhabilitation des vaincus. Publié un an plus tard, *El perro castellano* (1979) relève également du témoignage et de l'autobiographie, car el Perro est un personnage mystérieux et certainement romantique qui raconte à deux jeunes, d'une manière très poétique, son parcours militant et subversif.

Une parenthèse s'ouvre dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, durant lesquelles son écriture romanesque semble aussi, comme la plupart des productions culturelles du moment, s'apaiser. Retournant d'une certaine façon à la dimension privée de la littérature, le roman *Concierto en Sevilla* (1982) aborde une relation amoureuse impossible entre la Loba et Adrián dans le contexte de la Transition. La disparition de la protagoniste confère au récit un

¹ Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelone, Crítica, 2003, p. 27.

² Germán Gullón, « La novela española: 1980-2003 », dans Antonio Orejudo (Éd.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcie, Universidad de Murcia, 2004, p. 15-37. En ligne [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-espanola-1980-2003/html/adf3d27c-01af-49af-8132-3d5a789077ad_4.html#I_1].

certain halo d'intrigue et de mystère. Il en va de même pour *Babilonia, la puerta del cielo* (1990), un roman qui nous fait voyager vers une époque lointaine, bien qu'il représente une parabole de la décadence des empires contemporains.

En outre, c'est à partir de la mort de Dolores Ibárruri « Pasionaria » que Sorel inaugure un nouveau genre hybride dans sa production romanesque : la biographie fictionnalisée sur des personnages historiques que l'auteur admire, qu'il s'agisse de vaincus de la Guerre Civile, comme *Dolores Ibárruri Pasionaria. Memoria humana* (1989) ou d'autres figures historiques de renom, comme José Martí dans *El libertador en su agonía* (1992) ou *Jesús, llamado el Cristo* (1997). Pendant ces deux décennies, son attitude critique et combative semble s'être éclipsée. Néanmoins, les dates de publication des ouvrages, si l'on y prête attention, sont autant d'indices d'un contre-discours face au discours dominant. La biographie de « Pasionaria » est publiée chez Exadra en septembre 1989, deux mois avant sa mort, et connaît une deuxième édition en décembre. Enfin, une troisième édition est publiée chez Libertarias en avril 1992. Cette publication est une manière de rendre hommage à Dolores Ibárruri, qu'il avait connu personnellement, mais elle s'érige aussi comme une mise en garde contre le discours officiel qui pourrait manipuler son souvenir. Concernant José Martí, le moment choisi pour la publication de sa biographie romancée n'est pas un hasard : il a lieu lors des festivités en commémoration de la découverte de l'Amérique, et Sorel précise son intention à contre-courant dans la préface¹. C'est également une tentative pour contrecarrer la médiatisation d'un discours éventuellement élogieux du rôle des conquistadors en Amérique, qui n'aborderait sûrement pas les conditions de lutte de Martí pour l'indépendance de Cuba.

Par ailleurs, peut-être dans le but de compenser cet apaisement apparent des œuvres de fiction, Sorel publie des essais critiques pendant cette période, comme *Miseria de nuestra cultura* (1980), une réédition de *Castilla como agonía, Castilla como esperanza* (1985), et un essai sur son expérience comme fondateur du journal *Liberación* en 1984 intitulé *Liberación, desolación de la utopía* (1985). Dans les années quatre-vingt-dix, Sorel publie d'autres œuvres critiques comme l'essai *Cuba, la revolución crucificada* (1993) et un livre de mémoires sur son rapport avec des acteurs politiques et culturels espagnols, intitulé *El libro de los españoles no imaginarios* (1994), qui se veut à la fois hommage et règlement de comptes.

Néanmoins, c'est à partir de 1998, avec la publication de *Regreso a las armas*, que ses œuvres purement fictionnelles font un retour plus explicite au politique, comme celles qui ont

¹ « [Esta novela] la escribí no sólo como homenaje al creador y revolucionario, sino para buscar otras luces o sombras a las que desde España se ofrecen de cara al año 1992 ». Andrés Sorel, *El libertador en su agonía*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1992, p. 7.

été publiées à la fin des années soixante-dix, à la différence qu'elles laissent de côté la dimension autobiographique. Ce roman offre une vision différente du conflit au Pays Basque à travers le personnage d'Alma Arriaga, qui traverse, durant trois générations, les moments clé du nationalisme basque : les guerres carlistes, le bombardement de Guernica et l'activité terroriste de l'ETA. Cette écriture politique, toujours dans une perspective mémorielle grâce à un va-et-vient passé-présent, trouve son essor dans les années deux mille. Lors de la parution de *Las voces del Estrecho* (2000), Sorel se montre solidaire du drame des immigrés naufragés sur la côte espagnole, mettant en cause, d'une manière oblique, la responsabilité des gouvernements européens et marocain dans l'absence de résolution du conflit. C'est pour apporter sa vision de la Guerre Civile et de l'après-guerre, au début du boom du « roman de la mémoire » que Sorel publie *La noche en que fui traicionada* (2002), qui s'oppose à la vision équilibrée du conflit transmise par *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas¹. Ce point de vue dissident et dissensuel prend une plus grande ampleur avec la publication de *El falangista vencido y desarmado* (2006), qui inclut une critique parodique et mordante des généraux franquistes. Cette vision acide de l'Histoire se poursuit avec *La caverna del comunismo* (2007), un roman politique de grande envergure qui dresse un bilan sans concession de la dimension la plus autoritaire de l'utopie communiste.

Dans la décennie suivante, son sentiment antimilitariste prend corps dans *Las guerras de Artemisa* (2010), un roman sur le projet concentrationnaire du général Valeriano Weyler à Cuba, raconté par l'écrivain Manuel Ciges Aparicio, un personnage doublement victime de l'Armée, exécuté par les phalangistes en 1936. Après s'être documenté suite à sa visite du camp en 1982, Sorel publie *Último tango en Auschwitz* (2013), un récit dans lequel le personnage de K, un violoniste survivant d'Auschwitz raconte son expérience cauchemardesque. Dans cette même logique, son dernier roman, intitulé *...y todo lo que es misterio* (2015), retrace l'expérience concentrationnaire du poète Paul Celan et sa relation tumultueuse avec l'écrivaine Ingeborg Bachmann, mais d'un point de vue plus biographique que le précédent. À travers de multiples dispositifs formels et fictionnels, ses romans visent à se demander comment l'être humain a pu semer un degré de violence si extrême en se basant sur des systèmes politiques

¹ Sorel s'est déjà exprimé sur son obsession mémorielle et sur les dangers qu'engendrent l'oubli et la manipulation : « La memoria, como el fuego, es el alba de la civilización. Y la literatura es una terapia contra el olvido, ese olvido interesado por quienes se apropian de la historia, la tergiversan, la convierten en un falso valor absoluto y al tiempo impiden que se conozca en la realidad que fue ». Andrés Sorel, « Los escritores y la República », dans Julio Rodríguez Puértolas (Coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, 2009, p. 293-296. Citation p. 293.

autoritaires ou totalitaires, et comment les projets émancipateurs et révolutionnaires ont finalement échoué, une fois dénaturés et bureaucratisés par leurs acteurs.

L'idée-force qui traversera notre analyse nous permettra de nous demander dans quelle mesure la dissidence intellectuelle d'Andrés Sorel face à l'idéologie dominante se construit-elle dans son écriture romanesque. Par quels dispositifs formels s'exerce la critique des représentants des différents systèmes politiques ? Quels sont les procédés narratologiques qui servent à construire et à exprimer la subversion dans l'univers diégétique ? Dans quelle mesure sa figure d'intellectuel engagé est mise à l'écart dans le champ littéraire et dans l'espace public ? Andrés Sorel, en tant qu'intellectuel marxiste, porte une vision du monde qui transparaît dans ses œuvres, dans une correspondance totale entre son expérience vitale et ses manifestations artistiques. On entend par *dissidence* cette capacité à se distancier critiqueusement de l'opinion majoritaire, d'un point de vue politique, religieux, militaire ou culturel. Le concept de dissidence implique celui de *divergence* et, par conséquent, de *controverse*. Cette opinion majoritaire ou vision dominante du monde est celle qui représente l'idéologie dominante de chaque époque.

En ce sens, la catégorie d'idéologie dominante, provenant de la philosophie marxiste, nous semble utile pour définir la cible que visent les romans de l'auteur. Quant à sa définition, les théories de Karl Marx et Friedrich Engels, exposées dans *L'idéologie allemande* (1848), considèrent que l'*idéologie dominante* serait celle qui sert à propager les idées, les valeurs et les normes de la classe dominante. Autrement dit, l'idéologie dominante correspondrait à la *vision du monde* véhiculée par la classe dominante¹. Pour sa part, Terry Eagleton apporte une définition de l'idéologie – parmi les seize qui circulent actuellement – qui correspondrait à notre analyse avec justesse : « ideas que permiten legitimar un poder político dominante »². Ce processus de légitimation impliquerait selon l'auteur, au moins, six stratégies différentes :

Un poder dominante se puede legitimar por sí mismo promocionando creencias y valores afines a él; naturalizando y universalizando tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables; denigrando ideas que puedan desafiarlo; excluyendo formas contrarias de pensamiento,

¹ « Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est aussi la puissance dominante *spirituelle*. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un dans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumises du même coup à cette classe dominante ». Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande. Première partie : Feuerbach*, trad. de l'allemand par Renée Cartelle et Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 33.

² Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción*, trad. de l'anglais par Jorge Vigil Rubio, Barcelone, Paidós, 2005, p. 19.

quizá por una lógica tácita pero sistemática; y oscureciendo la realidad social de modo conveniente a sí misma¹.

Ce sont ces croyances et valeurs normalisées par le pouvoir, ainsi que ces mécanismes d'occultation, que les ouvrages de Sorel tentent de dévoiler et de remettre en question². Par conséquent, dans l'espace textuel, il existe une tension permanente entre l'idéologie dominante qui impose son pouvoir et, si l'on peut dire, l'idéologie dominée, qui cherche à conquérir à son tour ce pouvoir, et deviendrait aussi oppressive que la précédente, une fois le pouvoir obtenu. Comme l'explique Naïm Kattan :

L'idéologie a été, par rapport à la tentative de la littérature, un moyen de fixer, de codifier théoriquement cette tentative de saisir le réel, de l'interpréter et de le modifier. Parfois l'idéologie a été dans la littérature une tentative de sauvetage et parfois elle représentait une utopie. Et le rapport difficile de l'idéologie avec la société a été que l'idéologie restait toujours dans le domaine de l'utopie tant qu'elle n'obtient pas le pouvoir, et dès que l'idéologie est au pouvoir, elle change sa dimension, qui était une dimension de temps, en une dimension d'espace et devient à ce moment-là un moyen de préserver son pouvoir en maîtrisant son espace, quitte à être oppressive par rapport à d'autres idéologies qui tentent de naître³.

De son côté, Carlos Blanco Aguinaga cite Raymond Williams pour se référer aux résultats parfois imprévisibles de cette lutte :

Raymond Williams distinguía en los movimientos culturales entre lo hegemónico, lo residual y lo arcaico. No hay que confundir nunca estos dos últimos. Lo residual, que vive cambiando con los cambios en la Historia, pero manteniendo siempre la memoria de su razón de ser, puede en cualquier momento disputar el terreno a lo hegemónico en cuanto agente transformador de la Historia que se sigue siempre haciendo⁴.

Un autre concept que nous tenons à définir, et auquel nous allons souvent faire référence, est celui de *pouvoir*, qui est intimement lié à l'idée d'État. Le philosophe Max Weber définit le pouvoir de l'État comme « un rapport de *domination* de l'homme sur l'homme fondé sur le moyen de la violence légitime »⁵. Pour Engels, l'État est un « appareil pour opprimer une classe par une autre »⁶, et l'anarchisme identifie également l'État « liberticide » avec la domination et l'oppression⁷. Pierre Bourdieu définit le champ du pouvoir comme « un champ de forces défini

¹ *Ibid.*, p. 24-25.

² Pierre Bourdieu aborde cette *normalisation* dans la notion de classe dominante : « Les dominants [représentants du pouvoir, hommes politiques, experts et journalistes] légitiment leur domination sans jamais avoir à se justifier tout en faisant advenir un ordre social conforme à leur vision du monde ». Dans Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, *La production de l'idéologie dominante*, Paris, Raisons d'agir, 2008, p. 3.

³ Naïm Kattan, « Littérature et idéologie », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 339-344. Citation p. 341.

⁴ Carlos Blanco Aguinaga, « Narrativa democrática contra la historia », dans José Monleón (Éd.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 251-263. Citation p. 263.

⁵ Max Weber, *Le Savant et le politique*, trad. de l'allemand par Julien Freund, Paris, 10/18, 1982, p. 100-103.

⁶ Friedrich Engels, « Introduction » dans Karl Marx, *La Guerre civile en France*, Paris, Éditions sociales, 1963.

⁷ Voir Céline Spector, « Introduction », dans Céline Spector (Éd.), *Le pouvoir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 9-38. Citation p. 33.

dans sa structure par l'état du rapport de force entre des formes de pouvoir, ou des espèces de capital différent »¹. En prenant en compte toutes ces approches, véhiculées par les œuvres de Sorel, nous emploierons la notion de *pouvoir*, d'une façon plus spécifique, pour faire référence également à l'ensemble de l'élite politique, judiciaire, économique-financière, religieuse, militaire ou médiatique, qui représente et impose l'idéologie dominante, c'est-à-dire sa vision du monde à travers son discours et son action².

Pour sa part, Sorel considère que la théorie de la fin des idéologies fait elle-même partie aussi d'un discours idéologique, car l'idéologie est présente à tous les niveaux :

La ideología no puede nunca estar en crisis, son los ideólogos los que abjurán de su papel crítico, los que se transforman en siervos del poder, los ideólogos que "suenan" y son exhibidos por ese poder, que no los otros, los disidentes, a quienes se machaca, se persigue o se silencia, se destierra al no ser, precisamente por encarnar ellos la auténtica ideología revolucionaria, no acomodaticia o partidista, sino adscrita a las contradicciones y realidades del tiempo en que viven³.

Les personnages soréliens se confrontent à l'idéologie du régime franquiste, comme Don Abilio, Andrés, el Perro ou Silvia, non pas d'une manière épique ou héroïque, mais plutôt en subissant les conséquences. Les trois Almas Arriaga subissent la répression du pouvoir central de la nation du XIX^e et XX^e siècle, qui brise violemment les singularités des Basques. D'autres personnages sont victimes de la dérive autoritaire du communisme soviétique, comme K ou Boukharine, ou bien de l'autoritarisme militaire colonial à Cuba, comme Ciges Aparicio, ou encore du totalitarisme nazi, comme K. Les immigrés africains, personnages frontaliers, subissent la misère dans leur pays d'origine et se confrontent à l'indifférence des gouvernements et à la violence des forces de l'ordre des États européens. En effet, ses romans mettent en scène les victimes du pouvoir autoritaire ou de la violence de l'État, et ils nous font réfléchir sur les rapports de domination entre les citoyens et leurs représentants politiques. Cette dimension politique du littéraire a été définie par le philosophe Jacques Rancière, et correspond tout à fait au projet narratif d'Andrés Sorel, notamment dans sa démarche de dévoilement, propre à l'écriture engagée :

L'activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres

¹ Pierre Bourdieu, *La noblesse d'État*, Paris, Minuit, 1989, p. 375.

² On pourrait penser également à la notion de *caste* ou encore d'*establishment*, définie par Owen Jones : « El Establishment incluye a los políticos que crean las leyes; a los barones de los medios de comunicación que establecen los términos del debate; a las empresas y a los financieros que dirigen la economía; y a las fuerzas policiales que hacen cumplir unas leyes amañadas a favor de los poderosos. El Establishment es el lugar donde todos esos intereses y esos mundos confluyen, ya sea de forma consciente o inconsciente ». O. Jones, *El Establishment. La casta al desnudo*, trad. de l'anglais par Javier Calvo, Barcelone, Seix Barral, 2015, p. 15.

³ Andrés Sorel, « A modo de prólogo », dans *Barrikada de papel: un año de contribución al debate público en El Correo de Andalucía*, Séville, Barrikada de papel, 1990.

parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants. L'expression politique de la littérature implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit¹.

Pour tenter de répondre à la question initiale, nous limiterons notre analyse aux romans, en laissant de côté les essais, les mémoires et les biographies fictionnelles. Toutefois, on y fera référence, car ils peuvent être utiles pour illustrer certaines de nos analyses. Parmi les quinze romans publiés à ce jour, nous en avons sélectionné dix au total pour notre corpus. Ce choix correspond aux romans les plus engagés politiquement et les moins biographiques, qui correspondent le mieux à notre problématique. Ces dix romans s'étendent sur cinquante ans d'écriture, puisque les bornes chronologiques de l'analyse vont de 1963 à 2013. En réalité, elle commencerait en 1978 avec *Discurso de la política y el sexo*, mais nous évoquons la date de 1963 en référence à *Crónica de un regreso*, roman qui n'avait pas pu être publié sous le franquisme à cause de la censure, et qui le sera finalement en 1981, année où la dénonciation de la réalité sociale que véhicule le roman a perdu une bonne partie de son sens. Cette chronologie s'achève avec l'analyse de *Último tango en Auschwitz* (2013). Certains romans feront l'objet d'une analyse plus spécifique, sur des aspects très concrets (étude du temps, du personnage, de l'instance auctorielle) et d'autres feront l'objet d'une analyse plus globale (idée-force, procédés de subversion face à la censure, mise en fiction de la dimension mémorielle, etc.).

Pour aborder le corpus, nous suivrons une méthodologie classique d'analyse textuelle. On aura recours aux apports de la sémiotique et de la narratologie, notamment à travers les travaux de Gérard Genette². Par le biais d'une démarche inductive, on partira des œuvres pour arriver aux enjeux textuels les plus pertinents. Plutôt que d'étudier l'idéologie du texte, on tentera d'analyser, suivant les théories de Philippe Hamon, l'« effet-idéologie » qui s'inscrit dans le texte, et comment le texte le construit ou le déconstruit, car l'idéologie est, avant tout, un système évaluatif³. En ce sens, à partir des travaux de Vincent Jouve⁴, on s'intéressera aux relations que les textes établissent avec des systèmes de valeurs, c'est-à-dire par quelles modalités se fait la mise en scène des univers de valeurs dans l'espace textuel. Pour mettre en lumière certains dispositifs formels spécifiques, comme ceux qui concernent le « roman à thèse », on aura recours aux travaux de Susan Robin Suleiman, ainsi qu'à la notion d'« auteur

¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, [1983], 2007 et *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

³ Par exemple, les jugements généraux sur le monde du narrateur omniscient. Voir Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

⁴ Notamment Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, mais aussi V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.

implicite ou « impliqué » théorisée par Wayne C. Booth¹. En ce qui concerne l'argumentation discursive du texte, dans cette double dimension qui alterne entre le logos et le pathos, on utilisera avec profit les des travaux de Ruth Amossy et de Dominique Maingueneau². En outre, lors d'une démarche analytique se focalisant non seulement sur le texte, mais aussi sur la phase avant-textuelle de certains romans d'Andrés Sorel, on appliquera les théories de la génétique textuelle de Pierre-Marc de Biasi, afin de comprendre leur processus de construction, de documentation ainsi que les choix linguistiques privilégiés³. Afin d'aborder les contours de l'écriture engagée ainsi que sa portée politique, on prendra en compte les travaux de référence de Benoît Denis, ainsi que les œuvres philosophiques de Jean-Paul Sartre et celles de Jacques Rancière⁴.

Toutefois, la nature de la littérature politique déborde l'aspect purement textuel. Par conséquent, pour mieux cibler la construction idéologique et les choix axiologiques des romans, nous aborderons ponctuellement les aspects sociologiques des œuvres, notamment en ce qui concerne la réception par la critique et le public, grâce aux travaux de Robert Escarpit et de Gisèle Sapiro⁵. De même, les liens entre la fiction à l'historiographie constituent un enjeu majeur : ainsi, pour préciser certains événements, on fera allusion aux ouvrages des historiens spécialistes du franquisme et du communisme, comme Julián Casanova ou Michel Dreyfus, entre autres⁶. En somme, dans cette étude, on s'intéressera non seulement à la dimension textuelle de l'œuvre littéraire, mais aussi à sa dimension paratextuelle, péritextuelle et avant-textuelle. On aura recours à la littérature, à la rhétorique, à la théorie de la littérature, à la philosophie, à la narratologie, à l'historiographie, à la sociologie de la littérature, à l'histoire culturelle, à la pragmatique de la réception, à l'analyse du discours et à la sémiotique, en fonction de la démonstration nécessaire dans chaque chapitre.

Pour analyser comment cette écriture engagée émerge dans la diégèse pour se confronter à l'idéologie dominante, dans le but de la contredire, de la redéfinir ou de la discréditer, nous avons structuré cette étude en trois parties, subdivisées en deux chapitres chacune. Dans un

¹ Susan Robin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983 ; Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, trad. de l'anglais par Santiago Gubern Garriga Nogués, Barcelone, Bosch, 1974.

² Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2014 ; Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001.

³ Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011.

⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000 ; Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], 1997 ; Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

⁵ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1964 ; Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

⁶ Julián Casanova, *Cuarenta años con Franco*, Barcelone, Crítica, 2015 ; Michel Dreyfus, Bruno Groppo, Claudio Sergio Ingerflom, Roland Lew, Clauder Penner, Bernard Pudal et Serge Wolikow (Dir.), *Le siècle des communismes*, Paris, Seuil, 2008.

premier temps, nous partirons de la figure de l'écrivain en tant qu'intellectuel dissident, plutôt que de ses textes. Pour ce faire, nous essayerons de définir les modalités de construction de la figure de l'intellectuel engagé chez Sorel, dans le cadre de la dimension sociale de l'engagement citoyen. On s'interrogera sur ce qu'est un intellectuel ; sur le rôle de Sorel en tant que tel et quel est sur son positionnement dans le champ littéraire ; sur les modalités axiologiques qu'il véhicule ; sur son degré de visibilité dans la sphère publique ; enfin, sur l'équilibre entre son combat contre l'idéologie dominante et sa solidarité avec les victimes du pouvoir. Par ailleurs, dans cette partie, on tentera d'analyser le concept d'engagement. À partir de la conception que Sorel a de ce concept, on verra comment son interprétation de la notion puise aux sources de la philosophie sartrienne. Afin de faire émerger sa dimension aporétique, on constatera que l'engagement pour Sorel ne part pas d'une intentionnalité purement politique ou sociale, mais surtout d'une attention particulière au langage tout d'abord, à sa capacité expressive et à sa poéticité, sans pour autant renoncer au combat discursif. Par la suite, on analysera comment son écriture engagée se positionne par rapport au choix d'une thématique, de son style et de la configuration des personnages. Cependant, la portée de l'écriture engagée a aussi ses limites et ses dangers, et on tentera d'analyser le décalage existant entre l'espace restreint du texte et la portée transformatrice vers le hors-texte.

On analysera ensuite l'anatomie de cette écriture particulière. Sur le plan de sa modalité formelle, le roman engagé sorélien constitue un défi vis-à-vis du genre littéraire conventionnel, car c'est dans son hybridité constitutive que le récit retrouve sa singularité et sa spécificité. Son désir de combat mémoriel et d'intervention sociale est-il compatible avec la production culturelle de la postmodernité contre laquelle il se bat ? Comment cette écriture engagée se positionne-t-elle par rapport à l'Histoire ? Dans quelle mesure dépasse-t-elle le roman historique et comment s'inscrit-elle dans cette modalité générique et herméneutique appelée « roman de la mémoire » ? Quels sont les traits caractéristiques du roman à thèse qui émergent dans le récit et comment sont-ils reconfigurés ? Dans quelle mesure son engagement littéraire relève-t-il du militantisme ? Comment ses romans réactualisent-ils les emprunts du pamphlétaire ? Enfin, pour clore cette exploration anatomique, on s'intéressera à sa dimension avant-textuelle, grâce à la consultation des cahiers de brouillon, carnets et calepins dans l'archive personnelle de l'auteur. On tentera d'analyser la construction de ses récits dès ses premières ébauches pour comprendre quelle est sa technique de travail, de quelle façon il se documente pour aborder les sujets de ses récits, par quelles phases différentes passe le choix du titre, ou encore, comment se construit la figure du personnage. En dernier, on étudiera

l'évolution de l'*incipit* de son roman *Las voces del Estrecho* (2000) lors de la mise en texte progressive dans les cahiers.

Dans la deuxième partie de cette étude, on s'attachera à la dimension du texte comme lieu de combat face au discours dominant, créant ainsi une réponse fictionnelle anti-hégémonique qui briserait les modes de représentation de la réalité, ainsi que l'illusion référentielle. Dans un premier temps, on analysera les marqueurs fondamentaux de l'engagement littéraire de Sorel. Par conséquent, il s'agira de saisir la singularité du rôle de l'instance auctorielle, du personnage et de la temporalité des romans d'Andrés Sorel. De quelle manière l'auteur réel fait-il son intrusion dans l'espace textuel ? Quelles sont les caractéristiques de cette figure singulière de l'auteur implicite et sous quelles modalités s'exprime-t-elle dans la diégèse ? Comment le personnage se met en scène en tant que porte-parole des idées esthétiques et politiques de l'auteur réel ? Dans quelle mesure le narrateur omniscient est-il une instance diégétique qui provoque la controverse et la polémique dans ses rapports avec le personnage ? Par quels moyens passe-t-on de l'effet d'auctorialité à l'effet d'autorité ? Comment la dimension métatextuelle du récit aide-t-elle à compenser sa nature autoritaire et de quelle manière contribue-t-elle à la distension de ces rapports de force ? Quant au personnage sorélien, on se demandera sous quelle modalité la configuration actantielle répond au schéma du perdant, de l'anti-héros. Que ce soit en tant que victime de guerre, en tant que prisonnier, en tant que personnage déshérité ou encore sous la forme du dissident désabusé, comment se met en place son univers axiologique ? Quelles sont les valeurs que le personnage sorélien véhicule par son discours et son action ? Dans quelle mesure y a-t-il des incohérences et des décalages ? Enfin, on analysera la dimension temporelle du récit et ses implications symboliques, dans la mesure où cette mise en place génère une perpétuation constante et récurrente des logiques de la perversité. Cela soulève des interrogations comme : l'homme apprend-il de ses échecs historiques, dans quelle mesure changent les systèmes politiques et à quel degré les hommes s'y adaptent-ils, ou quelles sont les modalités de travestissement politique des élites à travers le temps ?

Afin de mener une réflexion sur ce que signifie écrire et lutter contre le pouvoir depuis l'espace textuel, on s'attachera à l'analyse de trois romans représentatifs des enjeux du pouvoir. À travers *Crónica de un regreso*, on verra comment se positionne l'écrivain engagé face à la machine censoriale du régime franquiste. Fait-il des concessions ? Dans quelle mesure Sorel renonce-t-il à l'autocensure ? Comment réagissent les censeurs vis-à-vis des passages les plus controversés du texte, selon leur conception de la morale et du politique ? Comment interprètent-ils le statut du narrateur ? Quels sont les enjeux entre le texte et le hors-texte quand

il s'agit de permettre ou d'interdire la publication du roman ? Quelles sont les conséquences, sur le parcours littéraire de l'auteur, de l'interdiction de publier et du contrôle systématique de ses productions artistiques ? À travers *Discurso de la política y el sexo*, on cherchera à comprendre quelles sont les empreintes autobiographiques dans le récit et comment se manifeste l'angoisse existentielle d'un personnage qui lutte en tant qu'antifranquiste mais qui se voit finalement exclu du PCE. On s'interrogera également sur les rapports entre la mémoire individuelle et collective, sur la mise en scène de l'expression de cette double répression, sur la sublimation du traumatisme grâce à la sexualité comme voie d'évasion, ou encore sur la fracture identitaire qui provoque en lui un déchirement. Enfin, on dressera un bref état de lieu sur le combat pour la mémoire historique des victimes du régime franquiste en Espagne, ainsi que du canon dominant de cette catégorie des récits qui réhabilitent la mémoire des vaincus. En ce sens, on analysera les enjeux mémoriels concernant la Guerre Civile et l'après-guerre présents dans *La noche en que fui traicionada*, expression d'un discours mémoriel dissident, et dans une version postérieure, intitulée *El falangista vencido y desarmado*, dans laquelle on accède à la mise en texte d'une mémoire rebelle.

Enfin, la dernière partie de cette étude est consacrée à la dimension pragmatique de son écriture engagée. Dans un premier temps, on tentera d'analyser les causes de l'invisibilité de son discours dans la sphère sociale, sa médiatisation discrète, et si cela implique de nouvelles formes de censure dans le régime démocratique. Paradoxalement, alors qu'il a été pendant vingt-cinq ans secrétaire général de l'*Asociación Colegial de Escritores de España* (ACE), on verra que sa figure demeure dans une position de marginalité au sein même de l'institution littéraire. On s'intéressera à son rapport au marché éditorial et son positionnement concernant les prix littéraires. On verra que son invisibilité médiatique est également culturelle, ce qui rend sa diffusion difficile auprès du grand public. Néanmoins, on étudiera les espaces qui accueillent ce discours contestataire, comme les maisons d'édition où il publie, et on analysera comment les éditeurs se positionnent face à ses romans. Grâce à son blog *La antorcha del siglo XXI*, l'auteur semble avoir trouvé un espace de liberté pour s'exprimer, et on verra dans quelle mesure ces modalités d'expression empruntent au pamphlétaire. On cherchera ensuite à savoir comment ses romans sont accueillis par la critique littéraire, quelle est leur diffusion et comment les recensions alternent d'un côté, entre l'empathie et la reconnaissance et, de l'autre, entre le préjugé idéologique et le silence.

Dans un dernier chapitre, il s'agira d'analyser l'image du lecteur idéal véhiculée par les romans de Sorel. On cherchera quelles sont les stratégies paratextuelles employés pour captiver le lecteur. En même temps, une partie de ses œuvres plongent le lecteur dans un espace

d'inconfort. Par conséquent, on cherchera à savoir comment le dispositif fictionnel met en place à la fois des stratégies discursives de distanciation et de rapprochement vis-à-vis du récepteur, dans un fin équilibre entre le logos et le pathos. On verra quels sont les effets provoqués par l'ensemble de ces procédés chez le lecteur et de quelle manière son profil est configuré par le récit. Ensuite, on tentera d'analyser les images de l'anti-lecteur qui interviennent dans la diégèse, ainsi que le pouvoir de la littérature chez les personnages et le rôle des livres et des bibliothèques comme symboles de la résistance de la pensée face aux idées totalitaires.

PREMIÈRE PARTIE

L'ENGAGEMENT CITOYEN ET LITTÉRAIRE SORÉLIEN : ENTRE LA POLÉMIQUE ET L'IMPASSE

Introduction

C'est la question de l'engagement qui occupera la première partie de notre étude. Ce concept prend toute son importance dans la mesure où c'est un vecteur essentiel pour comprendre la logique de la production romanesque d'Andrés Sorel. Toute son œuvre est conçue sous cet angle, qui se base sur le fait non seulement d'interroger le monde, mais aussi de tenter d'atteindre un but encore plus ambitieux : celui de dévoiler les vérités cachées et de dire la vérité face au pouvoir. On verra que l'engagement n'est pas seulement présent dans ses romans, mais aussi dans sa posture en tant qu'écrivain, dans une modalité hybride à mi-chemin entre l'auteur de fictions *responsables* et le citoyen responsable et reconnu qui s'adresse à un public. Par conséquent, on abordera dans un premier temps son engagement intellectuel pour ensuite s'intéresser plus longuement à ce que signifie l'engagement pour l'auteur, et comment cet engagement prend forme dans le monde fictionnel. On verra que chez Sorel, l'action et l'écriture se trouvent en perpétuelle symbiose, dans une dimension de complémentarité, et les interférences entre action et création sont continues. On se demandera quel est le rôle de l'intellectuel aujourd'hui, si cette figure est encore d'actualité après Sartre et notamment après qu'une chape de plomb s'est posée sur cette modalité d'autorité à l'époque postmoderne, qui procède au brouillage des référents et à la remise en cause des pôles d'identification universalistes. On essaiera d'identifier les caractéristiques concrètes qui définissent son engagement citoyen et les moyens par lesquels le pouvoir met à l'écart toute une série de voix dissidentes qui dénoncent ouvertement les rapports de domination. En ce sens, on abordera l'invisibilité sociale de Sorel ainsi que les cibles de la dénonciation exposées dans l'espace de l'épitéxte public, ainsi que sa correspondance dans l'espace textuel. En ce qui concerne son engagement littéraire, on se demandera comment ce concept prend forme chez l'auteur et comment il envisage sa création sous cette emprise particulière. On tentera également d'analyser les risques et les limites de cette littérature engagée qui tend à bouleverser le hors-texte depuis le monde fictionnel.

Dans un deuxième temps, on tentera de définir le roman engagé sorélien et de pénétrer dans son anatomie, afin de définir ses contours et d'observer ses liens avec d'autres modalités génériques proches : comment ce roman politique emprunte-t-il des éléments de l'esthétique postmoderne pour la dynamiter de l'intérieur, quel est son rapport à l'Histoire et à l'essai, et comment relève-t-il d'un point de vue et d'une axiologie spécifique. En outre, on verra dans quelle mesure le roman engagé établit des relations avec le roman à thèse et avec l'écriture militante, pour s'y adapter, ou bien pour les transgresser, voire les dépasser. Enfin, on abordera

l'écriture littéraire comme processus dans la phase avant-textuelle du roman, afin d'analyser la « substance littéraire » de sa genèse¹. Les informations sont nombreuses : méthode de travail, connaissance interne de la composition, intentions, lapsus, impasses, retours en arrière, etc. Ces éléments nous aident à mieux comprendre l'œuvre elle-même et en disent beaucoup sur la méthodologie employée par l'écrivain pour construire ses fictions, notamment au niveau thématique, ainsi que sur la construction du personnage et sur les métamorphoses de sa structure.

¹ Pour Pierre-Marc de Biasi, cette approche du texte consiste en une aventure intellectuelle consacrée à « observer la structure pleine et vivante d'une écriture à l'état naissant, son développement, ses métamorphoses, la formation progressive de l'œuvre ». P.-M. de Biasi, *Génétiq ue des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 6.

Chapitre 1. État des lieux de l'engagement. Entre l'écriture et l'action

C'est d'abord une étude théorique de l'engagement que l'on propose dans ce chapitre. On analysera les définitions de cette notion polysémique que les intellectuels eux-mêmes ont apporté afin de cerner quel est le sens qui s'adapte le mieux au parcours militant d'Andrés Sorel. En quoi cela se traduit à travers son action en tant que militant communiste engagé d'abord, puis en tant qu'écrivain dissident face au pouvoir. Malgré son éviction du PCE, Sorel continue pour autant à se revendiquer du marxisme, alors que le contexte politique de ces quarante dernières années utilise toute sa force pour le bannir. On cherchera à comprendre comment l'auteur se confronte au pouvoir et à ses représentations, et comment il transgresse aussi le concept de militantisme dans son sens péjoratif pour lui redonner une nouvelle signification. On s'intéressera ensuite à la définition du concept d'engagement littéraire à l'aune de la philosophie sartrienne. On mettra en dialogue, d'une part, le discours public de l'auteur lors de ses entretiens avec la presse et au cours de notre recherche, ainsi que dans les articles de son blog *La antorcha del siglo XXI* avec, d'autre part, les apports théoriques sur l'engagement qu'ont légués d'autres auteurs comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Blaise Pascal, José Saramago ou encore Eduardo Galeano. Des théoriciens tels que Roland Barthes ou Benoît Denis nous aideront à étayer nos hypothèses. C'est autour de deux axes que ce dialogue va se développer : la liberté et la responsabilité. À travers plusieurs extraits de romans du corpus, on analysera la poéticité formelle de l'engagement littéraire de Sorel, ainsi que ses choix thématiques, son style et la configuration de ses personnages. Enfin, on abordera les risques encourus par cette présence totale de l'écrivain engagé dans son œuvre, à travers des modalités axiologiques qui concernent la mise en accusation de l'opposant.

1.1 Andrés Sorel comme intellectuel engagé. Rôle et positionnement

1.1.1 Définitions d'un concept

Intelectuales les dicen. Histriones, imbéciles, pobres mentes vendidas en el mercado de la estulticia y la corrupción. Combatirlos y denunciarlos supondrá que no os sintáis humillados, dominados, así como quería Kafka y lo muestra a través de El Castillo: atacar la sumisión al superior, sea éste investido de poderes políticos, económicos, o religiosos. Andrés Sorel

L'intellectuel doit disparaître au fur et à mesure que la société sera plus démocratique, que les gens auront plus de temps pour penser ; l'intellectuel n'aura plus rien à faire en tant qu'intellectuel. Jean-Paul Sartre

Les définitions de ce qu'est un intellectuel sont nombreuses, mais dans un premier temps on dira avec Jean-Paul Sartre qu'il s'agit de « personnes qui ayant acquis quelque notoriété par des travaux qui relèvent de l'intelligence abusent de cette notoriété pour sortir de leur domaine et se mêler de ce qui ne les regarde pas »¹. Dans cette idée de dépassement, l'intellectuel peut être perçu comme quelqu'un qui envahit un domaine qui ne le concerne pas, même si pour lui ce n'est pas forcément le cas². L'écrivain Max Aub exprime la perception particulière que l'intellectuel a de la politique, contre laquelle il se révolte : « Un intelectual es una persona para quien los problemas políticos son problemas morales »³. Pour Sartre, être un intellectuel n'est pas un métier, une profession, mais une attitude, car il intervient dans des situations concrètes, non pas systématiquement. Ces « aristocrates de la pensée », pour paraphraser Maurice Barrès, agissent comme des juges, comme s'il s'agissait des êtres qui restent *au-dessus de la mêlée*, capables de mieux discerner entre le Bien et le Mal, entre le juste et l'injuste, que le commun des mortels. Au-delà d'un positionnement idéologique qui peut être libéral, social-démocrate, communiste, réactionnaire, fasciste, etc., ce qui nous semble important par rapport à la crédibilité ou la légitimité de l'intellectuel, c'est son degré d'indépendance ou bien de connivence avec le pouvoir en place. Comme le signale Patrick Wagner à propos de Sartre, « l'intellectuel se trouvait donc par essence opposé au Pouvoir car il mettait constamment en évidence le décalage entre les idéaux et leurs réalisations »⁴. Nombreux sont ceux qui deviennent des *intellectuels organiques de la bourgeoisie*, inscrits dans le groupe social dominant, et cette figure est amplement décriée par Sorel, qui différencie l'*intellectuel*, docile et chouchouté par le pouvoir, du *penseur* – dans lequel il se reconnaît –, une figure distante et critique face au pouvoir, donc marginalisée⁵. L'essence même du statut de l'intellectuel consiste

¹ Jean-Paul Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12.

² Selon Sylvie Servoise, « Zola, quand il prend la défense de Dreyfus, n'a pas en effet le sentiment de sortir de son champ de compétence. Au contraire, il intervient au nom des valeurs universelles de vérité et justice dont il estime avoir la charge. Ce n'est pas d'un savoir spécifique qu'il se réclame, mais d'un savoir universel qui justifie aussi bien sa capacité à parler à tous qu'à s'exprimer au nom de tous ». Dans S. Servoise, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », art. cit.

³ Max Aub, *La gallina ciega. Diario español*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1971, p. 337.

⁴ Patrick Wagner, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003. En ligne, [<http://leportique.revues.org/381>]. Consulté le 26/11/2015.

⁵ Dans un entretien avec Fany Miguens Lado, Sorel affirme : « Para los políticos y para los empresarios, los intelectuales siempre han ejercido una clara función. Desde la Edad Media se han buscado intelectuales dóciles que sirvieran casi como un ornamento al poder [...] Así como al intelectual todos le buscan y le quieren, al pensador todos le huyen. Porque el pensador busca una realidad distinta, se envuelve de dudas, disiente, es diferente y, entonces, cuestiona. Cuestiona el poder que quiere utilizarle. Y al no aceptar ser un lacayo de ese

justement à être dissident ou contestataire vis-à-vis des institutions du pouvoir ou, comme le signale l'historien Gérard Noiriel, l'intellectuel est avant tout « celui qui dit la vérité au pouvoir au nom des opprimés »¹. Comme l'explique Jean-François Hamel, « c'est bien l'indépendance des écrivains face aux pouvoirs politiques, économiques et religieux qui assure leur libre intervention comme intellectuels »². Ce type d'intellectuel est celui que Serge Halimi – reprenant l'œuvre de Paul Nizan – considère comme un « chien de garde », et il se trouve à l'opposé de l'intellectuel « dissident » ou « résistant »³, comme serait le cas d'Andrés Sorel. Halimi reprend cette appellation du célèbre essai de Paul Nizan, *Les chiens de garde*. Selon Nizan, un intellectuel « n'est pas le sténographe de l'ordre mais celui qui sait expliquer la nécessité de le dépasser, voire de le subvertir »⁴. Cette posture thuriféraire au service de l'idéologie dominante est loin de correspondre à celle qu'établit le critique Edward Saïd, pour qui l'intellectuel est un *intrus* qui habite en marge de la société – ce qui rend possible la distance nécessaire pour exercer la critique – et qui conteste le pouvoir. Pour lui, l'intellectuel est un *outsider*⁵. D'autres, comme le philosophe Byun-Chul Han, parlent de la figure de l'*idiot savant* que l'on pourrait aisément appliquer à Sorel :

El idiota es un hereje moderno. Herejía significa *elección*. El herético es quien dispone de una *elección libre*. Tiene el valor de desviarse de la ortodoxia. Con valentía se libera de la coacción a la conformidad. El idiota como hereje es una figura de la resistencia contra la violencia del consenso. Salva la magia del marginado. Frente a la creciente coacción a la conformidad sería hoy más urgente que nunca aguzar la *conciencia herética*⁶.

1.1.2 (In)visibilité et hybridité de l'intellectuel. La conscience de classe

L'intellectuel est conscient de sa responsabilité individuelle, mais pour que son discours soit efficace, il est conditionné par son degré d'autorité et de prestige national ou international,

poder, es perseguido, silenciado o, simplemente, negado como si no existiera ». F. Miguens Lado, « Entrevista a Andrés Sorel », *Rebellion.org*, 20/11/2004. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7862>]. Consulté le 26/11/2015. Voir aussi A. Sorel, « Manifiesto contra los intelectuales », *La antorcha del siglo XXI*, n° 57, 02/09/2013. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2013/09/numero-57.html>]. Consulté le 26/11/2015.

¹ Pour cet historien, « Le travail d'un intellectuel n'est pas de modeler la volonté politique des autres. Il est, par les analyses qu'il fait dans les domaines qui sont les siens, de réinterroger les évidences et les postulats, de secouer les habitudes, les manières de faire et de penser ». G. Noiriel, *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*, Marseille, Agone, 2010, p. 209.

² J-F. Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, *Politiques de la littérature. Une traversée du XXe siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 9-30. [<http://www.fabula.org/atelier.php?Politique de la litt.>]. Consulté le 25/11/2015.

³ Serge Halimi, *Les nouveaux chiens de garde*, Paris, Raisons d'agir, 2005.

⁴ Cité par Serge Halimi, « Préface » dans Paul Nizan, *Les chiens de garde*, Marseille, Agone, 2012, p. 7.

⁵ E. Saïd, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1994.

⁶ Byung-Chul Han reprend cette formule du dramaturge Botho Strauss. Dans *Psicopolítica, op. cit.*, p. 122.

ce qui pose question dans le cas précis d'Andrés Sorel. Il ne s'agit pas tellement de juger le contenu de son discours, mais les circonstances concrètes de sa production, prenant en compte sa position dans le champ littéraire. Bien que discret, marginalisé ou caché par le pouvoir médiatique, son discours est toujours là. La difficulté consiste à pouvoir tomber dessus, à l'apercevoir dans l'immense nuée informative qui caractérise nos sociétés contemporaines. On pourrait se demander donc à quel point Sorel est légitime pour pouvoir donner son avis et intervenir dans le débat sociopolitique si l'on ne lui reconnaît pas de prestige comme écrivain, car il est pratiquement invisible pour le grand public. On est face à quelqu'un qui ne bénéficie que du prestige octroyé probablement par un cercle réduit d'écrivains ou de militants. Il fréquente des débats intellectuels qui sont très peu médiatisés, mais il a une certaine autorité dans ces groupes réduits, car il y est souvent invité pour faire des conférences, en raison de son long parcours¹.

La figure de Sorel est hybride, en tant qu'intellectuel et écrivain. Mais ces termes ne sont pas contradictoires, dans la mesure où les spécialistes² font remonter la naissance de l'intellectuel à l'Affaire Dreyfus, soldat juif accusé d'espionnage et défendu par Émile Zola, qui était avant tout un écrivain, dans son célèbre article « J'accuse ». La naissance de l'intellectuel est donc étroitement liée à la figure de l'écrivain. La complexité est de discerner chez Sorel si la figure de l'intellectuel précède celle de l'écrivain ou inversement. Son cas reste très particulier, si l'on évoque la définition de l'intellectuel pour Christophe Charle :

Un agent, utilisant et mettant en jeu le prestige et la compétence acquis dans un domaine d'activité spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences, etc.), [qui] s'autorise de cette compétence qu'on lui reconnaît pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique³.

On aurait du mal à appliquer cette définition à Sorel, car son prestige comme écrivain a été foudroyé par les circonstances politiques de la censure franquiste.

De toute façon, son intérêt pour la littérature est bien plus ancien que sa militance politique, mais en raison de cette anomalie historique qui l'empêche d'effectuer un parcours naturel d'écrivain, Sorel a d'abord été connu comme un intellectuel du PCE et par ses essais

¹ Par exemple, le 27/10/2015, il faisait partie des conférenciers à la Faculté de Sciences Politiques et Sociologie de l'Université Autonoma de Madrid dans le cadre du « Tribunal permanente de los pueblos contra la guerra imperialista y la OTAN ». Dans la vidéo, on peut constater un groupe assez réduit d'assistants, des étudiants pour la plupart. En ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=nvOdZqwy7Ek>]. Consulté le 25/11/2015.

² Voir les ouvrages les plus remarquables sur la figure de l'intellectuel en France : Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Minuit, 1990 ; P. Ory et J.-F. Sirinelli, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002 ; M. Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.

³ Cité par B. Denis, *Littérature et engagement...*, op. cit., p. 21.

sur Che Guevara ou le maquis en Espagne. C'est après la chute de la dictature que l'on commence à découvrir sa contribution à la littérature. La dictature a eu des conséquences destructrices sur la culture qui ont, dans une certaine mesure, mis en avant son rôle d'intellectuel engagé au sein du PCE, et en même temps cette ombre a pesé lourd sur son activité d'écrivain. Selon Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, l'intellectuel serait « un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie »¹. D'après cette définition, on observe cette différence presque antithétique entre le culturel et le politique, mais pourrait-on considérer néanmoins que l'intellectuel est aussi en quelque sorte quelqu'un qui fait non pas de la politique institutionnelle, mais « du politique » avec ses revendications, manifestes, polémiques et pétitions ? Comme l'affirme Frédérique Matonti, « tout conflit intellectuel est toujours un conflit politique »². Chez Sorel, les liens entre culture et politique sont assez flous, surtout pour quelqu'un qui a fait partie du PCE, même si toujours depuis un positionnement critique et émancipé, loin de la soumission traditionnelle du militant à la doctrine du Parti et au secrétaire général. En outre, il ne faut pas oublier la fonction de l'intellectuel : celle de dévoiler, de montrer en dissipant les ombres, de mettre en lumière, et ce rôle d'intellectuel-éclaireur se retrouve justement dans le titre de son blog : « La antorcha del siglo XXI », c'est-à-dire le flambeau qui sert à prendre la relève de la revue de Karl Kraus, dans le sens d'une passation de pouvoir symbolique, mais aussi dans sa dimension métaphorique en tant qu'objet qui sert à allumer, à éclairer.

En 1978, hors du militantisme communiste, Andrés Sorel déclare à la revue *El viejo topo* : « Un intelectual [...] es lógico que se comprometa con lo que para él es fundamental: la lucha de clases, más en cuanto a la división cultural que en la económica »³. En effet, l'auteur part de plusieurs constatations : il se considère, implicitement, comme un intellectuel. De plus, son engagement consiste principalement à contribuer, depuis la dimension culturelle, à la lutte des classes théorisée par Karl Marx dans le *Manifeste du Parti Communiste*, afin de montrer les enjeux et tensions économiques et sociales entre deux classes sociales antagonistes : la bourgeoisie (la classe dominante, qui possède le capital) et le prolétariat (la classe dominée, salariée, qui porte le travail). Actuellement, cette structure sociale a connu une métamorphose profonde et plus complexe, car entre la classe ouvrière ou populaire et l'élite bourgeoise ou classe aisée, on assiste à la naissance, surtout à partir de 1945, d'une classe intermédiaire : les

¹ P. Ory et J.-F. Sirinelli, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, op. cit., p. 10.

² Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005, p. 165.

³ Víctor Claudín, « Andrés Sorel : discurso político y literario », *El viejo topo*, n° 24, septembre 1978, p. 58-60. Citation p. 58.

classes moyennes¹, un concept vaste et hétérogène qui se partage à la fois entre la classe moyenne supérieure (cadres, ingénieurs) et inférieure (instituteurs, travailleurs sociaux), en déclin depuis 1980. Avec les nombreuses crises économiques qui scandent le capitalisme, on assiste actuellement à un dispositif de coupes budgétaires et de progressive privatisation de l'État, qui détruit les nombreux acquis sociaux obtenus par les luttes sociales et syndicales. Ce système consolide un fort écart entre les plus riches et les plus pauvres, provoqué par la paupérisation des classes moyennes et de la classe ouvrière (chômage, précarité, flexibilité du travail) et l'enrichissement démesuré d'une élite financière, minoritaire, qui concentre le pouvoir, ce qui mène à des intellectuels comme Noam Chomsky à affirmer que l'on vit, aujourd'hui encore, non pas dans la lutte des classes mais dans une « guerre des classes »².

Ce jugement coïncide avec celui que Sorel développe progressivement dans les articles de son blog, en opposant les terroristes de la finance, un groupe minoritaire qui dirige le monde, à la majorité des citoyens, qui sont surveillés et qui travaillent comme des esclaves. Néanmoins, par rapport à la conscience de classe, un revirement intéressant s'est produit. Selon le journaliste et écrivain Owen Jones, un bon pourcentage de la population qui fait partie actuellement de la classe ouvrière (celle qui a les plus faibles revenus annuels) se considère paradoxalement comme appartenant à la classe moyenne, car les médias, sous l'influence des classes dominantes, ont construit une image péjorative de la classe ouvrière, déclarant même sa diabolisation : ce que l'auteur appelle les *chavs*³. Dans cet état de fait, avec une gauche dont le discours n'a pas su persuader, la classe ouvrière a donc perdu son pouvoir revendicatif face au patronat. D'autres auteurs vont encore plus loin et dépassent la théorie marxiste, comme le philosophe Byung-Chul Han, pour qui il n'est plus opérationnel de distinguer une société divisée traditionnellement entre prolétaires et bourgeois⁴. Dès lors, le paradigme social a nettement changé, et le système néolibéral a remplacé la possible *dictature du prolétariat* par la *dictature du capital*. Pour Byung-Chul Han, le système néolibéral, conçu comme une forme

¹ Les classes moyennes en France prennent tout leur essor notamment entre 1945 et 1975, pendant les *Trente Glorieuses* et la naissance de la société de consommation. Croissance économique, plein emploi, expansion démographique et protection sociale caractérisent cette période. Une bonne partie de ce développement économique et sociale est dû aux mesures proposées par le *Conseil National de la Résistance* (15 mars 1944), qui configurent les bases de l'État-Providence.

² N. Chomsky, « Un monde sans guerre. Discours au Forum social mondial de Porto Alegre, janvier 2002 », *Actuel Marx*, 2003/1 (n° 33), p. 57-76. Citation p. 57. En ligne [<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2003-1-page-57.htm>]. Consulté le 23/11/2015.

³ Voir Owen Jones, *Chavs : The Demonization of the Working Class*, Londres, Verso Books, 2011, trad. de l'anglais par Íñigo Jáuregui, *Chavs : La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012.

⁴ D'autres théories critiques contemporaines, notamment celles de l'extrême-gauche post-marxiste d'Ernesto Laclau, de Chantal Mouffe ou de Perry Anderson, proposent d'autres catégories que bourgeoisie et prolétariat, sans pour autant perdre de vue Marx.

de mutation du capitalisme, met en place le phénomène de l'auto-exploitation, c'est-à-dire qu'il transforme le travailleur en patron : « Hoy cada uno es un *trabajador que se explota a sí mismo en su propia empresa* »¹. En l'occurrence, d'une manière ou d'une autre, la lutte de classe est présente dans toute l'œuvre romanesque de Sorel, qui s'en prend aux représentants des classes dominantes qui exercent le pouvoir : les institutions religieuses, militaires, policières, ainsi que les idéologies totalitaires et leurs bureaucraties. Par exemple, sa vision de la Guerre Civile est présente dans son roman *El falangista vencido y desarmado* (2006) à travers le narrateur-personnage qui ouvre le roman. Situé en 2006, il élabore une réflexion générale sur les classes sociales au niveau mondial : « En la historia de la humanidad siempre existieron dos bandos, el que esquilma, se impone por la violencia, y el sangrado, víctima de la crueldad del otro » (*Falangista*, 39). Cette même logique s'applique à la raison profonde qui engendre la Guerre Civile, une confrontation dialectique qui y est présente et latente, loin des excuses qui justifient l'action des militaires fascistes et leur soutien par l'oligarchie politico-financière, afin de lutter contre le communisme :

España, el comunismo: un leitmotiv de todos cuantos despreciaban las transformaciones sociales, culturales, que impulsara la República. La clase oligárquica no quería ceder el poder absoluto del que siempre había disfrutado. A sus fincas propias unía el concepto de finca materna que también les pertenecía y querían administrar: España (*Falangista*, 274).

1.1.3 Un militant... du langage

Dans le contexte actuel, on assiste massivement à l'absence, au silence ou à la reconversion de l'intellectuel de gauche contestataire – qui trouve une place privilégiée aux côtés du PSOE depuis sa victoire électorale en 1982 – et à la presque disparition de son discours public dans les médias (presse, radio, télévision)². Le développement en Espagne de la « Culture de la Transition » (CT) et son esprit de consensus et de cohésion a déplacé vers la

¹ Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. de l'allemand par Alfredo Bergés, Barcelone, Herder, 2014, p. 17. L'auteur souligne.

² Selon le philosophe Santiago Alba Rico, « Lo que sin duda resulta extraño es que todavía en nuestros días [...] sigamos identificando a los intelectuales con la izquierda y la rebeldía cuando lo normal, lo rutinario, lo esperado, ha sido exactamente lo contrario: asociados objetivamente al poder económico, la mayor parte de ellos ha cooperado siempre con los reyes, los tiranos y los conquistadores ». Dans S. Alba Rico, « Los intelectuales y la política: de vuelta a la realidad », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°66, 2005, p. 11-19. Citation p. 14. La figure de l'intellectuel s'est reconfigurée lors des protestations des indignés à partir de 2011, qui ont été soutenues par des personnalités du monde de la culture comme José Luis Sampedro, Eduardo Galeano, Eduard Punset ou le dessinateur Plantu.

marginalité médiatique les discours critiques envers le *statu quo*¹. Comme souligne le philosophe Santiago Alba Rico² – qui définit les intellectuels comme des « trabajadores del pensamiento y militantes del lenguaje » – le paradigme de l’intellectuel a complètement changé aujourd’hui, dans la mesure où il y a une rupture entre le savoir et la persuasion. Désormais, le prestige a changé de place, car les « intellectuels » contemporains qui persuadent sont issus de la société du spectacle : footballeurs, chanteurs, stars, acteurs, etc. De plus, les intellectuels les plus médiatiques cautionnent souvent un discours de nature complaisante et flatteuse avec le pouvoir en place, sauf à de rares exceptions, comme par exemple celle de l’écrivain Juan Goytisolo, lors du discours du *Premio Cervantes* 2014³.

Contre toute attente, Sorel revendique encore aujourd’hui, adoptant une position à contre-courant, la figure de l’intellectuel engagé de la gauche radicale. Cela peut probablement paraître une position démodée ou obsolète, voire inefficace, mais elle met en relief le besoin d’une voix critique, d’un contre-pouvoir provocateur face aux décisions politiques et économiques de l’ordre néolibéral : guerres, impérialisme, corruption, impunité, pauvreté, etc. En ce sens, Sorel a une conception très idéaliste, et également très ambitieuse, de ce que doit être un intellectuel et de ce envers quoi doit-il s’engager :

Intelectuales comprometidos. Con el lenguaje. Con su pureza. Restituyendo a las palabras su significado. Comprometidos con la belleza, frente a la extensa invasión de la fealdad que domina todos los ámbitos de las culturas. Con la pasión crítica [...]. Con la negación de los valores del mercado, en la ética y la sensibilidad que conforma la independencia. Comprometidos en la desconfianza ante los poderes políticos, ante las alienaciones religiosas, ante conceptos como los de patriotismo, militarismo. Denuncia de la irracionalidad, de los falsos valores absolutos, de la deificación de la historia, de la ciencia, de los cánones sociales o artísticos, de las leyes políticas, los valores consagrados por el uso y la tradición. En el apoyo a los herejes, a los perseguidos, a los marginados⁴.

Cette citation synthétise tous les points abordés dans son œuvre littéraire, que l’on analysera par la suite. Parallèlement, elle nous fait prendre conscience du fait que la terminologie « intellectuel engagé » n’est plus qu’un pléonasme, car l’intellectuel est toujours quelqu’un

¹ L’écrivain Gonzalo Torné affirme sur cette question : « En el núcleo de la CT se establecen unos intereses comunes entre los políticos y los grandes medios de comunicación y sus intelectuales, por el que estos últimos dejan de ser críticos y vigilantes del poder, para convertirse en sus custodios y pedagogos (cuando no en sus bufones) ». G. Torné, « Un mes en el que la CT enfermó », dans G. Martínez (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 56.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Dans son discours « A la llana y sin rodeos » du 27 avril 2015, assez critique, Goytisolo affirme : « Ser objeto de halagos por la institución literaria me lleva a dudar de mí mismo, ser *persona non grata* a ojos de ella me reconforta en mi conducta y labor ». Disponible en ligne sur [<http://www.europapress.es/cultura/noticia-discurso-completo-juan-goytisolo-premio-cervantes-2014-20150423163314.html>]. Consulté le 26/11/2015. Andrés Sorel lui rend hommage dans son article « Juan Goytisolo », *La antorcha del siglo XXI*, n° 86, 13/05/2015, dans lequel il explique les raisons de son absence à l’acte. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2015/05/numero-186.html>]. Consulté le 26/11/2015.

⁴ A. Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, op. cit., p. 125.

d'engagé, qui agit depuis un positionnement concret et qui porte une vision précise du monde, que ce soit dans un sens plus conservateur ou plus progressiste, que ce soit par son discours, ou par ses silences et ses absences. Autrement dit, il existe un clivage entre ceux qui cautionnent le système et ceux qui le remettent en question. En ce sens, et suivant la théorie élaborée par Gramsci, il serait plus juste de qualifier Sorel d'« intellectuel critique »¹. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la première des choses dont l'intellectuel doit s'occuper selon Sorel est le fait de restituer le véritable sens du langage, qui pour l'auteur est constamment altéré, manipulé et usurpé par les représentants du pouvoir : les mots *droits de l'homme, liberté, démocratie, égalité* ou *justice* ont perdu tout leur sens dans une société hypermédiatisée et spectaculaire, dominée par un pouvoir politique qui cache à coup d'euphémismes ses intérêts économiques et qui empêche toute possibilité d'initiative révolutionnaire². Le souci du langage, de son usage et de ses répercussions politiques, notamment d'oppression sur la population, constitue une problématique majeure pour Sorel. En tant qu'intellectuel critique et en tant qu'écrivain, il cherche à la fois un style particulier et dénonce l'utilisation historique du langage comme un système manipulateur qui va à l'encontre de la libération de l'être humain. Sans doute, il partage cette réflexion autour de l'usage particulier du langage avec l'écrivain Autrichien Karl Kraus, qui considérait la presse comme la principale responsable d'avoir provoqué la Première Guerre Mondiale ainsi que le nazisme, en raison de son usage corrompu de la langue³.

Cette obsession devient plus explicite dans la mise en scène métalinguistique qui a lieu dans son roman *...y todo lo que es misterio* (2015)⁴, dans lequel le couple protagoniste, les écrivains Paul Celan et Ingeborg Bachmann, se proposent d'*humaniser* la langue allemande compte tenu de l'utilisation manipulatrice et dénaturante que les nazis et leur novlangue de propagande en ont fait dans le but d'incarner *la vraie Allemagne*⁵. Le projet nazi était de vider le contenu intellectuel du langage et de le remplacer par des émotions proches du fanatisme.

¹ Comme l'affirme Michel Winock : « Depuis le théoricien marxiste Antonio Gramsci, on a coutume d'opposer l'intellectuel critique et l'intellectuel organique, ce dernier n'ayant pour rôle que de justifier la classe dominante dans ses pouvoirs en produisant l'idéologie de sa domination ». Dans M. Winock, *Le Siècle des intellectuels*, *op.cit.*, p. 619.

² Dans son blog, Sorel s'exprime ainsi sur la question : « Cuando, en nuestra impotencia, alentaremos al menos un lenguaje que no sea embaucador, conformista, que devuelva a la palabra su exacto significado, que impida, cuando se habla de determinadas políticas y desarrollos económicos, de culturas y progresos, drogar a los pueblos para impedir sus revoluciones ». A. Sorel, « ¿Volverán las nuevas ideologías en los pensamientos sus ideas a colgar? », *La antorcha del siglo XXI*, n° 106, 02/02/2016. En ligne [http://www.andressorel.blogspot.com.es/2016_02_01_archive.html]. Consulté le 03/02/2016.

³ Voir à ce propos Jacques Bouveresse, *Schmock ou Le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, 2001.

⁴ Andrés Sorel, *Y todo lo que es misterio*, Madrid, Akal, 2015.

⁵ Voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Pocket, 1998.

Paul Celan essaye, avec la lumière de ses poèmes, de le sauver, de le dépuré, de rétablir en définitive son véritable sens, et c'est pour cette raison qu'au fil de la diégèse s'intercalent souvent des vers des poèmes de Celan, qui constituent même les titres d'une bonne partie des sous-chapitres du roman, notamment sur le thème de l'amour et de la mort. Selon Alma – la narratrice, témoin des bombardements d'Alcañiz pendant la Guerre Civile, qui raconte à son compagnon Tristán les relations tumultueuses entre Ingeborg Bachmann et Paul Celan –, surmonter l'empreinte que le nazisme a laissée sur la langue allemande est un véritable défi :

La lengua del III Reich. Repetición de formas sintácticas vulgares y propagandísticas que terminan convirtiéndose en carne y sangre del vivir, sentir, expresarse del pueblo. Se van grabando en el subconsciente de quienes las escuchan y terminan por conformar una conciencia colectiva. El veneno se ha inoculado sin que sean conscientes de ello, hasta que pasa a convertirse en su forma de expresión y vida. ¿Podrá, se pregunta Celan, encontrarse un antídoto capaz de desnazificar el lenguaje?¹

On constate qu'il y a donc une correspondance entre le but de Sorel, en tant qu'intellectuel critique, de démasquer, de dévoiler le véritable sens des mots, et la tâche de Paul Celan en vue de restituer la langue allemande, de la nettoyer de son passé le plus manipulateur et sinistre. Selon Ingeborg Bachmann, le contenu de la langue nazie était basé sur un projet de destruction du progressisme afin d'empêcher la libération des peuples. Dans une discussion avec Paul Celan, elle fait un parallèle avec un usage de type religieux :

Porque el lenguaje hitleriano era en el fondo un lenguaje religioso [...], lenguaje basado en afirmaciones rotundas, repetitivas y con un halo misterioso, credos cuyo origen resulta de difícil explicación pero son aceptados sin dudas ni réplicas posibles [...], como una música pegadiza que se apodera de los oídos y termina incardinándose en el ser humano a la manera en que la sangre corre por las venas².

Cette image du sang qui circule dans les veines illustre bien la difficulté que suppose l'extirpation d'une idéologie totalitaire qui a réussi à s'installer dans les esprits de la population allemande et qui, malgré la fin de la guerre, a la peau dure. Ce système totalitaire impose une série d'habitudes qui ont pour base l'émotion (les chants, les drapeaux, les symboles, les consignes, les automatismes gestuels, etc.) et donc, d'une certaine façon, l'irrationalité³, et un

¹ Andrés Sorel, *Y todo lo que es misterio*, op. cit., p. 157.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Malgré des différences évidentes, on pourrait néanmoins établir un parallèle entre l'utilisation des émotions par le nazisme et le rôle des émotions dans le système néolibéral qu'aborde le philosophe Byung-Chul Han : « Las emociones [...] están reguladas por el sistema límbico, que también es la sede de los impulsos. Constituyen un nivel prerreflexivo, semiinconsciente, corporalmente instintivo de la acción, del que no se es consciente de forma expresa. La psicopolítica neoliberal se apodera de la emoción para influir en las acciones a este nivel prerreflexivo. Por medio de la emoción llega hasta lo profundo del individuo. Así, la emoción representa un medio muy eficiente para el control psicopolítico del individuo ». B-C. Han, *Psicopolítica*, op. cit., p. 74-75. L'auteur souligne.

langage spécifique qui le construit. Enfin Tristán¹, le compagnon d'Alma, souligne aussi la similitude entre le langage franquiste et celui du national-socialisme allemand, tous deux faisant partie de la même famille idéologique : le fascisme. Pour Tristán :

El lenguaje franquista y el nacionalsocialista poseían sus objetivos y unos métodos comunes basados en la reiteración de las mentiras y los dogmas para ejercer un efecto dominante sobre sus pueblos. Eufemismos, calumnias, limitación del léxico, mitos históricos, nacionalismo exacerbado, adoración a los himnos, leyendas, banderas, pero lo peor era la imposición a través de él de la violencia, del culto a sus héroes, a la fuerza bruta, la ridiculización de los débiles, del pensamiento, acoso, aislamiento y persecución y muerte de todos los considerados enemigos. Yo vengo de habitar en la sombra, me decía Celan, y desde ella busco palabras nuevas para existir².

Un autre aspect de la citation est l'opposition entre la beauté de la littérature et de la parole poétique par rapport à une réalité injuste, mesquine et laide aux yeux de l'auteur. Face à un modèle de société qu'il déplore, et dans le but de lutter contre « la extensa invasión de la fealdad que domina todos los ámbitos de las culturas », l'écrivain – car pour Sorel *écrivain* et *intellectuel* deviennent deux concepts synonymes – construit un espace parallèle. La littérature devient alors un refuge, un jardin paratopique pour cultiver les valeurs de culture, de savoir, de connaissance, qui sont devenues des réalités marchandes dans la société contemporaine. Face au cirque médiatique, face à la vulgarité d'un langage grossier et insultant, certains passages des récits soréliens deviennent un espace pour la détente, pour les sens, pour la réflexion et le silence³. L'écriture de Sorel contredit l'axiome canonique dominant qui stipule que la littérature engagée est en soi de la mauvaise littérature. Et cet exercice se concrétise chez Sorel dans la construction magistrale d'une prose très personnelle, complexe, d'une forte volonté de style souvent poétique et évocateur de belles images, qui exprime parfois les expériences les plus destructrices et douloureuses, les plus sombres et injustes du pouvoir. Dans ce paradoxe réside sa valeur, sa capacité à captiver le lecteur, à le faire rêver, imaginer, en même temps que s'indigner et l'inviter à la réflexion. Par exemple, le narrateur omniscient de *El falangista vencido y desarmado* décrit l'état d'abatement de Silvia au lendemain du coup d'État franquiste, le 18 juillet 1936. C'est un état douloureux, exprimé sur un ton dramatique bien que poétique, plein de sens métaphoriques et d'images stimulantes autour des larmes et de leur

¹ Personnage fictif qui vit la Guerre Civile espagnole à Alcañiz, et qui partage avec Celan son exil en France et sa déportation à Auschwitz. Finalement, tous deux survivent au camp d'extermination nazi.

² Andrés Sorel, *Y todo lo que es misterio*, op. cit., p. 116.

³ Néanmoins, dans des romans comme *El falangista vencido y desarmado*, on a affaire à la figure d'un narrateur omniscient interventionniste, qui juge et qui emploie un langage grossier pour décharger sa colère contre les dominants (principalement les militaires franquistes). Malgré tout, cette utilisation peut-être choquante, mais pour autant poétique, du langage est le fruit d'une colère dont l'origine se trouve dans la peur et le silence imposés dans l'Espagne franquiste, dont l'auteur a été victime et qui maintenant fait retour au fil du récit comme un boomerang. Une colère qui, en dehors de sa pertinence ou de son efficacité esthétique, peut véritablement perturber certains lecteurs.

absence. Il y a un passage de l'expression des larmes vers le silence, vers l'intériorisation de la peur :

En las horas de la tarde, cuando ya tuvo plena consciencia de la tragedia que les abatía a todos, navegó por las sábanas del lecho acunado por el manto de lágrimas que pronto envolvió la totalidad de su cuerpo. Ya no poseía capacidad para absorberlas o detenerlas. Pronto dejarían de desbordarla. Que su cuerpo se quedaría seco, tronchado como el árbol al que le han extirpado todas sus raíces, cuya savia se ha secado para siempre (*Falangista*, 86).

Dans cette recherche presque obsessionnelle pour arriver à redonner son véritable sens au langage, Sorel construit une œuvre romanesque qui, de la façon la plus poétique possible contre la bienséance, appelle les choses par leur nom. Cela s'observe par ailleurs dans une volonté de style qui prête une attention spéciale à la sonorité, au rythme de la phrase, et qui s'oppose ainsi au langage mensonger du pouvoir¹. Dans *Las guerras de Artemisa*, le soldat Luis Vives emploie un langage rythmique pour la description de la ville de La Havane, symbole de la liberté, pleine de lumière et de vie :

La luz explota en las ventanas, quema las celosías, derriba los muros de las casas, mientras la calle baila en sus ritmos y droga con sus olores, la calle está siempre, aunque parezca dormida, en perpetuo movimiento. Es fiesta pícara y sensual, sexo y comida en reivindicación de la vida (*Artemisa*, 242).

Notons le choix métaphorique des verbes qui apportent de la lumière, de la chaleur et du mouvement (« explota », « quema », « derriba », « baila »), les parallélismes syntaxiques, l'emploi anaphorique de « la calle » ou l'expressivité rythmique de la polysyndète (« y »). De même, la musique classique est très présente dans l'œuvre de l'auteur. C'est une manière de canaliser les sentiments, de dégager l'esprit, et sa fonction n'est pas celle d'une simple ornementation de l'atmosphère, mais elle implique un usage symbolique de la culture spécifique du personnage, comme Silvia dans *El falangista vencido y desarmado*, qui écoute la 9^{ème} symphonie de Beethoven, associée dans la scène au camp républicain et à l'espoir d'une fraternité qui tardera à être de retour (*Falangista*, 207, 215). Dans un autre contexte, la musique porte une charge euphémistique – la beauté devant l'horreur – dans l'usage qu'en fait le nazisme à travers le violon de K dans *Último tango en Auschwitz* (2013), obligé de jouer devant le défilé de juifs destinés aux chambres à gaz.

¹ Sorel considère que la préoccupation linguistique est également une constante chez José Saramago. Il affirme ainsi à propos de son roman *Ensayo sobre la lucidez* : « [Saramago] nos muestra una constante de su literatura, de nuestro propio tiempo histórico: la pervisión del lenguaje, la manipulación de la palabra por los políticos, la virtualidad que la ha descarnado destruyendo sus implicaciones conceptuales, sus posibles referencias éticas o ideológicas ». A. Sorel, « Saramago: literatura y política », *La Razón*, 22/05/2004. En ligne [<http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/040522as.htm>]. Consulté le 30/11/2015.

1.1.4 Contre le pouvoir. Avec ses victimes

Pour Sorel, l'intellectuel doit porter un esprit libre, indépendant du pouvoir et des partis politiques, et dans sa définition émerge une idée de méfiance¹ vis-à-vis des institutions considérées par l'auteur comme réactionnaires et violentes, notamment l'Église et l'Armée, ainsi que toute idéologie nationaliste et patriotique. Tout au long de son parcours romanesque, on peut sans effort retrouver la critique de ces éléments, comme un fil conducteur. Ces institutions et tout ce qu'elles représentent ont sûrement toujours été une contrainte pour l'auteur, en tant qu'intellectuel et en tant que citoyen de son époque, car il a connu et subi la dictature franquiste dès le début, avec les traces psychologiques que cela suppose pour cette génération. À la différence de nombre d'intellectuels progressistes pour qui le seul temps légitime pour construire des romans critiques et sociaux était la dictature franquiste, pour Sorel, la critique des institutions répressives se poursuit par temps démocratiques. Ce choix délibéré de l'auteur met en avant en quelque sorte une idée d'exigence démocratique face à une nouvelle époque – celle qui commence après la mort de Franco en 1975 et se poursuit jusqu'à nos jours – considérée comme héritière et encore très proche des désirs du dictateur. Le poids de l'idéologie national-catholique, bien qu'il ait progressivement disparu formellement des institutions, reste présent sociologiquement dans la population et dans le fonctionnement des institutions. Et cela représente pour l'auteur une démocratie de basse qualité.

La critique de l'Église et de l'anticléricalisme se constate d'une manière approfondie, entre autres, dans *El falangista vencido y desarmado* (2006), qui met en relief les complicités entre la religion et le pouvoir politique, c'est-à-dire l'Église catholique et son soutien inconditionnel à la *croisade* franquiste, une justification théologique de la Guerre Civile². Dans cette optique, le roman montre, soit à travers les faits soit à travers les digressions du narrateur-protagoniste ou du narrateur omniscient, le contrôle et pouvoir absolu exercés sur la population pendant la dictature, l'agressivité de ses membres vis-à-vis des républicains et sa connivence avec la Phalange et les militaires. Lors d'un dialogue du narrateur-protagoniste – celui qui lit le roman de son ami *La noche en que fui traicionada* – avec Nino, le pharmacien de Barco de

¹ À ce propos, Sorel rejoint la définition de l'*intellectuel* qu'apporte le philosophe Norberto Bobbio dans son *Autobiografía* (Madrid, Taurus, 1998) : « El intelectual es aquel que encarna o debería encarnar el espíritu crítico que no se conforma ante ninguna doctrina completa y preconstruida, sembrando la duda y evitando someterse a cualquier disciplina. En una palabra: *el irreductible alimentador del disenso* ». Cité par Ramón Acín, *La línea que come de tu mano (Aproximación al simulacro)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000, p. 49.

² L'historien Herbert R. Southworth décrit ainsi ce terme : « La Cruzada es a los tiempos de guerra lo que la Inquisición es a los tiempos de paz. El Estado, vigilado por el anteojo de la Iglesia, destruye violentamente a los enemigos de la fe ». Dans H. R. Southworth, *El mito de la cruzada de Franco*, Barcelone, Debolsillo, 2008, p. 529.

Ávila, il fait une digression concernant l'emprise de l'Église sur la population : « Un pueblo de cadáveres vivientes alimentados por la Iglesia que había horadado sus conciencias impregnándoles de resignación, paciencia, servilismo y esclavitud » (*Falangista*, 22). C'est-à-dire qu'elle leur avait conféré tout le nécessaire pour accepter le Régime de façon soumise et ne pas se révolter contre lui. Ce narrateur aborde aussi dans une digression à la fin du roman les raisons de la croyance en général, qui pour lui est due entre autres au manque de pensée critique et à une crédulité généralisée capitalisée par le pouvoir de l'Église. Dans cette réflexion, on voit donc émerger le *topos* de la religion comme *l'opium du peuple* théorisé par Karl Marx :

En todos los lugares del mundo sacerdotes de las mil y una religiones se disponen a poner en marcha la máquina de sus historias y simulaciones fantásticas para alimentar la ingenua mente de los crédulos y poco evolucionados seres humanos. Un mundo cada vez más ayuno de pensamiento (*Falangista*, 282).

Ce même narrateur, qui parle depuis la Sierra de Gredos en 2006 et qui fait son enquête à Barco de Ávila, continue à mettre en relief le parcours violent de l'Église, notamment à travers le Tribunal de l'Inquisition (1478-1834) et la justification de la Guerre Civile (1936-39) par le camp fasciste, au moyen d'une hyperbole : « De estar armada ella misma habría dado el golpe. Una larga tradición los acostumbra a cortar cabezas, infligir torturas, asesinar silenciosamente cuando lo juzgaba necesario » (*Falangista*, 47). L'Église franquiste est une institution active et très puissante dans l'essor de la dictature. Ainsi, elle « se convertía de facto, tras el Caudillo, en la más alta autoridad de la Nación » (*Falangista*, 287). En ce sens, elle en arrive même à bénir des fusillades, comme un « rituel » que les curés offrent « a la mayor gloria de Dios » (*Falangista*, 93). De son côté, le narrateur omniscient qui raconte l'histoire d'amour entre Silvia et Enrique, prend le temps de faire aussi des digressions sur le rôle de l'Église, notamment par sa complicité avec le Régime et la Phalange :

Junto a la iglesia, todos, incluido el sacerdote, brazo en alto, cantan el himno de Falange. [...] Ya se forma la procesión que ha de ir a las escuelas a entronizar el crucifijo en todas las aulas y bendecirlas. De paso se aprovecha para detener a nuevos vecinos denunciados por sus aparentes simpatías hacia los socialistas. La Virgen quiere también su tributo de sangre (*Falangista*, 177).

Dans cet extrait, l'éradication de toute trace de l'esprit laïque de la Seconde République est abordée par le biais d'un sacrifice réclamé symboliquement par la Vierge, comme dans les religions païennes, et grâce à l'image du sang des cadavres socialistes au lieu du traditionnel bouquet de fleurs. Ces deux derniers éléments ont en partage la couleur rouge : les fleurs et le sang rouge des « rouges ». Le sang devient ici une métonymie de la violence de la *croisade*. Le protagoniste de l'histoire d'amour, le phalangiste Enrique, aborde dans le récit une référence intertextuelle au discours violent du Cardinal Isidro Gomá pendant la Guerre Civile, qui montre

la sanctification de la guerre, donc sa nécessité pour l'Église, et qui tombe dans le paradoxe de faire la guerre (« extirper », « morder ») pour obtenir ensuite la paix :

« Esta Santa Cruzada es la más santa que vieron los siglos », proclama la Iglesia. « La guerra no puede acabar con un compromiso », ha dicho el Cardenal. « Para organizar la paz dentro de una constitución cristiana es indispensable extirpar toda la podredumbre de la legislación laica... Son las bocas de los sacerdotes asesinados las que se alzarán para morder a sus asesinos » (*Falangista*, 266).

Enfin, le poids omniprésent de l'Église au quotidien dans l'après-guerre est décrit par le narrateur omniscient à travers une énumération à l'imparfait qui sert à souligner justement la répétition permanente des actes religieux, menés de façon totalitaire envers toute la population :

Se ofrecían más de cuarenta comuniones diarias. Tras el paseo vespertino se visitaba la Iglesia. Realizábanse ejercicios espirituales para niños, para señoritas, para hombres. Los domingos se ofrecían veladas religiosas para los menores, con música y catecismo. Gervasio acudía a ellas. Procesiones. Adoraciones nocturnas. Fiestas, triduos en honor de la Virgen, del Cristo, de San Pedro. Besamanos. Besapiés. Oraciones. Rondas. Era un vértigo mareante que ascendía en los cánticos, desfiles de los niños y niñas de las escuelas (*Falangista*, 235-236).

Un deuxième axe évoqué par Sorel par rapport à ce que l'intellectuel doit être, c'est justement son caractère antimilitariste, son opposition virulente à la guerre, et sa lutte infatigable pour la paix. Cet aspect est notamment développé dans son roman *Las guerras de Artemisa* (2010), grâce à l'opposition entre l'écrivain et journaliste Manuel Ciges Aparicio, qui incarne les traits d'un intellectuel qui s'est vu impliqué dans la Guerre de Cuba à partir de 1896 contre sa volonté¹, et le personnage sanglant du général Valeriano Weyler, porteur d'une violence inouïe et créateur des camps de concentration dans l'île. Dans le roman, la critique antimilitariste se fait par trois aspects : l'opposition entre l'intellectuel et le militaire, la déconstruction de la figure de Weyler, et les absurdités de la discipline de l'Armée. Ce qui se dégage, au fond, du roman, c'est ni plus ni moins qu'un plaidoyer contre la guerre et une mise en parallèle du comportement des militaires pendant la Guerre de Cuba, d'une part, et pendant la Guerre Civile quarante ans après, d'autre part. En effet, comme le signale Ciges Aparicio lors de son interrogatoire – à cause d'un article intercepté contre Weyler qui allait être publié dans le journal *L'intransigent* à Paris –, les idées et les convictions personnelles ne seront jamais changées par la force de la violence :

[...] Yo no elegí venir a Cuba, a esta guerra, me trajeron por la fuerza, pero no siento afecto al ejército, y desprecio la guerra y sobre todo algunos de los métodos que en ella se están aplicando. Pueden ustedes fusilarme según sus leyes, pero no pueden cambiar mis convicciones. Lo que he

¹ De fait, on peut constater des coïncidences surprenantes entre Manuel Ciges et Andrés Sorel, car tous deux sont des intellectuels, des journalistes et des écrivains qui font du roman social, dans la dénonciation et le témoignage.

escrito es lo que he visto, prefiero infringir las órdenes militares que traicionar los dictados de mi conciencia (*Artemisa*, 253).

Cette opposition entre l'intellectuel et le militaire est reconnue par le mystérieux soldat Juan Vives, complice et très proche de Ciges, lors d'un dialogue avec lui :

Tu análisis demuestra tu capacidad de observación, pronto has asimilado lo que es esta guerra, Ciges. Pero más que análisis de militar es de escritor. Por eso, si lo expusieras, [...] te llamarían advenedizo. Dirían que qué sabes tú del arte de la guerra, porque para ellos la guerra es un arte. Nosotros pensamos, ellos actúan, calibramos los costes de las acciones, ellos solo los resultados que puedan figurar en los partes militares (*Artemisa*, 224).

L'opposition de Sorel à la guerre et à tout ce qu'elle représente s'établit également dans un dispositif qui se focalise dans la déconstruction de la figure de Weyler, de la part des personnages antagonistes qui l'entourent, du narrateur omniscient qui raconte l'histoire d'une façon critique, ainsi que par lui-même. Le recours à la redondance est souvent utilisé, suivant la démarche habituelle du roman à thèse. Par exemple, la laideur de ses caractéristiques physiques y est souvent mise en avant. Dans un monologue, Weyler juge son visage avec mépris : « Nunca me gustaron los espejos, no deseaba verme reflejado en ellos. Cuando me contemplaba, aun a mi pesar, el odio contraía mi rostro al sorprender mi realidad física. Siempre la desprecié » (*Artemisa*, 23). À propos de sa voix, le narrateur omniscient dit : « También despreciaba su añorada voz, apenas audible, gangosa » (*Artemisa*, 24). Son regard est « frío » et « inquisitorial », et sa petite taille (« escasa estatura ») fait aussi l'objet de la critique du narrateur. Mais la note la plus surprenante est sa condition d'urophile. Le fait de savourer sa miction lui rappelle ses expériences sexuelles, notamment les viols de Cubaines pendant la guerre : « Ahora, una vez más, un hilillo de orina, cálida y bienhechora, empapaba sus muslos, se derramaba sobre ellos sin que pudiera contenerla, impregnaba la carne proporcionándole un excitante bienestar » (*Artemisa*, 24).

En outre, sa violence et son racisme sont mis en évidence. En effet, il est traité de « boucher » et de « bête humaine » par Juan Vives, qui insiste sur son goût pour la mort : « Te digo que es un hombre sin principios. Sus únicas ideas son las de matar y destruir. Por eso genera el odio en todos los lugares por donde pasa » (*Artemisa*, 37). Selon Ciges, les armes étaient pour Weyler « más valiosas que la vida humana » (*Artemisa*, 75). Dans le roman, on assiste à plusieurs scènes de viol commises par Weyler, pour qui les homosexuels sont des « malades » : « enfermos que debilitan la raza y conducen a la derrota » (*Artemisa*, 110). Toutes ces voix différentes, celle de Weyler incluse, convergent vers le même but : déconstruire sa figure pour faire remarquer sa faible légitimité en tant que personnage historique, à tous les niveaux. Ensuite, cette figure noire et ridiculisée rencontre son homologue en la figure du

général Francisco Franco, que Weyler, par ailleurs, déteste. En effet, selon le narrateur, tous deux transformeront l'Espagne en « un campo de muerte » (*Artemisa*, 26).

Enfin, dans *Las guerras de Artemisa* on assiste aux absurdités de la discipline militaire, qui vont à l'encontre des valeurs défendues par les intellectuels, comme la culture, l'art et la beauté. En l'occurrence, on assiste au témoignage de Piedelobo – un brigadier des *Voluntarios de Valmaseda* qui travaille dans l'Armée depuis trente ans – qui s'adresse à Ciges en lui donnant un conseil d'ami, afin que ses opinions critiques n'arrivent à l'entourage de Weyler : « En el ejército, [...] los hombres cultos no tienen cabida » (*Artemisa*, 64). Dans un monologue de présentation biographique établi par Manuel Ciges, il affirme sa posture ferme et ses convictions face à la barbarie quotidienne qu'il vit à l'Armée, qu'il juge être un véritable « calvaire » : « Obedecer, realizar los ejercicios y faenas más irracionales que puedan concebirse, tan estúpidos como ineficaces. Cumplir a rajatabla las órdenes, aquellas ordenanzas escritas con la punta de una bayoneta teñida de sangre » (*Artemisa*, 69). Dans ce jugement critique, il fait un emploi réitéré de l'infinitif pour faire écho aux ordres qu'il reçoit et à l'état de soumission que cela implique, et finit par une image poétique dénonciatrice et émouvante. Un intellectuel critique comme Ciges refuse la discipline stricte et toute la mise en scène propre à l'Armée, qu'il considère « inutile ». Il souligne la « brutalité » des militaires et se réfère à la Guerre de Cuba comme aux « années du cauchemar ».

Étroitement liés à l'attitude militaire, on trouve la défense du patriotisme, l'éloge du drapeau national, des hymnes ou des défilés militaires, des éléments que Sorel refuse catégoriquement en tant qu'intellectuel libertaire et qui trouvent aussi leur place dans ses romans. Dans *Las guerras de Artemisa*, le discours de la journaliste Eva Canel – personnage controversé et thuriféraire vis-à-vis de Weyler, pour qui elle ressent une admiration quasi irrationnelle – est raconté par le narrateur omniscient ayant recours au style indirect libre, et mettant en relief les connotations racistes et violentes contre le peuple cubain qu'il génère :

Su arenga iba especialmente dedicada a Weyler, a sus dotes de mando, a su historia ejemplar, a su capacidad para terminar con todos aquellos que conspiraban contra España, matándoles por hambre si era preciso, y en el terreno militar derrotar a los salvajes, la negrada infame que se alzaba contra la Madre Patria (*Artemisa*, 108).

Cette question est présente également dans *El falangista vencido y desarmado*. Dans un dialogue avec le phalangiste – désormais déçu de l'être – Dionisio Ridruejo, Enrique lui fait comprendre le caractère irrationnel et aliénant du patriotisme et ses symboles – qui pour lui ne sont que des mythes, donc des supercheries –, un dispositif idéologique qui permet en quelque sorte la continuation naturelle du franquisme, le seul régime fasciste qui n'a pas été vaincu en

Europe : « No me explico que sigas creyendo en conceptos [...] como patria, bandera, espada justiciera y vencedora, en que la guerra libra de hedor a los muertos cuando ya lo único que hiede hasta la asfixia es el fascismo, derrotado en todas partes salvo en este maldito país » (*Artemisa*, 291). On remarque ici l'emploi du verbe « creer », qui souligne la dimension imaginaire, la foi, et qui s'oppose à la réalité ou à la vérité qui se cachent derrière les symboles patriotiques. De plus, dans cette citation, on constate que Sorel réclame la nécessité de la lutte contre la sacralisation de l'Histoire.

En dernier lieu, Sorel revendique en tant qu'intellectuel le fait de se montrer toujours solidaire des dépossédés, des sans-voix, dans cette alliance paradoxale et traditionnelle entre l'intellectuel de gauche et les dominés. En même temps, ce paradoxe se retrouve également dans la position que l'intellectuel occupe dans le champ littéraire. Comme le signale Gisèle Sapiro, « les intellectuels occupent une position dominée au sein des classes dominantes, du fait qu'ils disposent d'un capital culturel important mais de moindres ressources économiques et politiques que les fractions dominantes »¹. En effet, il existe un transfert entre la condition d'écrivain marginalisé et républicain de Sorel et sa prédilection pour la figure du perdant, de l'anti-héros qui témoigne de sa souffrance et de ses convictions, augmentant ainsi considérablement la conception négative de ses adversaires politiques ou idéologiques. Par exemple, les témoignages des immigrés morts dans la traversée du Déroit de Gibraltar dans *Las voces del Estrecho* pointent du doigt non seulement le comportement raciste des jeunes ou la violence des forces de l'ordre qui les accueillent sur la côte espagnole, mais aussi et sans forcément la citer, la violence symbolique des dirigeants des pays développés qui détournent le regard. Bien souvent, la figure du « héros malgré lui » est développée dans le récit, dans la mesure où ces personnages ont la seule vertu morale de subir les abus des dominants, comme le mineur K dans *La caverna del comunismo*, obligé par Ceausescu à creuser en-dessous du Palais du Peuple à Bucarest, en raison d'une grève des mineurs, et torturé ensuite par le régime. Ce ne sont pas des personnages qui réussissent, mais paradoxalement, leur échec vital constitue en effet une réussite morale, par leur ténacité et leur capacité de résistance. Même si le narrateur omniscient ne leur fait pas directement d'éloges, ces personnages suscitent souvent la sympathie du lecteur, son admiration grâce à leur parcours souvent humble mais digne. De plus, les personnages de Sorel sont loin de répondre à une conception manichéenne de l'histoire. C'est le cas d'Enrique dans *El falangista vencido y desarmado*, le phalangiste théorique qui se

¹ Gisèle Sapiro, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (Dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 118-130. Citation p. 119.

rend compte à la fin qu'il fait aussi partie des vaincus parmi les phalangistes, en raison de la dérive sanguinaire et de l'utilisation que Franco fait de la Phalange pour rester au pouvoir. En définitive, le personnage du vaincu raconte une histoire cachée, non médiatique, celle qui a du mal à affleurer dans les chroniques dominantes, car viscéralement opposée au pouvoir.

Un aspect également intéressant est le caractère conceptuel de la diégèse de ses romans. Plutôt que des histoires d'emblée attirantes et qui concluent souvent avec le fameux *happy-end*, dans les récits de Sorel on a affaire à un manque d'intrigue, ce qui met en relief l'intellectualisme de son style. Le plus important est ce qu'est le personnage, et non ce que le personnage fait. On a affaire à un récit de pensée, proche parfois de l'essai, parfois du genre biographique, dans lequel le narrateur abuse souvent de sa fonction idéologique, plutôt que de la fonction testimoniale ou explicative. Un intellectualisme parfois exacerbé et étouffant de la part du narrateur, des personnages, ou de la voix plus ou moins camouflée de l'auteur réel dans le récit est souvent compensé par le lyrisme de certains passages, ainsi que par le dispositif métatextuel. On a l'impression qu'il ne se passe pas grand-chose au niveau de l'action, mais que l'on aborde néanmoins des débats intellectuels importants, politiques ou philosophiques. Le romancier se propose donc de transmettre au lecteur des contenus spéculatifs. Cette tendance minoritaire, plus ou moins condamnable aux yeux de la critique canonique, jouit cependant d'une bonne considération de la part de certains critiques comme Ramón Acín, pour qui « la literatura está perdiendo o, cuando menos, difuminando sus quicios reflexivos e intelectuales que siempre le han sido consustanciales »¹.

On a déjà vu chez Sorel qu'il y a toujours une correspondance entre sa vie et son œuvre. Les problématiques abordées dans ses discours et dans son activité sociale en tant qu'écrivain et intellectuel sont également traitées dans ses romans. Elles se trouvent donc en corrélation, en harmonie. Il ne s'agit pas de la figure de l'intellectuel qui n'est engagé que par son œuvre littéraire, et désengagé dans sa vie quotidienne. Le paradoxe réside dans le destinataire de son discours et l'espace dans lequel son discours est articulé. En effet, Sorel s'adresse souvent aux dépossédés, aux victimes sociales les plus démunies, mais il n'y a pas de correspondance entre l'objet de son discours et son récepteur. On a rarement vu l'écrivain s'adresser directement aux ouvriers dans l'usine, sauf durant sa période d'exil, où il donne de nombreux meetings en Europe, comme par exemple celui qui a eu lieu devant des émigrés espagnols à l'Atomium de

¹ R. Acín, « Recepción literaria y mercado », dans Salvador Montesa (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 11.

Bruxelles¹. Bien souvent, sa parole est diffusée dans les universités, les bibliothèques, les espaces culturels, les salons du livre, ou les réunions littéraires, dans lesquels la présence des plus démunis reste assez faible, car le public est plutôt composé par des intellectuels, des professeurs, des étudiants ou des écrivains. Paradoxalement, même si ses romans abordent des questions dans lesquelles le personnage dépossédé est mis en avant, son style et les traits formels de son écriture donnent l'image d'une littérature conçue pour une élite ou pour ses pairs ; en définitive, pour une communauté spécifique qui, en quelque sorte, *parle la même langue* que l'auteur.

En somme, dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de l'auteur, on observe toujours une dialectique en forme de fil rouge : celle qui oppose l'exercice du pouvoir, avec ses institutions et ses forces de l'ordre, à l'exercice de la liberté. Ces deux concepts ne sont pas compatibles pour l'écrivain, ce qui montre la véritable force anarchisante qui se dégage de son récit. Cette force dialectique est ainsi palpable à tous les niveaux de la réalité et de la fiction : en l'occurrence, en tant qu'intellectuel indépendant et critique envers toute forme de pouvoir, éloigné de tout cercle ou académisme culturel, ainsi qu'en tant qu'écrivain, en choisissant des thématiques dures, tragiques, non complaisantes pour un lecteur souvent gâté par les auteurs, et d'un style très personnel, loin de la mode esthétique majoritaire ou du canon littéraire dominant. Par-delà toute caricature que l'on pourrait faire de l'intellectuel de gauche, Andrés Sorel répond plutôt à la figure d'un intellectuel marxiste critique et discret qu'à celle du militant ou de l'activiste communiste. Il est en définitive plus enclin – tant dans sa vie courante que dans son œuvre littéraire – à la théorie, à la réflexion et à la dénonciation qu'à l'action révolutionnaire, à la propagande, au slogan politique ou au boycott. Il vit dans un *tempo* différent, réfléchi, et loin de l'action radicale, immédiate et parfois grandiloquente ou pompeuse. À cet égard, Emmanuel Bouju dresse une définition de l'auteur engagé très juste et qui correspond bien à l'entreprise littéraire de Sorel : « Un être quelconque, certes, mais un sujet pour qui la transmission du littéraire est mode de contestation de la violence historique, aussi bien qu'épreuve au quotidien de son emprise »². La difficulté de son but réside dans le fait de vouloir paradoxalement construire un engagement destiné à une élite, éloigné de tout statut populaire – notion qu'il refuse catégoriquement. Comme le dirait Sartre, Andrés Sorel s'est plus ou moins approprié de cette *conscience malheureuse* qui poursuit une bonne partie

¹ Comme le raconte l'auteur dans ses mémoires : « [Se acabó] tu actividad en el exilio, mítines por toda Europa, incluso en el Atomium de Bruselas ante más de seis mil personas ». Dans A. Sorel, *Antimemorias de un comunista incómodo. De la Pirenaica a Podemos*, Barcelone, Península, 2016, p. 198.

² E. Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », art. cit., p. 23.

des intellectuels, installés dans la position confortable de la lamentation et de la plainte. Ainsi, on pourrait se demander avec Jean Zoungrana si « l'insatisfaction n'est pas ce qui, précisément, définit l'intellectuel [...], voire ce qui l'habite et le hante et, par conséquent, le jette dans une quête inlassable de positionnement »¹. En tout cas, ce que l'on peut sans doute reconnaître à Sorel c'est le fait, non négligeable, de rester intègre et indépendant face au pouvoir en place, en refusant le parcours classique de bon nombre d'intellectuels antifranquistes qui, avec la démocratie, ont fait preuve d'un certain opportunisme « au prix de spectaculaires reconversions »².

1.2 De quoi l'engagement est-il le nom ? Andrés Sorel lecteur de Sartre

Nunca he ocultado, por otra parte, y los más de treinta libros que llevo publicados eso intentan, que yo sí creo en el compromiso del escritor. Compromiso es una palabra hermosa. Compromiso en el amor. Compromiso en la amistad. Compromiso en la lucha. Bodas de la literatura con la utópica búsqueda de la justicia, de la igualdad, de la libertad. Andrés Sorel

L'engagement – cette *conscience positionnelle*³ de l'écrivain qui le pousse à intervenir dans les débats publics de son époque à travers son rôle de citoyen et à travers son écriture – constitue un axe de premier ordre qui traverse abondamment l'image publique et l'activité créatrice d'Andrés Sorel⁴. Sa vie et son œuvre se fondent et se confondent. De nombreux exemples montrent le désir de l'auteur d'intervenir dans la société de son temps, que ce soit à travers son militantisme, sa collaboration dans la presse, ses discours, ses conférences, ses entretiens et, surtout, sa création littéraire. Sur la deuxième de couverture de son roman *El falangista vencido y desarmado* (2006), l'éditeur décrit ainsi la figure de Sorel : « Su vida puede considerarse inmersa en una sola palabra : compromiso. Ahí radica su patria, su lenguaje, la

¹ J. Zoungrana, « Gérard Noiriel, *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question* », *Questions de communication*, 21, 2012. En ligne [<https://questionsdecommunication.revues.org/6755>]. Consulté le 07/01/2016.

² E. Bouju, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 37.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], 1997, p. 65.

⁴ Voir l'étude de référence de Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, pour les origines et l'évolution des sens du concept. Dans le cas de Sorel, on privilégiera la deuxième acception du mot : « Une série d'écrivains, qui de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont préoccupés de la vie et de l'organisation de la Cité, se sont faits les défenseurs de valeurs universelles telles que la justice et la liberté et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place », *op. cit.* p. 17.

síntesis de su biografía »¹. Parmi toutes les théories et définitions que l'on connaît sur le concept d'« engagement », depuis les plus classiques aux plus contemporaines, c'est effectivement celle que le philosophe Jean-Paul Sartre développe dans son célèbre ouvrage, paru en 1948 sous le titre de *Qu'est-ce que la littérature ?*² qui correspond le mieux à la théorie d'Andrés Sorel, mais toujours avec ses particularités et ses divergences. Ce sont justement ces divergences et ces contradictions, qui configurent la spécificité de l'engagement de l'auteur, et qui nous mènent à nous interroger sur des questions auxquelles il semble de prime abord difficile de répondre : son engagement par rapport à sa conception de la liberté, au style, au langage, au lecteur, aux plus démunis et à son actualité littéraire.

1.2.1 Contours de l'engagement. Entre la liberté et la responsabilité

À la manière de Sartre³, la base de l'engagement réside dans la liberté pour Andrés Sorel, qu'il applique aussi au scientifique – qui, selon lui, développe comme l'écrivain une pratique de création dans son travail :

El auténtico compromiso del creador o del científico tiene que ver, por encima de cualquier otra consideración, con la libertad. La libertad, la pasión por defenderla, el ansia por entregarse a su causa, es lo que nos convierte en auténticamente humanos, nos diferencia de las bestias y justifica el único progreso defendible: el del conocimiento. La libertad es la diferencia, pero es también el rechazo de la mentira⁴.

Selon cette citation, la défense de la liberté – d'action, de pensée, de conscience, de croyance – est le facteur déterminant qui meut l'écrivain, car c'est vraiment le seul élément qui nous rendrait véritablement humains. La liberté est donc le principe, la cause qui inspire l'action de l'écrivain engagé : en d'autres termes, la valeur universelle qu'il défend avant tout, à l'égard – et bien souvent contre, paradoxalement – du pouvoir en place et des partis politiques⁵. On a là un aspect fondamental de la démarche de Sorel, car en effet il semble que cette défense des valeurs universelles implique tôt ou tard une mésentente avec le pouvoir en place. De ce fait, dans l'ensemble des romans de l'auteur, ainsi que dans son parcours intellectuel engagé, on peut dégager un fil conducteur posant deux concepts antagoniques : la liberté face au pouvoir.

¹ Andrés Sorel, *El falangista vencido y desarmado*, Séville, RD, 2006.

² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*

³ Pour J.-P. Sartre, « La littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ». J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, Tafalla, Txalaparta, 2006, p. 144.

⁵ Le dictionnaire définit en ces termes la liberté: « État de celui, de ce qui n'est pas soumis à une ou des contrainte(s) externe(s) ». *Trésor de la Langue Française Informatisé*, article « Liberté ». En ligne [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1303572750;r=1;nat=;sol=0>]. Consulté le 22/08/2018.

L'écriture devient alors un acte ou un instrument de libération – se libérer de ce message que l'écrivain a à dire au monde et libérer les autres par le biais de son écriture. Comme le dit Sartre, « l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté »¹.

En général, les écrivains engagés ont pour coutume d'inscrire leur conception particulière de l'engagement dans une œuvre, un essai, un article théorique ou un entretien, parallèlement à leurs publications littéraires. Ces manifestations servent à exposer leur conception de la littérature tout en fixant leur positionnement dans le champ littéraire, à justifier leur rapport particulier à la littérature, ainsi que leur manière d'écrire. C'est le cas par exemple de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ou, plus récemment, de Belén Gopegui dans son opuscule *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*². Comme l'indique Benoît Denis, « l'écrivain engagé, quelle que soit la manière dont il se positionne, est toujours conduit à se faire le théoricien de sa pratique »³. Dans le cas de Sorel, on ne trouve paradoxalement aucune publication *ad hoc* qui remplisse cette fonction. Son essai *Siglo XX. Tiempo de canallas* (2006) aurait pu en constituer un exemple, mais Sorel y développe un acte engagé qui consiste à faire une critique viscérale du pouvoir dans toutes ses manifestations (politiques, médiatiques, religieuses, économiques, etc.), sans pour autant expliciter ce qu'il conçoit comme engagement littéraire.

Néanmoins, ce qu'il entend par *engagement* réapparaît dans quelques entretiens publiés dans divers journaux ou publications en ligne, dont notamment celui qu'il nous a aimablement consacré en juin 2010. Sorel, comme Sartre, part d'un postulat : toute la littérature, par vocation ou par omission, par conscience ou par inconscience, est engagée. Le terme « engagement littéraire » deviendrait donc un pléonasma⁴. Toute œuvre littéraire est engagée, qu'elle aborde la Guerre du Golfe ou la migration des hirondelles, et tout acte est une prise de position politique ou morale. Y compris dans un moment de crise, on a toujours le choix, et ce choix suppose un

¹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 70. Par conséquent, et compte tenu de son œuvre, la liberté dans l'espace narratif consisterait pour l'auteur à ne pas se laisser séduire par la mode littéraire du moment, en écrivant ce qu'il a vraiment à dire, et à vouloir fermement échapper à toute sorte d'autocensure, plus ou moins consciente, s'éloignant délibérément du *politiquement correct*. Cette liberté s'opère également au niveau générique, puisque le roman est conçu comme un espace ouvert – et, donc, libre – dans lequel la dimension fictionnelle est en dialogue constant avec la dimension factuelle, notamment de l'historiographie et de l'essai, comme nous le verrons plus loin.

² Belén Gopegui, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.

³ B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (xve-xxie siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 103-117. Citation p. 108.

⁴ À ce propos, Benoît Denis fait une distinction entre l'*engagement littéraire*, qui est propre à toute œuvre littéraire, dans la mesure où elle véhicule une vision du monde, et la *littérature engagée*, une notion théorisée par Sartre au XX^e siècle, qui relirait la littérature à une volonté consciente de responsabilité et d'intervention dans la vie politique. Voir B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 9-12.

positionnement, qu'on le veuille ou pas. La passivité, le silence, la résignation ou l'indifférence sont aussi des choix. Ainsi, le fondement de l'engagement réside dans le fait de dénoncer ou bien de laisser de côté le sujet. Selon l'auteur :

El escritor es escritor y es ser humano. Como escritor debe trabajar con ahínco en perfeccionar la herramienta de su oficio: el lenguaje. No pervertirlo. No acomodarlo a modas, reglas, convencionalismos. Estudiar sus límites y posibilidades para hacerlo acorde a sus planteamientos literarios. Pero como escritor no ha de olvidar que al tiempo es un ser humano y como ser humano ha de vivir en su tiempo, que es continuidad de otros tiempos y esperanza a la vez de otros distintos, mejores. *Haga lo que haga, diga lo que diga, se compromete, siempre será un ser comprometido porque nada de lo que le rodea, en lo que participa, de lo que habla o de lo que escribe, le es ajeno*¹.

Cette conception de l'engagement de Sorel rejoint directement l'idée d'*embarquement* développée par Blaise Pascal dans ses *Pensées*, et que Sartre reprend par la suite. On est tous condamnés à être libres, donc à choisir constamment. On est tous embarqués et donc responsables de ce que l'on fait, et par analogie, de ce que l'on écrit, de ce que l'on dénonce (ou pas). Autrement dit, personne ne peut prétendre à la neutralité, le silence complice étant une manière comme une autre d'être engagé. Comme le signalait en 1957 Albert Camus : « Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner »².

Le problème réside, à notre sens, dans le degré de conscience que l'écrivain porte sur ce qu'il dit et sur ce qu'il fait. Est-il conscient justement de sa position ? Selon Sartre, « si tout homme est embarqué cela ne veut point dire qu'il en ait pleine conscience ; la plupart passent leur temps à se dissimuler leur engagement »³. Comme l'affirme Sorel :

Nadie está fuera de él. Si se grita o si se permanece en silencio. Si se aplaude o si se silba. Si se participa o si se esconde. Siempre se está a favor o en contra de algo, aunque uno permanezca mudo, ausente, que esto es ya una forma de comprometerse. Importante es arremeter contra aquellos comprometidos en una sociedad determinada que niegan el compromiso a quienes la critican, desean transformarla⁴.

Non seulement il affirme être bien conscient de son engagement, mais il adopte également une attitude belligérante pour dénoncer tous ceux qui sont, sans forcément l'avouer, complètement engagés dans la défense ou la justification de l'état actuel du monde ; en d'autres termes, tous ceux qui pensent que l'on vit dans le meilleur des mondes possibles et qui refusent de le transformer. C'est le problème que pose le *refus de l'engagement*, qui s'avère être un faux

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010. On souligne.

² Albert Camus, *Conférence d'Upsal*, 14/12/1957. Cité par Emmanuel Bouju, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le "misi me" de l'écrivain », dans Emmanuel Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 49-59. Citation p. 53.

³ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 83.

⁴ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

débat, puisque c'est encore « une forme d'engagement, peut-être la plus authentique »¹. On ne peut pas parler de littérature *dégagée*, car « il existe une possibilité de désengagement, qui consisterait pour l'écrivain à choisir le silence »².

L'idée de la *conscience d'être engagé* apparaît même dans le dictionnaire *Petit Robert*, qui définit le mot *engagement* comme un « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause »³. De cette définition se dégage aussi un axe important : celui de l'action. En effet, cette idée réapparaît dans d'autres définitions du mot *engagement*. Selon le *Trésor de la Langue Française*, l'engagement consiste en la « participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps »⁴. Dans le *Larousse* on trouve le « fait de prendre parti sur les problèmes politiques ou sociaux par son action et ses discours »⁵. Dans ces dernières définitions, on remarque l'idée sous-jacente de *responsabilité* envers quelqu'un, d'action, de lutte. On est là aux antipodes de la passivité, du silence ou de l'indifférence.

Dans la démarche de Sorel en tant qu'écrivain engagé, il y a souvent une responsabilité vis-à-vis de son époque, des circonstances historiques qui l'entourent. L'écrivain engagé, par sa conscience et ses choix esthétiques et thématiques, s'est déjà posé la question de la pertinence d'aborder ou non l'histoire, la mémoire, les circonstances actuelles, le devenir de l'être humain. Autrement dit, l'engagement chez Sorel est en quelque sorte un acte altruiste, collectif, communautaire, qui est à l'opposé du pragmatisme individualiste du « chacun pour soi », des valeurs qui sont propres au système néolibéral, qui n'est pas seulement un système économique, mais aussi un système de valeurs⁶. À notre sens, l'engagement sorélien surgit d'un constat conscient de l'état du monde, de la société, qui provoque un sentiment de colère, d'indignation dans l'esprit de l'écrivain, qui décide ensuite de passer à l'acte, de mettre sa plume au service d'une cause : défendre la liberté en écrivant contre le pouvoir. La conscience serait donc un « don » de la nature qui touche quelques écrivains privilégiés, et dont il faut se servir. Eduardo

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 36.

³ Article « Engagement ». Dans Josette Rey-Debove, Alain Rey et Paul Robert (Dir.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2013, p. 872-873.

⁴ *Trésor de la Langue Française Informatisé*, article « Engagement ». En ligne [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3359085675;r=1;nat=;sol=0;>]. Consulté le 22/08/2018.

⁵ *Dictionnaire Larousse*, article « Engagement ». En ligne [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510?q=engagement#29393>]. Consulté le 22/08/2018.

⁶ L'engagement de l'écrivain peut bien évidemment être mis au service de l'idéologie néolibérale, car il n'est pas l'apanage de la gauche.

Galeano, un autre écrivain engagé, aborde cette question de la conscience, qu'il définit comme une *glande* qui torture le sujet pendant la nuit et qui « te impide dormir a pata suelta y sin otra molestia que los mosquitos del verano »¹. De ce point de vue, mais dans un sens politique de liberté, Sorel cite Franz Kafka dans son opuscule *Siglo XX. Siglo de canallas* : « La conciencia está por encima de la autoridad de la ley del Estado »².

Sorel est convaincu que, sur le terrain de la littérature, tout le monde est engagé, que ce soit dans un sens progressiste ou dans un sens réactionnaire :

El escritor nunca se descompromete. Eso es una falacia. El escritor siempre habla desde un compromiso. Lo que es necesario es precisar con quién compromete su vida y su obra. Hoy, la gran mayoría de ellos se supeditan a los intereses comerciales, al mercado, al desorden de una moral, unas leyes, bárbaras y criminales que santifican los terrorismos impuestos por los poderes oligárquicos, las iglesias, los poderes políticos³.

Dans ses mots, il aborde l'engagement depuis la dualité d'« être engagé avec », soit avec le pouvoir soit avec le contre-pouvoir – ou la dissidence face au pouvoir –, soit avec ceux d'en haut (une minorité) soit avec ceux d'en bas (la majorité). D'après la citation, être engagé, ce n'est pas seulement « être conscient de », mais aussi déclarer la nature de son positionnement. Il importe donc de dégager les biais qui sous-tendent un tel présupposé. Peut-être que l'attitude consciente et intentionnelle de l'engagement chez Sorel est liée au fait que ce dernier a vécu la dictature franquiste, de même que Sartre avait vécu la Seconde Guerre Mondiale en France sous l'Occupation. Ces circonstances historiques poussent à devoir prendre une décision, à agir – soit à collaborer avec le régime, soit à s'y opposer, soit à vouloir passer inaperçu et ne pas se manifester –, à être situé dans un camp ou un autre d'une manière explicite. Mais cet impératif éthique de positionnement ne disparaît pas en temps de paix, le choix étant pour l'être humain un exercice politique par excellence.

Dès son enfance, Andrés Sorel a toujours manifesté sa méfiance vis-à-vis du pouvoir en place, en l'occurrence le poids de l'idéologie du national-catholicisme franquiste et de l'Église catholique. Ces circonstances l'amènent à lire, à s'informer et à militer au Parti Communiste pour un temps. Sans doute cette personnalité a-t-elle été marquée par les circonstances historiques, notamment par l'impuissance face à la censure de certains de ses romans et essais. On peut supposer qu'un tel contexte a aiguisé la sensibilité de l'écrivain à l'injustice, voire a attisé sa colère face aux menaces pesant sur la liberté. Ce sentiment de colère, de rage, explique

¹ Eduardo Galeano, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 249.

² Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, op. cit., p. 146.

³ Teresa Galeote, « Andrés Sorel : “La Iglesia es el mayor cáncer de la sociedad española” », *El otro país de este mundo*, 01/11/2008. En ligne [<http://www.grupotortuga.com/Andres-Sorel-la-Iglesia-es-el>]. Consulté le 29/10/2015.

en grande partie son positionnement et ses choix linguistiques ou esthétiques. En ce sens, à la question sartrienne de « qu'est-ce qu'écrire ? » Sorel répond dans un entretien : « Escribir, al fin y al cabo, es protestar, es gritar siempre, contra tus demonios internos o contra la sociedad externa »¹. Il s'agit, finalement, de dire *non*, quelque chose de si simple, mais de si révolutionnaire². Par ailleurs, le but de l'engagement n'est autre que de montrer, de signaler, de dévoiler en nommant. L'écrivain engagé est là pour faire émerger à la surface ces choses oubliées, cachées, ou inapparentes, consciemment déguisées. Pour Sorel, dévoiler consisterait, d'une part, à exercer sa responsabilité d'écrivain en dénonçant publiquement ces facteurs d'aliénation ; d'autre part, à faire prendre conscience au lecteur du problème et de cette réalité difficile à repérer. En ce sens, Sartre définit l'engagement comme « l'affirmation positive d'un Bien collectif, que la littérature aurait pour fonction de dévoiler au lecteur par l'exercice de la rationalité critique et l'usage transitif du langage »³. L'écrivain engagé, grâce à son analyse critique des situations, contribue donc à montrer aux autres ce Bien collectif. Plutôt qu'un Dieu tout-puissant, l'écrivain engagé selon B. Denis est un *pédagogue* qui veut instruire, faire connaître et faire comprendre⁴.

La citation de Sartre met en évidence également le vieux – et, à notre sens, encore faux – débat sur une littérature *transitive* ou *intransitive*, annoncé par Roland Barthes dans son article « Écrivains et écrivains »⁵. On a déjà abordé l'inconsistance du prétendu argument sur une littérature pure, formelle, dégagée, face à la littérature engagée, voire dénaturée, puisque l'écrivain part toujours d'un positionnement, d'un point de vue, d'une vision du monde – ce que l'on appelle l'*idéologie*, d'ailleurs –, et dont la neutralité reste impossible et la pureté est immédiatement corrompue. Néanmoins, pour la figure d'un écrivain engagé comme Andrés Sorel, on pourrait appliquer la catégorie hybride de l'« écrivain-écrivain » proposé par Barthes, c'est-à-dire l'écrivain qui prête attention autant à ce qu'il veut dire qu'à la manière dont il va le dire, celui dont « sa parole est libre, soustraite à l'institution du langage littéraire, et cependant, enfermée dans cette liberté même, elle secrète ses propres règles, sous forme d'une écriture commune »⁶. Il y a ici donc le constat d'une forme de *repli* ou de *retranchement* de la modernité

¹ Lere Larrañaga, « Andrés Sorel, compromiso y literatura », *Egin*, 24/07/1994, p. 2-4. Citation p. 2.

² Comme l'indique le Prix Nobel José Saramago : « "No". Para mí, ésa es la palabra más necesaria. El "Sí" es una palabra acomodaticia demasiadas veces. El "No" siempre es una demostración de no querer, de lo que significa no querer algo. [...] Al menos en mi caso, el "No" es una consecuencia de lo que está ahí fuera, fuera de mí y lo estoy rechazando con esa palabra. [...] La palabra es necesaria hoy y, probablemente, la palabra más necesaria es "No" ». Dans Jesús Quintero, *Entrevista*, Madrid, Aguilar, 2007, p. 272-273.

³ Cité par Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42. Citation p. 39.

⁴ B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 60.

⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 152-159.

⁶ R. Barthes, art. cit., p. 159.

littéraire, dans sa dimension aporétique, notamment abordée par Theodor Adorno et Jürgen Habermas :

La posture moderne est ainsi fondée sur une aporie, d'ailleurs hautement productive, qui veut que la littérature s'insère dans l'espace public tout en s'en retranchant, qu'elle soit donc à la fois « dehors » et « dedans », déliée des contraintes sociales et pourtant dotée d'une fonction socialement reconnue et valorisée¹.

Selon Benoît Denis, Roland Barthes représente la posture du contre-engagement : l'écrivain est « celui qui *travaille* sa parole [...] et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail » ou bien « celui qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire* »². À notre sens, *écrivain* et *écrivant* ne sont pas deux termes opposés ou contradictoires, mais tout à fait complémentaires. Les écrivains engagés comme Sorel savent très bien, et ils l'ont maintes fois déclaré, que le premier des engagements – ou, si l'on veut, la première responsabilité de tout écrivain – est celui de la forme, du potentiel du langage, en définitive, du *bien écrire*. Le langage est avant tout leur outil de travail, qui doit constamment se perfectionner. Mais cela n'empêche que l'écrivain engagé participe avec ses œuvres au débat sociopolitique. C'est un choix légitime, mais il n'implique pas d'abandonner la dimension formelle de l'écriture. En ce sens, l'un des topoï les plus fréquents sur l'écrivain engagé, en Espagne ou en France, est celui qui prétend que l'écrivain engagé écrit « mal », qu'il ne prête pas suffisamment attention à la forme, que pour lui seul le contenu compte. Alors que l'on sait bien que, comme l'indique Barthes avec justesse, « la forme littéraire peut désormais provoquer les sentiments existentiels qui sont attachés au creux de tout objet : sens de l'insolite, familiarité, dégoût, complaisance, usage, meurtre »³. Cette idée presque *mythique* et bien ancrée par ailleurs dans l'inconscient collectif du littéraire s'inscrit dans la logique de la critique canonique qui tend à mépriser les écrivains engagés qui portent un discours dérangentant et dénonciateur, voire tabou, dans leurs œuvres face au discours dominant. C'est le cas des écrivains du *réalisme socialiste* comme Armando López Salinas, Antonio Ferres ou Jesús López Pacheco, souvent accusés d'avoir participé à l'*appauvrissement* linguistique du roman social⁴, ou le cas actuel de Belén Gopegui, qui est l'objet d'une critique qui s'acharne souvent contre ses fictions politiques pour des critères souvent extra-littéraires et en raison « d'un dispositif culturel profondément attaché à la

¹ Cité par B. Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », art. cit., p. 32.

² Cité par B. Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », art. cit., p. 111.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.

⁴ « El realismo crítico, aunque se justifique como corriente estética necesaria por razones históricas, no ha producido resultados globales muy favorables: no ha propiciado ninguna consecuencia práctica extraliteraria [...] y, en contra, ha empobrecido, en general, la dimensión formal y lingüística de la novela », Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010, p. 305.

production du consensus et du rassemblement »¹. Or, il n'existe évidemment aucun lien de cause à effet entre l'expression d'un propos critique et le choix d'une « mauvaise forme »², ceci n'étant qu'une caricature du littéraire qui répond à des préjugés de la critique littéraire. Alors, pourrait-on dire la même chose des écrivains de *best-sellers* ? Ecrire *bien* ou *mal*, qu'est-ce que cela veut dire ?

1.2.2 La poéticité de l'engagement sorélien

Nombreux sont les exemples de la dimension poétique de la prose d'Andrés Sorel dès ses premiers romans, mais sans pour autant renoncer à son engagement avec les plus démunis ou au dévoilement critique des épisodes les plus sombres de l'Histoire. La plupart du temps, les passages les plus élaborés formellement répondent soit à une description de l'espace – le cas le plus fréquent –, soit à la mention d'un sujet hautement épineux ou tragique, qui se retrouve embelli par la poéticité du discours. En ce qui concerne la poétisation de l'espace représenté, le narrateur omniscient du roman *...y todo lo que es misterio* dresse une description expressionniste de la ville de Londres, où Ingeborg Bachmann réside à l'époque :

Masas apretujadas intentando desplazarse por Oxford Street, cortados sus rostros por las gélidas gotas de la nevisca, abriéndose paso a grandes zancadas, estancándose los más jóvenes como grullas perezosas ante los escaparates de las iluminadas tiendas contra cuyos cristales estampan sus fauces³.

L'utilisation du gérondif « intentando », « abriéndose », « estancándose » provoque un effet de mouvement presque chaotique sur la célèbre rue commerçante. L'adjectivation précise de chaque substantif et le recours à une animalisation des « jóvenes » aux « grullas perezosas » servent à dénoncer l'hypnose provoquée par la contemplation des objets des magasins. En définitive, cette description poétique, d'un rythme particulier, n'est pas contradictoire avec une critique du consumérisme naissant du milieu du XX^e siècle.

Pour le second cas, un extrait de la première page du roman *Último tango en Auschwitz* (2013) constitue un bon exemple :

¹ Voir à ce propos Anne-Laure Bonvalot, « Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature », *Dissidences*, 5, printemps 2013. En ligne [<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/dissidences/document.php?id=2730>]. Consulté le 03/11/2015.

² Cette question est abordée avec profondeur dans l'« Estudio preliminar » de David Becerra sur le roman *La mina* d'Armando López Salinas, paru chez Akal en 2013 : « Si bien es cierto que *La mina* no hace gala de “alambicamiento lingüístico” alguno – ¿por qué tendría que hacerlo? –, hay que señalar que lo que podríamos denominar *austeridad literaria* de la novela de Armando López Salinas no está en absoluto reñido con su *calidad* » (p. 53).

³ Andrés Sorel, *... y todo lo que es misterio*, Madrid, Akal, 2015, p. 40.

Cae la nieve, diluida en pequeñas pavesas de color rojizo, como si fueran lágrimas de sangre, bailando en el aire, sin llegar a cuajar en el suelo. Pese a que el cielo aparece cubierto por una extensa manta blanca de nubes, brillan en él miles de estrellas rojas y amarillas en forma de entrecruzados triángulos. La sangre licuada en cenizas invade el terreno morosamente (*Tango*, 11).

Dans le regard du narrateur, la neige, blanche en principe, devient rouge, à travers la comparaison avec les « lágrimas de sangre » qui, personnifiées, dansent dans l'air. En effet, les victimes de la Shoah, brûlées dans les fours crématoires, retombent fondues avec la neige (de là la couleur rouge), comme si elles étaient encore vivantes (« bailando », « brillan », les couleurs vivantes « rojas » et « amarillas ») face à la présence d'un longue « manta blanca de nubes ». En effet, malgré les difficultés, les victimes sont encore présentes dans la mémoire de cette tragédie. Le sang, qui devient cendres, envahit encore le terrain, il est encore présent. Il y a des effets poétiques, des couleurs et une cadence particulière propres à la tombée de la neige (« morosamente »). Ainsi, ces deux exemples illustrent la volonté de stylisation confirmée des romans d'Andrés Sorel et montrent que la critique ou la dissidence face au discours officiel n'est pas incompatible avec une structure formelle de grande valeur poétique.

Malgré le style que chaque auteur construit dans ses œuvres, le plus important et le plus complexe pour l'écrivain engagé est sans doute de rester dans ce que Sartre nomme l'« impératif littéraire », qui consisterait à « refuser le divertissement (c'est-à-dire l'emprise de l'économie) comme la propagande (c'est-à-dire l'emprise exclusive du politique) »¹. Le fait que la littérature adopte une attitude interventionniste dans la sphère publique ne doit pas être un obstacle qui l'empêche de renoncer à sa poéticité ou à sa singularité. Selon Sartre, la littérature engagée doit être « un moyen terme entre un purisme esthétique qui “s'épuise à affirmer son autonomie formelle” et la logique d'absolue soumission à la demande externe qui caractérise l'écriture militante ou de propagande (représentée alors par l'esthétique du réalisme socialiste) »². À cet effet, la littérature construite par Sorel n'est ni la représentation effective d'un écrivain en retrait, dégagé, isolé dans sa tour d'ivoire, ni un produit de l'obéissance aveugle aux impératifs tactiques et à la propagande véhiculés par le PCE. Sa littérature tend au juste milieu de ces deux choix esthétiques, malgré les contradictions et les limites de l'engagement littéraire. Néanmoins, le fait de vouloir faire une littérature engagée relève sans doute d'un paradoxe. Selon Benoît Denis :

¹ Dans B. Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », art. cit., p. 34.

² *Ibid.*

L'écrivain engagé est en effet partagé entre le souci de prendre position avec netteté afin d'être entendu et le désir de faire œuvre littéraire malgré tout (malgré toutes les ambiguïtés que recèle l'écriture littéraire), ce qui revient à vouloir s'engager sans renoncer à la littérature¹.

1.2.3 Thématique, style et personnages

Dans la démarche de l'œuvre engagée il y a un ordre à suivre. Selon Sartre, « il s'agit [d'abord] de savoir de quoi l'on veut écrire », et ensuite « il reste à décider comment l'on en écrira » ; « souvent les deux choix n'en font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier »². Le simple fait de choisir de quoi on va parler, parmi toutes les thématiques possibles, constitue au préalable un positionnement net de l'écrivain, et ensuite, il convient de se demander la manière de mettre cette idée en place, au sein de quel dispositif narratif, sachant que tout dispositif est également chargé de sens. Le positionnement de Sorel face à la réalité et au discours dominant est vérifiable dès que l'on regarde la thématique de ses romans. La décadence et le sous-développement de l'Espagne franquiste dans un hameau de Jaén apparaissent dans *Crónica de un regreso* (1981), les aléas de l'émigration espagnole depuis le XIX^e siècle dans *Free on Board Carolina* (1974), son expérience personnelle au sein du militantisme communiste et un bilan critique sur le communisme sont traités respectivement dans *Discurso de la política y el sexo* (1978) et *La caverna del comunismo* (2007), la chute de l'Empire babylonien – comme métaphore de la chute de l'Occident – est abordée dans *Babilonia, la puerta del cielo* (1990), le terrorisme et la guerre au Pays Basque (la Guerre carliste, la Guerre Civile et l'ETA) sont le fil conducteur de *Regreso a las armas* (1998), le drame des immigrés africains qui arrivent en Europe est abordé dans *Las voces del Estrecho* (2000), la Guerre Civile et le franquisme sont amplement traités dans *La noche en que fui traicionada* (2002) et dans *El falangista vencido y desarmado* (2006), les abus coloniaux à Cuba sont dénoncés dans *Las guerras de Artemisa* (2010) et la mise en place, l'essor et la survivance du nazisme sont traités dans *Último tango en Auchwitz* (2013) et dans *...y todo lo que es misterio* (2015). Cette tendance à l'historicisme ou, plus précisément, à la « transcription fictionnelle de l'histoire »³, sont propres à la littérature engagée. Chez Sorel persiste toujours

¹ B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 70.

² Cité par B. Denis, *ibid.*, p. 69.

³ Selon Emmanuel Bouju, « Ce mode d'engagement se lie, à mon sens, plus particulièrement à l'ambition d'une transcription fictionnelle de l'histoire – laquelle opère souvent sur le mode d'une figuration textuelle du mouvement par lequel l'écrivain, depuis une position initialement “ désengagée ”, vient à s'exposer au monde en assumant un jugement d'autorité sur son histoire ». E. Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23. Citation p. 10-11. En ligne [<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n1/018160ar.pdf>]. Consulté le 12/11/2015.

l'intention d'observer comment la représentation du passé se construit dans le présent, autrement dit, sous l'angle de ce que l'on appelle la *mémoire historique*, non seulement dans le cas des républicains espagnols, mais aussi dans le but, assez ambitieux, de réhabiliter la mémoire oubliée des exclus : juifs, immigrés clandestins, déserteurs, minorités sociales, rebelles en tout genre, etc. Comme l'affirme Alexandre Gefen :

Au lieu de nous promettre un futur, l'engagement de l'écrivain vise désormais à fixer le passé en corrigeant l'oubli par la mémoire littéraire, faisant de la vérité présente du passé la condition *sine qua non* de la proposition d'une histoire¹.

En général, les romans d'Andrés Sorel adoptent l'esthétique littéraire du réalisme, une esthétique selon B. Denis propice à l'engagement :

L'esthétique réaliste possède en effet une vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'Histoire. Fondé sur le principe de vraisemblance, le récit réaliste présente en outre un caractère d'exemplarité non négligeable. Enfin, il est tentant de voir dans les personnages mis en scène les porte-parole de l'auteur et d'en faire ainsi les « incarnations » de ses idées ou opinions².

Malgré la tendance à l'*effet de réalité*, à l'exposition et à la dénonciation des problèmes politiques, sociaux et humains, à la description minutieuse de l'espace, les ancrages et les traitements de faits historiques réels, dans les romans d'Andrés Sorel, on aborde en même temps le sentimentalisme et l'émotion provoqués par des séquences considérablement dramatiques. Par exemple, l'espace mythique et symbolique où se développe *La caverna del comunismo* confère à ce roman à une dimension fantastique, qui toutefois n'exclut pas la dimension politique. Quant à la langue, même s'il y a un usage poétique dans la description des personnages ou des espaces, l'auteur évite en général de montrer le registre ou le niveau socio-culturel de chaque personnage, un trait qui l'éloigne du réalisme conventionnel. En effet, les personnages parlent avec le même langage soutenu que leur créateur³. De même, un point clé pour comprendre la structure de ses romans est la présence habituelle d'un narrateur omniscient, en focalisation zéro, extérieur à l'histoire à la manière balzacienne, qui dresse des commentaires personnels ou des digressions au cours du récit, au point même d'humilier ou d'insulter les personnages – comme c'est le cas de *El falangista vencido y desarmado*, où le narrateur s'en

¹ A. Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans E. Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 75-84. Citation p. 78.

² B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 84.

³ Sur cette question, Sylvie Servoise affirme à propos des personnages de l'écrivain François Bon : « En effet, faire parler un exclu comme un exclu, c'est risquer de ne pas le faire entendre, en suscitant chez le lecteur un sentiment de déjà-vu, déjà-entendu ». Dans S. Servoise, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », *Fixxion*, n° 6, 2013, dossier « Fiction et démocratie », dirigé par É. Brière et A. Gefen. En ligne [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.05/718#ap22>]. Consulté le 05/11/2015.

prend aux militaires franquistes. En définitive, il s'agit d'un narrateur qui s'implique, au risque de devenir omniprésent et d'avoir une attitude lourdement interventionniste qui peut déranger le lecteur. Cette pratique narratologique, considérée comme une « dérive involontaire du sens » par B. Denis, est traitée dans son ouvrage, où il affirme :

L'omniscience du narrateur classique s'avère problématique. Elle garantit certes un certain ordre du récit, la voix narrative, par sa position en surplomb, assurant l'intelligibilité de l'histoire et commandant, au moins partiellement, la production du sens. Néanmoins, l'omniscience implique aussi que le narrateur s'absente du monde qu'il décrit, qu'il se mette hors du coup, dans une position de domination qui cependant ne le compromet pas : il y a là une forme de violence par laquelle le narrateur impose sa voix – et sa vision du monde – au lecteur sans qu'en retour il ne s'expose en quelque manière que ce soit¹.

Paradoxalement, l'attitude libératrice, de dévoilement et d'implication totale de l'écrivain engagé se contredit avec l'emploi d'un narrateur omniscient hors du coup et dominant. Cela brise la condition d'égalité entre l'auteur et le lecteur, qui accède à une information médiatisée, voire manipulée, et porte atteinte aux personnages, dont la parole est souvent confisquée au bénéfice de la voix du narrateur – d'ailleurs, les dialogues sont très réduits dans les romans de Sorel. De plus, nombre des personnages de ses romans, même quelques protagonistes, perdent en singularité en raison de leur caractère de porte-voix ou d'incarnations des idées de l'auteur, facilement reconnaissables. Cela provoque une perte de vraisemblance du personnage et donne à la fois à l'auteur un pouvoir de surplomb et une nature divine contradictoires avec son propos.

Les personnages des œuvres de Sorel, écrivain engagé, le sont eux aussi. Ne serait-ce que dans ses biographies et essais, les protagonistes sont des politiciens ou des écrivains qui ont notablement contribué à créer un monde plus juste et plus libre, que ce soit par la politique ou par la littérature : Antonio Machado, José Saramago, José Martí, Antonio Gamoneda, Dolores Ibárruri, Ernesto Che Guevara, Miguel Hernández, Hô Chi Minh, Federico García Lorca, Florentino Hernández Girbal ou Jésus de Nazareth. En outre, les protagonistes de ses romans, tantôt des personnages fictifs, tantôt des personnages historiques, ne sont pas des *héros positifs*. Ce sont des personnages perdants, des victimes d'un système politique, comme K, un ouvrier destiné à creuser sans cesse la tombe de Nicolae Ceausescu dans *La caverna del comunismo*, ou encore un autre K, cette fois-ci un violoniste juif d'Auschwitz, obligé par les nazis à jouer du tango devant les prisonniers et qui réussit à survivre à l'expérience du camp, dans *Último tango en Auschwitz*. Parfois, ce sont des personnages ayant frôlé la mort qui racontent leur histoire, comme *El perro castellano*, ou qui sont témoins directs des

¹ B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 84-85.

conséquences désastreuses du franquisme, comme Don Abilio dans *Crónica de un regreso* ou bien de jeunes observateurs de l'horreur du bombardement de Guernica, comme la deuxième Alma Arriaga dans *Regreso a las armas*. Dans *Las voces del Estrecho*, on assiste à un roman choral, où des voix anonymes racontent leur tragédie quotidienne, les abus de pouvoir qu'elles subissent, et dans lequel même les morts ont le droit de parole. D'autres, comme Enrique dans *El falangista vencido y desarmado*, se repentent, même tardivement, de leur engagement aux côtés du fascisme, et prennent conscience de la nature meurtrière et inhumaine du pouvoir qu'ils ont soutenu au départ. Ce sont donc toujours des personnages vaincus qui subissent l'oppression du pouvoir, les injustices de la guerre, et qui parfois se révoltent contre ce pouvoir en en payant les conséquences, comme Manuel Ciges dans *Las guerras de Artemisa*. En tout cas, on est loin du héros positif ou épique classique qui montre une force surnaturelle pour affronter l'adversité et qui finit par vaincre l'ennemi. Chez Sorel, le mal et la douleur infligés par le pouvoir et ses représentants gagnent toujours et persistent dans le temps en se déguisant sous d'autres formes. Il y a toujours un message d'insatisfaction, de pessimisme, d'impuissance. En tout cas, ce sont des anti-héros au pouvoir d'action limité mais intègres et honnêtes dans leurs convictions. Ils se trouvent souvent confrontés à des logiques qui leur sont étrangères, et dont ils ne comprennent pas tout, à la manière des personnages de Franz Kafka. Selon ce que nous raconte l'auteur :

Como no soy escritor de encargos, ni asalariado, mis temas son los temas de siempre: el amor, la muerte, la reflexión humana, el marco histórico, la búsqueda del yo, de mis circunstancias. En cuanto al proceso se inicia por el o los personajes: quiero escribir sobre algo o alguien que me atrae, normalmente los derrotados, los desposeídos, los rebeldes, y a partir de ahí voy reflejando el desarrollo que aunque sea lejano en el tiempo busco siempre que pueda interpretarse y connotarse con el presente, es decir, responder a interrogantes que no tienen fecha de caducidad¹.

1.2.4 Risques et limites de la littérature engagée

Dans son ambition de participer au débat public et de vouloir contribuer au changement du monde, la littérature engagée comporte plusieurs risques, comme la mise en gage de sa personne, la binarité de la réception, le degré de légitimité et d'efficacité de sa parole, l'emprise de sa tonalité, et son rapport à la temporalité et au destinataire. Ainsi, l'auteur lui-même prend pour sa part des risques au niveau personnel. Selon B. Denis, s'engager « relève d'une décision d'ordre moral, par laquelle l'individu entend mettre en accord son action pratique et ses

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

convictions intimes, avec tous les risques que cela comporte »¹. Cette « présence totale » de l'écrivain engagé dans son œuvre a pour conséquence non seulement d'exposer l'écrivain au jugement du lecteur, mais aussi, dans le cas de Sorel, son invisibilité symptomatique et sa méconnaissance flagrante vis-à-vis du grand public. Comme l'écrivain met en gage son écriture et en plus s'engage lui-même dans celle-ci, il risque d'être jugé, car il fait paraître à travers plusieurs dispositifs narratifs sa vision du monde, ses préférences et ses phobies. Il risque, et il en est conscient, une sanction morale ou sociale de la part du lecteur : « il sera abject ou magnifique, lâche ou courageux, selon que les faits ou les hommes lui donnent tort ou raison »². Cela expliquerait en grande partie le silence médiatique qui entoure la production littéraire d'Andrés Sorel, car il s'agit d'un discours qui dérange le pouvoir et qui brise le consensus culturel. Par ailleurs, sa personne est mise en danger et elle court un haut risque du fait d'appliquer le dispositif de *dévoilement* propre à l'écriture engagée. En d'autres termes, dans son essai *Siglo XX. Tiempo de canallas*, Sorel parle sans retenue de la société, de ce qui le dérange, des injustices ou des blancs de l'Histoire. À cette occasion, il montre du doigt – sans concession et au risque de se voir attribuer le qualificatif de *persona non grata* par nombre d'institutions, organisations ou entreprises – tous ceux qu'il considère comme étant les responsables des catastrophes ou des phénomènes d'aliénation politiques et sociales. Comme le signale le journaliste Pascual Serrano : « Sorel no se queda en acusaciones generalistas y ambiguas, él da nombres propios, empresas, gobiernos. Los criminales tienen nombre y apellidos y nuestro autor los señala »³.

Mis à part son style, on constate que l'accueil des œuvres littéraires engagées suscite toujours des qualificatifs extrêmes : soit on admire, soit on déteste l'œuvre, selon que l'on considère que les jugements que l'auteur explicite correspondent aux nôtres ou vont à son encontre. On pourrait penser que pour la littérature engagée, il n'y a presque pas de nuances dans la réception. En effet, comme l'écrivain *donne en gage* sa personne dans son œuvre – un élément qui constitue par ailleurs un autre paradoxe pour Alexandra Makowiak⁴ –, il y a une démarche de sincérité ou d'honnêteté explicites qui provoquent l'accrochage ou le décrochage automatique du lecteur. Son système de valeurs émerge à la surface du texte et dévient évident.

¹ B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Pascual Serrano, « El resultado de un encabronamiento justificado », *Pascualserrano.net*, 14/07/2007. En ligne [<http://pascualserrano.net/es/noticias/el-resultado-de-un-encabronamiento-justificado>]. Consulté le 06/11/2015.

⁴ Selon l'auteure : « L'engagement en passe souvent par la biographie, ce qui n'est pas le moins paradoxal pour une littérature qui entend précisément s'insérer dans une communauté, écrire "pour" une communauté ». A. Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans E. Bouju, *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 19-30. Citation p. 26-27.

Tout œuvre littéraire, comme tout acte culturel, est un produit idéologique, car elle évoque ou fait ressentir une vision du monde. La particularité de l'œuvre engagée, à notre sens, est l'explicitation de son idéologie, car elle porte le ferme propos de toucher le lecteur, de le faire réagir, de transformer la réalité.

Une autre question à aborder par rapport aux limites de l'engagement est le degré de légitimité de l'écrivain engagé pour *parler au nom* des victimes. À quel point est-ce efficace ? Dans son roman *Las voces del Estrecho* (2000), Sorel assume l'exercice si délicat de donner voix aux « sans voix », aux immigrants anonymes qui périssent en mer, chaque jour, en cherchant à gagner la côte espagnole, à travers leurs témoignages. Comme l'exprime l'écrivain : « Quería hacer de las cifras seres humanos, personas que tienen una vida detrás, con sus creencias, religión y costumbres »¹. L'auteur veut prendre ainsi sa revanche sur la chosification que les immigrés subissent en raison de la médiatisation continue de leur tragédie. De plus, le journaliste cubain Osmany Oduardo Guerra parle du roman en ces termes : « Con ella Sorel quiso hacer audibles las voces que claman en el estrecho con un hilo narrativo en tono bíblico y testimonial [...]. Quiere rescatar sus voces, herir la sensibilidad del pueblo español »². En effet, il s'agit de rendre sonore le silence, de passer de l'anonymat à l'identité ; en définitive, de libérer les vaincus de leur méconnaissance, mais toujours dans le but de frapper les consciences et la sensibilité du lecteur. Et c'est sur ce point justement que sa mission libératrice court le risque d'échouer. Comme le souligne Sylvie Servoise, le fait de *parler pour eux* peut sans doute confisquer la parole de ces victimes. Même s'il est bien intentionné, l'écrivain se place toujours dans un positionnement hiérarchique en exerçant une autorité sur ceux qu'il dit représenter³.

Si l'on approfondit encore plus, il serait légitime de se demander si son message est véritablement libérateur. Qui est susceptible de lire son message ? En tout cas, sûrement pas les victimes qu'il représente (le public *virtuel*). Mais, les responsables de cette injustice, vont-ils le lire ? S'il s'agit de « dévoiler aux opprimés leur aliénation, pour leur donner le désir de s'en libérer », le résultat reste difficile à élucider. En effet, on n'a pas la certitude que les responsables de l'injustice (une partie du public *réel*), même s'ils lisent le roman, changent d'attitude du jour au lendemain. L'engagement reste indéniablement une bouteille jetée à la

¹ Dania Fitoria, « Andrés Sorel recrea el drama de la inmigración en *Las voces del Estrecho* », *El País*, 24/06/2000. En ligne [http://elpais.com/diario/2000/06/24/cultura/961797605_850215.html]. Consulté le 05/11/2015.

² Osmany Oduardo Guerra, « La voz acusadora de Andrés Sorel », *Cubaliteraria.com*, 12/02/2004. En ligne [http://www.cubaliteraria.com/evento/filh/2004/12/voz_acusadora_sorel.htm]. Consulté le 05/11/2015. On souligne.

³ Sylvie Servoise, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », art. cit.

mer. À notre sens, il s'agit plutôt d'une volonté ou d'un désir – d'une attitude responsable vis-à-vis de l'injustice – que d'un véritable changement ou transformation du réel à travers l'écriture. Ceci constitue donc un exemple des limites de l'engagement, de la faiblesse de sa nature téléologique. Selon le sens étymologique de l'engagement, cette force agissante présuppose un lien à autrui à travers une promesse, mais l'écrivain court « le risque de l'anonymat : s'il n'a plus de récepteur, le don, la promesse ne tient plus »¹.

Comme on le verra plus loin, la présence de Sorel comme instance auctoriale dans ses textes est souvent manifeste, notamment lors des digressions du narrateur omniscient, une voix qui se confond facilement avec celle de l'auteur réel. Un des traits de cette présence, selon Benoît Denis, est le ton du texte, qu'il considère comme « la marque de l'auteur », un élément caractéristique de l'écrivain engagé. Selon Denis, il a une voix particulière et immédiatement reconnaissable, mais difficile à décrire². Dans les romans de Sorel, qui abordent généralement des sujets tragiques, le ton est grave, sérieux, élevé, solennel, voire lapidaire et enclin à la grandiloquence, comme si dans l'écriture engagée il n'y avait pas de place pour l'humour, pour le rire, pas même pour l'ironie³. Cet effet s'amplifie grâce à l'emploi d'un langage soutenu, savant, et d'une syntaxe prolixe qui use souvent de l'hyperbate. C'est un ton d'avertissement, extrême, bien souvent prophétique et apocalyptique, comme celui des articles d'opinion de son blog. Au fil de la lecture de ses œuvres, on a toujours l'impression d'être dans une situation de décadence, dans l'imminence de la fin d'un cycle que l'on vit toujours avec un certain vertige. En effet, ce ton est symptomatique de l'engagement, dans la mesure où il met en garde le lecteur, il le prévient, bien que d'une façon hyperbolique, des malheurs et des risques que lui, en tant que lecteur, n'a pas su détecter ou percevoir, des risques qu'il peut encourir. Par exemple, dans l'explicit de *El falangista vencido y desarmado* (2006), on assiste à un discours de fermeture du narrateur omniscient, à mi-chemin entre l'avertissement et la réflexion métatextuelle :

Vencido, cautivo y desarmado el pensamiento, la memoria del falangista también ha concluido. Hasta que, y de esto no podemos escribir, ni siquiera medir el imaginario tiempo que resta para ello, se produzca el apagón definitivo, la solución final de la historia. ¿Se publicarán novelas ese día? (*Falangista*, 302).

¹ Emilie Piton-Foucault, « De la difficulté d'un engagement "littéraire". Présentation du paradoxe zolien », dans Emmanuel Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 293-308.

² B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 51.

³ Sur cette question, voir Carlos Sáinz-Pardo, « ¿Hay un lugar para la risa? La difícil relación entre el humor y el compromiso en la obra de Andrés Sorel », dans Béatrice Bottin et Bénédicte de Buron-Brun (Éd.), *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Séville, Renacimiento, 2015, p. 107-123.

En fonction du sujet traité, le ton du discours peut basculer de l'explication analytique, riche en détails, à la violence et à l'injure, au ton le plus irrévérencieux. Dans *El falangista vencido y desarmado*, un narrateur omniscient – en dernière instance, porte-voix des idées de l'auteur réel – s'en prend au général Franco et à ses militaires, comme dans cette description du général putschiste José Sanjurjo, assez paradoxale et dans laquelle le ton accusateur des adjectifs est évident :

Como borracho y putero, es también buen católico. Aparte de ojos abultados y saltones, apenas tiene labios en su minúscula y desagradable boca, que utiliza más para lamer que para besar, para beber que para hablar, que ya se sabe que en sus concepciones primarias estos hombres no necesitan de muchas palabras (*Falangista*, 89).

Mais le caractère aliénant des traditions encouragées par la dictature, notamment celle de la Loterie Nationale, est également la cible de ses critiques. Un narrateur anonyme analyse l'ancrage de cette tradition populaire dans les mœurs de la société espagnole dans le présent de l'énonciation et il en fait un bilan critique furibond, voire insultant, qui n'épargne personne, ni les *Niños de San Ildefonso* qui déclament les chiffres, ni les joueurs qui célèbrent leurs gains :

O jugar a la lotería de Navidad y escuchar año tras año las voces repulsivas de quienes han sido adiestrados para cantar los premios, y presenciar luego en las televisiones la estulticia y exabruptos lanzados por aquellos que llaman ciudadanos – antes eran solamente las guturales palabras las que llegaban a través de las ondas –, palurdos que brindan y emiten cavernarios gritos y voces para solaz de los no menos cavernarios espectadores que los contemplan, por el premio obtenido (*Falangista*, 14).

Bien souvent ce ton peut paraître assez choquant, voire dérangeant, et il peut nous plaire ou pas, on peut bien considérer qu'il n'est pas adapté pour un roman, mais au fond ce ton totalisant, nihiliste, exhortatif, parfois ennuyeusement moralisateur, proche du sermon, est le style particulier de l'auteur pour exprimer cette *colère contre le monde* qui le mène à utiliser sa plume « comme une épée », comme le dirait Sartre. Néanmoins, il est en effet paradoxal qu'un auteur qui se considère lui-même comme libre-penseur et athée, utilise un ton qui le rapproche d'une posture religieuse, fort moralisatrice. Ne serait-ce pas là au fond un reste incommode de cette *religion sans Dieu* qu'a été le communisme, et que l'auteur a par ailleurs tant dénoncé dans ses écrits ? Malgré cela, il s'agit à notre sens tout simplement d'une colère honnête, bienfaisante, motivée par son profond degré de conscience et de lucidité par rapport aux injustices et aux aliénations qui entourent le monde. C'est une voix accusatrice contre l'injustice, les inégalités, contre l'abus de pouvoir ou la domination. En somme, une posture contre la pensée et le discours dominants, une posture antisystème qui le dénonce en vue de l'améliorer. Ce ton

constitue sans doute l'une des particularités – plus ou moins heureuse selon le type de lecteur ou de critique littéraire – de l'engagement dans les romans d'Andrés Sorel.

Un autre axe important de l'engagement est celui de sa relation avec la temporalité. D'une manière générale, on a tendance à associer l'engagement à l'urgence, comme si l'écrivain ne devait mettre sa parole au service d'une cause politique que pour dénoncer des problèmes liés à l'actualité¹. De ce fait, on parle d'une *littérature d'urgence* pour se référer à celle – à fort caractère de propagande et d'endoctrinement – que les poètes républicains, comme Rafael Alberti, Miguel Hernández ou José Herrera Petere, élaboraient pour encourager les troupes pendant la Guerre Civile, à la manière d'une arme de combat². Ce dispositif est utilisé par Sorel dans les articles de son blog *La antorcha del siglo XXI*, mais même quand il aborde un sujet actuel, il y a toujours dans l'écriture un chemin qui vise une dimension plus large, plus ou moins universelle. Comme Sorel lui-même l'a affirmé :

El compromiso carece de tiempo y no está circunscrito a circunstancias, aunque es cierto que en determinadas épocas históricas se impone con más fuerza, resulta más trascendente. El compromiso es ético, moral, y en nuestro caso además literario. Y los valores que deben enmarcarlo, belleza, justicia, libertad, igualdad, fraternidad, indagación, no desaparecen con una dictadura ni tampoco en una democracia³.

C'est-à-dire que le projet de Sorel se propose de vaincre également l'une des contradictions de l'engagement : son caractère éphémère. Il justifie l'actualité de l'engagement en l'accrochant à l'universalité des valeurs. Même si dans ses romans l'auteur répond aux exigences du temps présent, comme lorsqu'il évoque par exemple l'immigration, le conflit du terrorisme au Pays Basque ou bien le bilan du communisme en URSS, il n'assume pas pour autant le rôle classique de l'écrivain engagé qui n'écrit que pour agir sur les débats sociaux contemporains. Il vise aussi, compte tenu de la dimension temporelle de ses romans, ce que Baudelaire, dans l'idéal esthétique de l'art moderne, appelait « éterniser le transitoire »⁴. Ses œuvres peuvent être écrites pour la postérité, et pas seulement pour le temps présent, comme c'est la norme en matière

¹ À ce propos, Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard signalent que « Depuis l'époque moderne, les moments de crise politique – Fronde, Révolution française, révolutions du XIX e siècle, Première et Seconde Guerres mondiales, Mai 68 – ont aussi été des moments de politisation éventuellement violente de la production écrite et notamment de la production littéraire ». Dans J. Lyon-Caen et D. Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 90.

² « Se trata [...] de un repertorio de ideas humanitarias, de indignación ante todo lo que amenaza la dignidad humana, un grito de esperanza en un futuro mejor y de protesta contra injusticias fundamentales ». Dans C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas et I. M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Vol. II, Madrid, Akal, 2000, p. 323. Voir aussi l'article de Mario Martín Gijón, « La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión », *Monteagudo*, n° 16, 2011, p. 181-201. En ligne [<http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231231/178321>] Consulté le 12/11/2015.

³ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

⁴ Cité par B. Denis, *Littérature et engagement...*, op. cit., p. 41.

d'engagement. Par exemple, dans ses romans, il y a toujours une place réservée à la problématique de la continuité des logiques exterminatrices, dans laquelle des époques historiques différentes sont confrontées afin de mieux faire apparaître leurs points communs, et comment ces mêmes logiques meurtrières se transmettent, changent de forme, mais continuent néanmoins à se perpétuer au fil du temps. Dans *Las guerras de Artemisa*, la suite logique des séquences mène à la comparaison entre la violence militaire coloniale du général Weyler en 1898 et celle perpétrée par les phalangistes en 1936 au début de la Guerre Civile, dans un chapitre dont le nom est chargé de sens : « 1936. Los hijos de Weyler ». Sur son roman *Último tango en Auschwitz*, le dramaturge Juan Mayorga a affirmé : « Sorel consigne poner al lector ante preguntas fundamentales sobre una Europa que no defendió a sus judíos, sobre una cultura que se inclinó ante la barbarie, sobre la supervivencia en nuestros días de las perversas lógicas que condujeron a Auschwitz »¹. Ces textes présentent de manière déterministe la répétition d'une logique historique violente et d'un abus de pouvoir assez courants, qui sont loin d'avoir disparu. En conclusion, sa littérature emprunte des traits de l'art moderne : l'élite intellectuelle et cultivée, c'est-à-dire le public minoritaire auquel elle s'adresse, et la temporalité universelle qui sous-tend ses romans.

Une dernière dimension, qui représente l'un des points clés des contradictions et des limites de l'engagement, est celle qui relie l'engagement littéraire de l'auteur à sa réception. Sur ce point, on trouve encore chez Sorel une distanciation aporétique à l'égard de la théorie sartrienne du *pour qui écrit-on*. Selon B. Denis, pour le philosophe français :

Il ne s'agit pas d'écrire pour ses pairs, pour un petit nombre d'élus. Il s'agit de « lancer un vaste appel au profane, en conviant l'écrivain à s'adresser à cette masse de lecteurs qu'une certaine littérature élitiste exclut symboliquement de l'échange littéraire ». Le but est de « réconcilier la littérature avec le public, lui gagner un nombre de lecteurs de plus en plus grand, afin qu'elle (re)devienne une force agissante, un moyen d'ébranler les consciences et de faire changer le monde »².

Sur cette question, il convient de préciser plusieurs points. Tout d'abord, Sorel ne bénéficie pas de la célébrité ni de la reconnaissance publique que Jean-Paul Sartre avait en France, une voix porteuse d'une éthique exemplaire et pas censurée ou passée sous silence par les médias, bien que dérangeante pour la bourgeoisie³. C'est tout à fait l'inverse de la figure de Sorel, souvent

¹ Commentaire de Juan Mayorga sur *Último tango en Auschwitz* publié sur le site web de l'auteur. En ligne, [<http://www.andressorel.com/index.php>]. Consulté le 11/11/2015.

² B. Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 56-57.

³ Le professeur Bradley Smith affirme sur Sartre : « C'est un des paradoxes de cet homme à contradictions : il se sent solidaire de ceux qui veulent renverser la bourgeoisie, et pourtant presque toutes ses œuvres s'adressent à elle ». Dans B. Smith, « Sartre, ou "l'enfant terrible de la bourgeoisie" », *Cause commune*, n° 1, septembre-octobre 2017, p. 71-72. Citation p. 71. En ligne [https://www.causecommune-larevue.fr/sartre_ou_l_enfant_terrible_de_la_bourgeoisie]. Consulté le 31/08/2018.

marginalisée par les médias. Mais le paradoxe, c'est que Sorel, au fond, semble tirer parti de cette position. D'un côté, parce que cette posture d'auteur renforce son image de marginalité et donc d'écrivain indépendant du marché éditorial et, d'un autre côté, parce qu'il porte une opinion considérablement pessimiste sur la société de masse et sur les processus politiques qui lui sont propres. En d'autres termes, il ne croit ni aux masses ni au pouvoir de la littérature en tant que *force agissante qui peut changer le monde*. De l'ensemble de ses œuvres et de ses déclarations se dégage le fait que ces forces qui peuvent changer le monde se réduisent à la limite à une minorité de lecteurs, à une sorte d'avant-garde – à la manière léniniste – qui échappe, de par ses caractéristiques, sa culture et sa conscience, aux mécanismes d'aliénation imposés par l'idéologie dominante. C'est-à-dire que l'on pourrait penser que Sorel s'adresse à un public déjà convaincu par sa propre vision du monde. En tout cas, ses œuvres pourraient ouvrir de nouvelles voies critiques à ce genre de lecteur, des remarques ou des approfondissements sur sa conscience critique ou sa vision du monde, mais leur pouvoir de faire agir serait donc assez limité. En 2010, Sorel déclare :

Siempre uno, si es sincero, escribe para sí mismo. Para mirarse en el espejo y no ver su aspecto físico, sino el moral. ¿El lector? El lector no existe. Al lector se le forma y condiciona. Ningún lector es inocente. Y uno, cuando no es producto ni víctima del mercado, que ahí los lectores vienen condicionados por la propaganda, la publicidad, los intereses editoriales, sabe que tiene muy difícil encontrar un lector. Por eso, cuando lo encuentra, se siente reconfortado. La botella que lanzó al proceloso océano en su ininterrumpido naufragio halló por fin a alguien que supo recoger e interpretar su mensaje¹.

Avec une certaine dose de frivolité, ou peut-être d'humilité, mais toujours évoquant l'image de l'écrivain maudit, marginalisé et solitaire² qui lance une bouteille à la mer – une image propre par ailleurs à la situation perpétuelle de l'écrivain de pamphlets –, l'auteur admet qu'il écrit tout d'abord pour lui-même, autrement dit pour se libérer de ses craintes et de ses fantasmes, de ses obsessions, mobilisant toujours une forte dimension axiologique, qui constitue un miroir exigeant et radical. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, un écrivain comme Sorel, conscient de son embarquement, démonte assez facilement le mythe idéal de l'écrivain engagé en vogue, en s'occupant tout d'abord de soi-même plutôt que d'une collectivité qu'il est

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

² Certains traits comme l'opposition au bourgeois et l'art de vivre installé dans la marge font penser à l'écrivain bohème de la fin du XIX^e siècle. Comme le souligne Xavier Escudero, « s'affirmant dans la protestation et la provocation, les membres ou adeptes de cet art de vivre à la réalité ambiguë adoptent des attitudes d'artistes maudits et déclassés préférant la marge et la périphérie ». X. Escudero, « Utopies bohèmes dans la littérature. Entre intégration codée et marginalisation (fin XIX^e siècle-début XX^e siècle) », dans Jean-Philippe Priotti, *Identités et territoires dans les mondes hispaniques. XVI^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 209-225. Citation p. 209.

théoriquement censé faire changer. Et il n'est pas le seul, puisqu'un autre écrivain aussi engagé que le Prix Nobel José Saramago déclare presque la même chose :

[Escribo] para mí. Pero, como muchas cosas que hacemos, la escritura se comparte con otras personas. En ese sentido, yo escribo para mí, para expresarme y para decir lo que pienso y lo que siento, y eso puede ser compartido con los lectores¹.

En principe, Sorel ne choisit pas au préalable son public, comme le ferait l'écrivain engagé modèle de Sartre. Écrit-il donc pour les prolétaires, pour les bourgeois ou pour ses pairs, les écrivains ? On analysera plus tard le profil exact du destinataire idéal ou de son public *virtuel*, mais en tout cas on trouve des traces explicites dans la diégèse de ses romans du public que l'auteur déteste ou de celui contre lequel il écrit – car chez Sorel il s'agit d'écrire *contre*, plutôt que d'écrire *pour* – : contre le lecteur-consommateur, conformiste et consensuel. On pourrait supposer que Sorel écrit peut-être pour ses pairs, pour être lu par d'autres écrivains, en prenant en compte le caractère exigeant de son écriture, ses références intertextuelles à d'autres écrivains et la mise en scène diégétique d'écrivains réels : Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Luis Cernuda, José Martí, etc., ou bien de personnages qui sont en train d'écrire le roman que l'on lit dans un cahier de notes, comme Don Abilio dans *Crónica de un regreso*, ou Alma Arriaga dans *Regreso a las armas*. Cette omniprésence de l'écriture et des écrivains renseigne précisément sur les destinataires implicites et possibles de ses œuvres. En même temps, il écrit probablement aussi pour un cercle réduit de lecteurs eux aussi engagés, qui sont conscients d'être embarqués, et que la thématique de ses romans peut intéresser en priorité. On pourrait donc considérer qu'il essaye de donner un coup de pouce, une plus grande force de conviction aux convaincus. Mais pas seulement, car il y aurait également une minorité de lecteurs curieux, ouverts d'esprit, qui chercheraient une littérature moins commerciale, dans laquelle le livre n'est pas un objet, mais un bien culturel. Une littérature qui porterait une voix alternative, plus critique, plus provocatrice, plus érudite, et qui n'appartiendrait pas aux grandes multinationales de l'édition.

D'une part, il y a dans ses textes une écriture raffinée, poétique, mais prolix et alambiquée, comme s'il s'agissait d'une barrière imaginaire qui ne permettrait son entrée qu'à un public choisi, minoritaire, formé culturellement, même bourgeois, porteur d'une pensée progressiste, voire révolutionnaire, et surtout d'une attitude véritablement active, dans la mesure où il doit faire l'effort de redonner sens, creuser et réorganiser mentalement une syntaxe

¹ Dans Jesús Quintero, *Entrevista, op. cit.*, p. 281.

souvent complexe. Solidaire de la critique de l'École de Francfort¹, l'auteur ne se sent pas à l'aise avec la culture de masse, jugée passive, homogène et confisquée par les médias et la publicité². Néanmoins, il préfère un lecteur fidèle et lucide, à forte capacité critique, même si ce dernier est minoritaire. D'autre part, dans son roman *La caverna del comunismo* (2007), le personnage du lecteur diégétique illustre justement la figure d'un lecteur impertinent, impatient, irrévérencieux, représentant du lecteur actuel, aliéné, soumis à la mode, et qui affronte souvent le personnage de l'écrivain, figure diégétique qui incarne directement la pensée et le métier d'Andrés Sorel. Quant au lecteur, il s'agit d'un personnage enclin à la critique et à la polémique, qui pose des questions fallacieuses, répète comme un perroquet de nombreux clichés sur la littérature, et se permet même de juger le roman que l'on a entre les mains, comme dans le commentaire suivant, assez caricatural et exposé aux autres personnages de la caverne, qui s'en prend par ailleurs à la manière d'écrire de Sorel :

La novela debe ser siempre la historia de un personaje, de una familia, de una época, si me apuráis. En la novela no deben existir ideas, pensamientos. Solo acción, acontecimientos, gentes que dialoguen, hechos que se encadenen, fluir de la narración. Para lo otro están los ensayos, las tesis doctorales (*Caverna*, 77).

Cette réflexion métatextuelle sert en outre à justifier le style d'écriture d'Andrés Sorel, qui s'éloigne délibérément du trop-plein d'action, ne concède pas une place prépondérante au dialogue et est riche en digressions et en idées, un trait qui le rapproche justement de l'essai. En même temps, cette critique du lecteur est une stratégie de Sorel pour anticiper les probables remarques de la critique littéraire canonique et se protéger ainsi, comme c'est le cas d'Isaac Rosa dans *El vano ayer*. Enfin, cette réflexion dessine l'image nette d'un type de *lecteur réel* majoritaire, aliéné, passif, un public peut-être bourgeois qui aime le *best-seller*, et que notre auteur refuse catégoriquement. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'il y a une critique caricaturale d'un lecteur cliché que ses romans ne s'adressent à personne. En effet, il existe d'autres

¹ Pour Gabriel Plata Parga, le sens politique de l'intellectuel critique est né avec l'École de Francfort, qui met en question le *statu quo* : « Para la Escuela, la mentalidad tecnológica había conducido a la barbarie, al tratamiento de la naturaleza y de los hombres como objetos. Para ellos la cultura de masas de las sociedades modernas es la inductora de la aceptación pasiva, anuladora de la capacidad crítica y sementera del totalitarismo político ». Dans G. Plata Parga, *De la revolución a la sociedad de consumo. Ocho intelectuales en el tardofranquismo y la democracia*, Madrid, UNED, 2010, p. 14.

² Andrés Sorel, qui suit de près la critique de la culture de masse de l'École de Francfort, s'exprime d'une façon déterminante à ce sujet : « La masa es vulnerable, manejable, y en su mayoría estúpida, carece de criterio. El gran público votó a Hitler, llenó los lugares donde se desplazaba Franco a soltar estupideces con el lenguaje de un subdesarrollado mental, y consume lo que le ofrecen los embaucadores virtuales sin preguntarse qué se esconde tras ello, espectáculos o política. Hasta acepta que la engañen, la insulten, priven de voz y no por eso deja de votar a los terroristas corruptos de la economía y la política. ¿Por qué no va a hacerlo en la cultura? El verdadero lector, en un mundo como el actual no puede estar entre el gran público ». Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

techniques de captation du lecteur, avec lequel l'auteur maintient une communication constante – qu'il le veuille ou pas –, comme celle qui consiste à mettre en place la voix des témoins, comme le mineur K dans *La caverna del comunismo*, les immigrés africains dans *Las voces del Estrecho* ou la Cubaine Tula Danger dans *Las guerras de Artemisa*. Ces voix anonymes, souvent victimes de la violence sociale ou politique, établissent en soi un pacte de confiance avec le lecteur. Il y a donc un pacte de confiance non négligeable entre le témoin et le destinataire du témoignage.

Par ailleurs, il faudrait aussi aborder cette tension, double et paradoxale, qui veut à la fois aider et déranger le lecteur. En effet, dans la majorité des romans de Sorel, on a affaire à la figure d'un narrateur omniscient qui n'hésite pas à tomber dans la redondance de l'information sur un fait ou sur un personnage concret, pour que celui-ci ait une idée claire de ce qui se passe dans l'histoire mais qui, en même temps, introduit sans cesse des digressions – comme c'est notamment le cas dans *El falangista vencido y desarmado*, où les réflexions constantes représentent au fond ni plus ni moins que les opinions de l'auteur réel – qui en arrivent même à l'insulte ou l'injure envers certains personnages. Cette modalité d'agressivité de la diégèse, cristallisée dans la figure d'un narrateur intrusif, impertinent et envahissant, peut sans doute bouleverser la sensibilité du lecteur, qui perçoit sans problème la voix de l'auteur et qui, en conséquence, pourrait interrompre définitivement la lecture du roman, ou bien tomber dans le refus et ne plus être tenté d'en lire d'autres du même auteur. De la même façon, comment pourrait-il interpréter que l'instance auctoriale, diégétiquement très hétérogène, se moque de lui, par exemple à travers le personnage du lecteur dans *La caverna del comunismo* méprisant clairement les masses populaires et leurs goûts majoritaires et consensuels ? Ce sont de véritables risques chez Sorel, qui mettent en évidence la relation conflictuelle qui s'établit entre l'émetteur-scripteur et le récepteur-lecteur, et qui risquent d'ébranler le pacte de lecture.

En conclusion, l'idée abordée par Sartre de toucher un public le plus large possible, est tout de suite abandonnée chez Sorel. En ce sens, on pourrait donc se demander à quel point son écriture correspond plus à une *poétique du dissensus*, plutôt qu'à une *poétique de l'engagement*, c'est-à-dire une critique systématique des valeurs dominantes. Et cette poétique pourrait être considérée, au vu de son ampleur ou de son ambition téléologique, comme un exercice stérile ou impuissant. Il s'agirait de construire un contre-discours dissensuel mais réfléchi face au discours politique, médiatique ou mémoriel dominant, plutôt que de faire une littérature performative qui frôlerait l'*agit-prop*. L'auteur estime ainsi que la littérature est une force culturelle assez faible pour être capable de changer le monde :

No son los pensamientos los que cambian la sociedad, sino las fuerzas económicas, policiales, militares, eclesiales. La religión sí ha cambiado el mundo, pero fue un invento del hombre que ante su ignorancia necesitó crear algo sobrenatural que estaba más allá de la comprensión humana y creó instituciones que mantuvieran esa creencia. Pero un escritor con 5.000 lectores no cambia nada. El error proviene de determinados regímenes políticos que piensan que la literatura sí puede cambiar las cosas y que por eso persiguen, secuestran y censuran esas obras. Eso hasta que surgieron los grandes medios de comunicación: el periodismo y los medios de comunicación sí han cambiado el mundo, porque ellos conforman las mayorías. Con educación y con otros medios, la sociedad podría cambiar, pero con libros no¹.

De cet aveu d'impuissance se dégage ce que Sylvie Servoise applique à l'écrivain Antoine Volodine, en se fondant sur les déclarations de l'auteur : une *forme désillusionnée d'engagement*². Étant donné les circonstances peu encourageantes qui caractérisent le marché éditorial espagnol, en l'occurrence le faible pourcentage de lecteurs, la quantité démesurée de publications à l'année, et les goûts littéraires majoritaires d'un public qui penche souvent pour le *best-seller* ou le produit commercial à la mode, l'auteur a définitivement abandonné l'idée sartrienne. Il préfère représenter une voix minoritaire, presque inconnue, quitte à ne toucher, et à ne faire réfléchir ou douter qu'une minorité.

Cela suppose évidemment un embarras, une politique littéraire de l'impossible, une sorte d'impasse dans la dimension pragmatique de l'engagement. Il ne s'agit pas de changer le monde, de mettre les masses au service d'une révolution permanente, mais d'élargir la conscience citoyenne d'une société dans laquelle la connaissance du monde est médiatisée par un dispositif journalistique majoritairement contrôlé par les puissances financières et la publicité, et dans lequel les *vérités impertinentes*, incommodes pour l'*establishment* dominant, sont souvent formulées hors du circuit. Quoi qu'il en soit, on dira avec Sonya Florey que :

Ces textes contiennent de manière inhérente la capacité d'interroger le lecteur, de lui remettre une responsabilité entre les mains et le laisser libre de l'actualisation éventuelle de cette responsabilité. En ce sens, la littérature peut devenir le moteur d'une prise de conscience citoyenne³.

En effet, le texte engagé implique le transfert d'une responsabilité au lecteur, un passage du flambeau qu'il décidera de continuer à effectuer ou pas. En tout cas, l'écriture engagée d'Andrés Sorel porterait un enjeu assez humble, mais assez ambitieux en même temps, signalé

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

² Sylvie Servoise conclut avec ce jugement de la conception de la littérature pour A. Volodine à partir de cette citation de l'auteur : « La littérature ne sert pas à faire la Révolution, la littérature ne sert pas à faire la guerre contre quiconque, la littérature est arrivée à ce point de son histoire où sa force dans les événements socio-historiques est absolument nulle ». Cité dans S. Servoise, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », art. cit.

³ Sonya Florey, « Écrire en marge-écrire les marges. La littérature engagée contemporaine », dans C. Alexandre-Garner (Éd.), *Frontières, marges et confins*, Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2008. En ligne [<http://books.openedition.org/pupo/2991?lang=fr>]. Consulté le 19/11/2015.

par Dominique Viart : celui d'entendre l'écriture comme « mise en crise des stabilités installées »¹. En définitive, la posture d'Andrés Sorel comme écrivain est représentative de ses convictions, de sa conception de la réception – plus ou moins discutable –, et elle met en évidence par ailleurs l'un des points les plus contradictoires et faibles de l'engagement : comment s'adresser à ceux que l'on veut sauver ? Y a-t-il une véritable efficacité dans la portée de la littérature ? Reste-elle alors un exercice rhétorique stérile ? Mais si l'engagement vise à rendre visible l'invisible et à se confronter au pouvoir, sa conception de la dimension générique du texte revêt également de multiples éléments qui tendent au dissensus formel.

¹ Comme le déclare Dominique Viart : « L'accès que nous entretenons au réel est souvent fallacieux ou biaisé ; aussi la littérature nous est-elle indispensable, qui porte en elle le pouvoir de nous révéler une autre représentation de notre être-au-monde », cité par Sonya Florey, « Écrire en marge-écrire les marges. La littérature engagée contemporaine », art. cit.

Chapitre 2. Anatomie du roman engagé. Entre le texte et l'avant-texte

No hay crisis en el arte de la novela. La novela es precisamente esa forma híbrida. Es en parte investigación social, en parte fantasía, en parte confesión. Salman Rushdie

Dans ce chapitre on tentera de définir la structure et les caractéristiques constitutives de cette modalité si particulière nommée roman engagé. Chez Sorel, il s'agit plutôt d'écrire contre que de s'engager pour une cause : cela laisse le champ des possibles plus ouvert, car le roman définit non pas vers quel monde on veut s'acheminer – ce qui laisse une place au doute, et à l'alternative –, mais quel monde est refusé, celui que l'être humain, grâce à la dimension mémorielle véhiculée par le roman, ne devrait pas être en mesure de reproduire. Comme il s'agit d'un récit qui va à l'encontre de l'idéologie dominante et de l'ordre établi, il met en place une poétique de la révolte qui tend indéniablement au dissensus, à la création diégétique d'un ordre alternatif, sans pour autant en préciser les détails. On verra donc comment le roman sorélien se confronte aux caractéristiques génériques les plus classiques et comment il les subvertit. En même temps, le roman en tant que produit culturel ne peut pas échapper à l'esthétique de son temps : on étudiera donc de quelle façon il s'adapte à la logique postmoderne.

Le deuxième volet du chapitre sera consacré à une étude spécifique de la genèse des romans, de ses aspects les plus généraux aux plus spécifiques. On verra donc comment ils ont été conçus à travers les cahiers de brouillon, carnets et calepins, dans quelles circonstances personnelles, toujours liées aux voyages et à l'expérience politique de l'auteur. On cherchera à comprendre la méthodologie et la technique de travail de Sorel, pour ensuite analyser les titres et la construction du personnage. Enfin, on poursuivra par une étude des micro-structures, notamment par l'incipit de *Las voces del Estrecho*.

2.1 Spécificités génériques. Vers un roman du dissensus

La escritura actúa siempre como proyección. Los sentimientos pensados en la literatura han sido los sentimientos pensados en la sociedad y sólo la conjunción de factores de lucha, azar y militancia ha permitido a veces que, en el seno de sociedades capitalistas, la literatura dejase de transmitir el discurso de las clases dominantes y acertara a pensar, representar y escribir otra vida. Belén Gopegui

La ficción española, con las excepciones que por supuesto hay, ha vivido bien relatando una sociedad sin conflicto, con tanto éxito que hemos acabado creyéndonos que en efecto éramos una sociedad apromblemática. Y ahora, cuando comprobamos que no era así, estamos perdidos. Isaac Rosa

Établir une définition concrète et précise du type de roman construit par Andrés Sorel reste un exercice éminemment complexe. En effet, et dans une mouvance née il y a quarante ans, le roman actuel est un genre littéraire « sans frontières » ou bien dans lequel on assiste à une rupture progressive des frontières génériques¹. Riche et hétérogène, le roman n'hésite pas à emprunter des éléments relatifs à la poésie (procédés discursifs, rythme), au théâtre (monologues, dialogues), à l'Histoire (documents, citations, personnages historiques), à la sociologie (les classes sociales), à l'essai (argumentations, digressions, réflexions), au cinéma ou aux arts plastiques (images, couleurs, avant-garde). Tous ces éléments issus de disciplines diverses peuvent avoir une place dans le roman, un genre visiblement hybride et ouvert, possédant une forte puissance cognitive. On tâchera à présent de comprendre comment ces voies diverses sont accueillies au sein du récit sorélien. On cherchera donc à envisager les éléments que sa narration emprunte au roman politique, au roman historique, au roman de la mémoire, à l'essai, à l'antiroman et au nouveau roman dans une moindre mesure. Ensuite, et la tâche est plus complexe – car il s'agit d'une écriture d'une forte charge axiologique –, on se demandera quels sont les éléments communs avec le roman à thèse, la littérature militante et la littérature pamphlétaire.

2.1.1 Un roman politique dans la postmodernité ?

Dans ses créations, Andrés Sorel reprend une ligne de création littéraire très proche de celle des philosophes des Lumières, notamment Voltaire et Diderot et le du roman du XVIII^e siècle, dans la mesure où elle tend à la critique sociale et noue des liens étroits avec la philosophie politique. Une ligne qui représente un *continuum* de la modernité, et qui exprime une relation conflictuelle avec la postmodernité, car elle est fortement anticapitaliste et loin du retour à soi, à la sphère de l'intime et à l'individualisme narcissique caractéristiques de la

¹ « Espace ouvert, le roman est un réceptacle capable de contenir la pluralité : il est le lieu de l'hétérogène par excellence. Espace paradoxal, le roman peut dire l'infini dans le fini de son signifiant ». Jean-François Carcelen, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », dans Annie Bussière-Perrin (Éd.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture (Tome 2)*, 1975-2000, Montpellier, CERS, 2001, p. 37-64. Citation p. 38.

littérature espagnole à partir des années 1980¹. Même si l'on assiste chez Sorel à des choix esthétiques formels qui ont été fort utilisés, mais non inventés, par le roman postmoderne, comme la métafiction, l'autofiction, le fragment ou la désacralisation, son récit met en évidence l'existence d'idées et de valeurs qui tentent d'échapper au relativisme contemporain. La méfiance vis-à-vis du pouvoir en place et la critique profonde des forces répressives de l'État, le fait de considérer les médias comme *manipulateurs des esprits* et la mise en question en somme du système néolibéral – notamment sa capacité à réduire les esprits en esclavage – et de la puissance de la société de marché, éloignent radicalement son récit de toute connivence avec la logique postmoderne – qui aujourd'hui n'est que la manifestation culturelle de la mondialisation, une façon de *reproduire* le système capitaliste tardif². De plus, le refus de la culture de masse au profit d'un certain élitisme culturel, la substitution de l'hédonisme par une forte idée du collectif, ainsi qu'un certain élan utopique sont des caractéristiques idéologiques présentes dans les textes de Sorel, qui éloignent sa création des paramètres postmodernes. Autrement dit, l'écrivain en utilise certaines formes tout en en récusant le fond idéologique. En effet, dans la complexité de son écriture émerge toujours l'idée d'une croyance en des valeurs comme la vérité ou la justice. La recherche sur le passé et la mémoire historique s'opposent à l'*ici et maintenant* de la postmodernité. Mais une idée clé chez Sorel, qui le différencie considérablement de la postmodernité, est justement sa volonté de ne pas se limiter à interpréter la société mais de la transformer à travers la culture, pour gloser la célèbre citation de Karl Marx relative à la tradition philosophique qui l'avait précédé. C'est en effet une *écriture de l'espoir*, dans le sens où il y a certainement une volonté ferme et latente, une sorte d'élan, vers l'utopie révolutionnaire – la libération des esprits du joug du pouvoir –, même si elle n'opère qu'à travers l'implicite et le non-dit.

¹ Sur le roman espagnol de cette époque, l'écrivain Antonio Martínez Menchén et le professeur Jesús Felipe Martínez Sánchez signalent : « Los autores de esta década recuperarán géneros más o menos arrumbados o considerados de menor categoría en otras épocas (el histórico, el policíaco, la novela de aventuras, la autobiografía imaginaria, el folletín o incluso el erotismo descarnado), pasando de unos a otros motivos temáticos sin más razón aparente que el dictado de la moda o de la crisis ideológica de los últimos tiempos que lleva a una literatura *light* en lo filosófico y en lo político, pero sólida en su construcción narrativa y de gran riqueza verbal. Esta preocupación por los aspectos formales en detrimento de la reflexión crítica e ideológica sobre los aspectos más conflictivos y candentes del mundo actual ha hecho que algunos críticos hablen de *Neomodernismo* (o *Postmodernismo*) para referirse a la literatura de estos años ». Dans A. Martínez Menchén et J. F. Martínez Sánchez, *La narrativa española contemporánea*, Madrid, Akal, 1992, p. 121.

² Voir à ce propos l'entretien avec Fredric Jameson « Posmodernidad y globalización », *Archipiélago*, n° 63, 2004, p. 105-118, ainsi que sa critique de la postmodernité dans F. Jameson, *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.

Dans un premier temps, il faudrait analyser le concept, encore assez problématique, de « roman politique »¹. Sur cette question, le professeur Emmanuel Bouju utilise le terme de « fiction politique » :

La « fiction politique » ne constituerait pas un genre singulier du récit de fiction mais emprunterait à des modèles pragmatiques multiples, en variant les champs d'application : conditions politiques structurelles (épopée capitaliste, expansion des régimes autoritaires, transitions démocratiques, etc.), idéologies (jacobinisme, libéralisme, républicanisme, fascisme, anarchisme, communisme, etc.), données micro-politiques (scandales, spéculation, manipulation de l'information, etc.), voire tension entre éthique idéaliste et esthétique du matérialisme (réalisme du Second Empire, « torrent démocratique », société de consommation ou du spectacle, révolution de l'information numérique, etc.)².

Néanmoins, pour Maryse Bertrand de Muñoz, le roman politique est un sous-genre du « roman idéologique », dont il prend quelques caractéristiques, et également du « roman social » : « La novela política se acerca tanto a la novela ideológica – en la cual se quiere preconizar una idea, un ideal, una tesis, a menudo al detrimento de lo propiamente novelesco – como a la novela social, en el sentido de querer no sólo testimoniar sino denunciar una situación que aparece intolerable »³. En revanche, le « roman politique » de Sorel n'aborde pas, comme le souligne Maryan Guisy pour le XIX^e siècle, une logique qui tournerait autour de l'*intrigue électorale*, même si cela pourrait sans doute constituer une forme légitime du genre. Pour elle, il s'agit d'« exposer la cuisine électorale de façon dramatique », c'est-à-dire les manœuvres, l'ambition politique, la mesquinerie, les irrégularités électorales, la théâtralisation, les pratiques frauduleuses, les conséquences du scrutin sur la municipalité, et les intrigues sentimentales qui l'entourent. Chez Sorel, on trouve rarement une place pour les préfets, les députés ou les candidats aux élections, car il n'est pas question de manipulation électorale par temps démocratiques, mais d'aborder le caractère illégitime d'un pouvoir obtenu par la force du *putsch*, et surtout de la violence politique que cela implique à long terme. Dans ses romans défilent néanmoins des dictateurs, des militaires, et des politiciens plus ou moins autoritaires, mais aussi des repentis, des écrivains, des témoins, des victimes, des anciens, qui ont en commun leur condition de vaincus d'une guerre ou d'un système politique. En revanche, on dira avec Maryan Guisy que le roman politique a l'intérêt de « dévoiler des mécanismes cachés,

¹ Pour le professeur Emmanuel Bouju, « si l'on est prompt à désigner ce qu'une fiction "a de politique" », on est plus embarrassé pour reconnaître en quoi cette dimension politique pourrait définir en propre une telle fiction ». E. Bouju, « La fiction politique : hypothèses », *Raison Publique*, 04/05/2014. En ligne [<http://www.raison-publique.fr/article695.html>]. Consulté le 21/01/2016.

² *Ibid.*

³ M. Bertrand de Muñoz, « La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 5, 1998, págs. 21-28. Citation p. 21.

de démonter des rouages, de faire découvrir par exemple au lecteur les “dessous” et l’“envers” d’une campagne électorale »¹.

En effet, dans les romans de Sorel, il y a une volonté ferme de faire de la politique par le biais de l’écriture. C’est une parole qui tend à intervenir socialement depuis un positionnement concret, à donner une image éthique particulière du monde et de la société, et qui aborde des questions historiques et politiques : les guerres, le fascisme, le communisme, la clandestinité, les inégalités sociales, l’expérience concentrationnaire, l’immigration, etc. L’écrivain a toujours défendu cette relation :

Creo que siempre se da esta relación, incluso cuando se aclara lo contrario, se da literatura política. Considero que una literatura que no fuera política o que no tuviera ideas sería, exclusivamente, aquella en la que un escritor se limitara a tomar de mil libros la primera línea de ellos, sin hacer un problema de montaje. En el momento que el escritor está seleccionando, eligiendo, aunque sea en clave surreal, a través de los sueños, está interpretando su propia circunstancia y la propia circunstancia de los que le rodean. Otra cosa es que la literatura deje de ser literatura y se convierta en panfleto político².

D’abord, on doit définir ce que l’on entend par le substantif « politique », qui vient du grec πολιτικός, qui veut dire en espagnol « civil, relativo al ordenamiento de la ciudad o los asuntos del ciudadano ». C’est-à-dire le fait d’organiser le *vivre-ensemble*, afin d’éviter ou de limiter les inégalités entre les citoyens. Le *DLE* définit le concept comme « Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo »³. Au sujet de l’expression « de cualquier otro modo », on pourrait dire *à travers la littérature*. Dans la définition du dictionnaire espagnol, on arrive à trouver une place pour le citoyen qui n’appartient pas forcément à la classe politique, alors que dans le *Trésor de la langue française*, la politique est définie comme « Art de conduire les affaires de l’État, science et pratique du gouvernement de l’État »⁴. On observe donc que la définition française donne moins de place à la participation citoyenne que la définition espagnole, et qu’elle associe, voire réduit, la politique aux affaires de l’État et, sous-entendu, aux hommes politiques. Cette dichotomie nous mène à distinguer entre « la » politique, c’est-à-dire la *cuisine* gouvernementale, l’institutionnel, la loi, la police, l’ordre, et dans un sens plus large, « le »

¹ Maryan Guisy, « Le roman politique, ou le retour de l’intrigue », *Romantisme*, n° 135 (1/2007), p. 37-48. Citations p. 40 et 37. En ligne [<http://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-1-page-37.htm>]. Consulté le 21/01/2016.

² Pepe Iglesias, « Andrés Sorel reflexiona sobre la Humanidad en su última novela », *El Correo de Andalucía*, 06/11/1990, p. 41.

³ *Diccionario de la Lengua Española*, article « Político,a ». En ligne [<http://dle.rae.es/?id=Ta2HMYR>]. Consulté le 21/01/2016.

⁴ *Trésor de la Langue Française Informatisé*, article « Politique ». En ligne [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?15;s=2623750590;r=1;nat=;sol=6;>]. Consulté le 21/01/2016.

politique, c'est-à-dire le pouvoir de la communauté, le processus d'émancipation, l'égalité, le conflit, comme le font les philosophes Jacques Rancière et Chantal Mouffe¹. En définitive, deux termes véritablement antagoniques. Dans ce pouvoir politique exercé par le citoyen, on pourrait placer, à son échelle, le pouvoir de la littérature et de l'écrivain. Mais pour revenir au concept de « roman politique », on a affaire à une création artistique qui parle du politique, qui dévoile et dénonce les enjeux du pouvoir, mais de nature politique aussi au sens où elle génère une polémique au sein de la communauté de la critique, à tel point que chez Sorel cette polémique se traduit par l'ignorance ou l'invisibilité totales.

On peut tout à fait partager la définition du concept de « roman politique » de la chercheuse Anne-Laure Bonvalot, qu'elle applique aux romans de Belén Gopegui, Isaac Rosa et Alfons Cervera. Pour Bonvalot, le roman politique tend à être considéré par la critique canonique comme un genre de « mauvaise qualité littéraire », une catégorisation qui cache au fond la finalité non avouée d'« exclure les discours alternatifs ». La chercheuse signale ainsi avec justesse que le roman politique met en question « les présupposés du discours dominant ». De plus, elle conclut que cette esthétique pourrait être considérée comme une « écriture de la subalternité », entre autres, dans la mesure où elle « dérange le lecteur sur le plan idéologique » et « porte une réception conflictuelle et polémique »². Cette catégorisation s'avère très efficace à l'heure de définir les caractéristiques du roman politique d'Andrés Sorel, puisque l'on a affaire à des personnages secondaires, anonymes, anti-héros parfois subversifs, parfois victimes exemplaires. Quant au lecteur, on a évoqué auparavant la méfiance vis-à-vis du lecteur-consommateur de littérature populaire et l'introduction diégétique du personnage du lecteur, figure qui essuie toute sorte de moqueries de la part des autres personnages dans *La carverna del comunismo*. En effet, rien que par la thématique de ses romans, Sorel met sur le devant de la scène une série de conflits encore non résolus de l'Espagne contemporaine – notamment la gestion de la mémoire historique des victimes du franquisme, du nazisme et du communisme, l'indépendantisme nationaliste de l'ETA ou le drame de l'immigration africaine en Europe – qui visent à bouleverser la nature consensuelle du discours dominant.

En effet, le couple terminologique « roman politique » est absent des dictionnaires de littérature espagnole. Cependant, le *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, apporte une définition de « novela política » qui répond bien à celle qui construit notre auteur :

¹ Voir Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Folio, 2004 et Chantal Mouffe, *Le politique et ses enjeux : pour une démocratie plurielle*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994.

² Voir Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat, dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2014, p. 485 et ss.

En estas obras, el escritor se compromete con la política actual del país, ya sea para explicar alguna situación determinada o para satirizar, protestar o denunciar hechos como la violencia política, la corrupción, la infiltración de grupos extranjeros en el país, la manipulación o el chantaje de los políticos, las amenazas o torturas del régimen, así como el anhelo por una situación mejor¹.

À notre sens, le roman politique est celui qui traite des dictatures, des guerres, des régimes politiques. Il privilégie la mise en place de figures historiques charismatiques (chez Sorel : Franco, Staline, Carrillo, Weyler, etc.) ainsi que les affrontements entre dominants et dominés. Ces romans constituent une remise en question du passé et de ses implications sur le présent. De plus, ils servent à approfondir notre vision des personnages historiques, en dévoilant leurs traits les plus intimes. Même si Sorel cherche toujours à se documenter en détail sur le lieu, sur le personnage et sur le contexte historique : il ne faut pas oublier que le côté fictionnel est néanmoins présent, l'auteur proposant une récréation de la réalité qui part du réel lui-même. Dans *El falangista vencido y desarmado*, on assiste ainsi à la fin du chapitre 4 – intitulé « El General Paciente » – à une lettre fictive de Franco adressée à son père, à mi-chemin entre l'aveu et le règlement de comptes, qui cherche à démasquer les frustrations et les complexes intimes du dictateur, ainsi que la relation conflictuelle entre les deux. De la même façon, à côté des personnages historiques *fictionnalisés*, l'auteur fait une large place à ceux que le philosophe Jacques Rancière appelle les *sans parts*. Pour l'auteur, « la politique se présente-t-elle comme l'énonciation d'un tort, la profération d'une revendication par ceux qui sont sans parts dans le décompte des voix »². En suivant sa théorie sur ce qu'est la politique, on pourrait donc admettre que les romans d'Andrés Sorel, en raison du développement privilégié des personnages anonymes, victimes, oubliés, invisibles et vaincus (les *sans part*) sont bel et bien des romans politiques. On songe notamment aux populations défavorisées qui vivent dans des hameaux reculés de la Sierra de Jaén dans *Crónica de un regreso*, aux témoignages des immigrés africains anonymes dans *Las voces del Estrecho* ou bien au personnage-victime de K le mineur dans *La caverna del comunismo* et de K le musicien juif dans *Último tango en Auschwitz*.

Le roman politique de Sorel engendre une rébellion contre l'ordre établi et une réaction envers toute forme de nonchalance³. En ce sens, des poètes critiques comme Enrique Falcón ont souligné la nature *aprobíematique* du roman espagnol actuel :

¹ Armando Pereira (Coord.), *Diccionario de literatura mexicana*, Mexico, UNAM, 2004, p. 351.

² Cité par Marie De Gandt, « Subjectivation politique et énonciation littéraire », *Labyrinthe*, n° 17, 2004, p. 87-96. Citation p. 87. En ligne [<http://labyrinthe.revues.org/178>]. Consulté le 22/01/2016.

³ La romancière Belén Gopegui aborde d'une façon intéressante la relation entre littérature et politique : « Toda literatura es, se sabe, política; preguntarse sobre literatura y política en las actuales condiciones significa preguntarse si la literatura, como la política, puede hacer hoy algo distinto de traducir, acatar o reflejar el sistema hegemónico ». B. Gopegui, « Literatura y política bajo el capitalismo », *Rebellion.org*, 20/02/2006. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26876>]. Consulté le 21/01/2016.

Intimismo documental, poca ambición, guiños y coqueteos con las lógicas del poder, naturalismo sentimental, pereza intelectual, abandono de la plaza pública... La novela española de hoy ni rasca bien, ni rasca donde de veras pica¹.

D'autres, comme l'écrivain Jorge Carrión, pensent que ce qui compte vraiment pour faire un roman politique, c'est justement l'*intention* de le faire : « LO QUE IMPORTA ES LA INTENCIÓN. Todo es – en un grado u otro – política. También las novelas. Algunas de ellas, no obstante, tienen intención política. Me parece que es ese concepto en el que merece la pena detenerse »². Cet auteur cite aussi l'écrivain W. G. Sebald à propos du concept de *restitution* dans le roman politique, que l'on considère comme un élément clé chez Sorel puisqu'il donne le droit à la parole à des gens inaudibles dans les médias :

« Hay muchas formas de escribir », escribió Sebald [en *Campo Santo*], « pero sólo en la literatura, por encima del registro de los hechos y de la ciencia, puede intentarse la restitución » [...]. La palabra *restitución* es clave en la novela de intención política. Según el Diccionario significa « Volver algo a quien lo tenía antes. Restablecer o poner algo en el estado que antes tenía »³.

Quoi qu'il en soit, les romans de Sorel essaient d'éclairer et de dévoiler les points les plus noirs et épineux de la réalité d'un pays⁴, en cherchant un langage alternatif face au langage monolithique du discours dominant⁵. Dans ces romans circulent des discours idéologiques des personnages et du narrateur : des opinions, des visions du monde, des élucubrations, des hypothèses, des jugements de valeur, ainsi que des discours métalittéraires : le pouvoir de l'écrivain, de la littérature, sa fonction, sa façon d'écrire et le problème esthétique du comment écrire, les liens entre histoire et fiction, l'impossibilité d'exprimer la douleur à travers le récit, etc. Comme le souligne la chercheuse Alice Béja à propos de l'absence croissante du discours critique dans les institutions politiques actuelles et son remplacement dans la fiction :

¹ Cité par Peio H. Riaño dans « La novela política entre las palabras y las ideas », *Publico.es*, 13/03/2011. En ligne [<http://www.publico.es/culturas/novela-politica-palabras-y-ideas.html>] . Consulté le 22/01/2016.

² Jorge Carrión, « Jorge Carrión: escribir una novela política », *Elconfidencial.com*, 28/07/2014. En ligne [http://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna-de-expertos/2014-07-28/decalogo-de-jorge-carrion-sobre-la-novela-politica_164654/]. Consulté le 22/01/2016.

³ *Ibid.*

⁴ Nombre d'écrivains se sont chargés d'aborder des thématiques sociales sensibles, dans le but de créer du débat. On songe par exemple à la mise en texte de la peine de mort chez Emilia Pardo Bazán dans *La Piedra angular* (1891). Comme le souligne Dolores Thion, « [...] en 1891 Pardo Bazán pergeñaba en que la novela se convirtiese en un elemento social que ejerciese influencia en la vida española, el universo de *La Piedra angular* está estrechamente vinculado a la realidad y a sus propias vivencias personales ». D. Thion Soriano-Mollá, « *La Piedra angular* de Emilia Pardo Bazán: fuentes e imágenes especulares de la sociedad », dans Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François et Jean Albrespit (Éds.), *Fabriques de vérité(s) : L'œuvre littéraire au miroir de la vérité*, Vol. 2, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 201-212. Citation p. 204.

⁵ Sur la question du langage, véritable obsession chez Andrés Sorel, l'écrivain Isaac Rosa affirme : « El lenguaje hegemónico se impone con nuestro descuido, cargado de significados que tal vez no deseábamos. Si no te acercas a él con tensión, con desconfianza, al final solo reproduces ese lenguaje. Que siempre es el del poder. Crees que el lenguaje te sirve, y acabas sirviendo tú al lenguaje ». I. Rosa, « Decálogo de Isaac Rosa para escribir una novela política », *El Confidencial*, 08/09/2013. En ligne [http://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna-de-expertos/2013-09-08/decalogo-de-isaac-rosa-para-escribir-una-novela-politica_26093/]. Consulté le 21/01/2016.

Certains auteurs, à travers leurs œuvres, aspirent à rétablir cet espace sans contraintes qui permet à la faculté de juger de s'exercer pleinement. Estimant que cette dernière a déserté le monde politique (les institutions, les principes au nom desquels elles sont dirigées), ils créent un univers où la relation politique serait à nouveau possible, ce qui ne peut se faire que dans l'espace libre de la fiction¹.

En définitive, le roman politique chez Sorel représente toujours un discours adressé à la misère morale des vainqueurs, qui représente une lutte constante contre le pouvoir en place. D'une façon ironique mais frappante, Belén Gopegui aborde les sujets que l'écrivain *canonique* devrait éviter dans un roman (politique), une déclaration qui met en relief le goût pour le narcissisme du roman actuel :

La economía, la política, la inteligencia, el interés, la capacidad de elegir, los argumentos que se emplean a la hora de ejercer esa capacidad, los trabajadores, los revolucionarios, los movimientos populares, todo esto debe estar ausente de su novela. Se trata de simplificar la condición humana hasta reducirla a dos o tres pasiones y traumas incontrolables².

2.1.2 Histoire et récit. Le roman de la mémoire

La plupart des romans d'Andrés Sorel comportent une dimension historique assez marquée³, car leurs pages font allusion au contexte historique ou bien sont peuplées de personnages historiques qui, même s'ils sont construits à travers une documentation approfondie et rigoureuse sans être subvertis par les anachronismes – comme le faisait par exemple Bertolt Brecht dans *Les Affaires de Monsieur Jules César* (1957) –, gardent une dimension fictionnelle propre à l'écriture romanesque. Pourrait-on considérer alors que l'ensemble de l'œuvre littéraire de Sorel est composé de « romans historiques » ? Il faudrait néanmoins nuancer le propos, car on verra qu'il ne s'agit pas non plus de romans historiques, même s'ils en empruntent quelques caractéristiques. En effet, chez Sorel, on n'a pas affaire à une littérature d'attitude fuyante vers des lieux exotiques, comme c'est bien le cas du roman historique du Romantisme. En ce sens, il s'agit plutôt d'un roman de la mémoire vécue que d'un roman historique de l'évocation. Dans sa littérature, la manière dont les personnages

¹ Alice Béja, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n°11, 2006, p. 85-96. Citation p. 90. En ligne [<https://traces.revues.org/240#text>]. Consulté le 22/01/2016.

² B. Gopegui, « Literatura y política bajo el capitalismo », art. cit.

³ D'autres, comme *Crónica de un regreso*, *Free on board Carolina*, *El perro castellano*, *Concierto en Sevilla* ou *Las voces del Estrecho* ne font intervenir que des personnages de fiction, mais dans un cadre historique. Le goût que Sorel porte aux personnages historiques fictionnalisés se manifeste surtout à la fin des années 1980, avec la publication de biographies romancées telles que *Dolores Ibárruri Pasionaria. Memoria humana*, Madrid, Libertarias, 1989, ou *El libertador en su agonía*, Madrid, Libertarias, 1992, qui aborde la figure de José Martí.

vivent les événements est plus importante que les faits historiques en soi. Autrement dit, comment et à quel point l'événement historique bouleverse-t-il le personnage, quelles conséquences produisent ces faits au niveau individuel ? Par exemple, chez Sorel, on trouve souvent la figure du personnage malade, notamment des femmes. On songe notamment aux trois Almas Arriaga dans *Regreso a las armas*, qui transforment la souffrance de leur temps historique (la Troisième Guerre Carliste, la Guerre Civile et la violence de l'ETA) en malaise de l'âme. Par exemple, dans le chapitre 3, intitulé « Guernica », Alma subit les horreurs du bombardement de 1937 dans sa chair, et elle en souffre les conséquences psychologiques à long terme :

¿Hasta dónde nos ha penetrado el miedo, a qué grados de cobardía y sumisión nos han acostumbrado en nuestro crecer a la vida? [...] La impotencia castra mis pensamientos, paraliza la pluma en mi mano. El mundo se ha terminado hoy para mí. La historia instaló el infierno en la tierra. El fuego secó definitivamente las lágrimas. Las músicas enmudecieron (*Armas*, p. 103-104).

Ou bien Silvia dans *El falangista vencido y desarmado* qui, après la fin de la Guerre Civile, ne sort plus de chez elle à cause de la peur et qui entre dans une spirale mortifère qui la conduit au début à l'apathie, puis même à la folie, à tel point qu'elle parle à sa poupée d'enfance comme si elle était l'enfant qu'elle n'a jamais pu avoir avec Enrique. Son état de santé est décrit par le narrateur comme suit :

Apenas comía ya, se extinguió la sonrisa en su rostro, se fue apagando la luz de sus ojos, se debilitaba su voz, que conforme la muerte fuera llamando, primero el abuelo, años después sus padres, culminarían su neurosis, pérdida de memoria, incipiente locura que no tardaría en consumirla definitivamente (*Falangista*, 80-81).

En fait, dans les romans de Sorel, les dimensions historique et politique se mêlent. Il y a de l'histoire dans la mesure où les références à un temps historique concret sont présentes et même déterminantes pour les comportements des personnages fictionnels, et aussi parce que les ancrages spatio-temporels – détails des lieux, des espaces, des paysages ainsi que des coutumes de l'époque concernée – sont exhaustifs. D'un autre côté, il y a du politique dans la mesure où il y a toujours du débat, des opinions formulées sur ce qui se passe, des commentaires des personnages ou des digressions du narrateur sur l'humanité, l'amour, la religion, la mort, etc., afin de construire une mosaïque axiologique sur les valeurs qu'ils défendent et sur celles qu'ils détestent, exprimées d'une manière explicite ou implicite.

Mais ce qui est véritablement fondamental dans le traitement des faits historiques, c'est le lien symbolique entre l'époque et le présent, autrement dit, la projection du passé sur le présent. Ainsi, le lien des époques historiques avec un temps présent non résolu ou conflictuel constitue un élément clé pour comprendre le roman historique de l'auteur. Par exemple, dans

Babilonia, la puerta del cielo, Sorel construit un tableau romanesque bien documenté sur la chute de l'empire babylonien et la prise de la ville par Cyrus II – le roi des Perses, en 539 avant Jésus-Christ – à travers le personnage du chroniqueur Tikurta, le secrétaire d'État du roi Nabonide. La dimension historiographique est abondante, dans la mesure où chaque chapitre s'ouvre avec l'insertion d'un document – des photos des œuvres d'art représentatives de la période, mais sans titre et qui fonctionnent de manière illustrative – et d'une annexe bibliographique finale d'œuvres historiographiques qui lie sans doute le récit à l'investigation historique. Pourtant, les intertitres internes correspondent à l'*incipit* comme ersatz de titre, ce qui enlève une partie de la possible force historiographique du texte et donne une dimension plus poétique. C'est donc un récit hybride qui joue avec les frontières extratextuelles. Dans le récit, Tikurta, déjà âgé, évoque et rédige son parcours de son enfance à l'âge adulte – notamment ses premières relations amoureuses avec Isa – comme s'il s'agissait d'un *bildungsroman*, ainsi que le début et déclin de l'époque du roi Nabonide à Babylone racontant son histoire comme narrateur-protagoniste à la première personne ou comme narrateur-témoin à la troisième personne. Et tout ce monde apparemment très éloigné du temps de nos sociétés contemporaines constitue pour l'auteur une métaphore de la décadence de l'Occident et de la chute des empires tout-puissants – comme l'Europe ou les États-Unis –, même s'il n'y a dans le texte aucune référence explicite au temps présent¹. C'est au lecteur de faire le parallèle et d'extraire, si l'on veut, la morale de l'histoire². En effet, son souci d'explorer le lointain dépend réellement de la capacité symbolique que porte ce passé-là pour évoquer des événements qui affectent le présent. De ce fait, la citation liminaire qui ouvre le roman, de Soren Kierkegaard, affirme : « No vale la pena esforzarse en recordar un pasado imposible de convertirse en presente » (*Babilonia*, p. 7). Pour le professeur Rafael de Cózar, le roman « deja de ser una reconstrucción histórica para convertirse en un ejemplo de autocrítica colectiva, de toma de conciencia de nuestro presente »³. Il y a deux éléments contextuels implicites dont on doit tenir

¹ Andrés Sorel raconte dans un entretien l'adoption en Espagne des valeurs propres à la société américaine et son parallèle avec la société de la phase finale du règne de Nabonide en Babylone : « La parte final de la novela es la historia de una sociedad que ha perdido sus ideales, una civilización cansada, escéptica, dominada por los mercaderes de la religión, la economía y la política, una sociedad como la de hoy, que solo vive en el día y en la fiesta, como si hubiera adquirido conciencia de que estaba a punto de extinguirse, de desaparecer ». Cité dans Francisco Correal, « Andrés Sorel, en el Rocío de Babilonia », *Diario 16*, 13/06/1990, p. 41.

² Sur cette question, Kurt Spang affirme : « Si se escoge un tema o una situación histórica para plasmarla en un relato, normalmente no es la mera curiosidad por el pasado que incita al autor, sino porque en ella ve un paralelo o un contraste con la situación actual sobre la cual pretende, de paso, abierta o veladamente, emitir un juicio y/o proponer remedios, apuntado así a la situación actual ». Dans K. Spang, « Apuntes para una definición de la novela histórica », dans Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (Éd.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Navarre, EUNSA, 1995, p. 65-114. Citation p. 99.

³ Cité par Pepe Iglesias, « Andrés Sorel reflexiona sobre la Humanidad en su última novela », *El Correo de Andalucía*, 06/11/1990, p. 41.

compte : le contexte d'écriture jusqu'à la publication du roman en 1990 chez Exadra, puisqu'on assiste progressivement à la chute d'un autre empire, celui de l'URSS et de ses pays satellites – un vide qui est comblé par les États-Unis et la domination hégémonique de leur idéologie. En même temps, le fait que le roman se déroule à Babylone représente une référence au territoire qui correspond à l'actuel Irak, dans un contexte particulier de guerre naissante perpétrée par les États-Unis : la Guerre du Golfe (1990-1991). Par ailleurs, il s'agit aussi d'une référence biblique dans laquelle la ziggourat devient la tour de Babel, symbole de l'orgueil des puissants et des hommes qui veulent défier Dieu. De la même manière que dans les romans précédemment évoqués, le devenir et la décadence de la cité de Babylone se déploient parallèlement à la décadence de la vie de Tikurta, qui écrit le récit « enfermo de tiempo, desengañado de ilusiones, agotando mis últimos años de vida » (*Babilonia*, 12). Il y a donc un mélange entre l'expérience vécue et l'état d'âme intime qui connaît un progressif processus de dégradation.

On peut dire que chez Sorel on assiste à une récréation de l'Histoire à travers ses fictions engagées, mais toujours selon un élan qui tend à montrer la vérité historique, l'envers du décor. Plutôt que d'un roman historique traditionnel, même si l'on trouve des images artistiques emblématiques de Babylone au début de chaque chapitre et une bibliographie finale, on parlerait davantage d'un roman à *thématique historique*. Par rapport à l'historien, le romancier jouit d'une liberté plus large, car il se sert de la fiction pour combler les lacunes, les trous que l'historien ne peut pas compléter, et il a le choix d'inventer des personnages fictifs à côté des personnages historiques. Le danger, est que ces derniers deviennent les protagonistes de l'histoire et non pas des personnages secondaires, car cette modalité romanesque peut restreindre radicalement la liberté du romancier. Chez Sorel, on observe cette problématique dans les romans *Las guerras de Artemisa* et *...y todo lo que es misterio*, qui mettent respectivement en scène les personnages historiques réels Valeriano Weyler et Manuel Ciges Aparicio, et les écrivains Paul Celan et Ingeborg Bachmann. Le souci réside dans le fait que l'écrivain a moins d'espace pour l'invention, car on connaît leurs vies, et par cela, le roman aura beaucoup moins de suspense ou d'intrigue¹, même si les œuvres de Sorel ne portent guère d'intérêt à ces derniers aspects. Comme tout discours, les romans de Sorel tendent à la persuasion du lecteur : ils sont articulés de manière à exposer en dernier recours toutes ses idées et ses valeurs. Néanmoins, dans les cas où le pouvoir de l'esthétique réaliste et la vraisemblance

¹ « Como indica Ferreras, los personajes reales vienen predeterminados por la historia y, por tanto, su relación con el universo novelesco creado por el novelista queda prefigurada, no es libre ». Cité par Carlos Mata Induráin, « Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica », dans Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (Éd.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Navarre, EUNSA, 1995, p. 13-63. Citation p. 52.

sont majeurs, on repère une série de techniques de rupture de l'illusion référentielle. Concrètement, il s'agit de ce que Kurt Spang appelle un roman historique *anti-illusionniste*¹, qui consiste à réveiller le lecteur pour qu'il prenne conscience que ce qu'il lit n'est qu'une fiction littéraire, c'est-à-dire une création artificielle. Afin d'éviter aliénation et illusion, le romancier utilise une narration non linéaire, l'enchâssement de commentaires et de réflexions, ainsi que l'interruption de la linéarité du récit ; autrement dit, la dimension métalittéraire de l'œuvre. Selon Spang, sur les trois stratégies persuasives que l'on connaît, dans le roman historique prévaut celle du *docere* – informer et enseigner, sur le *delectare* ou le *movere* –, en raison du didactisme du genre². En tout cas, les éléments historiques qui émergent dans les romans d'Andrés Sorel contribuent à éviter l'amnésie du lecteur sur le passé ainsi qu'à mieux connaître son époque et se connaître lui-même. Comme le souligne Carlos Mata :

El hombre actual está sometido a un alud informativo que no siempre le permite tener una perspectiva de su propio presente. Pues bien, el conocimiento de la historia le ayuda a conseguirla. En efecto, el saber histórico amplía y enriquece el conocimiento acerca de los hombres y sirve de complemento a la propia experiencia personal³.

Dans cette dimension du récit littéraire qui se mêle habilement au récit historiographique, on trouve également le recours à la mémoire historique de la Guerre Civile et du franquisme. Par exemple, Jacques Soubeyroux distingue entre *roman historique*, dans lequel l'auteur raconte des événements antérieurs à sa naissance, dont il a pu avoir connaissance par la mémoire collective, et *roman de la mémoire*, qui relève de la mémoire individuelle ou personnelle de l'auteur, qui raconte des événements qu'il a vécus ou pu vivre⁴. On peut affirmer qu'Andrés Sorel est l'un des auteurs qui s'occupe dans ses textes des causes et des conséquences de la guerre et de la dictature depuis 1963, avec *Crónica de un regreso* (publié, tardivement, en 1981), un roman qui aborde la répression franquiste, bien que d'une manière sous-jacente et implicite, dans un village reculé de l'Andalousie. Dans cette chronique mémorielle, le retraité Don Abilio se remémore les épisodes les plus marquants de son enfance et de sa jeunesse, comme la répression de la *Guardia Civil*, les pénuries et les souffrances subies pendant son service militaire, ainsi que ceux qui ont eu lieu à Cortijuelo-Collejares, connus des villageois et représentatifs de la morale nationale-catholique, comme par exemple l'histoire d'Araceli et de son mariage forcé, par le prêtre et par sa mère, avec quelqu'un de *bonne famille*.

¹ K. Spang, « Apuntes para una definición de la novela histórica », art. cit.

² *Ibid*, p. 109.

³ C. Mata Induráin, art. cit., p. 36-37.

⁴ J. Soubeyroux, « Le roman historique en question », dans Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II, Pratique d'écriture, Montpellier, CERS, 2001, p. 161-196. Citation p. 178.

De la même manière, Don Abilio constate, par les témoignages des familles de la zone et par son expérience, les conditions de vie misérables de la population à son retour, dans un village isolé et figé dans le temps, même quarante-six ans après¹. Dans ce roman, on a affaire à un va-et-vient temporel entre le passé de son enfance (les années postérieures à sa naissance en 1896) et le présent de l'énonciation, qui correspond au moment de sa retraite en 1961. Ce procédé sert à dénoncer l'inefficacité et la répression de la dictature, et dont le miroir dictature-démocratie reste évidemment absent, comme c'est néanmoins le cas du roman de la mémoire.

On pourrait donc parler plutôt d'une sorte d'*éveil mémoriel* – comme celui qui émerge avec les romanciers Juan Marsé, Julio Llamazares, Manuel Vázquez Montalbán ou Rafael Chirbes – bien avant le *boom* éditorial qui a lieu à partir des années deux mille, notamment avec la publication de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en 2001, considéré par Nora Catelli comme le « premier roman historique de la guerre civile »². Cette tendance à la remémoration d'un passé conflictuel dans le but de rendre justice et de réhabiliter la mémoire bafouée des républicains espagnols – les vaincus de la Guerre Civile – est un élément clé dans l'écriture de notre auteur³. On retrouve ensuite deux publications romanesques à forte charge autobiographique : *Discurso de la política y el sexo* (1978) et *El perro castellano* (1979), qui ont recours à des passages mémoriels sur la Guerre Civile et le franquisme. En effet, *Discurso de la política y el sexo*, récit qualifié de « memoria novelada » sur la quatrième de couverture, a comme narrateur-protagoniste Andrés, un membre du PCE dans la clandestinité. Mu par la peur, les doutes et se servant des relations amoureuses comme mécanisme de fuite, le personnage est un *alter ego* homonyme de l'auteur réel, porteur de sa pensée dans les nombreuses digressions qui émaillent la diégèse. Ici l'élément autobiographique – la clandestinité – et mémoriel – le traumatisme d'un passé conflictuel et non résolu – se traduit par un dispositif formel de passages narratifs changeants, entrecoupés, fragmentaires et elliptiques qui, sous l'armature du va-et-vient temporel du souvenir et du changement politique

¹ Don Abilio y constate une situation extrême de misère et de famine, incompatibles avec la paix, tellement souhaitable : « Pero tampoco aquí está la paz. [...] La idílica paz del olvido [...]. Porque existen, en su lugar [...] los problemas del hambre, de la opresión, la miseria, la enfermedad, la ignorancia, la mentira, el egoísmo, la incomprensión, la superchería » (*Crónica*, 67).

² Nora Catelli, « El nuevo efecto Cercas », *El País*, “Babelia”, 09/11/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html]. Consulté le 04/02/2016.

³ Comme le soulignent Georges Tyras et Juan Vila, « le corresponde en efecto a la creación literaria, según el crítico Jean-Louis Jeannelle, paliar la relativa impotencia de las explicaciones historiográficas frente a la urgente necesidad de reparación del pasado, en la medida quizá en que la expresión de la memoria social tiene una dimensión narrativa y recurre pues a esquemas comunicacionales específicos ». G. Tyras et J. Vila, « Introducción. Otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica », dans Georges Tyras et Juan Vila (Éds.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, p. 9-26. Citation p. 13.

de l'époque, relève en dernier recours de la quête d'identité personnelle du protagoniste. En plus de cette dimension identitaire, le lecteur a accès à des passages de nature mémorielle dans lesquels les témoins se remémorent des épisodes dramatiques et traumatiques de l'Histoire contemporaine. Andrés, le narrateur-protagoniste, fait allusion entre autres à la condamnation à mort de deux membres de l'ETA, Ángel Otaegui et José Antonio Garmendia en 1975, ou à la grève de la faim en prison du poète communiste Carlos Álvarez. À la fin d'une conférence d'Andrés sur Antonio Machado à Villanueva de la Serena en 1976, il laisse place à la voix d'un témoin anonyme qui évoque en style direct la répression à Almendralejo (Estrémadure) à la fin de la Guerre Civile – même s'il est possible ou vraisemblable, l'événement décrit est tout à fait fictionnel, car la répression franquiste s'est produite dans cette région au tout début de la guerre, et non pas après la chute de Madrid¹. Le récit souligne la violence et le revanchisme du camp national franquiste après la défaite républicaine, et il évoque dans la dernière phrase la méconnaissance du nombre de victimes :

Almendralejo: aquí sí murió gente. Ya Madrid se había entregado. Vino una avioneta y ametralló a todos. Por todas partes había soldados. Venían de retirada. La guardagujas aquí murió. Yo tenía 13 años. Nos metimos en una alcantarilla. Fue una avioneta que empezó a dar vueltas y vueltas ametrallando... Nadie sabe la gente que dejó la vida en estos montes (*Discurso*, 24).

Au chapitre 2, intitulé « Carmen. El exilio », on assiste à la fuite d'Andrés de Madrid, car il était recherché par la Police franquiste. Celle-ci avait décidé de l'arrêter en raison de son activité clandestine au PCE et de ses idées politiques subversives. Dans la voiture, après avoir fait un cauchemar sur le monde carcéral, Andrés se réveille et raconte à Carmen, son accompagnatrice, le cas de « el abuelo », un ancien prisonnier du franquisme incarcéré à la prison de Burgos qui se plaignait constamment de l'inflammation de ses pieds et qu'Andrés avait connu probablement à son passage par le tribunal de « Las Salesas ». La scène crée une atmosphère de pathos autour de la douleur, de la souffrance et du manque de liberté d'un ancien en raison d'une condamnation à vingt ans de prison, concrétisés par sa difficulté de mouvement : « Es lo que más me hizo sufrir, muchacho; veinte años así, no sabes lo que es eso; de la celda al patio; de la celda al patio, del patio a la celda, veinte largos años, que [sic] no sufrirían los pobres... » (*Discurso*, 37).

Un an plus tard, en 1979, Sorel publie *El perro castellano*. Il s'agit d'un roman encore autobiographique, mais hautement symbolique et poétique, qui tourne autour de la figure d'un vieux vagabond qui croise un couple formé par Ana et le narrateur à la plage de Conil (Cadix). Au fur et à mesure, les rencontres successives avec l'ancien servent d'excuse pour qu'il leur

¹ Nous remercions l'historien Julián Chaves Palacios pour cette information.

raconte les expériences les plus marquantes de sa vie. Dans ce dispositif narratif de transmission mémorielle au niveau intergénérationnel, el « Perro » évoque dans ses souvenirs des scènes de son enfance, puis son passage par le maquis et le PCE, où l'on trouve des biographèmes d'Andrés Sorel. Au chapitre 5, intitulé « Qué lejos queda el Maquis de Conil », el Perro Castellano évoque son parcours politique, qui fait de lui un véritable militant parmi les vaincus de la guerre : il milite au PCE, participe à la Guerre Civile et à sa fin s'enfuit en France. Il retourne ensuite en Espagne pour participer à la guérilla du maquis d'Aragon dans les années 1940, finalement il est arrêté à Valence et condamné à vingt ans de prison, où il passe finalement huit ans comme prisonnier politique. El Perro, afin de combattre sa solitude, sent le besoin de raconter son histoire au détail près, insistant sur les conditions de survie des maquisards et, à travers le cas de l'arrestation du jeune maquis Miguel, sur la terrifiante vie quotidienne des condamnés à mort dans les prisons franquistes : « No había hablado antes porque nunca encontré alguien con quién [sic] desahogarme. Porque no lo necesitaba » (*Perro*, 92). Dans ces épisodes dramatiques, le récit émotionnel chargé d'un fort pathos et d'une grande tension constitue un élément bien présent qui vise à dévoiler la puissance d'une parole confisquée par la dictature, mais surtout à provoquer l'indignation chez le récepteur. L'émotion concrète (peur, solitude, tristesse, danger, souffrance) y est souvent mentionnée explicitement, comme dans ce passage sur le maquis raconté par el Perro : « A veces dura horas la tiritera. Creemos morir al atravesar los ríos. No pueden muchas veces utilizarse los puentes, lo más vigilado por los civiles, y hay que tirarse al agua desnudos hasta la cintura » (*Perro*, 82). La connaissance des agents responsables de la souffrance – en l'occurrence, la *Guardia Civil* face au maquis et les fonctionnaires de prison franquistes face aux détenus – met en place un double effet : l'engagement militant du narrateur qui provoque l'indignation active du lecteur. La souffrance des victimes est tellement intense que l'on se retrouve dans l'impossibilité d'en exprimer la totalité. Il n'y a pas assez de mots pour l'expliquer. Comme le signale el Perro avec colère et nihilisme : « Todos los relatos son una mierda. ¿Cómo reconstruir la agonía, el miedo, el dolor de estómago, el frío, la vomitera? Las palabras son una mierda » (*Perro*, 93).

La question de la mémoire historique de la Guerre Civile et du franquisme réapparaît à nouveau en 1998, presque vingt ans après, avec la publication de *Regreso a las armas*, un roman sur la violence contre le peuple basque aux XIX^e et XX^e siècles. Au chapitre intitulé « Guernica », on assiste au récit raconté par Alma Arriaga sur le bombardement de la ville en 1937 par l'aviation italienne et allemande, à travers un monologue intérieur à tendance avant-gardiste, sans signes de ponctuation. Ce texte construit aussi un effet de pathos en utilisant des figures comme l'antithèse entre ceux qui survolent la ville et possèdent les armes et ceux qui

sont en-dessous des avions et qui courent pour échapper aux bombes, ou l'hypotypose pour faire une vive description du village avant, pendant et après la tragédie, qui met en relief le bouleversement d'une paix détruite sans raison. Dans le chapitre « Donostia » Alma donne la parole à Jone Dorronsoro et Mario Onaindia, militants de l'ETA accusés d'assassinat au « Proceso de Burgos », pour se remémorer la violence policière dans les méthodes de torture employées contre eux, et plus tard Alma évoque l'extrême violence de l'assassinat du militant de l'ETA *Txikia* par la police en 1973. Tout cela est conçu afin de donner une image illégitime de la dictature. C'est sans doute un roman polémique, et Sorel pourrait être perçu par l'*establishment* comme défenseur du terrorisme parce qu'il donne la parole aux membres de l'ETA, même si le but de son roman était plutôt de contribuer à ouvrir un dialogue entre tous les acteurs concernés pour obtenir la paix au Pays Basque, à travers la mémoire des victimes de la Guerre Civile, de la dictature et de la démocratie¹.

Jusqu'ici, on a étudié les romans écrits entre 1963 et 1998 qui se sont saisis de la question de la mémoire historique en Espagne, dans une période où la plupart des écrivains n'abordaient pas spécialement cette thématique. À vrai dire, les œuvres de Sorel à cette période ne traitent de la question de la mémoire que par passages, que ce soit des chapitres concrets ou des évocations mémorielles de certains personnages, mais en tout cas ce ne sont pas des récits mémoriels dans leur structure. Il faut tenir compte aussi du fait que Sorel évoque autant la mémoire de la guerre et du franquisme que celle du communisme, processus historique majeur qu'il a vécu comme protagoniste ou témoin oculaire. Néanmoins, ces récits en partie mémoriels contribuent à ébranler en quelque sorte le dénommé *pacte de l'oubli* ou *pacte du silence* de la Transition démocratique en Espagne. Ils soulèvent une chape de plomb historique qu'il ne fallait pas toucher à l'époque selon les élites, au risque de monter les uns contre les autres, et de retomber dans une nouvelle guerre que personne ne voulait revivre.

À partir des années 2000, le paradigme mémoriel va radicalement changer. Le discours politique et, en conséquence, le discours littéraire, vont subir des changements importants. Au niveau politique, il se produit une forte polarisation sous le gouvernement du Parti Populaire

¹ Comme le déclare l'auteur à *El País* : « La idea es que se abra un proceso en el que todos, tanto la cultura, la política como la economía se pongan de acuerdo, a través del diálogo por su puesto, en el tipo de país quieren construir. Para ello es preciso que cada una de las partes involucradas abandone sus armas y así todos disfruten de las mismas posibilidades. Lo ideal sería crear una gran mesa por la paz en la que todos puedan sentarse ». Susana Santolaria, « El diálogo es la mejor arma para no matar y convivir en paz », *El País*, 04/11/1998. En ligne [http://elpais.com/diario/1998/11/04/paisvasco/910212032_850215.html]. Consulté le 12/02/2016. En ce sens, en septembre 1998, deux mois avant la publication du roman, est signé le « Pacto de Estella », un accord politique entre des partis nationalistes basques, des syndicats et des associations afin d'ouvrir un processus de dialogue et de négociation pour que l'ETA dépose les armes. Finalement, il sera avorté à cause d'un nouvel attentat de l'organisation indépendantiste en janvier 2000.

depuis 1996. En 2000, le journaliste Emilio Silva, petit-fils de républicain, fonde l'*Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH), dans le but de retrouver les corps des victimes de la répression franquiste, et de leur donner une sépulture digne. En même temps, émerge un courant historiographique révisionniste à fort contenu néofranquiste, très médiatique, avec des auteurs comme Pío Moa ou César Vidal, bien qu'il soit fortement contesté par nombre d'historiens de prestige, comme Paul Preston, Alberto Reig Tapia, Javier Tussell ou Francisco Espinosa Maestre. Ces événements sont symptomatiques d'une plaie toujours ouverte dans la société espagnole, que la Transition démocratique avait imparfaitement refermée, et qui n'hésite pas à faire retour longtemps après. Cette tension politique et culturelle provoque aussi de forts changements dans le discours littéraire. Dès lors, nombre de romans vont aborder pleinement et de façon plus complexe la question de la Guerre Civile et du franquisme, ayant recours au témoignage et au genre hybride du « récit réel », dont l'exemple paradigmatique sera Javier Cercas avec *Soldados de Salamina*, un roman qui déclenche un véritable *boom* éditorial sur la question.

Pour sa part, Andrés Sorel contribue à ce nouveau paradigme avec *La noche en que fui traicionada* (2002) et *El falangista vencido y desarmado* (2006), deux romans qui abordent la question de la mémoire depuis une perspective dissensuelle. Tous les deux racontent l'histoire d'Enrique et Silvia, lui phalangiste, elle républicaine, qui tombent amoureux au début de la Guerre Civile à Barco de Ávila. En effet, il s'agit de la même histoire, mais elle est traitée de manière différente dans chaque publication. Dans le premier roman, l'histoire est racontée par un narrateur écrivain, *alter ego* de l'auteur réel¹, qui reproduit la relation épistolaire entre Silvia et Enrique, et qui avait connu ce dernier en 1966 à Barco de Ávila, dans la pension de Rosi, où Enrique lui avait raconté une partie de son histoire personnelle, et qui lui avait montré une vision désabusée sur l'utilisation de la Phalange par Franco. Cependant, dans *El falangista vencido y desarmado* l'histoire est racontée depuis une perspective plus complexe : celle d'un narrateur-protagoniste de famille républicaine, qui se déclare ami de l'auteur de *La noche en que fui traicionada*, et qui arrive à Barco de Ávila pour recréer l'histoire d'Enrique et Silvia, ainsi que pour mieux connaître cette histoire avec les villageois, au cours de l'année 2006. À un autre niveau, on explore – par le biais d'un narrateur omniscient, à l'attitude critique et interventionniste – la planification du soulèvement militaire de 1936. À notre sens, ce dernier

¹ Le narrateur se décrit comme suit, en déclarant son intention : « Yo, el narrador, no me encontraba en El Barco aquella noche del 18 de julio del 86. Pero con frecuencia acudo al pueblo. Allí compré una casa, en la urbanización Buenos Aires, y en ella me encierro en vacaciones o algunos fines de semana. Conozco a gran parte de sus habitantes. Por eso, y por su interés, me he decidido a escribir esta historia » (*Noche*, 8).

roman est plus réussi et plus riche que le premier, car on peut y constater un véritable exercice mémoriel avec un lien direct passé-présent 1936-2006 : des éléments comme l'exhumation des fosses communes, l'évolution idéologique de certains personnages dans le village, la quête menée par un narrateur petit fils de républicains, ainsi que les réflexions métatextuelles ou même les digressions de ce dernier sur les autres formes qui prend le fascisme actuel. En tout cas, ces deux œuvres supposent un point de vue de rupture avec le discours historiographique le plus médiatique (celui du révisionnisme) et même avec le discours littéraire sur la Guerre Civile, majoritairement consensuel, qui reste malgré tout dans l'évocation d'un passé clos, celui de la Guerre Civile, qui sert parfois comme scénario pour développer une histoire souvent sentimentale, mais qui néglige la cause et les conséquences de la guerre, ou même qui joue au chiasme et à l'équidistance de la culpabilité entre les fascistes et les républicains¹. En effet, dans les romans mémoriels de Sorel on assiste à une prise de position ouvertement en faveur des républicains et qui constitue une attaque frontale et furibonde contre les franquistes et ses méthodes violentes. C'est une sorte de dénonciation viscérale, de règlement de comptes mémoriel, une vengeance littéraire où l'auteur réel, à travers le narrateur ou le personnage, expulse esthétiquement une rage réprimée pendant ses années de répression et de clandestinité. Même dans *Las guerras de Artemisa* (2010), un roman sur la Guerre d'Indépendance cubaine, le narrateur évoque dans le chapitre final, intitulé « 1936. Los hijos de Weyler », la perpétuation de l'extrême violence du général dans les phalangistes, qui assassinent l'écrivain Manuel Ciges Aparicio en août 1936, au début de la Guerre Civile.

Plus récemment, avec la publication de *Último tango en Auschwitz* (2013) et *...y todo lo que es misterio* (2015), l'écriture de Sorel dépasse les limites de la frontière espagnole et glisse sur la mémoire européenne : celle de l'extermination des juifs dans les camps de concentration. Auschwitz et l'après Auschwitz, constituent un récit de la mémoire de la Shoah par solidarité d'un auteur qui ne l'a pas vécue, mais qui essaie de trouver une explication – si cela est possible – à ce phénomène terrifiant. Dans ces romans, les narrateurs sont des survivants du nazisme. Dans le premier, un violoniste juif remémore son expérience à Auschwitz. Dans le second, on a affaire à quatre narrateurs qui alternent : l'histoire tragique des écrivains Paul Celan et Ingeborg Bachmann, eux aussi survivants du nazisme, est racontée par Alma et Tristán, deux survivants du bombardement méconnu d'Alcañiz (Aragon) en 1938, qui avaient un lien d'amitié avec les écrivains allemands. On constate que même si ce n'est pas le thème principal de l'œuvre, la Guerre Civile reste un élément sous-jacent dans la diégèse.

¹ Cette analyse des romans sur la Guerre Civile est magistralement développée dans le livre de David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015.

2.1.3 La transgression digressive. Un roman à thèse revisitée ?

Un autre axe caractéristique des romans de Sorel est celui d'une fiction qui se construit en bonne partie à travers la réflexion philosophique¹. On a donc affaire à un roman qui entretient des relations profondes avec l'essai et la digression, le but étant de configurer un système idéologique déterminé, exprimé par le texte, non seulement sur la politique, mais aussi sur la société, la littérature, la religion, la vie ou la mort. Et ce choix esthétique a plusieurs conséquences. D'un côté, on assiste parfois dans un même roman à une série de réflexions portées par le narrateur et par un ou plusieurs personnages. Malgré la différence d'émetteur, ces points de vue correspondent bien souvent à la pensée de l'auteur réel, que l'on trouve dans ses discours épitextuels. Les réflexions prennent aussi la forme soit d'un dispositif métafictionnel, où le narrateur et le personnage réfléchissent sur la littérature, le lecteur, les limites de la fiction pour exprimer le drame, soit d'une pause digressive, généralement au présent de l'indicatif, où le narrateur et le personnage expriment leur vision du monde : la religion, l'avenir de l'être humain, la destruction de la nature, le pouvoir, etc. Un exemple parmi d'autres de réflexion métafictionnelle est celui du *Discurso de la política y el sexo*, avec les conversations constantes entre Andrés, le narrateur-protagoniste de ce roman autobiographique, et sa maîtresse Niágara, qui lui reproche ce qui suit sur un roman qui pourrait provoquer l'indifférence du lecteur :

¿Y dónde llegarás con esa angustia, que pretendes transmitir? Una memoria no tiene por qué ser una autodestrucción absoluta. ¿Y estás seguro de que esto ha de interesar a los futuros lectores? Escribir una novela, creo, es contar, parcialmente, una historia, hablar de un tiempo, una circunstancia [...], intentar despertar la atención de algunas gentes con las obsesiones o relatos vertidos por el autor, pero no un masoquista llanto forzado como un corredor de cien metros al que se lo obliga a rebajar los diez segundos (*Discurso*, 52-53).

Il s'agit sans doute d'un artifice littéraire à travers lequel l'auteur anticipe un possible reproche que ferait la critique littéraire sur l'œuvre. Quant à la modalité de la pause digressive – le second dispositif –, elle peut adopter aussi une forme dialogique entre deux personnages qui discutent sur un sujet déterminé, comme Juan Vives et Manuel Ciges tout le long du roman *Las guerras de Artemisa*, où Vives se montre principalement comme un militaire hors du commun, car enclin à des réflexions philosophiques comme celle-ci :

¹ Cette caractéristique a été considérée comme propre de la "novela pensamental" par Gonzalo Sobejano dans son étude « Narrativa española 1950-2000 : la novela, los géneros y las generaciones », *Arbor*, 693, septembre 2003, p. 99-112. Citation, p. 108.

Considero que la existencia es absurda. Nacemos para morir ¿no? Entonces sólo un instante de felicidad puede librarme de la muerte [...] No creo en Dios, tampoco puedo creer en el infierno, el infierno del más allá es una invención para ocultar la realidad del infierno que existe, el que creamos nosotros (*Artemisa*, 86).

D'un autre côté, ces éléments de réflexion étant très présents dans la diégèse d'un bon nombre de romans, la conséquence évidente est celle du manque d'intrigue, c'est-à-dire d'un suspense réduit au minimum, généralement caractérisé par la prévisibilité et le statisme. Le personnage est plus important par ce qu'il pense, ce qu'il dit ou ce qu'il observe, que par ce qu'il fait ou ce qu'il provoque via son action dans le monde. Ce trait, caractéristique des romans de Sorel, implique une volonté de transmission d'une éthique, d'un ensemble de valeurs, au détriment du divertissement ou de l'évasion du lecteur. En même temps, cela représente une double subversion ou rupture : par rapport au genre narratif lui-même, car *narratio* en latin veut dire « action », justement ce que ses romans relèguent à un arrière-plan ; et par rapport à la continuité de l'illusion mimétique, brisée par les interventions du narrateur et les pauses digressives constantes qui émaillent le récit. En effet, cette modalité esthétique n'est pas nouvelle. On a des exemples dans les romans philosophiques de Miguel de Unamuno – qu'il appelait *nivolos* pour les différencier du roman réaliste traditionnel – comme *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) ou *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Plus précisément, les textes de Sorel sont proches des romans de Thomas Mann, où l'on assiste à des débats philosophiques entre les personnages, qui confrontent leur point de vue, comme les dialogues entre Settembrini et Naphta dans *La montagne magique* (1924). C'est-à-dire que, dans les romans de Sorel, il y a une histoire qui est racontée, mais les éléments digressifs peuvent étouffer en quelque sorte la dynamique de l'action. Il ne s'agit pas d'un roman purement philosophique, où l'on aurait par exemple le monologue d'un personnage qui fait une dissertation sur un sujet jusqu'à la fin. C'est une sorte d'*intellectualisme modéré*. Ses romans n'arrivent pas donc au point de l'intellectualisme exacerbé de Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* (1930-32), célèbre roman inachevé où l'on trouve presque deux mille pages avec des conversations sur des sujets intellectuels entre les personnages, comme les réflexions entre Ulrich et Agathe, à la manière d'une *collection de réflexions*. Chez Sorel, il y a un équilibre entre l'intellectualisme et le lyrisme, ce dernier étant un mécanisme symbolique de plaisir (dans les pauses descriptives, par exemple), où le lecteur se laisse porter et s'apaise, après les discours plus polémiques ou plus intellectuels des pauses digressives. Le critique littéraire Santos Alonso emploie le terme de « novela intelectual » ou « novela-ensayo » pour faire référence à des œuvres dont l'action est légère, le discours prononcé et les exposés ou les divagations proches de l'essai. Il cite des romans comme *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976) et *La cólera de Aquiles* (1979) de Luis

Goytisolo, *Fabián* (1977) de José María Vaz de Soto ou *Makbara* (1980) de Juan Goytisolo¹. On aurait sans doute du mal à appliquer la grille d'analyse du modèle actantiel de Greimas – selon lequel un sujet a un objectif, qui va réussir ou pas, motivé par un destinataire et réalisé pour un destinataire, à l'aide d'un adjuvant et d'un opposant – au roman *Discurso de la política y el sexo* (1978), par exemple. Il n'y a pas de but, mais de l'expérience vécue, du témoignage des uns et des autres, qui illustrent et mettent en cause les discours historiques officiels, tant ceux du PCE que ceux du franquisme. Ce choix esthétique est très proche du *nouveau roman* dans son expérimentalisme. Le roman devient ainsi conscient de lui-même à l'aide des réflexions métafictionnelles, l'intrigue restant en arrière-plan en faveur de la psychologie du personnage (une sorte de psychanalyse autobiographique), on assiste à des descriptions oniriques proches du surréalisme et à une volonté de rénovation formelle importante au niveau de la langue (néologismes, langage grossier et polémique, collage), ce qui contribue à subvertir les conventions du roman traditionnel.

Dans cet état de fait, et dans la mesure où l'histoire joue un rôle secondaire face à la réflexion philosophique ou politique – autrement dit, aux idées que le roman véhicule –, on pourrait songer au roman à thèse, théorisé notamment par Susan R. Suleiman². Bien souvent interprété dans un sens péjoratif, ce genre didactique naît au XVIII^e siècle avec les philosophes des Lumières (Diderot, Voltaire), et continue avec Victor Hugo, George Sand ou Benito Pérez Galdós un siècle plus tard. À la fin du siècle, les œuvres *Le disciple* (1889) de Paul Bourget ou *Les déracinés* (1897) de Maurice Barrès – appartenant à des auteurs conservateurs et traditionalistes – peuvent être considérées comme le modèle du genre. Également appelé *roman d'idées* ou *roman d'analyse*, cette écriture met en place un dispositif de valeurs qui privilégie celles qui correspondent à l'auteur de l'œuvre et qui met en cause les valeurs contraires ou opposées. En ce sens, on a tendance à l'accuser souvent, en le confondant avec la littérature militante, de manichéisme – entre le bien et le mal, entre les bons et les méchants –, de platitude, de dogmatisme, de propagande ou d'être au service d'une cause plus ou moins légitime. Même si certains de ces traits sont bien souvent présents dans le genre, car la différence avec la littérature militante s'avère problématique, il faudrait les nuancer. Pour quelle raison le roman à thèse est-il un terme péjoratif ? Le fait d'avoir des idées ou de les exposer dans l'œuvre est-il symptomatique d'une *mauvaise littérature* ? À notre sens, l'élément argumentatif et persuasif

¹ Santos Alonso, *La novela en la Transición (1976-81)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983, p. 77-80.

² Suleiman le définit comme « un roman réaliste qui se signale principalement au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse ». Dans Susan Robin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 14.

est toujours présent dans tout genre de discours, et notamment dans le discours littéraire. Il s'agit du même débat que sur l'engagement ou l'idéologie d'un texte. Tous les textes en comportent, mais de manière plus ou moins visible ou marquée. Dans une certaine mesure, tous les romans tendent à persuader le lecteur d'une idée, qui peut être argumentée selon des degrés et des moyens différents, que ce soit par le logos ou par le pathos. La moindre sélection et le choix d'un sujet ou d'un personnage comme protagoniste au lieu d'un autre en font partie, et le point de vue de l'auteur qui se cache derrière son œuvre peut apparaître plus ou moins explicitement, mais en tous cas, et même s'il le nie, il existe. Le problème se réduit donc à une question de degré. Ceci dit, il est bien évident que ces romans qui se caractérisent par le fait de montrer l'aspect philosophique ou argumentatif d'une manière plus explicite ou évidente que l'intrigue, et qui répondent à une série de traits particuliers bien définis (redondances, répétitions, clarté). Ce sont des textes qui veulent montrer et démontrer, qui cherchent à analyser les causes et les conséquences d'un fait (d'une dictature ou d'une guerre, par exemple), qui expriment à travers la figure plus ou moins surplombante du narrateur leur vision du monde et les valeurs considérées comme légitimes et qui tendent, en dernier recours, à faire réfléchir le lecteur, à le convaincre ou à le faire réagir. La question la plus polémique, qui constitue précisément à notre sens un exemple explicite de mise sous tutelle du lecteur, est celle du rôle du narrateur omniscient, une autorité fictive qui s'exprime en toute liberté et de manière directe. Dans quelle mesure relève-t-elle d'une *écriture autoritaire* ? Comme l'affirme Nelly Wolf, « l'important, dans l'écriture autoritaire, est la nature de la thèse, plus que sa présence »¹. Ainsi, il faudrait faire la différence entre l'idéologie conservatrice de la droite anti-républicaine de Barrès, par rapport à l'idéologie progressiste de ce néo-marxisme anti-autoritaire, participatif et anti-belliciste que défend Andrés Sorel. Ces extrêmes idéologiques seront plus ou moins acceptables en fonction du point de vue du récepteur, mais d'aucune manière bons ou mauvais en soi.

Dans le cas de Sorel, la dimension réflexive ou argumentative du roman n'est pas du tout un obstacle à la complexité psychologique des personnages, la poéticité de la prose ou même le recours à un expérimentalisme assez éloigné du réalisme classique, et qui ne représente pas forcément une manière de l'« aggraver », comme le souligne Benoît Denis. Il serait injuste de ne réduire la production littéraire de Sorel qu'au roman à thèse. Bien qu'il emprunte à ce sous-genre certaines caractéristiques qui lui sont propres, ses créations en dépassent largement le cadre et ne se résument pas à de simples caricatures romanesques. C'est le cas de *Las guerras*

¹ Alexandre Prstojevic, « Roman, contrat et idéologie ». Entretien avec Nelly Wolf, *Vox-Poetica. Lettres et Sciences Humaines*. En ligne [<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intWolf.html>]. Consulté le 03/09/2018.

de Artemisa, un roman qui peut être lu comme un plaidoyer anti-belliciste, à la manière d'Henri Barbusse dans *Le feu* (1916), de John Dos Passos dans *L'initiation d'un homme* (1917) ou d'Erich Maria Remarque dans *À l'Ouest, rien de nouveau* (1929). Même si la présence du narrateur omniscient dans ce roman est beaucoup moins explicite et dérangeante que dans *El falangista vencido y desarmado* – œuvre dans laquelle le narrateur omniscient en arrive à l'insulte, à l'humiliation et emploie un ton grossier contre les militaires –, dans *Las guerras de Artemisa*, on perçoit un fil rouge idéologique qui traverse le roman. Il vise à mettre en cause non seulement la situation extrême et brutale des camps de concentration à Cuba pendant la guerre, mais aussi tout ce qu'une guerre – exécutée par un corps de militaires qui, sous prétexte de discipline, se comportent comme des machines à tuer, sans le moindre scrupule – représente en soi : des maladies, des viols, de la famine, des pillages, de la destruction. Et pour ce faire, le roman s'articule à travers un dispositif actif à tous les niveaux pour désapprouver la *raison militaire*. Le symbole le plus perfide de tout ce que représente l'armée tourne autour du personnage de Valeriano Weyler. Ce n'est pas par hasard que son image, d'un regard provocateur et méprisant, occupe plus des trois quarts de la couverture. De plus, sa figure occupe entre autres les deux espaces les plus significatifs du roman : le premier et le dernier chapitre. La présence de Weyler est donc très importante et symbolique. Dans le roman, on n'a pas spécialement de problème à identifier les idées antimilitaristes de Sorel disséminées dans les personnages principaux : Manuel Ciges, Juan Vives et, dans une moindre mesure, le capitaine Martínez Calonge. Par exemple, Ciges est quelqu'un de cultivé qui n'a pas de place à l'Armée. Son humanisme et son pacifisme sont incompatibles avec la discipline et l'autorité, qu'il refuse à cause de son père, une expérience familiale traumatique qui se reporte sur la figure de Weyler, son chef militaire. Il avoue qu'il est allé à Cuba contre sa volonté¹. Ainsi, son refus de la guerre est tel qu'il est arrêté par ordre de Weyler en raison d'un article intercepté qui dénonce la politique meurtrière du général envers le peuple cubain et le rôle honteux et complice de l'Espagne. Son camarade Luis Vives, un personnage mystérieux au discours très philosophique, est d'accord avec Ciges, et ne reconnaît pas dans le comportement violent de la troupe espagnole dont il fait partie. Tous les deux exercent la critique contre Weyler, qu'ils considèrent comme quelqu'un de peu réfléchi, destructeur, violent et sanguinaire. Pour Ciges, Weyler est « la propia guerra » (*Artemisa*, 216), et tous les deux décrivent employant le pathos

¹ Cette figure du soldat qui se voit obligé de participer à la guerre et qui paradoxalement trouve que l'ennemi à combattre est plutôt son officier que les combattants de la tranchée d'en face, avec qui il parvient à échanger des objets et quelques mots dans les moments de détente, était un phénomène courant lors de la Première Guerre Mondiale, comme l'explique l'historien Jacques R. Pauwels dans *1914-1918. La grande guerre des classes*, trad. du néerlandais par Frank Degrez, Bruxelles, Aden, 2014.

des scènes dantesques où l'on assiste à la mort de femmes, de bébés et de personnes âgées, les victimes les plus vulnérables. Le capitaine Martínez Calonge, même s'il a une relation cordiale avec Weyler, est un personnage noble, reconnaissant et bienveillant qui s'oppose à la figure totalitaire de ce dernier. Il s'inquiète de la mort des victimes innocentes, reconnaît ne pas être fait pour la guerre et avoue à Ciges sa déception devant le déroulement des événements. Ces trois personnages représentent une puissance argumentative forte pour discréditer la guerre, car ils sont des témoins oculaires de celle-ci et leur discours fait donc preuve d'une parfaite connaissance et d'une grande autorité sur le sujet. On accède à ce qu'ils ont vu et vécu.

De plus, le narrateur omniscient n'est pas en reste. Dans toutes ses appréciations, on constate une opposition viscérale à la guerre, à l'autorité et au monde militaire. Ces trois éléments se concentrent dans la figure de Weyler, qui est amplement mis en question, et comparé en deux reprises à Macbeth, à cause de son comportement « sanguinario, lascivo, codicioso, pérfido, falsario, violento » (*Artemisa*, 50). Le narrateur remarque aussi sa courte stature, ses défauts physiques (sa voix « enfantine et nasillarde »), et son manque de sentiments : « Si pudiera llorar... Nadie le enseñó a hacerlo » (*Artemisa*, 21). La disqualification est totale dès le début. De même, le narrateur remet en question la discipline militaire (il utilise en parlant de Ciges le terme péjoratif de « embutirse » dans l'uniforme militaire), et montre le côté le plus morbide des maladies provoquées par la famine, afin de remettre en cause la guerre et les stratégies militaires terrifiantes de Weyler. Ces techniques descriptives provoquent sans doute une forte sensation de dégoût chez le lecteur, qui ne peut pas rester impassible devant les atrocités et les injustices de la guerre. Dans le roman, le narrateur contribue, avec les trois personnages principaux, et à l'aide du témoignage de Tula Danger – qui illustre bien les excès commis par les colons dans l'île depuis trois générations – à construire une image horrible de l'expérience de la guerre. Tous les éléments du roman vont dans la même direction, mais d'une manière équilibrée, car le poids de la parole critique ne retombe pas exclusivement sur la voix du narrateur omniscient. En effet, l'idée qui prime tout au long de l'œuvre est celle qui oppose le pouvoir des idées à la force de la violence. Comme le signale Ciges lors de son jugement : « Lo que he escrito es lo que he visto, prefiero infringir las órdenes militares que traicionar los dictados de mi conciencia » (*Artemisa*, 253). L'image de Weyler projetée par le texte peut nous sembler hyperbolique, mais elle est le résultat d'une analyse et d'une documentation exhaustive de la part de l'auteur. Compte tenu du résultat, la méthode concentrationnaire du général Weyler, victime d'excès inutiles et catastrophiques, s'est avérée inefficace pour gagner la guerre. Le phénomène de la redondance est constant, même si des personnages comme Eva Canel ou quelques politiciens de relief défendent

frénétiquement le rôle de Weyler à Cuba. À notre sens, le fait de constater qu'une thèse se développe à mesure que l'on avance dans la diégèse n'entrave en aucun cas la qualité de l'œuvre. Ainsi, la volonté de style, l'emploi d'un langage poétique et soigné, les images symboliques, les métaphores, l'érotisme, les références culturelles et la description de certaines batailles dépassent largement les conventions d'un genre prétendument binaire et plat. De même, les personnages ne sont pas un prétexte à l'argumentation : ils sont bien construits et on accède à la complexité de leurs vies ainsi qu'à leur psyché.

2.1.4 Une littérature militante ? Les empreintes du pamphlétaire

La question du personnage sert de lien pour réfléchir sur la littérature militante, appelée aussi *littérature communiste*, un terme aussi péjoratif que celui de roman à thèse. Même si chez Sorel on a affaire à des romans critiques, qui défendent visiblement des idées progressistes et engagées, on aurait du mal à considérer ses œuvres comme des *armes de propagande politique*. En effet, les idées défendues partent d'un positionnement éthique que Sorel a toujours montré et dans lequel il croit fermement : la défense de la liberté absolue, des valeurs de progrès social et culturel, et la condamnation des pouvoirs oppresseurs comme l'État, la Police, l'Église ou l'Armée, de la violence aveugle du fascisme ou de la répression et l'autoritarisme bureaucratique des pays communistes. Le fait de remettre en cause ces cibles part de ses propres convictions et n'est pas mu par les consignes d'un parti politique concret, comme ce fut le cas du PCUS et le réalisme socialiste en URSS, une « esthétique impossible », comme dirait Régine Robin¹, véhiculée à travers la littérature, le cinéma et l'art. Déclarée par Staline comme étant le seul moyen artistique autorisé pour refléter le processus révolutionnaire, il s'agissait d'une esthétique rigide, surveillée par le pouvoir, dirigée et didactique, qui visait au célèbre culte de la personnalité du leader politique dans les régimes totalitaires. Pourtant, dans le monde communiste, le réalisme socialiste a été l'objet de critiques, comme celles du Che Guevara dans « El socialismo y el hombre en Cuba » (1965), celle du théoricien marxiste Georg Lukács ou celle du manifeste signé par André Breton et Léon Trotsky en 1938, intitulé « Pour un art révolutionnaire indépendant ». En outre, on pourrait s'apercevoir que l'utilisation de l'art à des fins de propagande, en particulier le cinéma, n'est pas un fait isolé ou circonscrit à une époque

¹ R. Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

ou à un système politique exclusif¹. Dans le système capitaliste, celle-ci existe encore, notamment dans les films états-uniens, dans lesquels l'exaltation patriotique nationaliste, le manichéisme et la promotion de l'*American Way of Life* sont sans doute évidents. Ces caractéristiques choquent frontalement avec les textes de Sorel, qui veulent rompre avec le dogmatisme de droite et de gauche, et qui véhiculent – en s'opposant au culte de la personnalité – une critique furibonde contre ses leaders, de Franco et Weyler à Carrillo et Staline. Ses textes construisent la figure d'un narrataire minoritaire et cultivé, loin de faire une littérature pour haranguer les masses, dans lesquelles il ne croit d'ailleurs pas spécialement.

Il est intéressant de souligner que le premier roman de notre auteur, *Crónica de un regreso*, écrit pendant qu'il militait au PCE en 1963 et susceptible d'être construit sous l'influence du réalisme socialiste, ne correspond pas au paramétrage de ce canon rigide. Il en va de même pour *Free on board Carolina*, roman écrit en 1968, censuré puis publié en 1974, qui pourrait être dans l'orbite du réalisme socialiste. C'est un roman expérimental et de rupture, peut-être rempli de trop d'artifices formels qui rendent difficile la lecture, comme les nombreux monologues intérieurs, le baroquisme de la prose et l'effet redondant et parfois inutile des pages sans signes de ponctuation pour faire voir le courant de la pensée, une technique utilisée par William Faulkner, sans doute mieux dosée dans les romans à venir de notre auteur. Ce récit retrace le parcours historique des émigrés économiques, entrecroisant la temporalité de ceux qui fuient le pays pendant le franquisme, comme Tomás et Javier, deux amis qui partent en train en Suède depuis Linares en quête d'un meilleur avenir, et la population de colons allemands qui, faisant le chemin inverse, arrive au XVIII^e siècle pour repeupler la Sierra de Jaén. On assiste donc au passage de quatre générations : les colons, les mineurs, les paysans et les émigrés. En somme, pas de lieu pour le triomphalisme ni le discours épique, et pas de personnages exemplaires ou de modèles de référence.

Pour revenir au premier roman, s'il existe des coïncidences thématiques avec les romans du réalisme critique espagnol de l'époque, comme par exemple la mise en texte de l'exploitation des propriétaires terriens vis-à-vis des paysans, de la misère, du monde rural et de l'immobilisme politique, social et religieux, dans *Crónica de un regreso* il n'y a pas de place pour un langage épique ni triomphaliste, comme c'est souvent le cas d'une littérature militante qui deviendrait la porte-parole du Parti. De plus, même s'il s'agit d'un roman social, de dénonciation, les techniques expérimentales ne sont pas complètement absentes, compte tenu

¹ Voir à ce propos, par exemple, le film de propagande nazi contre la franc-maçonnerie intitulé *Forces occultes*, réalisé par Paul Riche en 1943, ou bien le film de propagande nationale-catholique *Raza*, réalisé par José Luis Sáenz de Heredia en 1941.

de la période charnière de son écriture, et de la publication un an auparavant, en 1962, de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Ainsi, on a affaire à des remémorations proches du monologue intérieur puisque le personnage, à travers un dispositif métafictionnel, écrit à mesure son vécu sur des feuilles, assis au bureau de sa chambre. Au fond, il n'a pas d'autre interlocuteur que le lecteur du récit, ce qui met en relief la solitude du protagoniste. Il y a aussi de la place pour les digressions, la critique sociale, les jugements ou le multi-perspectivisme. Le rythme est lent et les propositions subordonnées sont longues, le lexique soigné et riche, et on apprécie la volonté de style et la poéticité dans la description du paysage, à fort contenu symbolique. L'action est réduite et le temps n'est pas linéaire. Ces caractéristiques formelles éloignent son œuvre du réalisme social et la rapprochent plutôt de l'expérimentation. En effet, on constate que la modernité et la rénovation esthétique du roman représentent pour l'auteur une manière de faire la révolution politique, plutôt que d'adhérer à des thèses préfixées ou paramétrées de ce qui doit être l'œuvre de l'écrivain communiste exemplaire.

Don Abilio, le narrateur-protagoniste, est un retraité de retour à son village natal, un hameau appartenant à Quesada (Jaén), depuis lequel il se remémore son passé, plein de frustrations. Il ne s'agit pas d'un héros positif ni collectif, mais d'un anti-héros individuel et pessimiste, mélancolique et désabusé, qui en plus décède à la fin du roman, une configuration du personnage par ailleurs récurrente tout au long de la trajectoire littéraire de l'auteur, caractérisée par la figure du vaincu ou de l'anti-héros.

Par ailleurs, les dialogues ne sont pas omniprésents dans la diégèse, comme c'est le cas dans le réalisme critique ou socialiste, et Don Abilio est loin d'être un modèle ou un exemple à suivre pour les masses, car il ne fait que se remémorer son passé, proche de la déception, de la souffrance et d'une vie solitaire, inadaptée et médiocre, ne menant aucune lutte sociale ou collective non plus. Il n'y a pas d'action, mais des souvenirs, de la récréation mémorielle d'une vie pleine de pénuries. Il s'agit d'une constatation de l'injustice sociale, abordée profondément dans tous ses aspects, plutôt que d'une révolte contre celle-ci. À l'exception de Luis, qui porte un discours anarchisant, et de quelques réflexions critiques de Don Abilio sur le rôle de l'Église ou de l'Armée, il n'y a pas de personnages rebelles, mais principalement des villageois qui sont soumis aux aléas d'une époque obscure et sans aucun progrès social. Le fait de construire le récit à travers la figure d'un narrateur autodiégétique, qui raconte sa propre histoire, sert à privilégier ce que le personnage voit, son regard sur la réalité qui l'entoure. Dans la structure du récit priment la fonction testimoniale, avec les émotions que Don Abilio sent quand il évoque son histoire, et la fonction idéologique, avec les digressions du protagoniste sur des questions philosophiques ou politiques, qui ont pour la plupart attiré l'attention de la censure, comme on

l'a déjà vu. En conclusion, le qualificatif de « militant », en ce qui concerne les romans d'Andrés Sorel, ne serait applicable que dans le cas d'une écriture à forte charge axiologique en défense de valeurs progressistes, d'un projet éthique amplement développé dans la conscience de sa littérature, mais pas dans le sens d'une écriture attachée au dogme ou aux consignes qui répondrait aux intérêts et aux exigences esthétiques d'un groupe politique déterminé.

Malgré cette indépendance qui vise à l'autonomie de la littérature, dans l'écriture de Sorel, on assiste à des séquences fictionnelles caractéristiques de la littérature pamphlétaire. Le pamphlet n'est pas nécessairement un écrit court : il peut aussi s'agir d'un film, d'un poème ou d'un roman. Il est synonyme de diatribe, factum, libelle ou satire, et le dictionnaire apporte cette définition : « Court écrit satirique, souvent politique, d'un ton violent, qui défend une cause, se moque, critique ou calomnie quelqu'un ou quelque chose »¹. Comme l'affirme Frédéric Saenen², c'est justement le ton violent ou la violence verbale qu'utilise l'auteur pour affirmer ses convictions ce qui fait que le pamphlet soit souvent déconsidéré. Le texte pamphlétaire est un *écrire contre*, motivé par la colère et la rage, d'un ton virulent qui s'adresse « soit contre un adversaire qu'il cherche à mettre à mal, voire à éradiquer par la parole, soit en faveur d'une cause qu'il estime être vraie et juste, à ses risques et périls »³. Le pamphlet est le produit d'un regard indigné sur le monde, dont l'auteur se trouve généralement seul contre tous, et qui cherche à provoquer la même indignation chez le lecteur. Il se propose de rétablir le vrai sens des mots et expose une vision catastrophique du monde et de sa perte de valeurs. C'est un écrit incendiaire, polémique et de combat qui attaque un individu, une idée ou un système d'idées ou de valeurs, et qui cherche à stigmatiser ou détruire. Les premières traces du pamphlet remontent aux discours de Démosthène et au théâtre d'Aristophane, mais ce genre connaît un succès important au XIX^e et XX^e siècle, avec des auteurs comme Victor Hugo, Émile Zola, Georges Bernanos, les surréalistes ou Louis-Ferdinand Céline, dans une tradition littéraire autant de droite que de gauche⁴.

¹ *Trésor de la Langue Française Informatisé*, article « Pamphlet ». En ligne [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1336997640;r=1:nat=:sol=0>]. Consulté le 11/03/2016.

² F. Saenen, *Dictionnaire du pamphlet*, collection « Illico » n° 25, Paris, Infolio, 2010.

³ Samia Hammami, « Frédéric Saenen : Pamphlets, polémiques et autre disputatio », *Salon-littéraire.com*, novembre 2010. En ligne [<http://salon-litteraire.com/fr/frederic-saenen/content/1807818-frederic-saenen-pamphlets-polemiques-et-autre-disputatio>]. Consulté le 09/03/2016.

⁴ Comme l'explique Benoît Denis : « En France il existe une riche tradition pamphlétaire de droite qui, de Drumont, Barrès et Léon Daudet à Céline, Roger Nimier ou Jacques Laurent, s'est déployée de façon presque continue depuis l'affaire Dreyfus. [...] On trouvera à gauche quelques grands pamphlets : « J'accuse » de Zola, *Aden Arabie* de Paul Nizan, *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl, sans compter nombre de textes surréalistes ». Dans B. Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 95.

Il serait assez caricatural de cataloguer Sorel en tant qu'auteur pamphlétaire, car cette esthétique n'est pas systématique dans sa production romanesque. Néanmoins, si l'on observe attentivement ses textes, on découvre des passages ou des séquences qui, par leur violence, leur colère ou leur ton catastrophiste, nous semblent bien correspondre à ce genre littéraire. Dans son roman *Crónica de un regreso*, il y a un dialogue entre Don Abilio et Clara, sa femme déjà malade, qui se situe probablement dans les années trente, pendant la Seconde République, car Clara décède en 1933. Ils évoquent leur première rencontre à Madrid, et ensuite Don Abilio se plaint de l'impossibilité dans son travail d'accéder à un meilleur poste, comme son patron de la métallurgie lui avait promis. À partir de là, le ton commence à monter et Don Abilio à se mettre peu à peu en colère, car il aborde la question de l'injustice sociale par rapport au salaire infime qu'il doit payer, en tant que comptable, aux ouvriers de son entreprise, et il évoque la misère et la douleur d'une grande population qui manque des nécessités les plus élémentaires, à une époque de révolte et de protestation. Don Abilio s'exprime ainsi :

Porque desde antiguo se utilizó al pueblo para esclavizar al propio pueblo, desde antiguo los ejércitos no fueron sino imposiciones de los que controlan el poder para garantizar su propio poder. Y se obliga al hombre a matar al hombre, y se obliga al hombre, por la mentira, por la fuerza, por el engaño, a servir a sucios intereses que responden al nombre de patria, de honor o de Dios (*Crónica*, 62).

C'est un passage sans doute très dur, surtout dans le contexte historique, en pleine dictature franquiste. Mais, paradoxalement, il ne figure pas dans le tapuscrit que Sorel avait envoyé aux censeurs. Il se trouve que c'est un ajout prévu *a posteriori* pour l'édition de 1981. Par ailleurs, même si le contexte correspond à celui de la République, et si Don Abilio se garde de mentionner la particule « desde antiguo », pour rendre ce phénomène traditionnel ou universel, on constate que cette référence à l'Armée est plutôt destinée à critiquer le rôle et l'utilisation que le franquisme a fait sur cette dernière. Le paragraphe évoque le fait que le pouvoir manipule le peuple pour tuer les gens qui appartiennent à une même catégorie sociale. On observe ce ton pamphlétaire dans la phrase du début, assertive et catégorique, comme si un sage ou un prophète, quelqu'un qui se situe au-dessus de la société et qui a la capacité de mieux voir que les autres, l'avait prononcée. Notons l'emploi des termes durs comme « utilizar », « esclavizar », « imponer », « controlar » ou « obligar », qui dénoncent la violence du pouvoir. Le rythme anaphorique et redondant des éléments comme « desde antiguo », « y se obliga » ou de la préposition « por » provoquent un effet hyperbolique, d'intensification, qui prend plus d'importance que le reste du dialogue, et qui au fond porte des réminiscences du sermon, d'une espèce de prière. Le texte se sert du pouvoir de dévoilement de l'émetteur pour dénoncer une

situation que lui seul paraît bien connaître, et qui le révolte¹. De plus, il y a un effet de gommage de ceux qui exercent la violence, à travers les particules impersonnelles « se utilizó » ou « se obliga », ou le pluriel « los ejércitos » pour ne pas soulever trop de suspicions, mais on sait bien qu'il s'agit de la dictature en Espagne. En somme, c'est une diatribe contre le système et contre le rôle historique de l'Armée, au service des « sucios intereses » des plus puissants, mais déguisée sous des catégories populistes comme « patria », « honor » ou « Dios », qui correspondent justement aux consignes que les franquistes avaient employées pour justifier le coup d'État de 1936.

Une autre modalité du discours pamphlétaire est celle du *pathos catastrophiste*, « qui amplifie la gravité de la situation présente et indique de façon appuyée l'urgence d'une réaction forte et radicale »². Le ton apocalyptique, de la fin d'un monde sans issue ni solution possible, s'observe dans certains romans de l'auteur, comme *El falangista vencido y desarmado*. Ce ton implique une mise en garde envers le lecteur, l'invite à prendre parti pour éviter le pire, mais n'explique jamais comment le faire ; il n'y a jamais de solution. On se demande si c'est parce que le narrateur ne la connaît pas, ou parce que c'est une façon de laisser le champ libre au lecteur pour la trouver. Le narrateur anonyme, fils de républicain qui ouvre le roman dans le premier niveau diégétique, intervient souvent en faisant des digressions depuis Barco de Ávila en 2006. Dans celles-ci, il essaie de démontrer la mort de la pensée, une idée par ailleurs obsessionnelle chez Sorel. Selon le narrateur, les citoyens seront tellement manipulés par les nouvelles technologies qu'ils deviendront des néo-analphabètes :

Un mundo cada vez más ayuno de pensamiento [...] Gruñirán los móviles, los ordenadores, pero no enviarán palabras. Tal vez los libros dejen de existir. O, caso de que existan ya no sea preciso quemarlos como ordenó Franco, porque no representarán peligro alguno (*Falangista*, 282).

On devine assez facilement que la figure de l'auteur se cache bien derrière ces assertions alarmistes, hyperboliques, qui répondent à un style particulier et à une vision du monde pessimiste, également présente dans les articles de son blog *La antorcha del siglo XXI*. L'emploi de la locution adverbiale de progression « cada vez más » ainsi que l'utilisation du futur d'indicatif « gruñirán », « enviarán » nous place dans un avenir catastrophique et déshumanisé. Il s'agit de l'extinction de la pensée, mais de la pensée critique, celle qui se construit à travers la lecture. Vient enfin le paradoxe : il y aura des livres que possiblement personne ne lira, et il

¹ Selon Benoît Denis, « Le pamphlétaire se présente toujours comme un individu isolé et solitaire ; il n'est mandaté par personne pour prendre la parole et ne revendique aucune compétence pour le faire. Sa seule motivation tient au désir de faire paraître le vrai face du mensonge omniprésent qui l'environne ». *Ibid.*, p. 92.

² *Ibid.*

n'y aura donc pas besoin de surveillance, de contrôle ou de censure de la part de l'État. C'est donc la voix de l'avertissement, de la mise en garde au lecteur, pour que cette réalité vertigineuse le choque, le frappe, et qu'il réagisse de toute urgence. Mais au fond, tout se passe comme s'il s'agissait de la force incommensurable d'un ouragan que personne n'a la capacité d'arrêter, pas même les citoyens les plus lucides, les plus actifs, spectateurs néanmoins avertis de l'imminente arrivée d'une tragédie sans retour.

2.2 La génétique textuelle. Dans les entrailles du roman sorélien

2.2.1 Cahiers de brouillon, carnets et calepins. La technique de travail

Il nous semble intéressant pour mieux comprendre et interpréter l'écriture sorélienne d'analyser ses manuscrits, ses brouillons et ses documents préparatoires, suivant les théories des *génétistes*, notamment celle de Pierre-Marc de Biasi, qui définit son but ainsi : « La génétique du texte nous fait pénétrer dans le laboratoire secret de l'écrivain, dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche »¹. Pour ce faire, on a eu l'occasion d'accéder aux cahiers d'écriture d'Andrés Sorel, conservés dans sa maison de Barco de Ávila, et qu'il nous a aimablement permis de consulter. Ces cahiers de brouillon, carnets et calepins correspondent principalement à ses romans, à ses essais et à ses articles de presse (*Egin*, *La Razón*, etc.), ainsi que pour son blog *La antorcha del siglo XXI*. Certains font partie des brouillons pour des essais ou des romans qui n'ont toujours pas vu le jour : des projets littéraires inachevés ou des idées pour de prochaines publications. Entre autres, on remarque deux projets d'études biographiques intitulées *Derrotados y vencidos 1875-2000* et *Tres escritores de la memoria : Max Aub, Luis Cernuda, Rafael Alberti, y un escritor actual : Manuel Vázquez Montalbán*. D'après les titres, on constate l'intérêt de Sorel pour la mémoire historique des républicains. Parmi ces cahiers, on a trouvé également un bloc de notes sur la chronologie des attentats de l'ETA, sans doute un projet intitulé *Euskadi: Eta y nuevas reflexiones sobre la violencia* qui n'a jamais abouti depuis 1980, en raison de son point de vue extrêmement critique avec les deux parties du conflit. Il faut signaler que cette analyse de l'avant-texte avec toutes ses particularités est possible parce qu'on est face à un auteur qui continue à écrire si l'on peut dire *à l'ancienne*. Avant de publier ses textes et ses articles, Sorel les écrit toujours à la main, généralement à la plume, à l'encre bleue ou noire, ainsi qu'au stylo rouge pour les titres, le sommaire ou certaines corrections.

¹ Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 10.

Arrivé à une version propre du manuscrit définitif (la mise au net), il passe au tapuscrit. Ses cahiers de brouillon, de grande qualité, proviennent généralement de la célèbre papeterie sévillane Fernán Caballero.

Quant à sa technique de travail, Sorel ne construit pas de plan ou de scénario initial avant de commencer la rédaction de ses œuvres. Selon ses propres mots, il commence par imaginer les personnages, souvent des perdants et ce qu'il veut exprimer avec eux¹. De Biasi distingue entre deux types d'écriture littéraire. Dans l'« écriture à programmation scénarique », utilisée par Flaubert ou Zola, on trouve le guidage d'un plan initial. L'écriture commence après la structuration d'un plan. D'autres comme Stendhal ou Kafka utilisent une méthode intuitive et plus pulsionnelle : l'« écriture à structuration rédactionnelle », qui ne s'appuie sur aucun schéma écrit². En effet, Sorel combine les deux modèles, car malgré l'absence visible d'un plan détaillé – qui ne se réduirait qu'à la rédaction changeante du titre donné à chaque chapitre du roman –, il y a un vaste travail de documentation, avec de nombreuses notes de documentation rédactionnelle. Il ne part pas de zéro ni de son intuition, mais d'un travail de recherche au préalable, souvent sur le terrain, comme ses voyages à Artemisa (Cuba), où il interviewe les gens du village afin de recréer l'histoire de la ville au XIX^e siècle pour son roman *Las guerras de Artemisa* ; la visite du camp de concentration d'Auschwitz en 1982 qui, en plus de ses lectures sur la question, débouche sur son roman *Último tango en Auschwitz* en 2013 ; ou ses voyages à El Ejido, Zahara de los Atunes, Ceuta, Algésiras ou Tanger pour s'imprégner du destin hasardeux des immigrés clandestins en Europe, une expérience qui trouve sa mise en texte dans le roman *Las voces del Estrecho*, publié en 2000³.

2.2.2 Le choix du titre

On apprend à travers les manuscrits que son roman *La caverna del comunismo* (2007) allait s'appeler *Réquiem por Europa*, un titre plus abstrait et solennel. Le nom des chapitres évoluera également au fil des cahiers. Il y a aussi des pages de cahiers de brouillon qui portent

¹ Dans un entretien inédit avec l'auteur à Madrid, le 23/06/2010, ce dernier affirme : « En cuanto al proceso se inicia por el o los personajes: quiero escribir sobre algo o alguien que me atrae, normalmente los derrotados, los desposeídos, los rebeldes, y a partir de ahí voy reflejando el desarrollo que aunque sea lejano en el tiempo busco siempre que pueda interpretarse y connotarse con el presente, es decir, responder a interrogantes que no tienen fecha de caducidad ».

² Voir P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, op. cit., p. 75-76.

³ Ce n'est pas par hasard que l'écrivain fait allusion à ce roman sous la dénomination de « novela-estudio ». Voir Andrés Sorel, « Emigrantes : las voces de la explotación y las guerras imperialistas », *La antorcha del siglo XXI*, n° 109, 17/03/2016. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2016/03/numero-109.html>]. Consulté le 20/04/2016.

sur les dialogues entre les personnages, indépendants du récit. D'autres pages sont divisées en deux espaces, le premier sur l'atmosphère de la scène (espace, personnages, temps) et le second sur la narration, dans lequel on voit des notes sur l'évolution de l'action ou des monologues internes. En outre, d'autres personnages ou espaces ne seront finalement pas pris en compte dans le texte imprimé, comme par exemple une page dédiée à l'historien Pío Moa – personnage remis en question à cause de sa position révisionniste de l'Histoire –, un passage sur l'écrivain catalan Enrique Vila-Matas, un monologue de la philosophe María Zambrano, une scène dans la place Jemaa el-Fna à Marrakech ou l'arrivée des enfants à la caverne. Pour construire le roman, l'auteur a recours à une documentation solide, comme par exemple celle sur les données techniques du Palais du Peuple de Ceausescu à Bucarest (dont la photo apparaît sur la couverture du roman), celle sur la Nouvelle Politique Économique (NEP) de 1921 en Russie, ou celle sur la figure du dictateur Pol Pot au Cambodge. Un autre cahier de notes est consacré aux villes de Moscou, Copenhague et Paris, notamment à la place Vendôme, dans laquelle se développe une scène entre Boukharine et sa compagne Anna Larina.

On apprend également que son roman *La noche en que fui traicionada* (2002) porte finalement un titre plus puissant, bien que proche, que celui de *En la noche, cuando fui traicionada*, son titre primitif. Dans cette œuvre, la majorité du travail de l'auteur se centre sur le village de Barco de Ávila. L'origine étymologique de son nom ou ses infrastructures au début du XX^e siècle font partie des notes des manuscrits, dans lesquels on trouve des brochures touristiques et historiques sur le lieu, ainsi que les événements les plus marquants depuis le XVI^e siècle jusqu'à la Guerre Civile – en passant par les intellectuels de la Seconde République. Sur la Guerre Civile, on découvre un cadre où toutes les publications littéraires de la période sont répertoriées. L'année 1936 à Barco mérite une attention spéciale pour Sorel, où il dessine trois colonnes intitulées « Mes y día », « Hecho relatado » et ensuite celle qui nous intéresse le plus : « Aplicación novelística ». En effet, on constate que l'auteur part systématiquement du factuel pour construire ensuite sa réélaboration fictionnelle. À cela s'ajoute une séquence schématique rédigée sur la nuit du 18 juillet 1936, un moment central du texte.

Une réécriture de ce texte, publié en 2006 sous le titre de *El falangista vencido y desarmado* fait l'objet de plusieurs changements, comme celui qui concerne le titre, au début appelé *Vencido, cautivo y desarmado*, puis *El falangista cautivo y desarmado*, mais qui se fait plus explicite et personnel à mesure de l'avancée de l'écriture. La cohérence entre les chapitres autour de la guerre et de la répression s'applique finalement, car on repère que le troisième allait s'appeler « Antonio Machacho y María Zambrano en Segovia », une idée finalement abandonnée et qui trouve désormais son emplacement dans les citations liminaires. De la même

façon, le huitième et dernier chapitre, appelé « El falangista vencido, cautivo y desarmado », allait en principe prendre le nom de « Año 2006. La herida de la memoria », mais l'auteur préfère mettre en avant la figure d'Enrique et l'amertume de ses rêves trahis par les franquistes que les conséquences de la gestion particulière en Espagne de la mémoire historique.

Le stade avant-textuel de *Las guerras de Artemisa* (2010) est constitué par un total de onze cahiers de notes et de brouillon, le même nombre que pour *Último tango en Auschwitz* (2013), deux romans dont la documentation s'avère très ambitieuse. Il est intéressant d'observer les titres possibles pris en compte par Sorel : *Artemisa, el jardín de Dios y del Diablo*, *Infierno en los jardines de Cuba*, *El Diablo en el jardín de Dios*, *Infierno en el Paraíso*, *El general en el jardín de Dios*. Dans tous ces titres, on constate la dimension paradoxale de la ville cubaine d'Artemisa, considérée comme un endroit paradisiaque – jardin de Dieu – marqué par des événements infernaux, comme la mise en place concentrationnaire organisée par le général Weyler pendant la guerre – la représentation du Diable. Dans les cahiers, la ville d'Artemisa prend une grande importance : mis à part les données sur l'histoire de la ville, on y trouve un croquis de la « trocha Mariel-Majana » et un plan d'Artemisa de l'époque dessinés à la main par l'auteur¹. Un autre cahier est dédié en entier aux camps de concentration mis en place sur ordre de Weyler pendant la guerre, avec des informations sur les lois, les arrêtés militaires, les témoignages, la famine, les événements, les faits, les coutumes, la végétation, les épidémies et les différentes maladies. En ce sens, dans un autre cahier, on trouve des informations sur Artemisa entre 1953 et 1959, qui ont probablement été à l'origine du roman.

2.2.3 La construction du personnage

Dans le processus de fictionnalisation du personnage historique de son roman *La caverna del comunismo*, Sorel attribue au couple Nikolaï Boukharine et Anna Larina le nom de Nijarin et Annarina dans l'un des cahiers, formule finalement abandonnée, mais néanmoins employée dans « Sanllo » pour Santiago Carrillo et dans « Conce » pour Condoleezza Rice. Dans quelques pages d'un cahier consacrées à Boukharine, que l'on trouvera au chapitre deux, dans la séquence six du roman, Sorel indique en note dans les marges « enlazar proceso, carta de despedida y poemas con paseo por Copenhague », dans une initiative de mélange temporel. Le travail sur ce personnage est considérable, car dans deux cahiers différents qui forment l'avant-texte on trouve la mention « Bujarin-Ideas ». L'URSS est l'un des espaces qui intéresse

¹ Ces documents sont consultables en Annexe 2.

le plus l'écrivain, car on trouve dans ses cahiers des informations ainsi que des parties rédigées sur Lénine et notamment sur Staline (appelé « Koba »), concrètement des données biographiques et des témoignages sur sa figure politique. De plus, il y a une place aussi pour la période de la terreur, les procès de Moscou, le Pacte germano-soviétique ou encore les écrivains russes victimes de la répression stalinienne. Mais l'intérêt de Sorel porte également sur la Roumanie, notamment sur Ceausescu et le Parti Communiste Roumain, ainsi que sur le tremblement de terre à Bucarest en 1977. Les personnages de l'écrivain et du mineur K, auxquels Sorel dédie nombreuses pages de l'avant-texte, méritent une mention spéciale.

Les deux personnages principaux de *Las guerras de Artemisa* attirent l'attention de l'auteur. Ainsi, l'un des cahiers est presque à part entière dédié à Ciges Aparicio : sa description physique, quelques citations, sa biographie chronologique, le moment avant d'aller à Cuba, ses conversations avec Vives, la traversée, son séjour à Cuba et sa mort en 1936. Et finalement, la figure sinistre de Weyler fait aussi l'objet d'un cahier de brouillon entier, avec une table des matières et des pages numérotées. On découvre sa description physique, morale, des jugements des tiers sur lui, sa destitution, ses erreurs, et des notes qui indiquent le projet de transformer des citations textuelles du général pour les insérer dans les dialogues. Sur une autre page, on lit l'indication « *fabulación sobre su vida* », concernant notamment sa haine et sa cruauté, ainsi que l'amour et son rapport à la sexualité. C'est justement là que la fiction est intéressante, dans la mesure où à partir des connaissances empiriques des faits extraits du réel, l'écrivain configure une autre dimension cohérente et vraisemblable mais fictive sur le personnage en question.

Enfin, onze cahiers manuscrits de différents volumes constituent également la phase avant-textuelle du roman *Último tango en Auschwitz* (2013). Concernant la bibliographie utilisée pour se documenter, et qui est en partie ajoutée à la fin du roman, au niveau paratextuel, on a pu comptabiliser quarante-deux ouvrages sur Auschwitz et le nazisme allemand. On y découvre que le titre du roman, dans un premier temps pas encore définitif, allait prendre le nom d'« *Auschwitz, Auschwitz, Auschwitz* », alors que le titre final fait explicitement référence au rôle de la musique dans le camp d'extermination. Dans l'ensemble de ces documents, on constate aussi la présence d'un cahier de notes destiné à un essai inédit sur la question, intitulé « *Auschwitz: más terrible que la muerte. Un ensayo literario sobre la ruptura de la civilización* ». Il faut préciser qu'il est courant pour l'auteur d'alterner entre la publication de romans et d'essais tout au long de son parcours littéraire. Toutes les données qu'il a recueillies au fur et à mesure peuvent être réutilisables pour la fabrication d'une œuvre d'une autre nature, comme on le constate dans les notes dans les marges d'autres cahiers, où on lit la consigne « *Todo también para ensayo* ». Dans les cahiers de brouillon, on trouve un bref schéma

sur la structure du roman et un bon nombre de notes sur les caractéristiques du camp d'extermination, notamment des citations de Primo Levi et d'Imre Kertész, deux écrivains déportés. Ainsi, le titre d'une page du cahier mentionne les « Escritores y presos célebres escriben sobre Auschwitz ». On trouve des pages manuscrites sur les habitants du *lager* ou la signification des couleurs des triangles des prisonniers. Dans un cahier de notes volumineux on observe des centres d'intérêt divers comme « Francia y los judíos », « La música en Auschwitz », « El mercado negro », « Médicos, enfermeros en Auschwitz » ou encore une partie sur les « Personajes reales novelables », où on trouve les noms de Simon Laks et Ludwik Zuk, des musiciens du camp dont l'auteur s'est inspiré pour la création du protagoniste. Concernant les personnages, on apprend que le protagoniste, appelé « K » dans le texte imprimé, allait prendre le nom de « Joshua Steiner », mais Sorel y renonce finalement, probablement dans un élan pour réduire au maximum son importance sociale, en associant le personnage à une lettre ou un chiffre, comme ce fut le cas pour le protagoniste homonyme de *La caverna del comunismo* en 2007.

2.2.4 Las voces del Estrecho et ses cahiers

Les cahiers pour ce roman sont très nombreux. Nous avons eu accès à cinq d'entre eux, que l'on a classés chronologiquement, en fonction du contenu par rapport au texte imprimé. Notre analyse critique et interprétative consiste donc à faire un suivi du titre, de la table des matières et de l'*incipit* du roman, en observant les changements, évolutions, modifications et corrections, et voir ensuite les conclusions que l'on peut en tirer. Pour commencer, en observant le premier cahier de brouillon (avec en couverture la ville de Barcelone), on constate que notre auteur est peu discipliné. En effet, Sorel insère dans le même cahier des éléments factuels et fictionnels. Dans un espace *a priori* destiné au recueil de données (lieux, idées, notes de lecture, citations, recherche documentaire, etc.), on observe dès la première page une mention aux possibles titres du roman, et une série de numéros qui correspondent aux cinq mouvements ou chapitres prévus pour le texte (et qui changeront par la suite), sous le titre de « La historia », en l'occurrence : « Éxodo », « A las puertas del cielo », « La travesía », « La tierra prometida » et « El regreso ». En effet, cela fait allusion au parcours fatidique que la majorité des immigrés suivent depuis leurs pays d'Afrique jusqu'en Espagne, d'où ils sont souvent expulsés au bout de quarante jours, et leur retour au point de départ. Si ces titres ne correspondent pas aux titres des chapitres du texte imprimé, ces ébauches sont créées à titre indicatif afin de mieux

distinguer les phases du voyage des immigrés clandestins. Mais ce qui est intéressant, c'est justement qu'à l'intérieur de ces intitulés de nature littéraire, Sorel insère des notes factuelles sur sa visite à Tanger, sur les Centres d'Internement d'Étrangers (CIEs), sur les lois d'immigration ou des extraits de journaux sur la question. Dans cette phase pré-rédactionnelle du roman, on assiste à un méli-mélo de nature double qui fusionne le *processus provisionnel* (notes de lecture, plans, idées, carnets de voyages) avec le *processus exploratoire* (listes de mots, de titres, des notes, un ou plusieurs plans, des scénarios, bribes de rédaction, dossier de recherche documentaire).

Dans les notes du cahier, quelques causes de l'exode reviennent souvent : chômage, misère, désespoir, situation limite. De plus, l'auteur porte une attention spéciale au trafic de stupéfiants (le haschich, principalement), à la corruption et à la contrebande dans les villes frontalières de Tanger, Ceuta et Melilla. Concrètement, il s'intéresse dans ses notes à la situation du campement de Calamocarro, à Ceuta, qui héberge environ 2 000 marocains sans papiers dans des conditions déplorables. Cet endroit apparaît dans un sous-chapitre du roman, intitulé justement « Calamocarro », dans lequel une jeune fille du Rif qui accède au campement pour rejoindre sa famille raconte à la première personne son expérience extrême dans cet espace (abus sexuels, insalubrité, maladies, mafia, misère), et qui décède tragiquement noyée dans la mer en traversant vers l'Espagne. Il est intéressant de constater aussi qu'une page du cahier est dédiée à une liste possible de noms et de prénoms arabes masculins et féminins pour les personnages du roman, dans laquelle l'auteur en sélectionne quelques-uns. Sorel pensait également à écrire une préface ou un épilogue au sujet de la commande morale qu'Abdalak confie à Abraham, le peintre protagoniste du roman, et qui ce dernier lui promet : aller sur le terrain pour « peindre les voix que personne n'écoute ». Finalement, ce passage est intégré à l'intérieur du dernier sous-chapitre, intitulé « Las voces del Estrecho ». Une autre partie du cahier concernant les notes documentaires est brièvement dédiée aux « Personnas reales », comme Luis Vicente Moro – délégué du gouvernement de Ceuta – ou le célèbre Mohamed Taieb Ahmed, alias « El Nene », un trafiquant de la ville, une information qui est intégrée dans la diégèse, dans le sous-chapitre « Alí y Loi, anges de Ceuta », à travers une focalisation interne des enfants qui sont admiratifs des exploits de « El Nene ». Ces informations synthétisées dans les notes proviennent du journal *El País*, car l'auteur indique la source et la date de l'article à côté. Ensuite, on trouve une page nommée « Ideas », où Sorel écrit des idées-force qui traverseront l'ensemble de sa fiction : le fait qu'il n'existe pas qu'une seule vision de l'Islam, mais plusieurs, ainsi que la situation sociale des femmes au Maroc et l'élargissement de leurs droits grâce à la *moudawana* ou code de la famille marocain de 1993, et un verset du

Coran concernant l'autorité de l'homme sur la femme. Ces questions émergent en effet dans les témoignages des émigrés marocains, une situation injuste que le roman aborde pour la dénoncer, et qui pousse beaucoup de femmes à fuir de leur foyer.

Au niveau du codage de couleurs, chaque page est systématiquement traversée par une barre verticale au stylo bleu et soit une croix de Saint André (grande rature en X) faite au surligneur jaune, soit une barre diagonale au stylo rouge. Ces ratures d'utilisation indiquent que le segment a été mis au propre sur un autre support ou intégré dans la rédaction. Une autre page du cahier s'intitule « Dialogues », une discussion entre une mère et sa fille, sans marques d'identité, et qui sera utilisée par la suite dans le texte, concrètement dans le chapitre intitulé « La mujer sin cabeza ». Une autre partie du cahier, appelée « Citas », reproduit un extrait d'un entretien pour *El País* entre l'écrivain Manuel Vázquez Montalbán et le porte-parole de l'EZLN à Chiapas (Mexique), le sous-commandant Marcos, à propos des exclus de l'ordre mondial néolibéral (comme les immigrés), qui ne sera finalement pas utilisée dans le texte, mais qui sert probablement de guide à une écriture consciente d'une problématique systémique. Cependant, l'affirmation de Marcos « Aquí estamos, esto somos », fait partie d'un titre possible parmi d'autres pour le roman, comme on le constate dans la première page du cahier, mais qui est finalement mis à l'écart. La situation sociale des immigrés inquiète considérablement l'auteur, à en juger par les extraits de presse sur les conditions de vie misérable à El Ejido (Almería), comme leur expulsion d'un hangar pour des raisons d'insalubrité et leur protestation devant la Mairie, qu'il place dans une partie du cahier intitulé « La tierra prometida », et qui aura finalement sa correspondance dans le texte imprimé sous le titre de « Yo estuve en El Ejido ». Dans la diégèse, ces témoignages des immigrés qui peuvent parfois nous paraître exagérés ou déplacés, proviennent bien souvent de cas véridiques, de faits réels extraits des nouvelles de la presse espagnole. Une autre page, intitulée « Notas 1 », est consacrée à la ville de Ceuta, avec des données sur le nombre d'habitants, son taux de chômage, le nombre d'agents des forces de l'ordre et des citations sur le trafic de stupéfiants et la mafia dans la ville, tirées d'un article d'*El País*. Finalement, l'auteur consacre une autre note à la ville d'Algésiras, d'où il copie des affiches et des graffitis qui soulignent le désespoir social et la protestation contre la patrie, la pollution et notamment le chômage, une des causes évidentes du trafic de drogues, de la délinquance et de la violence sociale. Il faut tout de même signaler la différence typographique entre les pages d'un même cahier de brouillon. Si la plupart des écrits sont lisibles, il existe une autre partie qui relève du griffonnage, c'est-à-dire une écriture microscopique et d'une vitesse plus élevée que la moyenne, proche d'une esthétique sténographique illisible que seul l'auteur peut comprendre. Cette écriture particulière apparaît souvent dans des notes en bas de page et

elle représente généralement des idées soudaines de l'auteur sur le sujet préalablement abordé, et se différencie des notes ou des extraits copiés de la presse ou d'un livre, dans lesquels l'écriture est moins rapide et plus espacée, semblable à une écriture à caractères typographiques.

Ensuite, dans l'ordre diachronique, on trouve un autre cahier de brouillon avec une œuvre de Joan Miró en couverture. Dès la première page, on observe une table des matières double. La première partie correspond à une liste de vingt points détaillés, que Sorel consacre aux titres et citations, aux lieux géographiques, à chaque personnage du roman – principaux, secondaires et un chœur –, à l'argument et aux noms et prénoms. Dans les lieux, la violence à Ceuta et l'hôtel-navire fantôme depuis lequel Abraham et Ismael écoutent les témoignages des immigrés morts ont des points à part. Dans la partie lieux géographiques, on trouve déjà des bribes de rédaction qui seront incorporées dans le texte, comme un passage rédigé sur Zahara de los Atunes, utilisé dans le chapitre intitulé « El tiempo de Abraham ». Quant aux personnages, l'auteur en fait une brève description physique (nom et prénom, lieu de naissance, âge, entourage familial) et psychologique (manies, particularités), et leur métier si nécessaire, mais ce n'est pas systématique ni définitif pour chacun. Chez certains personnages, on ne voit aucune description et certains noms ou prénoms prévus vont finalement être modifiés. À la suite, il rédige pour la plupart une partie du texte, comme pour « El ahogado del Guadalquivir » ou « La mujer sin cabeza ». Ces extraits sont souvent utilisés pour les chapitres qui portent le même nom dans la publication, mais quelques micro-parties en sont utilisées finalement pour d'autres chapitres différents, comme on le constate dans le texte imprimé. Par ailleurs, la deuxième partie de la première page est consacrée aux titres de chaque chapitre, mais ils ne sont pas encore définitifs par rapport au texte imprimé, comme on l'analysera ensuite. Au niveau du codage de couleurs, chaque page est systématiquement traversée par une barre verticale le long de la marge gauche, au surligneur jaune ou rose. Ces ratures d'utilisation indiquent que la page a été prise en compte totalement, partiellement ou avec des modifications lors de la rédaction finale.

Un troisième cahier, décoré par un tableau de Vincent Van Gogh en couverture, a une disposition semblable au précédent. À la première page, la moitié inférieure reproduit encore les titres des chapitres du roman. La moitié supérieure est dédiée cette fois-ci aux dialogues entre les personnages : Abraham (le peintre) et Ismael (le fossoyeur), fondamentalement, et aux récits de ce dernier. Une petite partie, intitulée « El ayer de Zahara », est consacrée à la documentation sur l'histoire de la ville de Zahara de los Atunes depuis sa naissance – des informations transposées dans le chapitre « El tiempo de Abraham » – et une autre au récit autour des « pateras » (barques), un texte utilisé également pour le début du même chapitre.

Dans un quatrième cahier, rouge et au format A4, l'auteur se consacre à la rédaction du roman, tel qu'il sera publié, mais ses pages sont encore pleines de ratures et de modifications. C'est un passage de la phase pré-rédactionnelle à la phase rédactionnelle. Tout au long de la rédaction, il y a des appels de notes qui trouvent leur réponse dans les pages paires du cahier, et qui seront mises dans l'ordre dans le manuscrit final. Dans un cinquième cahier, dont l'illustration est de Paul Mondrian, la mise au net et l'avancement des états rédactionnels sont plus évidents, même si les ratures continuent à être présentes, quoique dans une moindre mesure par rapport aux cahiers précédents.

Comme dans la plupart des manuscrits de ses romans, la décision finale du titre est le fruit d'un certain nombre d'hésitations. En effet, le choix définitif est un titre de nature thématique et littérale : « Las voces del Estrecho ». D'un côté, on parle des « voix », un substantif qui se réfère justement aux personnages du roman, qui ne sont autres que des « voix de morts », des fantômes dont on n'écoute que les lamentations : le récit de leurs vies misérables dans leur pays d'origine ou de destination, et la façon tragique dont ils ont trouvé la mort dans les eaux de la Méditerranée. Ces voix anonymes, qui pour les médias ne sont que des chiffres, retrouvent leur identité grâce à leur propre témoignage. La référence géographique au détroit de Gibraltar symbolise un espace charnière entre la vie et la mort, entre l'espoir et le désespoir, comme le mythe de Charon traversant le Styx, le fleuve des Enfers. Cependant, avant de se décider pour ce titre, l'auteur en a considéré d'autres. Dans la première page du premier cahier, Sorel évoque trois possibilités de titre à l'encre bleue, le titre définitif étant marqué à l'encre rouge, au-dessus des autres. Par la forme, la couleur et la disposition de l'écriture, on constate que les trois titres ont été créés au même moment. Le premier, « El Estrecho : aquí estamos, esto somos », est un mélange qui, d'un côté, insiste sur la localisation géographique que reprend le titre final et qui récupère, d'un autre côté, une phrase évoquée par le sous-commandant Marcos lors de l'entretien avec Vázquez Montalbán, comme on l'a précédemment signalé. Il y a comme une sorte d'identification entre le lieu géographique où ils se trouvent (aquí estamos) et ce que les personnages représentent (esto somos) : les « sans-part ». Autrement dit, ils ne sont que de l'eau, des courants en va-et-vient qui éclatent, puis qui meurent, mais à travers leurs témoignages et leur droit à la parole ils pourront rendre visible l'invisible. Remarquons également l'emploi de la première personne grammaticale au pluriel, réutilisée par ailleurs dans un bon nombre de témoignages dans la diégèse, préfigurant le poids d'une collectivité traquée par les mêmes avatars hasardeux et qui, malgré le parcours différent de chacune de leurs expériences, finit par périr tôt ou tard. Un deuxième titre répond au nom de « Pateras ». Très synthétique, cette synecdoque nous évoque dans sa sobriété tout un monde de conflits, de luttes,

de désespoir, mais elle écarte dans sa chosification le côté humain des personnages et de ses paroles. Le troisième titre, « Morirás en el Estrecho de Gibraltar », comporte un air prophétique. Cette phrase, une sorte de malédiction qui résonne comme un impératif inéluctable, pourrait parfaitement appartenir au « Viejo de la Montaña », la voix du sage, un personnage ancestral protagoniste du quatrième chapitre, qui devient le leader et la mémoire collective des immigrés-fantômes, et qui évoque leur passé à l'époque d'Al-Andalus. Dans le deuxième cahier on observe une page consacrée au titre et aux citations, et finalement, dans le cinquième cahier, il n'y a de place que pour le titre du texte imprimé. Le choix du titre définitif est probablement fait à mesure de la rédaction, car le fait de mettre le titre final en rouge dans le premier cahier, avec une écriture d'une taille plus grande et dans une autre couleur que les trois autres, et au-dessus, indique sûrement que l'auteur est revenu après sur ce premier cahier pour le fixer définitivement, utilisant une formule qui devient la synthèse de trois autres, un compromis entre les personnages et l'espace de l'action.

La table des matières est un autre élément qui va connaître de nombreuses modifications lors de la rédaction. C'est à partir du deuxième cahier que l'on peut constater pour la première fois un brouillon changeant et modifiable. Dès le départ, Sorel divise son roman en dix chapitres dont le nom et l'ordre vont changer à mesure. Dans ce cahier, le premier chapitre, intitulé « Ismael y Abraham », fait allusion aux deux personnages principaux à égalité : le fossoyeur et le peintre, narrateur-protagoniste de l'histoire. Ces personnages occupent chacun les deux chapitres qui suivent : « Los relatos de Ismael » et « El tiempo de Abraham ». Au septième chapitre, intitulé « La gran ramera », on constate une rature de suppression sur le segment « del género humano », collé à la suite, que l'on peut encore lire derrière la biffure. Ce complément du nom est écarté peut-être en raison de son extension physique, assez longue, et aussi de son allure symbolique, extrêmement générique et catégorique. Le titre initialement assigné au dixième chapitre, « Demonios acusadores, ángeles dolientes », souffrira également quelques modifications d'ordre et de position. Dans le troisième cahier, le même brouillon est reproduit à la première page, mais mis au propre et sans aucun changement. Par rapport au premier chapitre, initialement appelé « Ismael y Abraham », on constate dans le quatrième cahier l'arrivée d'une nouvelle option : « Me dijeron se llamaba Ismael ». La première option porte une rature de suppression dans la même couleur que l'écriture, et la nouvelle option porte une rature d'utilisation en rouge – comme le reste de la page – ce qui indique son utilisation pour les rédactions postérieures et le choix décidé. Le titre de ce premier chapitre correspond justement à la première phrase de l'*incipit* du roman. Cette décision relève de la focalisation sur le personnage mystérieux d'Ismael, ancien pêcheur reconverti en fossoyeur, qui sert de médiateur

entre les vivants (Abraham) et les morts (les immigrés). Il faut signaler également que jusqu'ici, les dix chapitres choisis ne comportent aucun sous-chapitre. Enfin, dans le cinquième cahier on constate une mise au propre très proche du texte imprimé. Par rapport à la table des matières, le premier chapitre est finalement changé par la première phrase de l'*incipit*. Le second chapitre reprend le titre du chapitre dix, mais inversé : « Ángeles dolientes, demonios acusadores ». Désormais, on constate des sous-chapitres à l'intérieur : « El año 81 », « Yo estuve en el Ejido », « Calamocarro », « Travesía desde Tánger », « El salto de la embarazada », « Violada en comisaría », « Azcila [sic] », « El avión de la muerte », « Fátima y Mairén [sic] », et « Los ultrasur del Estrecho ». Le sous-chapitre intitulé « Travesía desde Tánger » est le résultat d'une rature de substitution par un élément plus court (ellipse), car au départ il s'appelait « El ahogado de Tánger ». Ce choix est justifié par des raisons de redondance, dans la mesure où le chapitre dix contient finalement un sous-chapitre intitulé « El ahogado del Guadalquivir ». Les autres chapitres restent inchangés, sauf pour les deux derniers. En effet, le chapitre neuf devient plus explicite, désormais intitulé « El violín del eterno navegante ». Finalement, ce titre reprendra son énoncé d'origine « El eterno navegante » dans le texte imprimé. On observe plusieurs changements au chapitre dix. Son ancien titre a été déplacé au chapitre deux et dès lors il s'intitule « No se pueden cerrar los ojos de un niño », une allusion directe au sous-chapitre qui porte la plus grande tension dramatique par son contenu et son volume réduit : « Carta en una patera ». Par rapport aux sous-chapitres, on trouve une rature de déplacement qui fait que « Parir en el mar » passe de la troisième à la première position dans le chapitre. Ensuite, le sous-chapitre initialement nommé « Alí y los ángeles de Ceuta », va incorporer un autre personnage dans le texte imprimé, désormais « Alí y Loi, ángeles de Ceuta ». À la fin des sous-chapitres, dans le cinquième cahier on observe la mention au « Epílogo » final avec une flèche d'insertion. Finalement, l'épilogue n'apparaît pas dans le texte imprimé, car son contenu (élaboré dans le premier cahier) se trouve justement inséré dans le dernier sous-chapitre, intitulé de la même façon que le roman : « Las voces del Estrecho », et qui aborde la promesse qu'Abraham s'engage à mener à terme à Barcelone, conseillé par son ami Abdelak. En conclusion, les modifications que subit la table des matières jusqu'au dernier moment sont le fruit d'un travail minutieux et de plusieurs corrections qui visent à bannir les incohérences et à favoriser l'économie linguistique et visuelle, mais surtout dans le but d'approfondir la dimension polyphonique du récit, constituée par les témoignages des victimes d'âge, de sexe et de nationalité différents, avec un destin tragique commun : celui de trouver la mort dans les eaux du Déroit de Gibraltar.

Outre l'évolution du titre et de la table des matières, l'*incipit* du roman s'avère un élément crucial pour dégager le sens du texte dans sa phase initiale. Comment l'écrivain affronte-t-il la page blanche ? De quelle manière commence-t-il à construire son histoire ? Quelles sont ses priorités ? En effet, cette première partie du texte intègre selon De Biasi la décision, la programmation et le début de la rédaction. L'écrivain doit ainsi faire face au vertige du néant, de l'espace blanc. L'*incipit* de *Las voces del Estrecho*, « Me dijeron se llamaba Ismael », dès ses premiers mots, nous fait songer au célèbre *incipit* de *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville : « Appelez-moi Ismaël ». Ce clin d'œil intertextuel n'est pas un hasard, car il nous plonge, à l'aide de la référence géographique du titre, dans le monde marin. La construction impersonnelle « Me dijeron » apporte également au récit un air mystérieux, une atmosphère étrange qui suscite l'intérêt du lecteur. Dès le deuxième cahier, on constate que Sorel a déjà décidé du nom des deux protagonistes du récit : Abraham, le peintre, et Ismael, le fossoyeur. Les noms ont une charge symbolique, car dans le récit biblique, Ismaël est le premier fils d'Abraham. Dans le roman de Sorel, les deux personnages sont complémentaires (comme père et fils), car Abraham se nourrit des histoires d'Ismael pour son œuvre plastique et littéraire. De plus, le métier d'Ismael, un personnage mythique¹, le rapproche plus des morts que des vivants, qu'il fuit dans son esprit solitaire, pour se consacrer aux âmes des naufragés. Dans le récit, il se décrit ainsi : « Yo soy Ismael, el que siempre huye de sus señores, el que es como un onagro humano » (*Voces*, 9), une réélaboration textuelle extraite du seizième chapitre de la Genèse concernant la naissance d'Ismaël. Pour sa part, le prénom *Abraham* fait référence au grand patriarche des religions juive, chrétienne et musulmane, une identité symbolique qui est apparentée au sens implicite de l'œuvre pour donner une vision solidaire, ouverte et multiconfessionnelle du fait religieux. C'est dans le troisième cahier, annoncé dans la table des matières, que l'on accède pour la première fois à la phrase initiale de l'*incipit*. C'est encore une ébauche qui dit cela :

Me dijeron se llamaba Ismael. Y que si no le encontraba en el cementerio, podía buscarle en el bar de Antonio (Juanito). Su historia se reducía a breves palabras: tal vez era así para todas las historias. Era pescador. Ahora sepulturero.

Dans le quatrième cahier, l'*incipit* est légèrement modifié :

¹ Comme l'évoque Irene Andres-Suárez avec justesse : « Etimológicamente Ismael significa “Dios oye” y, como en rigor, Dios es el único que puede oír las voces de los muertos, Ismael cumple una función cuasi-divina en la obra, es un personaje inventado para que no se pierdan los relatos que, sin él, sólo Dios escucharía ». I. Andres-Suárez, « *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel », dans Irene Andres-Suárez, Marco Kunz et Inés d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278. Citation p. 262.

Me dijeron se llamaba Ismael y que podía encontrarlo en el cementerio o ya en horas de la noche en el bar de Paco. Su historia se reducía a breves palabras. Tal vez ocurra así con todas las historias. Había sido pescador. Ahora oficiaba de sepulturero.

La phrase initiale en style indirect présente une structure de coordination copulative. Dans la deuxième partie, on lit : « y que podía encontrarlo en el cementerio o ya en horas de la noche en el bar de Paco ». Dans cette proposition, la référence au cimetière ajoute encore au mystère. Dans la coordination disjonctive qui suit, on assiste à un complément circonstanciel de temps non explicité dans le premier exemple du quatrième cahier, « en horas de la noche », qui mérite une explication. L'auteur choisit la formule, plus abstraite, indéterminée et plus longue de « en horas » et non pas « por la noche ». Ce choix temporel, plus poétique, sert aussi le but de créer une atmosphère de mystère et apporte au personnage un sens de vie en échec, de solitude, car la journée d'Ismael se réduit au cimetière (contact direct avec les morts) et au bar (lieu de socialisation qui permet aussi de s'évader de la réalité à travers l'alcool). Il faut signaler que dans le manuscrit de ce cahier, le substantif « noche » est le fruit d'une rature de substitution, qui remplace le segment barré « tarde ». La volonté de jouer avec la puissance symbolique de la nuit, au détriment du soir, qui aurait été un choix narrativement plus incohérent, est évidente. Par rapport au troisième cahier, où l'auteur hésitait à propos du nom du bar (Antonio ou Juanito), dans le cahier actuel ces prénoms sont remplacés par Paco, probablement plus fictif que les deux derniers, qui correspondaient sûrement au nom d'un propriétaire de bar à Zahara de los Atunes. Dans la proposition « Su historia se reducía a breves palabras. Tal vez ocurra así con todas las historias », le narrateur donne de lui l'image d'un être insignifiant, d'un citoyen sans aucune importance sociale, simple, discret et qui se consacre entièrement à son métier. La deuxième phrase, qui commence par l'adverbe modalisateur « tal vez », exprime une probabilité ou une supposition de l'énonciateur, en guise d'incise ou de réflexion métatextuelle adressée au lecteur, qui se différencie des modalités du passé qui l'entourent grâce au subjonctif présent. Cette référence à l'*histoire* s'avère ambiguë, car cela peut s'interpréter comme l'histoire personnelle d'Ismael, ou bien comme une allusion implicite aux autres histoires du roman, celles des *voix* des immigrants, anonymes pour l'opinion publique et les médias, mais concrètes et identifiables à la vue de leurs témoignages dans le texte. Une autre rature de substitution concerne le temps verbal dans « Había sido pescador », une forme de plus-que-parfait du subjonctif qui remplace l'original à l'imparfait de l'indicatif « era ». Ce choix verbal apporte plus de cohérence narrative et il exprime une situation totalement finie dans le passé, une nouvelle vie pour Ismael, qui passe d'une expérience traumatique causée par l'expérience d'un naufrage dont il a été victime, comme il le raconte, à la reconversion dans un nouveau

métier, par une sorte de nécessité impérieuse de se dévouer à la cause de ceux qui font naufrage en mer, non pas en raison de leur métier, comme lui, mais des aléas d'un voyage hasardeux où ils risquent leur existence, cherchant un meilleur avenir. Remarquons aussi le choix du verbe « *oficiar de* », absent du troisième cahier, qui indique la nature non officielle de son travail, comme si c'était quelque chose de volontaire, de symbolique et temporel.

Dans le cinquième cahier, qui est le manuscrit le plus avancé dans les états de rédaction que l'on a obtenus, l'*incipit* fait encore l'objet de quelques modifications :

Me dijeron se llamaba Ismael y que podía encontrarle en el cementerio o a la hora de los vinos en el bar de Paco. Su historia se contaba en breves palabras. Tal vez ocurra así con todas las historias. Había sido pescador. Ahora oficiaba de sepulturero¹.

Alors que dans le quatrième cahier les ratures de substitution se font en différé, c'est-à-dire après une relecture, dans le cinquième cahier elles se font au fil de l'écriture, car l'élément substitutif est placé sur la même ligne, et non pas au-dessus de la rature, comme dans le cahier précédent. Cela implique une plus grande concentration pour l'auteur et la prise de conscience que celui-ci est bel et bien le dernier manuscrit avant l'impression du texte. Dans ce dernier manuscrit, certains changements ne sont pas marqués par des ratures, mais ils se font directement sur la page, sans aucune biffure. C'est par exemple le cas du complément circonstanciel de temps : on passe de « en horas de la noche », de nature certainement abstraite, à « a la hora de los vinos », une heure aussi indéterminée, qui pourrait commencer à 19 heures, mais dont on ignore la fin. Ce qui nous intéresse ici est la référence explicite au vin, qui souligne plus profondément le but d'Ismael : la boisson comme thérapie contre le désespoir, d'un esprit qui veut évacuer le traumatisme. Le seul changement dont on a une trace concerne le verbe qui parle de l'histoire, désormais « *Su historia se contaba en breves palabras* », qui est plus cohérent avec l'expression « *contar una historia* » au lieu de « *reducir una historia* ». Le premier changement (le vin) compense ce dernier (l'absence de réduction de l'histoire), pour perpétuer l'image de personnage perdant, fuyant, oublié. En conclusion, à travers l'*incipit* de *Las voces del Estrecho*, on observe le travail précis d'un écrivain qui ne rectifie pas spécialement son texte, mais qui s'intéresse plutôt à la cohérence du récit au même niveau qu'à la création d'une atmosphère de sens (le mystère, l'inconnu) et d'une volonté de style explicite et élaborée, concernant le soin du rythme et la poéticité de certaines phrases.

¹ Le manuscrit de cet *incipit* est consultable en Annexe 3.

Conclusion

Au fil de son parcours, on constate chez Sorel une évolution qui va de l'intellectuel militant du PCE à l'intellectuel résistant après la mort de Franco et jusqu'à nos jours, comme c'était le cas d'un autre écrivain contemporain : Manuel Vázquez Montalbán¹. Contre toute attente, Sorel est un résistant dans la mesure où sa croyance dans le marxisme comme outil méthodologique valable pour comprendre le fonctionnement du monde est encore d'actualité². Son but est de subvertir l'ordre établi, non seulement par ses actes, mais aussi par le biais de son discours public ou littéraire. Comme l'évoque Sartre, être un intellectuel n'est pas un métier, mais une attitude non systématique d'un citoyen connu – l'écrivain – qui s'octroie une autorité et fait preuve de détermination pour faire juger l'inacceptable. Son indépendance, voire son opposition, face au pouvoir l'amène indéfectiblement à un positionnement de marginalité médiatique.

Néanmoins, le rôle de l'intellectuel engagé relève de certains paradoxes. Comme le souligne Gisèle Sapiro, l'intellectuel fait partie de la classe dominante contre laquelle il se bat, mais dans une position d'infériorité face au pouvoir politique³. Il tente de dire la vérité au pouvoir au nom des opprimés, mais à quel point Sorel est-il légitime pour donner son avis et intervenir dans le débat sociopolitique si l'on ne lui reconnaît pas de prestige comme écrivain, car il est pratiquement invisible pour le grand public ? Sous le franquisme, son prestige comme écrivain a été foudroyé par les circonstances politiques de la censure. Paradoxalement, dans les temps démocratiques, il semble encore se maintenir dans la clandestinité⁴. Dans son discours public et littéraire, le fait de désobéir à la loi en vigueur est sous-jacent : il relève d'un autre monde, donc d'un autre ordre et d'une autre loi, radicalement humaine, et dans laquelle le

¹ Georges Tyras intitule ainsi cette transfiguration de l'écrivain : « De la modernité militante à la postmodernité résistante ». Dans G. Tyras « Manuel Vázquez Montalbán », dans Annie Boussière-Perrin (Éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II, Pratique d'écriture, Montpellier, CERS, 2001, p. 179-222. Citation p. 179.

² Sorel pourrait être considéré comme un *marxiste tiers-mondiste*, étant donné son soutien à la Révolution cubaine. Razmig Keucheyan définit la figure de l'*intellectuel résistant* comme des « intellectuels critiques [...] qui ont maintenu leur position après la défaite de la seconde moitié des années 1970. Il s'agit de penseurs qui, alors qu'ils se réclamaient à l'époque d'une forme ou d'une autre de marxisme, d'anarchisme ou autre, lui sont demeurés attachés ». Dans R. Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2010, p. 75.

³ « Les intellectuels occupent une position dominée au sein des classes dominantes, du fait qu'ils disposent d'un capital culturel important mais de moindres ressources économiques et politiques que les fractions dominantes ». Gisèle Sapiro, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (Dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 118-130. Citation p. 119.

⁴ Le *TLF* définit ainsi le terme « clandestin » : « Qui se soustrait par nécessité aux représentants de l'autorité en place et vit en marge des lois ; qui échappe à la procédure normale ». *Trésor de la Langue Française Informatisé*, article « Clandestin ». En ligne [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1353660870;>]. Consulté le 18/10/2018.

respect de l'être humain devient prioritaire, mais en l'occurrence profondément utopique. Pour ce faire, il tâche de rendre aux mots leur véritable signification, qui a été défigurée voire confisquée par le pouvoir.

Le fil rouge de son écriture engagée est la liberté comme valeur incompatible avec le pouvoir. L'auteur est pleinement conscient d'être engagé et de faire une littérature engagée : le facteur d'intentionnalité et de conscience de son action s'avère essentiel. Ainsi, pour Sorel, écrire c'est protester en se libérant de ses démons internes, le défi étant de savoir conserver / préserver ce fragile équilibre entre le divertissement et la propagande, souligné par Sartre. Un risque majeur consisterait à trop s'exposer, ce qui conférerait au littéraire une dimension narcissique, un trait paradoxal avec cette dimension collective véhiculée par le récit. En l'accusant directement, l'écrivain se met à dos le pouvoir, et parler au nom des victimes depuis sa/une position de supériorité morale et sociale s'avère être un échec. En outre, le ton violent et apocalyptique de son discours pamphlétaire risque de le discréditer, car la filiation avec le sermon moral est évidente. Enfin, son discours littéraire semble viser un public déjà convaincu, donc s'avérer également inefficace.

Chez Sorel, on a affaire à une écriture très particulière, originale et percutante. Quand on s'attend à un réalisme social traditionnel ou socialiste, l'auteur y inclut des éléments expérimentaux et un protagoniste anti-héroïque. Parce qu'il est un écrivain engagé, on attend de lui un récit de dénonciation, mais malgré cela on observe néanmoins une volonté de style lyrique toujours présente car, selon l'auteur, le premier des engagements se fait d'abord avec le langage¹. Dans ses romans apparaissent nombre d'éléments hétérogènes, qui vont de la dimension purement politique au discours plus philosophique, ce qui le rapproche au genre de l'essai, en passant par la récréation historiographique et biographique dans certains textes, ce qui relève d'une adéquation esthétique aux paramètres de la postmodernité. Le militantisme éthique de la fiction a aussi une responsabilité particulière vis-à-vis du lecteur : le ton parfois pamphlétaire et la transparence du roman à thèse sont des traits importants qui configurent un récit complexe et riche, difficile à classer et d'autant plus original². Néanmoins, ce ton qui

¹ Pour Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, « le soupçon qui pèse sur les auteurs de faire de la “mauvaise littérature” lorsqu'ils défendent des idées – on se rapproche alors de la question de la propagande – a en effet pour pendant le sentiment qu'ils ont nécessairement en politique des jugements et des comportements idéalistes et irréalistes, bref trop “romantiques”, trop littéraires ». Dans J. Lyon-Caen et D. Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 86-87.

² Sylvie Servoise souligne à propos des différences entre le roman à thèse et le roman engagé que « le lecteur d'un roman engagé, à l'image des personnages et du narrateur, voire de l'auteur, est appelé à s'interroger sur les valeurs représentées, un exercice que le roman à thèse exclut au profit des seules notions d'acceptation ou de refus du supersystème idéologique qui le structure ». S. Servoise, « Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle

relève du pathos catastrophiste et de l'apocalyptique est symptomatique d'une colère qui cache une faiblesse, de la conscience de l'impuissance du discours littéraire pour faire changer la réalité du hors-texte. Malgré ces paradoxes, on pourrait affirmer qu'il s'agit d'un roman dissensuel, qui vise à transformer et non pas à reproduire le système, qui échappe à tout classement, et qui va à l'encontre de l'ordre narratif par le dépassement des conventions génériques traditionnelles.

Enfin, pour mieux connaître la façon de construire ses romans, on a eu recours à la génétique textuelle. Ainsi, on peut remarquer deux axes principaux concernant les manuscrits de la phase avant-textuelle d'Andrés Sorel. D'un côté, la documentation sur la thématique en question est généralement très solide, que ce soit au niveau bibliographique (ouvrages, articles de presse, entretiens, films, témoignages) ou au niveau de l'investigation personnelle (voyages, témoignages, participation directe dans les événements). Cela souligne un certain sérieux dans le travail, conséquence d'un esprit ouvert et rigoureux qui cherche à s'approcher le plus possible de la vérité. En effet, le procédé de l'auteur lorsqu'il crée ses personnages est particulier : par un exercice transitionnel, il part du factuel pour arriver jusqu'au fictionnel, une dimension dans laquelle l'auteur peut exercer sa liberté en tant qu'écrivain et combler ainsi les blancs historiographiques, biographiques ou intimes des personnages historiques¹. Par ailleurs, l'attention que l'auteur porte à la dimension formelle de l'écriture n'est pas en reste, compte tenu de l'évolution des *incipits* et de la nature de ses ratures tout au long des cahiers. La critique de l'idéologie dominante et des vainqueurs de l'Histoire, ainsi que le souhait réitéré de rendre visible l'invisible sont bien présents, mais sans pour autant négliger une volonté de style poétique, rythmique et dynamique, une démarche constante qui remettrait en question la prétendue négligence de la dimension formelle de la littérature la plus engagée ou dissensuelle.

Macé (Éds.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 347-356. Citation p. 356.

¹ Comme le souligne Antonio Pérez Lasheras à propos de l'aragonais et des poèmes d'Ánchel Conte, « la historia tiene sus vacíos, sus espacios en blanco, que se llenan de oprobio y de silencio. [...] Pero los textos quedan, y su voz permanece, como un eco que perdura en un tiempo al margen de la Historia, al menos, de la historia oficial ». A. Pérez Lasheras, « El aragonés y su último poemario: Luna que no ye luna, de Ánchel Conte », dans Odette Martínez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (Coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 143-149. Citation p. 143.

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMAN DU CONTRE-POUVOIR : LE TEXTE COMME LIEU DE COMBAT

Introduction

Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un bon coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire [...]. Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois.
Franz Kafka, *Lettre à Oskar Pollak* (1904).

Loin d'être exclusivement conçu comme un espace propice à la détente et au lâcher prise, le roman sorélien s'affirme comme un espace privilégié du politique, servant non seulement à dévoiler les vérités cachées, la violence de l'État, les blancs historiographiques ou les rapports de domination du pouvoir mais aussi, parfois, il agit comme un lieu consacré au règlement de comptes et à la remise en cause des certitudes épistémologiques. La diégèse devient un espace politique qui *fait de la politique*, mais dans le but de contredire, lors d'un rapport parfois musclé, la politique institutionnelle. Comme le soulignent Miguel Benasayag et Diego Sztulwark :

La politique [...] est l'émanation de projets depuis le contre-pouvoir. Projets qui surgissent comme productions contre-hégémoniques des groupes résistants : dans chaque situation existe la possibilité d'une politique subversive qui questionne les relations de pouvoir hégémoniques de l'époque¹.

Dans cette partie on tentera d'analyser, à travers une démarche théorique, ce que l'on considère comme les trois marqueurs spécifiques de l'engagement sorélien. En ce sens, on abordera les enjeux énonciatifs au niveau des interférences et des intrusions de l'instance auctoriale dans l'espace textuel. On verra comment l'effet d'auctorialité de l'auteur impliqué dans le récit peut parfois provoquer un effet d'autorité. Grâce à un va-et-vient entre le texte et le hors-texte, on analysera le rôle de l'auteur réel en tant que figure diégétique et à travers son discours axiologique, rapporté par le personnage ou par le narrateur omniscient. Pour se libérer de la densité de l'intentionnalité politique, la diégèse a cependant recours à une série de mécanismes d'atténuation en guise d'exutoire. On cherchera à analyser ensuite la configuration du personnage du perdant anti-héroïque, une instance diégétique clé, dans la mesure où elle véhicule « un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs »². Enfin, on s'intéressera à la signification particulière de la temporalité, qui implique une série d'effets axiologiques intrinsèquement liés à la nature engagée du récit. Il faut préciser que ces trois marqueurs de l'engagement ne sont pas constatables dans l'ensemble de la production romanesque de l'auteur, mais dans les romans où ils se mettent en place, leur ampleur et leur singularité sont

¹ Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, *Du contre-pouvoir*, Paris, La Découverte, 2002, p. 136.

² Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 47.

néanmoins dignes d'être analysées comme éléments constitutifs et originaux de l'esthétique sorélienne.

Dans un deuxième temps, dans une démarche plus pratique et diachronique, on analysera trois romans représentatifs des modalités de l'écriture du contre-pouvoir. On essaiera de comprendre pourquoi et comment son roman *Crónica de un regreso* fut victime de la censure franquiste, en prenant en compte les démarches administratives de l'auteur et de l'éditeur pour éviter cette sentence, ainsi que les enjeux textuels et les procédés narratologiques qui visaient dans ce roman à remettre en cause les piliers fondamentaux du national-catholicisme du régime. On analysera ensuite les repères autobiographiques et les enjeux de mémoire individuelle et collective présents dans *Discurso de la política y el sexo*, un roman qui permet à Sorel de faire le deuil de son passé de militant communiste. Enfin, après une réflexion sur les conflits de mémoire historique en Espagne et une analyse de l'omniprésence de la Guerre Civile dans une grande partie de la production romanesque actuelle, on verra la double dimension mémorielle qui s'établit entre *La noche en que fui traicionada* et *El falangista vencido y desarmado*. Dans ce roman, en effet, la même intrigue est reconfigurée sous un autre titre, passant d'une mémoire dissensuelle à une mémoire rebelle.

Chapitre 1. Les marqueurs de l'engagement. Singularités et analogies

C'est d'abord une étude des dispositifs narratologiques essentiels pour comprendre l'engagement sorélien que l'on propose dans ce chapitre. On s'intéressera à cette présence, parfois *omniprésente*, de l'instance auctoriale dans la diégèse, que l'on tentera de définir en prenant en compte toute la théorie sur la mort de l'auteur, qui semble connaître une nouvelle renaissance dans cette modalité d'écriture engagée. La voix de l'auteur réel est facilement reconnaissable à travers des modalités différentes. Cela peut être sous la forme du personnage diégétique en tant que double ou *alter ego* de l'auteur, à travers le procédé métatextuel du personnage-écrivain. D'autres fois, l'auteur réel devient une instance extra-textuelle évoquée par le récit, dans un exercice purement narcissique ou d'autopromotion. Le récit sorélien est également peuplé de pauses digressives, dans lesquels l'auteur impliqué parle à travers le personnage¹. Héritier du réalisme de Zola, Hugo ou Balzac, le narrateur omniscient peut prendre une place très importante dans certains passages, insufflant au récit un fort caractère autoritaire et polémique. Ces excès d'idéologie sont compensés grâce à tout un dispositif métatextuel, dans lequel les réflexions portent sur le phénomène littéraire ou bien sur la construction du récit lui-même, dans un mouvement allant du factuel au purement fictionnel.

On s'intéressera ensuite à la construction du personnage comme être vaincu. On verra quelles sont les modalités de construction et de reconfiguration de cette instance diégétique, caractérisée par la mise en place de l'échec et de la défaite. S'agissant pourtant d'un élément primordial pour l'expression des valeurs – notamment par ses actes –, le personnage est ici loin du héros positif propre au roman à thèse et à la littérature de propagande. D'ailleurs, cette modalité avait engendré la méfiance du PCE vis-à-vis de *Crónica de un regreso*, l'un de ses premiers romans, où le personnage de Don Abilio était un anti-héros déclaré, sans aucune implication collective apparente. Ainsi, les modalités du vaincu passent par le personnage du perdant, du prisonnier, du défavorisé et du désabusé. Les enjeux de cette figure de la défaite sont divers et on essaiera d'analyser sa place dans le récit, son identité, son rapport avec les autres personnages et avec l'intrigue, ainsi que ses caractéristiques physiques, psychologiques et symboliques. Ces caractéristiques visent dans l'ensemble à configurer une dimension axiologique qui tend malgré tout à l'émancipation, à la réalisation d'un rêve souvent bafoué par des rapports de domination du pouvoir et de son emprise autoritaire.

¹ Cette façon particulière de mise en texte de la pensée philosophique se trouve également dans les romans d'autres auteurs du XX^e siècle, tels Max Aub, Ramón J. Sender ou Juan Goytisolo.

Enfin, on abordera la dimension temporelle du récit, afin de comprendre les enjeux axiologiques. Sans oublier que le temps est toujours lié à un espace déterminé, ce que Mikhaïl Bakhtine appelait le *chronotope*, on étudiera comment, dans un même espace, la temporalité tourne en boucle, suite à une logique de perpétuation des événements à bannir qui reviennent sans cesse, comme si l'être humain était voué indéniablement à la reproduction du mal. Cette écriture engagée se charge de dénoncer comment les élites passent d'un système politique à un autre système opposé sans le moindre remords, grâce à une logique de travestissement politique. L'homme semble ne pas avoir su tirer des leçons de son passé, et le récit aborde ce passé dérangeant que le pouvoir aimerait occulter.

1.1 Modalités de mise en fiction de l'auteur réel. De l'effet d'auctorialité à l'effet d'autorité

¿Quién escribe? [...] ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? [...] ¿Qué voz, activa o pasiva, habla, narra, cuenta, charla, instruye – se deja ver escrita –? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca – o más bien por mis dedos?
Guillermo Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o*

Nous ne devons jamais oublier que si l'auteur peut dans une certaine mesure choisir de se déguiser, il ne peut jamais choisir de disparaître. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*

Si l'on connaît suffisamment l'œuvre romanesque d'Andrés Sorel ainsi que son parcours politique et intellectuel, on n'aura pas de mal à ressentir une *présence* diffuse de l'auteur réel dans le texte. Après les théories sur la mort de l'auteur diffusées par Roland Barthes¹ et sa mise à l'écart par la narratologie de Gérard Genette², ainsi que le débat controversé concernant notamment le concept d'*intentionnalité*, on se trouve actuellement dans une nouvelle approche qui prône pour le *retour au biographique*³, c'est-à-dire à l'alliance du textuel et du

¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. En résumé, dans ce texte Barthes explique que l'on ne peut pas connaître véritablement l'intention de l'auteur dans une œuvre, et que l'écriture ne peut représenter quoi que ce soit qui serait préalable à son énonciation. Voir à ce sujet le chapitre consacré à l'auteur dans Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 51-110.

² Face aux théories de Wayne C. Booth sur l'auteur impliqué, G. Genette fait la différence entre l'auteur et le narrateur, car « la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'*implied author* et de l'*implied reader* se situent clairement dans cet au-delà ». Dans G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1983], p. 406.

³ « Il n'y a pas de texte littéraire sans auteur, pas de littérature sans auteur (fictif ou réel, caché ou exhibé, vivant ou mort), parce que les deux notions ne sont plus séparables : pour inscrire des textes dans la littérature, nous nous contentons de les transmettre sous nom d'auteur ». Dans Alain Brunin, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 12.

biographique. De notre côté, on ne considère pas seulement l'auteur réel ou empirique comme la figure historique qui *autorise* le texte et qui est à son origine comme source d'autorité, mais aussi comme une instance textuelle qui y construit une logique déterminée dans le récit et une esthétique particulière dans la diégèse. En réalité, cet effet d'auctorialité – qui peut facilement provoquer un effet d'autorité chez Sorel – prend des modalités d'apparition hétérogènes dans le texte¹. Cette omniscience se manifeste non seulement à travers le point de vue très proche du narrateur du roman avec celui de l'auteur réel, mais aussi à travers les digressions d'un personnage ou même ses caractéristiques biographiques, très proches de celles de l'auteur réel².

Dans *El falangista vencido y desarmado*, on constate une omniprésence textuelle de l'auteur réel, car ce dernier s'approprie à la fois l'omniscience du narrateur et celle du personnage d'Enrique, le phalangiste repent, pour exposer sa vision du monde : en l'occurrence, sa conception du bien et du mal. L'auteur réel s'exprime couramment à travers les différentes instances narratives, dans le but de tisser un fil conducteur éthique dans le texte, qui contribue essentiellement à la construction textuelle des valeurs, selon les termes de Vincent Jouve³. Il propose une sorte d'exemplarité devant le monde, qui montre une voix irréprochable du point de vue moral, dans le sens où elle véhicule un univers axiologique très particulier concernant la justice sociale, la lutte contre le racisme et l'abus de pouvoir ou d'éveil des rêves et d'une fantaisie poétique pour échapper à un monde éminemment pragmatique. Mais cela peut être aussi le moyen de mener le débat sur des considérations métalittéraires, comme l'avenir de la littérature, les aléas du monde littéraire ou comment construire l'histoire d'un récit.

Cette voix, pleine de connaissance et de sagesse, qui peut s'avérer très stimulante pour le lecteur de l'œuvre, peut tomber aussi facilement dans la redondance et devenir une présence dérangeante, violente et autoritaire. Dans un souci plus ou moins conscient d'établir une idée claire et transparente de son propos dans le roman – une caractéristique singulière du roman à thèse – la présence de l'instance auctoriale peut constituer un handicap plutôt qu'une vertu, en raison de son *excès* d'autorité. Cela peut engendrer une surdose de redondance chez le lecteur

¹ Cette présence particulière de l'auteur réel dans le récit peut juste montrer une simple coïncidence biographique entre l'auteur réel et le personnage dans le texte ou bien aller plus loin, dans un élan critique ou sarcastique, et imposer un point de vue très défini, voire *autoritaire*, dans le mauvais sens du terme, à travers la voix du narrateur extradiegétique, comme on l'analysera par la suite.

² La transgression digressive du récit implique aussi certains dangers. Pour Dominique Maingueneau, « Di-gresser, dévier de son chemin, c'est tromper le lecteur, l'empêcher d'aller là où il s'attend d'aller ; c'est préférer son plaisir égoïste d'auteur à la satisfaction d'autrui... ». Dans D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 127.

³ Voir V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

qui pourrait provoquer une forte saturation par la présence du même message à tous les niveaux, voire son refus de continuer la lecture.

Quoi qu'il en soit, on pourrait se demander légitimement la cause de cette façon particulière d'être *présent*. À notre sens, il s'agirait d'une sorte de signature de l'auteur dans le texte, d'une *marque de fabrique* qui veille à la parfaite et limpide transmission d'un message, quitte à provoquer un effet de saturation ou même de colère chez le récepteur. Il s'agit d'une mise en garde face aux dangers d'une société dans laquelle l'auteur réel ne se sent pas vraiment à l'aise, et qu'il critique durement. Dans cette mutation du néolibéralisme d'une *pensée unique* vers une société de la *non-pensée* – comme l'indique Sorel lapidairement à plusieurs reprises dans les articles de son blog *La antorcha del siglo XXI* –, la présence de la voix d'un écrivain critique et témoin des principaux événements de la seconde moitié du XX^e siècle s'avère pour lui une nécessité. Cela rejoint une posture auctoriale de référent, de guide des minorités intellectuelles éclairées afin de combattre le monstre de l'injustice sociale, de la violence du pouvoir ou du néo-analphabétisme de la démocratie contemporaine. Par conséquent, cet effet de devenir le maître de son texte peut avoir également un lien avec un regard particulier sur soi. Cette implication extrême de l'auteur serait-elle une forme de posture narcissique ? Serait-elle la conséquence terrible de sa longue négation comme écrivain à cause de la censure franquiste ?

Dans notre analyse, il ne s'agit pas de déterminer le sens ultime du texte ou l'intention spécifique de l'auteur, ce que Sartre nommait le *projet originel* de l'œuvre, car la détermination du sens du texte ou de l'intention de l'auteur¹ ne correspondent qu'aux lecteurs de l'œuvre, et chaque lecteur aura la sienne, en fonction de chaque époque². Bien au contraire, notre idée est juste d'analyser les modalités par lesquelles la voix de l'auteur se construit et se manifeste dans le texte. De quelle manière l'auteur réel fait son intrusion dans le texte ? Comment fait-il pour interrompre le récit ? Dans quel mesure ce dispositif de fictionnalisation de l'auteur est-il légitime et justifié ? Quoi qu'il en soit, ce que l'on peut affirmer avec rigueur est qu'il y a une cohérence totale entre la vision du monde de l'auteur réel exprimée dans ses discours médiatiques (entretiens, articles de son blog, conférences), autrement dit, son positionnement dans le champ littéraire, et la vision du monde de l'auteur impliqué construite par le texte. Par conséquent, pas de place à l'ironie dans la représentation textuelle de l'auteur dans le récit, mais

¹ Comme le dit A. Compagnon, « Les œuvres d'art transcendent l'intention première de leurs auteurs et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque ». *Op. cit.*, p. 98.

² « Le texte a un sens originel (ce qu'il veut dire pour un interprète contemporain), mais aussi des sens ultérieurs et anachroniques (ce qu'il veut dire pour les interprètes successifs) ». *Ibid.*, p. 100.

plutôt à un véritable acte de sincérité vis-à-vis du lecteur¹. Néanmoins, il faudrait faire une différence subtile entre l'intention de l'auteur exprimée dans la sphère médiatique et le sens de l'œuvre, qui ne coïncide pas totalement avec ses déclarations et son intention première. C'est-à-dire que l'intention de l'auteur réel déclarée publiquement par lui-même – lors d'un entretien, par exemple – concernant l'une de ses œuvres ne correspond pas forcément à l'interprétation que l'on pourrait faire en tant que lecteur ou critique littéraire. Une chose est l'intention de l'auteur, fort ambitieuse dans certains cas, et une autre en est le résultat, c'est-à-dire le sens de l'œuvre, dont le décalage peut être insatisfaisant pour le lecteur ou bien dépasser l'intention première de l'auteur réel.

Dans notre démarche analytique, les théories de Wayne C. Booth² et son concept d'*auteur impliqué* (*implied author*) pourraient s'avérer utiles pour expliquer cette instance textuelle, à mi-chemin entre le texte et le hors-texte, dans les romans d'Andrés Sorel, et résoudre ainsi l'impasse que cette empreinte auctoriale provoque dans le récit³. En effet, l'auteur impliqué est une entité imaginaire qui s'élabore dans le texte. Il s'agit de « l'image de l'auteur réel construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur »⁴. L'auteur définit cette figure de l'auteur impliqué comme un *second moi* de l'auteur. Plus on connaît en profondeur la position de Sorel dans le champ littéraire et dans ses métadiscours, et plus on ressent nettement la présence de l'auteur implicite dans ses textes littéraires. De la même manière, Ruth Amossy apporte pour sa part la notion d'*ethos auctorial* comme « l'image de soi que projette l'auteur dans le discours littéraire »⁵. Pour Wayne C. Booth, cette entité complexe de l'auteur impliqué ne se réduit pas seulement à une voix, mais aussi à une organisation et une sélection des éléments du récit :

¹ Selon Wayne C. Booth, « si un narrador que nos parece fidedigno como portavoz veraz del autor profesa creer en valores que nunca se realizan en toda la estructura de la obra, entonces podemos hablar de una obra insincera ». Dans Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelone, Bosch, 1974, p. 71.

² Voir son œuvre de référence *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961, traduite en espagnol par Santiago Gubern Garriga-Nogués comme *La retórica de la ficción*, Barcelone, Bosch, 1974, ainsi que son article « Distance et point de vue. Essai de classification », trad. de l'anglais par Martine Désormonts, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Éds.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113. Dorénavant, on utilisera indistinctement la notion d'auteur *impliqué* ou *implicite* dans notre analyse.

³ Le concept reste encore flou sur plusieurs aspects, et il a fait l'objet de multiples critiques. Par exemple, concernant la distinction entre la notion d'auteur et celle d'auteur implicite, Tom Kindt remarque que Booth « n'a avancé dans toute sa monographie aucune explication des relations exactes que les deux notions entretiennent l'une avec l'autre ». Dans Tom Kindt, « L'"auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », dans John Pier (Éd.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 59-84. Citation, p. 63.

⁴ Dans G. Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 409.

⁵ « Le sentiment que l'*ethos* produit par l'ensemble du texte se rapporte à une instance-source dont le nom figure sur la couverture continue à s'imposer : quelqu'un nous parle *in absentia* et son écriture – dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style – atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte ». Dans Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://journals.openedition.org/aad/662>]. Consulté le 16/07/2018.

Pour Booth, le même écrivain réel (Fielding, Sartre, etc.) peut donner naissance à des images différentes – donc à des auteurs implicites différents – dans des textes distincts. Ce « implied author » se distingue du narrateur qui raconte le récit et s’inscrit en lui. En effet, il ne narre pas : il est en charge de la sélection et de la combinaison signifiante de tous les éléments discursifs et narratifs. Il se tient en quelque sorte derrière le récit et ses narrateurs, dont il est l’ultime garant¹.

Concernant la notion de neutralité et d’objectivité, Booth se positionne face aux théories de Gustave Flaubert, et déclare : « Ningún autor puede conseguir la precisión ni la objetividad de las ciencias físicas con el arte, como proclamaba Flaubert »². L’auteur américain évoque que toute affirmation de la part d’un écrivain en défense de la neutralité de l’artiste révèle déjà un engagement. Sauf que certains écrivains, dans le souci d’obtenir un certain succès commercial avec leur œuvre, croient nécessaire de refuser toutes les causes intellectuelles ou politiques dans celles-ci. Ainsi, pour Booth l’auteur impliqué « nunca se muestra neutral ante los valores, sobre lo que ama y sobre lo que odia [...]. El Shakespeare implícito está completamente comprometido con la vida, y no esconde su juicio sobre el egoísta, el loco y el cruel »³.

En fait, « l’auteur implicite se définit comme l’origine et le garant des significations, des normes et, à la limite, du réseau idéologique du texte »⁴, mais l’écueil concerne l’interprétation que chaque lecteur peut faire de l’auteur implicite dans une même œuvre. C’est ainsi que d’autres théoriciens comme Tom Kindt préfèrent le terme d’*auteur induit*⁵. Quoiqu’il en soit, et malgré la controverse que le concept suscite encore aujourd’hui en raison de son manque de précision⁶, on essaiera d’analyser par la suite cet interventionnisme auctorial dans les romans de Sorel et de dénicher sa signification dans la diégèse. En revanche, ce dispositif narratif diffère en quelque sorte de l’intrusion métaleptique analysée par Michèle Bokobza Kahan, dans laquelle on assisterait à un « dialogue entre l’auteur dans le texte et son lecteur extérieur »⁷. Chez Sorel les références au lecteur ne se font pas si explicites et le dispositif s’avère plus subtil. Il n’y a qu’un effet de reconnaissance du lecteur vis-à-vis de l’auteur implicite qui prend des modalités d’apparition différentes. En effet, les occasions où le narrateur a recours au terme de « lecteur » lorsqu’il interpelle son destinataire sont très rares.

¹ Ruth Amossy, art. cit.

² Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, op. cit., p. 64.

³ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴ R. Amossy, art. cit.

⁵ Cité par R. Amossy, art. cit. : « Dans cette optique, la responsabilité au départ conférée à l’auteur se trouve inversée sur le lecteur, désormais érigé en seule source légitime du sens ».

⁶ Selon Tom Kindt : « Un bref regard sur les travaux présentés durant les cinquante dernières années à propos de l’auteur implicite montre que la controverse est encore loin aujourd’hui, après un demi-siècle, de faire l’unanimité quant à l’utilité et aux inconvénients de la notion ». T. Kindt, « L’“auteur implicite”. Remarques à propos de l’évolution de la critique d’une notion entre narratologie et théorie de l’interprétation », art. cit., p. 59.

⁷ Voir l’article indispensable de Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l’auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://journals.openedition.org/aad/671>]. Consulté le 16/07/2018.

1.1.1 L'auteur comme personnage diégétique ou évoqué

On va donc s'intéresser aux différentes manifestations de cette voix auctoriale dans le texte, du niveau le plus évident au moins évident qui prend cette forme d'ingérence narrative. Dans son roman *Discurso de la política y el sexo* (1978) l'intrusion de l'auteur réel comme instance fictive est évidente, dans la mesure où ce texte fictionnel emprunte longuement au factuel et au biographique. Il s'agit d'une mémoire romancée dans laquelle le personnage protagoniste, narrateur à la première personne, est un double fictionnel de l'auteur réel. Il adopte son propre prénom, Andrés, et des circonstances vitales similaires : affilié au PCE, victime poursuivie par la police franquiste, puis exilé politique à Paris et directeur de la revue *Información Española*. Les données et les dates exposées par le personnage d'Andrés sont coïncidentes avec la vie de l'auteur empirique. Il y a donc un va-et-vient permanent entre le texte et le hors-texte, un rapport de réciprocité entre le monde narré et narrateur. Ce qui donne une autre dimension au texte, plus créative, fictive et surtout provocatrice, ce sont les nombreuses conquêtes féminines du personnage, qui permettent de fuir le poids d'une société autoritaire et clandestine et donner ainsi libre cours à sa fantaisie et aux fantasmes sexuels les plus farfelus.

D'autres doubles diégétiques partiels de l'auteur dans le texte apparaissent, par exemple, dans le roman *El perro castellano* (1979), avec la présence d'un protagoniste énigmatique, el Perro, originaire d'une ville castillane appelée Melville – sûrement un hommage à l'auteur homonyme de *Moby Dick* – et abordé par deux jeunes à la plage de Conil, un paradis perdu loin de la civilisation urbaine, où il leur raconte sa vie et son expérience. Il s'agit d'un personnage sceptique, fils de la lutte et de la répression, d'un battant vaincu par ses idéaux et qui, d'un regard désabusé, part mourir près de la mer. Le personnage participe à la Guerre Civile dans les rangs du PCE, s'exile en France et revient comme guérillero dans les années quarante, où il est arrêté lors de sa participation à la lutte de la guérilla anti-franquiste et condamné à vingt ans de prison en raison de son appartenance politique. Il partage ainsi des traits qui coïncident avec ceux de l'auteur réel, lui aussi combattant de la lutte antifranquiste, communiste, et porteur d'un regard chargé de déception face à l'impossible construction d'un monde meilleur. De plus, el Perro raconte qu'il est originaire de Riaza, une commune de la province de Ségovie, une autre caractéristique partagée avec l'auteur réel. Ce personnage symbolique du désir de mémoire, finit par trouver deux jeunes qui s'intéressent à son histoire :

Pensé que no iba a encontraros nunca. Que moriría ya sin hablar. Mucha gente encontré hasta llegar aquí, mas a nadie interesaban mis palabras. Esto es lo importante. Que hoy puedo vaciarme en vosotros, antes de vaciarme en el mar, tan buscado (*Perro*, 35).

Le récit participe de cette nécessité autobiographique du post-franquisme, de cette nécessité de raconter son vécu, comme s'il s'agissait d'une confession de ces moments de pénurie, de médiocrité, de répressions multiples. Il ne s'agit pas d'une autobiographie mordante et critique comme c'était le cas dans *Discurso de la política y el sexo*, mais d'une réflexion plus distanciée, d'une prose narrative très poétique et soignée, où le protagoniste a pu constater l'échec de la Transition politique en Espagne, la démobilisation progressive du peuple, sa passivité et la distance entre les gens, de plus en plus marquée. L'angoisse du sexe et la mort physique de certains, ainsi que la mort d'une époque, d'un idéal et du protagoniste lui-même, encerclent le récit de façon discrète mais obsessionnelle. Le critique Víctor Chamorro définit le récit comme « un grito desgarrado de vida y muerte, de amor y libertad imposible »¹. Les jeunes qui écoutent *el Perro* l'analysent à travers sa profonde culture : « Desde el principio comprendimos el amor del perro a la literatura. Había leído mucho: tal vez aquí radicaba la razón de su inconformismo » (*Perro*, 141). On pourrait appliquer sans problème cette citation à l'auteur réel lui-même. Et d'une manière naturelle pour *el Perro* mais surprenante pour le lecteur, Andrés Sorel apparaît comme si de rien n'était dans le récit, dans une sorte de pirouette métatextuelle. *El Perro* l'avait côtoyé à Paris, et dresse un bref portrait sur son rôle de militant et sur son exclusion du PCE :

También coincidí en ocasiones con Sorel: reía mucho, parecía firme en su militancia, traía noticias esperanzadoras de Madrid. Según él la lucha crecía y crecía, naturalmente más según sus versiones que en la realidad. Claro que él, fundamentalmente, lo que buscaba era ver cine, todo el cine prohibido entonces en España y que devoraba ansiosamente en París. Él fue precisamente uno de los pocos que se encontraba en Praga cuando la invasión, de los que se marchó del partido cuando lo de Chile (*Perro*, 142).

Que ce soit par leur métier ou par leur pensée, on trouve d'autres personnages très proches de l'auteur réel dans ses romans. C'est ainsi que l'on a affaire à des personnages écrivains. Le plus significatif de cette catégorie est le personnage de l'Écrivain qui apparaît dans *La caverna del comunismo* (2007). Le paratexte de cette œuvre permet déjà de percevoir la trace de l'auteur réel, quand il introduit la liste des personnages, réels et fictionnels, de cette manière : « Esta novela no hubiera podido realizarse sin la presencia o textos de ». Le dernier de la liste est décrit comme cela : « Sorel, Andrés (el transcriptor de esta fantasía política) ». Remarquons dans la phrase initial le terme de « presencia », et dans la dernière cette idée de « transcriptor », qui rejoint cette figure du *scribe officiel* abordé par Wayne C. Booth, synonyme de celle de l'auteur implicite ou de second moi de l'auteur réel. Le personnage de l'Écrivain, personne de prestige, se caractérise par sa frustration, car il a du mal à s'adapter à la dimension commerciale exigée dernièrement par les éditeurs lors de ses publications, et s'affronte

¹ Víctor Chamorro, « Sorel, Andrés : El perro castellano », *Ínsula*, n° 402, mai 1980, p. 10.

verbalement sans cesse contre les opinions du Lecteur, victime de cette nouvelle tendance, et contre le personnage de Sanllo (acronyme de Santiago Carrillo), personnage qui fait l'objet d'un véritable règlement de comptes. La voix du narrateur omniscient le décrit ainsi :

[...] El escritor pensó en Robert Walser. Al principio era un idiota como él mismo, que escribía libros para el mercado. Hasta que se cansó de jugar a aquella estúpida representación, de ser devorado por los lectores neoanalfabetos, se volvió racional y los últimos veinte años de su existencia solamente escribió para él, para el viento (*Caverna*, 242).

Malgré la distance, il y a sans doute des ressemblances dans sa démarche d'écriture avec ce que dénonce Andrés Sorel depuis toujours : cette littérature commerciale qui ne cherche pas la réflexion, mais le succès éditorial avant tout. Mais cela va encore plus loin, car la voix du narrateur omniscient anonyme décrit l'Écrivain d'une façon qui nous fait penser inévitablement à Sorel, concernant sa position de marginalité dans le champ littéraire, une condition d'invisibilité qu'il partage avec K le mineur, protagoniste du récit :

Pero acaso aquel escritor que a K se acercara, ¿no era otro proscrito, desterrado? Otro desaparecido, alguien a quien ya nadie citaba en artículos, que no convocaban en tertulias radiofónicas, programas televisivos, que de la misma manera en que apareció en aquel inexistente para el mundo lugar [...] podría haberse refugiado en la miserable vivienda de cualquier aldea apenas señalizada en los mapas del país, sin que nadie se preocupara de buscarlo o indagara sobre las causas de su desaparición (*Caverna*, 243).

C'est non seulement une *intrusion* de l'auteur dans le texte, à travers le personnage de l'Écrivain, mais aussi une *incrustation* de la figure de l'auteur réel dans la diégèse, lors d'une certaine démarche d'auto-publicité. Cependant, l'auteur implicite essaie de brouiller les pistes de l'Écrivain comme double fictionnel de l'auteur réel quand il évoque l'expérience de son père à Prague, une histoire qui nous est familière :

Mi padre, dice el escritor, también vivió [...] la ocupación de Checoslovaquia por las tropas rusas y otras del pacto de Varsovia. Se encontraba en Praga con la delegación que acompañaba a Líster, hombre con el que no congeniaba. Prefería a Modesto, más inteligente, sencillo, humano (*Caverna*, 251).

L'Écrivain Andrés Sorel est aussi nommé indirectement dans *El falangista vencido y desarmado* (2006), par le biais d'un autre jeu métafictionnel. Le narrateur-protagoniste du récit évoque les événements de Barco de Ávila pendant la Guerre Civile « con la ayuda del libro que sobre aquella traición [...] escribiera mi amigo » (*Falangista*, 12-13). Lors d'une promenade par le village, une vieille dame l'aborde soudainement :

Cuanto ha escrito su amigo en el libro es verdad, yo le diría que se ha quedado corto, que apenas cuenta una parte de lo que aquí ocurrió. ¿Sabe? Es que en estas tierras no se quería hablar, no se podía. [...] El miedo creció en nosotros todos estos años hasta convertirse en rutina. Y al fin, la mayor parte de la gente que sufrió aquella historia se fue muriendo. Y nosotros seguíamos callando. Pensábamos que ya a nadie le interesaba, que nadie haría referencia a aquellos días que sucedieron a la noche del dieciocho de julio del 36. Esa es la razón por la que nos ha revuelto ese libro. Y a mí y sé que a muchas otras personas, aunque no lo manifiesten, nos ha emocionado (*Falangista*, 16-17).

C'est une manière originale d'anticiper la critique littéraire de l'œuvre en y présentant son auto-justification, avec l'accord de ceux qui ont été témoins oculaires et acteurs des événements, et qui font preuve donc d'une forte autorité dans leur parole. Il s'agit également d'une forme d'auto-publicité du roman cité par la vieille dame, *La noche en que fui traicionada* (2002), probablement connu du lecteur.

1.1.2 Les digressions de l'auteur impliqué à travers le personnage

On a vu comment l'auteur implicite peut apparaître dans le récit à travers certains personnages, notamment par ce qu'ils sont, par le métier qu'ils font ou par certaines caractéristiques biographiques que l'on pourrait associer à l'auteur réel, ou bien nommé par des tiers. Mais dans certains passages on assiste à des moments où l'on perçoit une trace nette de l'auteur implicite par le biais de ce que le narrateur ou le personnage disent. Ce dispositif se construit à travers des digressions hors du temps, que ce soit sur l'homme, sur la société ou sur le destin de l'humanité, qui coïncident d'une certaine manière avec le discours public et la vision du monde de l'auteur réel. En général, on trouve quelques sujets principaux dans une bonne partie de sa production romanesque : d'un côté le thème de la vie, souvent associée à la littérature et à la culture, et de l'autre côté le thème de la mort, souvent associée à la guerre et au monde militaire. La critique du pouvoir, notamment à l'égard de l'Église et de la presse, est aussi récurrente dans ses récits, de même que, enfin, le thème de l'existence humaine et son rapport aux croyances religieuses. Lors de l'apparition de ces sujets à travers des dispositifs riches et variés, plus ou moins explicites, on aperçoit la trace presque irréprouvable de l'auteur impliqué. Cette présence ou voix auctoriale transmet une vision du monde très concrète et cohérente dans l'ensemble ; autrement dit, un positionnement moral qui veille à la liberté de pensée totale contre toute sorte de violence meurtrière ou de conflit armé. Elle nous avertit contre le pouvoir des institutions et elle nous fait prendre conscience de l'inexistence de Dieu, souvent invoqué par la voix du personnage. Cette technique, qui peut aller jusqu'à provoquer un effet d'autorité très explicite de la part du narrateur omniscient, est compensée grâce à des procédés d'atténuation, notamment par le biais de la métafiction ou par des discours métalittéraires.

En général, on constate qu'il existe une forte différence entre les jugements du narrateur et ceux du personnage lors de pauses digressives. Tandis que le personnage est utilisé comme un porte-parole de la voix de l'auteur réel qui expose sa vision du monde, le narrateur

omniscient prend souvent une autre allure, beaucoup plus agressive, polémique et provocatrice, dans laquelle on a l'impression de se confronter à un véritable règlement de comptes entre le narrateur et le personnage en question, souvent un militaire ou un politique, c'est-à-dire quelqu'un qui exerce son pouvoir d'une façon violente ou autoritaire. La particularité des romans d'Andrés Sorel réside dans le fait que dans une même œuvre, les traces de l'auteur impliqué peuvent concerner plusieurs personnages et plusieurs narrateurs aussi. Cette *fonction idéologique* opère donc à plusieurs niveaux et constitue un réseau de redondance sémantique dirigée vers une seule direction, qui sert ainsi à construire un message univoque et une vision nette et précise du réel. Par exemple, dans *Las guerras de Artemisa* les considérations idéologiques de l'auteur réel sont exprimées à l'aide de l'auteur impliqué, qui se déguise dans le discours du soldat Piedelobo et notamment de Juan Vives, le personnage le plus philosophique du roman. Mais cette fonction idéologique, qui se concrétise dans une posture ouvertement anti-belliciste, est aussi assumée par le narrateur omniscient. On assiste donc à une dissémination de l'image de soi de l'auteur dans de multiples voix auctorielles. Ce narrateur pourrait bien être Manuel Ciges Aparicio lui-même, comme la préface du roman le laisse sous-entendre : « Esta es la historia que pudo narrar el escritor Manuel Ciges Aparicio » (*Artemisa*, 9)¹. En tout cas, dans toutes ses considérations on constate un rejet viscéral de la guerre, de l'autorité et du monde militaire, notamment contre le général Valeriano Weyler. En outre, le personnage de Ciges Aparicio possède des traits communs avec l'auteur réel : il est journaliste, écrivain engagé et critique contre l'Espagne de son époque². De plus, les focalisations internes que fait le narrateur ont comme objectif l'identification empathique du lecteur avec le personnage. Le personnage de Juan Vives reste énigmatique, et sa véritable identité est découverte par Ciges à la fin du récit, en consultant son dossier d'accusation, où il découvre qu'il s'agit en réalité de Mario Divizzia, italien d'origine mais avec un faux passeport. Au cours du récit, tous les deux maintiennent de nombreuses conversations d'une portée souvent philosophique. À certains moments, on entend la voix de l'auteur implicite à travers le discours de Vives. C'est le cas de sa conception de l'existence et de l'idée de Dieu. Dans un discours chargé d'épicurisme et d'hédonisme, Vives argumente son athéisme :

[...] Estoy, por ejemplo, tan acostumbrado a las balas que ya no me provocan impresión alguna, como si me encontrara en medio de una tormenta. Considero que la existencia es absurda. Nacemos para morir, ¿no? Entonces sólo un instante de felicidad puede librarme de la muerte [...] No creo en Dios, tampoco puedo creer en el infierno, el infierno del más allá es una invención para ocultar la realidad del infierno que existe, el que creamos nosotros (*Artemisa*, 85-86).

¹ L'utilisation du passé simple de l'indicatif « pudo » exprime à notre sens l'idée du prétérit plus-que-parfait du subjonctif « hubiera podido ».

² Le personnage de Ciges s'exprime sur ce sujet : « Más que escribir lo que quiero y tal vez pretenda, es denunciar, denunciar esta guerra, esta España, y me pregunto, ¿serviría de algo? » (*Artemisa*, 222).

L'exposition de son argumentation sur Dieu repose sur une relation cause-effet. Comme l'absurde de l'existence nous amène indéfectiblement à la mort, il faut profiter de la vie et être heureux, car après la mort, il n'y a rien. Tout se passe pendant notre vie et notre existence, et l'Enfer selon Vives est l'invention qui sert à cacher la misère humaine. En effet, l'auteur implicite se sert d'une conséquence argumentative logique et naturelle de ce personnage enclin à la réflexion pour exposer sa vision de l'existence¹. Mais l'auteur impliqué utilise d'autres modalités d'intervention particulières, comme celle de l'intertextualité. Par exemple, quand lors de leur adieu, Vives cite le poème « La entrada del nuevo siglo » de Friedrich Schiller, pour illustrer l'héritage violent du XX^e siècle :

¿Qué herencia recibe el siglo XX? Te lo diré con palabras de Schiller: « ¿Dónde se abre un refugio, noble amigo, para la paz y la libertad? El siglo se ha despedido impetuosamente y lo nuevo se inaugura con una catástrofe. Dos violentas naciones aspiran a poseer el mundo en exclusiva para devorar la libertad de todos los países... En vano escudriñas todos los mapas buscando el lugar sagrado en el que eternamente florece el verde jardín de la libertad y la bella virtud de la humanidad... La libertad no existe más que en el imperio de los ensueños y lo bello sólo florece en el canto ». Y esto ha sido nuestro paso por Cuba. El jardín del que habla la bella Tula. El infierno con el que despedimos el siglo (*Artemisa*, 246).

Vives, homme cultivé, se sert ici de l'intertextualité pour exprimer son ressentiment, car il est témoin direct des ravages provoqués par la guerre à Cuba. Dans cette citation de Schiller, on songe à une prémonition de la Guerre Froide. Au fond, la guerre et le pouvoir d'une nation constitue l'ennemi majeur de la liberté.

L'auteur implicite s'exprime dans ce roman à travers d'autres personnages, comme c'est le cas de Piedelobo, un mercenaire volontaire aux ordres du général Weyler, qui faisait partie des *voluntarios de Valmaseda*². Ce personnage, qui raconte sa biographie à la première personne grammaticale, dresse un bilan effrayant de la violence de ses camarades. On ressent la présence de l'auteur impliqué quand Piedelobo fait une digression sur le rôle de la stratégie militaire, tout de suite après la présentation de Blas de Villate, le comte de Valmaseda, et de ses objectifs militaires. La modalité d'intervention consiste en un passage du passé au présent, dans un temps suspendu, qui passe par une phrase de transition entre les deux :

[Blas de Villate] creó este cuerpo, teníamos claro lo que perseguíamos con su desarrollo. Sólo conociendo los fines buscados puedes impulsar los métodos necesarios para llevarlos a cabo. Toda la historia militar se ha movido en el mundo en torno a la estrategia, que no entiende de razonamientos morales o éticos, que tiene como móvil único obtener como sea la victoria sobre el enemigo. Y no sólo ha sido a lo largo de la historia esa estrategia exclusiva de los militares: también la consolidación de la iglesia, de la monarquía o de las propias revoluciones populares la han

¹ Comme le dit le penseur français Pierre Rabhi à ce propos : « Il est dommage que le temps passé à essayer de savoir s'il existe une vie après la mort ne soit pas consacré à comprendre ce qu'est la vie ». P. Rabhi, *Vers la sobriété heureuse*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 90.

² Groupe de mercenaires intégré par des délinquants violents et criminels, recrutés par Blas de Villate (1824-1882), le comte de Valmaseda, aux ordres du général Valeriano Weyler pour combattre l'insurrection des indépendantistes cubains pendant la Guerre des Dix Ans (1868-1878).

empleado. De Aníbal a los Reyes Católicos, de los Papas y la Inquisición a la Francia de la guillotina (*Artemisa*, 57).

Le discours de Piedelobo choque pour ce qu'il a de philosophique venant d'un mercenaire. Les références culturelles évoquées ne sont pas cohérentes avec le personnage, ce qui intensifie encore plus le décalage entre son discours et l'intervention de l'auteur impliqué dans cet *excès* de connaissances. Admettons juste qu'il s'agit d'un bilan produit par un *moment de lucidité* de Piedelobo, après le temps passé. Cette déclaration nous fait comprendre que les décisions militaires manquent visiblement d'éthique, car il s'agit bien d'appliquer la violence pour remporter la victoire à tout prix. Mais aussi que la stratégie est employée analogiquement par tout système de pouvoir pour perdurer dans le temps. Dans la lancée de cette stratégie argumentative qui consiste à conseiller les autres en utilisant sa propre expérience vécue, c'est-à-dire par le recours à un argument d'autorité, Piedelobo s'adresse à Manuel Ciges pour faire une constatation de son incompatibilité avec le monde militaire. La capacité argumentative de cette voix auctoriale implique une forte persuasion et vivacité car elle provient de quelqu'un qui a vécu le problème de l'intérieur et qui connaît, en principe, parfaitement son métier :

Usted, Ciges, es un hombre culto y yo le respeto, aunque otros le miren con malos ojos, y creo que debe andarse con cuidado no lleguen a oídos de Weyler algunas de sus opiniones. En el ejército, y le habla alguien que lleva más de treinta años en él, los hombres cultos no tienen cabida, y menos en la guerra, se los odia y desprecia al tiempo. Weyler, si pudiera, los mataría a todos (*Artemisa*, 64-65).

Encore un discours peu cohérent avec quelqu'un censé être un criminel primaire, car on pourrait sous-entendre qu'il fait un éloge de l'homme cultivé qu'il n'a jamais été. En effet, la personne qui réfléchit un minimum n'a pas de place dans l'armée. Encore un argument pour déduire que l'armée est constituée d'êtres primaires sans aucune capacité de réflexion, et qui nous évoque la célèbre consigne de « Muera la inteligencia, viva la muerte » que le général Millán Astray avait lancée à Miguel de Unamuno à l'Université de Salamanque en 1936.

Dans le roman *Crónica de un regreso*, victime de la censure en 1964, le protagoniste, Don Abilio, se permet d'exprimer sa conception de la vie et de la mort lors de ses fréquentes digressions. Par exemple, quand il envisage le fait de retourner à sa terre d'origine pendant sa retraite pour y mourir tranquillement, les conditions concrètes de sa mort sont exposées et cela donne accès à sa perception de la religion. Une fois disparu, il affirme que le temps, l'espace et le monde n'existeront plus pour lui. Et on arrive à une phrase lapidaire, pleine de conviction :

Nadie ha vuelto del reino de la muerte para borrar la muerte. Nadie ha hecho el milagro de unir todas las creencias, todas las religiones, en una sola, una para la que ni tiempo ni espacio, ni hábitos o costumbres, difieran, una capaz de dar una prueba, tan sólo una prueba, positiva y lógica, de su verdad. El hombre sabe que va a morir y quiere alejar este pensamiento inventando la creencia de un más allá (*Crónica*, 20).

En effet, son argument consiste à nier l'existence de l'au-delà dont parlent les religions, un phénomène construit par peur et méconnaissance. Aucun témoin ne nous montre l'existence d'un Paradis ou d'un Enfer, et le simple fait d'avoir plusieurs religions nous montre en soi leur manque de vérité, car elle se basent sur la croyance et non pas sur des faits scientifiques et rationnels. Il s'agit de tout un manifeste en faveur de l'athéisme, marqué par le son du pronom indéfini « nadie » et par la conjonction copulative d'exclusion « ni ». Dans l'exemple, l'auteur implicite trouve le moment idéal pour exprimer sa vision matérialiste de la mort et de la religion, qui part d'un fait indiscutable, à savoir le moment plus ou moins proche de sa mort. En outre, Don Abilio exprime sa colère face à l'exploitation des travailleurs et surtout face à la morale des dominants par rapport à celle des dominés. Dans cette digression, on sous-entend la référence à la morale franquiste, que Don Abilio, sans la nommer explicitement, qualifie de « caduca, falsa, inadecuada ». La modalité d'intervention de l'auteur impliqué se fait à partir du dispositif de la question rhétorique, qui laisse entrevoir une forte inquiétude intellectuelle :

¿Por qué continúa la moral al servicio de los más privilegiaos intereses, por qué sigue siendo dictada, dirigida por quienes dominan la sociedad, por quienes controlan la vida de toda la comunidad? Y si esto es así, cualquier violencia, cualquier manifestación de fuerza, que sea de oposición, que sea protesta y queja ante lo arbitrario e injusto, debe ser comprendida, es más, estimulada (*Crónica*, 75).

Pour combattre le poids de cette morale dominante des privilégiés, le personnage justifie la violence contre l'arbitraire et contre l'injustice, mais aussi contre la violence symbolique des dominants. Comme dans l'exemple précédent, le discours de Don Abilio se sert de structures syntactiques redondantes, comme l'adverbe interrogatif « Por qué », l'adjectif indéfini « cualquier » ou la structure de coordination « que sea », tous employés deux fois. De plus, l'utilisation de la structure d'obligation « debe ser » incite à l'action. L'ensemble des structures produit une atmosphère totalisante, dans laquelle les arguments gagnent en force perlocutoire et ont l'air d'être tout à fait pertinents. En définitive, cet extrait agit comme un véritable plaidoyer contre les privilèges sociaux et invite à la construction d'une société alternative et plus égalitaire, même si c'est par la force.

Dans ce même roman, l'auteur implicite se sert d'un autre personnage pour exposer ses thèses sur la politique et la lutte contre l'oppression. Il s'agit de Don Luis, un écrivain rêveur, de faible santé mais véritable ami de Don Abilio, plus jeune que lui, avec lequel il se promène fréquemment le soir. Ce personnage fait preuve d'une idéologie anarchisante et se montre très indigné face à une réalité sociale injuste et intolérable. Dans l'un de ses discours, il insiste sur la question de l'engagement citoyen, notamment de ceux qui ne se positionnent pas ouvertement face à la violence de l'État, qu'il considère comme des *complices* de cette violence :

Piensa que si un Estado comete crímenes, atropellos, asesinatos en masa, aunque esta sangre no sea la tuya, si niega la libertad y esclaviza a la mayoría de los ciudadanos, aunque tú no te cuentes entre

ese elevado número de esclavos, tienes el deber moral de rebelarte contra ese Estado, y si no eres decidido hasta ese extremo, huye al menos, pero no permanezcas en el engranaje de la opresión, no creas que tu aparente abstención puede salvarte, el que adopta esa cómoda postura es en el fondo un colaborador. No hay término medio: o se está a un lado o se está al otro (*Crónica*, 139).

Selon Don Luis, on est tous embarqués et concernés par ce qui se passe en société. L'argument consiste à faire usage des bonnes valeurs, de ce *devoir moral* de tout citoyen, de ce qui se fait pour la communauté, car nous sommes des êtres sociaux. Le personnage utilise la structure conditionnelle « si », comme s'il s'agissait d'un État hypothétique, mais on peut facilement deviner l'allusion au Régime franquiste dans son discours. Par ailleurs, l'utilisation de l'impératif « Piensa que » s'adresse non seulement à Don Abilio, son interlocuteur, mais indirectement au lecteur, que Don Luis invite aussi à réfléchir sur la question et, en dernier ressort, à se révolter.

1.1.3 Le discours autoritaire et polémique du narrateur omniscient

Dans les propos de ces personnages, on retrouve une portée philosophique qui fait du roman sorélien un objet poreux, sensible à des diverses configurations génériques qui transcendent la structure classique du récit. Cette modalité formelle hybride implique aussi un esprit de rupture, qui correspond justement aux digressions libératrices tenues par les personnages. Si les digressions de ceux-ci ont une tendance à faire réfléchir le récepteur, la parole du narrateur omniscient devient plus polémique, sarcastique et impertinente, ce qui mène à analyser un phénomène qui va de l'effet d'auctorialité à l'effet d'autorité. C'est-à-dire, d'une énonciation dans laquelle prime l'exposition d'une thèse ou d'une idée qui découle naturellement de la logique du discours à une intervention violente et critique de la part du narrateur afin de juger le personnage, au point de le ridiculiser, l'affaiblir ou le détruire. C'est comme si l'auteur impliqué adoptait un positionnement encore plus franc quand il s'agit de s'emparer de la voix du narrateur omniscient, comme si l'exposition de ses idées anti-hégémoniques par le biais du personnage ne lui suffisait pas. C'est une manière d'indiquer deux choses, d'une part ce qu'il pense de la société et l'existence humaine, et d'autre part un acharnement viscéral contre ces personnages autoritaires qui empêchent historiquement de mettre en place les idées que l'auteur impliqué véhicule.

Exceptionnellement, on trouve des positionnements intermédiaires, dans lesquels le narrateur omniscient adopte une posture expositive, comme celle des personnages. Par exemple, dans *El falangista vencido y desarmado* la voix du narrateur omniscient du récit second, celui qui raconte l'histoire d'amour entre Silvia et Enrique, fait une pause digressive

lors de la description du débarquement des troupes franquistes à Cadix le 19 juillet 1936. Il s'agit de mettre en cause la violence de la guerre face au dialogue, et pour cela le narrateur explicite le terme « detenerse », dans le sens de faire une halte - en l'occurrence une pause digressive :

Lunes 19 de julio. Nos hemos detenido en esta fatídica fecha. En su madrugada han desembarcado en Cádiz y Algeciras tropas de regulares. Nadie puede detener ya la maquinaria de la guerra. Los fusiles tienen que cumplir su misión. Las palabras corren al sumidero donde siempre termina naufragando la ética. Cantan los poetas al dolor. Pero el dolor no es abstracto ni se produce casualmente. Se concentra en las víctimas. Y son culpables quienes lo provocan. El dolor de Silvia se multiplica por mil que pronto a su vez va a ser multiplicado por otros mil y... (*Falangista*, 77).

Dans cette intervention où on sent la présence de l'auteur implicite, clairement véhiculée par les idées antimilitaristes de l'auteur réel. On passe du temps des faits, le passé composé de « han desembarcado », au temps présent (le présent de l'indicatif « corren », « es », « se produce », etc.), c'est-à-dire à un temps de vérité générale¹ (comme le démontre l'adverbe « siempre ») et presque atemporel, dans lequel la voix du narrateur glisse discrètement sa vision des faits et du monde. La digression s'introduit peu à peu, et le point d'inflexion est la phrase d'obligation personnelle « Los fusiles tienen que cumplir su misión », qui opère à la manière d'une transition entre les faits historiques et le jugement auctorial, faisant ainsi écho à la pensée militaire précisément critiquée par le narrateur. À travers une image poétique « Las palabras corren al sumidero donde siempre termina naufragando la ética » qui démontre la faiblesse de l'entente face aux armes, le narrateur s'attaque aux conséquences, à la douleur des victimes, face à la violence injustifiée des bourreaux. Et ensuite il reprend le fil du récit, en appliquant sa digression à la douleur concrète de Silvia. Néanmoins, c'est le narrateur omniscient de troisième niveau – celui qui joue le rôle de l'historien – qui s'en prend sans cesse aux militaires qu'il décrit. Au fur et à mesure du récit, on ressent la voix de l'auteur impliqué qui semble se soulager de sa rage, de la colère enracinée après des années d'un régime autoritaire qui n'a jamais été jugé, même symboliquement². Afin de combattre le silence complice face aux faits qualifiés par l'auteur de « sauvages », la figure de l'auteur impliqué prend sa place, mais d'une façon véritablement énergique et justicière. Il adopte la posture d'un narrateur provocateur qui utilise un ton vulgaire, voire insultant et grossier. Le discours se radicalise pour, sans ambages, dénoncer le mal, le laid, l'injuste ou l'absurde. L'expression de son positionnement morale est

¹ La dénomination de cette valeur du présent de l'indicatif comme « de vérité générale » correspond justement au désir de la voix énonciative de nous confier l'autorité de sa vérité, en raison de son expérience et de son vécu comme témoin d'une époque historique.

² Dans son article intitulé « La memoria histórica no es espectáculo », Sorel s'exprime ainsi : « Y cuando murió [Franco], y hasta nuestros días, salvo las asociaciones que esforzada, casi heroicamente, intentan denunciar ese terrible periodo histórico, no han surgido quienes exigieran un juicio histórico sobre quienes colaboraron con el franquismo o callaron ». A. Sorel, art. cit., *La antorcha del siglo XXI*, n° 148, 02/08/2018. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com/2018/08/>]. Consulté le 05/08/2018.

frontale et directe, et elle peut parfois frôler le pamphlétaire. Au chapitre deux du roman *El falangista vencido y desarmado*, le narrateur-historien utilise toute sa force verbale pour discréditer la figure du militaire africaniste Juan Yagüe et ses complices, lors du soulèvement militaire à Ceuta :

Otro cavernario personaje tiene el mando en esta última ciudad. Es el falangista y teniente coronel Juan Yagüe, que manda a los siniestros legionarios y que se halla en conchabanza con los más criminales miembros de su partido, a los que de inmediato entrega armas para que puedan campar a sus anchas organizando y dirigiendo la represión (*Falangista*, 67).

L'utilisation des adjectifs qualificatifs dans cet extrait est intéressante par sa position. L'adjectif épithète, employé devant le nom dans « cavernario personaje », « siniestros legionarios » et « criminales miembros », sert à indiquer une qualité subjective du sujet désigné. Mais dans ce contexte et par sa position particulière antéposée, cet adjectif acquiert un sens absolu et prototypique, comme si aucun autre adjectif pourrait le remplacer pour désigner ce genre de personnages (on songe, par exemple, à « blanca nieve » ou à « verde prado »). Le sens est ici critique et péjoratif, et cet usage de l'adjectif est très courant dans le récit sorélien, que ce soit dans un sens appréciatif ou péjoratif. Toutes les structures employées dans cet extrait tendent à discréditer la figure de Yagüe. L'usage de l'expression familière « hallarse en conchabanza con los más criminales » implique par analogie la qualité de criminel de Yagüe lui-même. La locution adverbiale « de inmediato entrega armas », qui symbolise la capacité d'actuation rapide et sans aucune réflexion du militaire, va avec l'expression « campar a sus anchas », qui souligne le fait de donner *carte blanche* à ses subordonnés pour commettre toute sorte d'atrocités inimaginables, sans aucune limite ni contrôle. Le narrateur dénonce ainsi la loi du plus rapide et du plus fort – en l'occurrence le plus armé – pour emporter l'insurrection.

Dans *Las guerras de Artemisa*, le narrateur omniscient vise particulièrement la figure du général Valeriano Weyler, qu'il qualifie comme quelqu'un d'atroc et inhumain, notamment par l'usage de la description expressionniste, servant à l'animaliser et à le défigurer. En outre, et par analogie, le monde militaire est traité de la même façon. Lors du passage de Manuel Ciges Aparicio par la caserne de San Fernando à Melilla, le narrateur porte un jugement dévastateur pour décrire la situation d'un ensemble de soldats recrues : rasés, nus et habillés de la même façon, qu'il compare avec des prisonniers :

De ahora en adelante sólo existe una voz: la que provoca el miedo; una única música, la de la corneta. Ése es el Universo a que quedan reducidos: formar, formar, rápido, borregos, me cago en vuestra puta madre, vais a saber lo que es ser hombres, vamos, de aquí más de uno no escapa con vida, he dicho rápido: correr, formar, dormir, arriba, arriba [...] Todos han nacido el mismo día, tienen idéntica identidad, similar destino, perdieron ya sus nombres, son sólo números, conforman un único ser humano cuya característica común es la desgracia de haber nacido de nuevo en este análogo día y lugar (*Artemisa*, 70).

Cet extrait marque le passage de la focalisation zéro du narrateur à la focalisation interne, dans le but de nous montrer de près et véritablement la dure réalité du monde militaire, par laquelle on accède même au discours direct du capitaine, à travers le style direct libre. Cette intrusion est une manière de mettre en cause le fonctionnement de l'Armée de l'époque, qui ne se sert que de la menace et de la violence pour son activité d'endoctrinement. Selon la description du narrateur, les soldats sont des numéros qui vivent dans un éternel présent, où l'historique et le culturel ont disparu : une seule voix et une seule musique. C'est la création de l'homme nouveau, d'une sorte de renaissance humaine au même lieu et à la même date, dans le seul but de se mettre au service – absurde et fanatique – de la guerre. Cette intervention de l'auteur impliqué, qui se démarque du reste de la scène et qui est transcrite fondamentalement au présent de l'indicatif, nous fait réfléchir sur l'avenir de ces soldats sous la tutelle de l'Armée.

Dans d'autres romans comme *La caverna del comunismo*, on peut retrouver la trace de l'auteur impliqué par rapport aux descriptions critiques concernant le dirigeant communiste Santiago Carrillo (*Sanllo* dans le récit) et le dictateur Joseph Staline. Concernant Sanllo, on peut entrevoir une sorte de vengeance à long terme de l'auteur réel, car le célèbre dirigeant communiste est le responsable direct de l'expulsion de Sorel du PCE. Le narrateur omniscient emploie une modalité d'intervention qui se base sur l'attaque *ad hominem*, c'est-à-dire au niveau de ses habitudes et de ses défauts physiques, et non pas concernant le positionnement politique qu'il représente :

Sonríe, socarrón como siempre le definimos, Sanllo, pegada la colilla ensalivada de su cigarro a la boca en la que sobresalen las protuberancias de su dentadura postiza que se mueve continuamente en el entrechocar de los dientes por los que se desliza la ondulante lengua (*Caverna*, 286-287).

Frôlant le scatologique, le narrateur utilise ici une description expressionniste et pleine de sarcasme du personnage, ridiculisé, et qui sert à provoquer une forte sensation de dégoût chez le récepteur. Quant à Joseph Staline, la critique réside dans la manière dont le narrateur le nomme. Ainsi, le narrateur le désigne comme « El jesuítico jefe de la Iglesia Comunista » (*Caverna*, 188), ce qui sous-entend un parallèle critique entre l'Inquisition ecclésiastique et les purges du dictateur en 1937. Le communisme devient une religion, mais paradoxalement son patron est un hypocrite, voire un traître (« jesuítico »). La moquerie et l'insulte se trouvent ici à portée de main.

On vient de constater à quel point l'effet d'auctorialité peut rapidement tourner à un effet d'autorité, ce qui brise décidément l'illusion mimétique. Ces interventions inespérées et irrévérencieuses du narrateur dans les romans de la mémoire constituent ce qu'Elina Liikanen

désigne comme le « mode de la déconstruction », notamment pour les romans d'Isaac Rosa¹. Si les réflexions philosophiques de certains personnages peuvent fonctionner comme une sorte de *boussole morale* pour le lecteur, comme un repère éthique du fil conducteur idéologique qui traverse le récit, la mordacité du narrateur omniscient peut s'avérer trop intrusive. Dans ce cas, l'auteur impliqué a du mal à se déguiser derrière la figure du narrateur, sa présence est trop visible et on peut se demander si son acharnement contre tel ou tel personnage est-il vraiment nécessaire. Ces interventions constantes sont-elles justifiées, ou serait-il peut-être souhaitable de le faire autrement, pour que ce soit le lecteur lui-même celui qui puisse faire sa propre évaluation du personnage ? À force de vouloir dénoncer à tout prix, cette modalité d'intervention, par sa radicalité, risque d'épuiser, voire d'asphyxier le lecteur. Imposer sa vérité au lecteur reste un acte autoritaire. Paradoxalement, le narrateur utilise l'autoritarisme verbal pour combattre l'autoritarisme politique, c'est-à-dire la violence du langage contre violence physique et morale. Ces procédés d'interruption scellent les limites de l'engagement littéraire sorélien, de cette critique radicale du narrateur omniscient sous les effets de l'auteur impliqué.

1.1.4 La métatextualité comme procédé d'atténuation

Cependant, dans ses romans, on peut constater une série de procédés d'atténuation de cet effet d'autorité, qui servent à équilibrer ou à éteindre le feu que représente cet excès d'idéologie. En l'occurrence, dans les romans d'Andrés Sorel, on assiste à des passages où le narrateur ou le personnage se posent des questions sur des aspects littéraires, que ce soit sur le roman lui-même ou sur les procédés du récit et de l'écriture dans un sens plus large. De cette manière, le récit gagne en autoréflexivité et en autoréférence. Ces procédés orientent l'attention vers le monde intra-littéraire et non vers la réalité externe ou historique, autrement dit, l'attention se porte du hors-texte vers les aspects formels du texte lui-même. Mais cet effet de compensation cache aussi une vision très particulière de ce que veut dire écrire, ainsi que de la conception de la littérature que porte l'auteur impliqué, en dehors de toute ambition commerciale. On insiste encore ici sur la figure de l'auteur impliqué dans la mesure où les jugements et les opinions sur la littérature évoqués dans les romans correspondent globalement

¹ Elina Liikanen, « Mémoires du conflit, mémoires en conflit : représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel », *Les langues néo-latines*, n° 354, septembre 2010, p. 45-64.

aux idées et jugements de l'auteur réel, vérifiables dans ce que Gérard Genette appelle l'*épitexte public*¹, comme par exemple dans ses articles et dans son blog *La antorcha del siglo XXI*.

Dans *El falangista vencido y desarmado*, les trois narrateurs nous proposent des réflexions concernant le phénomène littéraire. Par exemple, le narrateur-personnage du premier niveau – celui qui connaît le roman de l'écrivain Andrés Sorel, appelé « mon ami » – se demande le sens de s'intéresser à des personnages comme Enrique et Silvia, soixante-dix ans après les faits, car ils sont morts, et ils n'ont pas eus des descendants :

Entonces, insisto, ¿qué importancia, significado, trascendencia, encuentra el relatarlos? Tal vez sean las trampas, los artificios que el escritor siempre introduce en sus relatos: mezclar los tiempos, las atmósferas, para que así, al menos eso piensa él, lo que le interesa narrar alcance más valor, profundidad, al compararlo, interrelacionarlo con lo que está, estaba a punto de producirse (*Falangista*, 60-61).

Cet extrait pose la question rhétorique de l'utilité de la mémoire dans la fiction, une question qui se répond par elle-même tout au long du récit, et qui sert à susciter l'intérêt du récepteur pour continuer la lecture, car cette réflexion se juxtapose et brise en même temps un moment d'intimité entre Enrique et Silvia. Cette mise en abyme brise aussi l'effet de réalité du récit, autrement dit l'illusion mimétique (« las trampas, los artificios »), et elle sert à réveiller la curiosité du lecteur, qui devrait dans le meilleur des cas donner une réponse personnelle à la question posée, lors de cette tension subtile entre le fictionnel et le factuel. En outre, il s'agit d'une autojustification de la juxtaposition des trois niveaux narratifs qui ont lieu dans la diégèse, pour donner plus d'envergure à l'histoire des deux amoureux. Ce qui apparaît remarquable est le degré d'omniscience dont le narrateur fait preuve, car il semble connaître parfaitement l'intentionnalité de son ami l'écrivain, comme on l'observe dans la phrase « al menos eso piensa él ». Cet extrait montre le caractère autoréflexif du texte sur ses éléments formels, et implique toute une remise en question du pourquoi écrire.

Dans le dernier chapitre du roman, en guise de bilan, ce même narrateur s'interroge sur le rôle de l'auteur réel dans le roman, sur sa capacité d'intervention, une réflexion qui montre la volonté de l'auteur implicite de se déguiser dans le discours des narrateurs et des personnages pour faire valoir sa conception de la morale de la littérature. Cette pause digressive surgit juste après une série de comparaisons spatio-temporelles entre le fascisme classique et les nouvelles formes de fascisme contemporain. C'est comme si le narrateur prenait tout d'un coup conscience de l'envergure de son discours, de son caractère polémique et viscérale, et voulait se justifier. :

¹ Gérard Genette définit l'épitexte public comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ». Dans G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 346.

El discurso en la novela. ¿Es que los personajes no son capaces de hacerlo visible por sí mismos? ¿O resulta necesario que el autor lo acentúe para imponerlo a los propios personajes y mostrar así que es él el verdadero protagonista de la historia, que esta no debe ser tamizada, velada, por la vida de los actores, elegidos individualmente entre lo que no deja de ser un protagonista colectivo? ¿Ha de mezclarse el autor también entre ellos como protagonista? (*Falangista*, 281).

Cette déclaration en vient à mettre à terre toute la théorie sur la mort prétendue de l'auteur, ainsi que sur l'autonomie du narrateur et du personnage. Le terme « discurso » prend le sens ici de « réflexion ». Cette question rhétorique n'est pas absente d'ironie et sert d'éclaircissement contre toute autre interprétation narratologique. De ce discours autoréflexif et théorique on déduit que l'auteur impliqué ne voit pas d'inconvénient à intervenir dans le récit par tous les moyens, que ce soit à travers la figure du narrateur ou celle du personnage¹.

Pour sa part, le narrateur-historien du troisième niveau se pose aussi des questions concernant le fait de romancer le personnage historique de Franco :

E incluso cuando sobre Franco escribimos –que, insistimos, novelar resulta casi imposible, aunque mucho nos gustaría, un monólogo ininterrumpido que arrancara desde su niñez siempre adulta y frustrada y culminara con su cuerpo tirado en las caballerizas del Pardo [...] (*Falangista*, 120).

Cette déclaration autoréflexive esquisse la difficulté pour le narrateur de romancer le dictateur, inabordable à cause de son rôle historique. L'artifice romanesque semble insuffisant et non pertinent pour ce genre de figure historique (« novelar resulta casi imposible »), dont sa cruauté échappe à la capacité d'*enjoliver* que peut porter la fiction. Il apparaît que le narrateur souhaiterait s'occuper de Franco à travers un monologue, car c'est la seule façon pour lui de montrer la psychologie du personnage, d'analyser ses complexes et ses nombreux traumatismes (« su niñez siempre adulta y frustrada »). Et paradoxalement, son désir va s'exaucer à la fin du chapitre, avec la découverte, d'une façon presque voyeuriste, d'une lettre que Franco adresse à son père, et dans laquelle il lui déclare sa haine la plus profonde. Dans l'affrontement entre la fiction et la réalité, cette dernière dépasse largement la première : pour le narrateur, le récit ne pourra jamais être entièrement fidèle à la réalité, souvent beaucoup plus sombre.

Plus tard, ce même narrateur nous fait une déclaration d'intentions qui peut passer inaperçue, mais qui est cruciale dans le récit sorélien. Il s'agit du temps particulier que le roman doit consacrer à transmettre des idées, comme s'il s'agissait d'une autojustification :

Cuando uno escribe, no solo ordena los acontecimientos, la vida de los personajes, sino que también mide el tiempo según la necesidad que tiene de transmitir, además de los hechos, las ideas. Vamos

¹ Michèle Bokobza Kahan analyse cet aspect avec justesse : « Les combinaisons, les ruptures et les intrusions énonciatives et narratives effectuées dans le texte résultent de ses choix personnels. Lui seul décide de la porosité ou au contraire de l'étanchéité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité. C'est encore lui qui choisit de s'éclipser du récit ou qui prétend s'y immiscer. La présence ou l'absence auctoriale, la confusion des mondes narré et narrateur, les transgressions narratives, sont les procédés constitutifs du rapport que l'auteur construit avec le lecteur, de sa conception de la littérature en général et de sa propre pratique d'écriture en particulier ». M. Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://journals.openedition.org/aad/671>]. Consulté le 08/08/2018.

así avanzando y retrocediendo en el curso de la terrible matanza que se pone en pie a partir del 18 de julio del 36 (*Falangista*, 131).

Voici la déclaration d'une conviction ferme : pour le narrateur les idées transmises par le roman doivent se placer au même niveau que les faits. Dans cette pause digressive, le narrateur définit sa conception de la littérature et justifie en même temps le style engagé de son récit. Il ne serait pas moralement acceptable pour lui de raconter simplement les faits concernant la stratégie du soulèvement militaire et l'éclatement de la Guerre Civile sans y mettre en cause le rôle joué par ses acteurs, ainsi que leurs attitudes antidémocratiques.

Les narrateurs soréliens font normalement des réflexions sur le *work in progress* du récit en question, sur la manière d'aborder un aspect de la diégèse ou sur la pertinence ou pas d'un choix esthétique, visant ainsi à décrire en quelque sorte le processus d'écriture. Mais les personnages des romans se permettent aussi d'ouvrir le débat sur ce qu'ils entendent par littérature, ainsi que ses fonctions et son intentionnalité. C'est le cas de Juan Vives, le personnage le plus philosophique de *Las guerras de Artemisa*. Dans une séquence, Manuel Ciges assume la parole pour aborder la personnalité du général Weyler, son comportement discret et son perpétuel mutisme sur sa vie privée. Ensuite, Ciges expose que Vives ne partageait pas son point de vue sur le général :

Vives no compartía mis palabras. Todo es falso, las máscaras se reflejan así ante los demás, pero desnudos todos los hombres son iguales, nadie es una excepción, Ciges, ni el rey ni el untuoso monje, el disfraz, hay que arrancarle la máscara, ése es el escritor, el que lo consiga (*Artemisa*, 225).

Les paroles de deux personnages s'entremêlent formellement dans le récit, dans un fin équilibre entre la première et la troisième personne grammaticale, ce qui marque la complicité entre les deux personnages. Pour Vives, on vit dans le monde des apparences, et il conclut que la véritable tâche de l'écrivain – comme s'il s'agissait d'une mission – est d'arracher le masque du personnage, autrement dit de libérer le lecteur de toute contrainte superficielle pour mieux l'éclairer sur l'envers du décor. Cette idée du dévoilement, qui nous renvoie directement à la valeur heuristique et cognitive de la littérature engagée, constitue une véritable prise de position, dans laquelle l'auteur impliqué se manifeste par le biais du personnage de Vives.

Dans le discours de Vives on ressent l'écho de la voix de l'instance auctoriale, comme c'est le cas dans ce nouveau dialogue entre Ciges et lui, lors de son départ d'Artemisa. L'auteur impliqué profite de la puissance symbolique dans le récit des derniers échanges entre les deux personnages pour y glisser sa conception de la littérature. Tous deux se considèrent mutuellement comme des écrivains, et lors de la discussion Vives affirme catégoriquement :

[...] Tú no escribes para triunfar en la vida, jamás lo harás para enriquecerte, no será sino la proyección del dolor y la soledad que siempre te acompañan, escribes por necesidad, la misma que tengo yo de buscar mujeres. Esa es tu exigencia y la desarrollarás (*Artemisa*, 244).

Même s'il s'agit d'un dialogue entre les deux personnages, on pourrait sans doute voir un dialogue de l'auteur réel avec sa propre conscience, ses considérations sur la question littéraire y étant partagées indistinctement par les deux personnages. On perçoit cette différence cruciale entre l'écrivain de *best-seller*, pour qui l'écriture n'est qu'un moyen comme un autre pour s'enrichir, et l'écrivain qui conçoit son travail comme une recherche personnelle complexe, comme une fin en soi qui sert à la « proyección del dolor ». C'est justement une nécessité d'expression pour tenter de comprendre le monde ainsi que pour se comprendre et pour être en paix avec soi-même. Le temps verbal au futur de la dernière phrase agit comme une prémonition pour Ciges, qui fait écho au parcours littéraire discret et confidentiel de l'auteur réel.

Dans le roman *Crónica de un regreso*, on assiste à un dialogue entre Don Abilio et Clara, sa femme, sur ce qu'un écrivain doit aborder dans son œuvre. Sa réponse correspond à une vision de la littérature dans laquelle l'essentiel consiste à problématiser les défis de son époque, les sujets à régler qui concernent une communauté concrète. Il s'agit donc d'une proposition vers un réalisme à caractère social, et non individualiste :

Pues de lo que haya visto, de lo que haya observado en la comunidad donde vive, de los problemas de ésta. Sus problemas han de ser los de todos los hombres, los que tengan mayor importancia en la época que le ha tocado vivir. Sus situaciones deben ser similares a las que podrían atravesar otros muchos hombres en condiciones idénticas a la suya. Lo raro, lo anecdótico, lo pasajero, no tiene importancia (*Crónica*, 58).

De cette citation on peut déduire aussi l'idée de construire une littérature à visée universelle, afin qu'elle perdure dans le temps, car elle parle de problématiques sociales qui concernent le contexte d'une époque (« lo anecdótico, lo pasajero, no tiene importancia »). En définitive, pour Don Abilio, l'écrivain a le devoir moral de raconter son époque, et ne doit pas perdre son temps dans des considérations secondaires ou banales.

Le personnage autobiographique d'Andrés, dans le roman *Discurso de la política y el sexo*, se montre également enclin à des considérations sur la chose littéraire. Dans ses nombreux dialogues avec ses conquêtes féminines, il se pose des questions concernant la suite du roman qu'il est en train d'écrire (et nous, en tant que lecteurs, de lire) ainsi que de l'opinion de la critique littéraire ou du type de lecteur visé par le récit. C'est le cas de cet extrait, lors du dialogue entre Niágara et Andrés, dans lequel ce dernier explique :

Siempre se escribe en pasado. Mas un relato personal tiene ya poco que en cuenta temas viejos, como el del compromiso, el para quién se escribe sartriano. Tan sólo se narra una historia, unos acontecimientos; se enfrenta al personaje autor consigo mismo y con su entorno, la realidad nacional abrazante de su vida-obra; fluyen imágenes y recuerdos como las aguas de un incontaminado riachuelo, arrastrando en su curso colores, sonidos, fragancias que adornan el monótono discurrir de las palabras. Yo no debo juzgar el resultado. En cierta medida el autor de la trama –más tiene una policiaca, sin duda– o el flujo poético –pues la novela no es un discurso teórico– que hila la misma, valorarán el producto final, siempre en relación con el gusto, la moda estética imperante, completamente superestructural y dependiente de la propia ordenación sociopolítica de la sociedad, y esto sin tener en cuenta problemas de éxito o fracaso, pues dentro del ghetto en que nos movemos

siempre, la valoración o fracaso de una obra tienen mucho que ver con la industria cultural vigente. ¿Cuántas de las novelas hoy publicadas, leídas, aclamadas o desconocidas casi, existirán, simplemente existirán dentro de cien años? (*Discurso*, 19).

On a affaire ici à une réflexion, très poétique et à caractère métalittéraire, qui expose une vision marxiste sur le succès ou l'échec d'une œuvre. L'écriture est conçue pour le personnage tout d'abord comme un acte mémoriel, qui regarde toujours vers un temps passé, en même temps qu'il s'autodétermine comme un « personnage autor », confirmant la qualité de récit autobiographique et laissant une place primordiale pour l'intervention de l'auteur impliqué. Cette écriture mémorielle a la particularité justement d'émerger du souvenir, ce qui produit un récit à la manière d'un flux, comme le démontre la comparaison métaphorique avec « las aguas de un incontaminado riachuelo ». Le personnage d'Andrés anticipe, comme toujours, la critique que pourrait émettre l'institution littéraire, dont le jugement est influencé par l'industrie culturelle dominante. Ainsi, le personnage se protège de cette manière dans la diégèse contre le manque d'intrigue reconnu de son œuvre (« más tiene una policiaca, sin duda ») et prend de la hauteur.

En résumé, le thème de l'écriture – de ses enjeux et de ses limitations – occupe une place importante dans les récits d'Andrés Sorel, que ce soit par le biais des pauses digressives du narrateur, orientées vers la littérature en général ou vers la construction du roman lui-même, que ce soit par les jugements littéraires des personnages, souvent des écrivains plus ou moins confirmés, qui donnent leur vision particulière du fait littéraire. À l'aide de ses procédés d'exhibition, qui se situent aux moments clés du roman : début, fin, moments de dramatisme particulier ou lors des dialogues, l'auteur impliqué se montre comme le seul souverain de la diégèse, dans laquelle il s'exprime grâce à des instances énonciatives multiples. Au fond, cette idée d'être présent à tout moment, de contrôle et d'intrusion, persiste dans le but d'éclairer toute tentative d'interprétation erronée de la part du récepteur et d'affirmer nettement son positionnement auctorial. Par ailleurs, il existe une cohérence et une réciprocité basées dans la complémentarité et la symétrie entre cet *éthos* – pour reprendre la terminologie de Ruth Amossy – construit dans le champ littéraire et celui qui se construit lors de son discours fictionnel¹.

Néanmoins, ce passage constant du texte au hors-texte, ainsi que ce dispositif métalectique répétitif, peuvent amoindrir la crédibilité du récit et restreindre également la

¹ Pour R. Amossy la notion d'éthos « permet de s'en tenir à l'image que le locuteur présent ou absent projette de sa personne dans le discours sans faire de l'auteur la source intentionnelle du sens, mais aussi sans dissoudre l'instance auctoriale dans l'interprétation globale du texte ». Dans R. Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », art. cit.

capacité du récepteur à se faire sa propre idée de l'action et du personnage, qui manque en quelque sorte de crédibilité en raison de son identification constante avec les idées de l'auteur réel, en général très explicites et facilement identifiables. En effet, ces interventions peuvent aller jusqu'à la saturation du lecteur, en raison de son effet d'autorité excessive. Cela constitue un véritable risque pour la vraisemblance du récit et pour l'autonomie du personnage, car le récepteur aura du mal à construire sa propre interprétation du texte, de manière indépendante. Les interventions multiples de l'auteur impliqué dans la fiction provoquent une série d'effets chez le lecteur qui s'achèment vers une même direction et vers un paradoxe : si elles ont en commun un caractère subversif, contestataire contre l'idéologie dominante, ainsi que dramatique et sérieux, elles sont aussi incontestablement autoritaires. Il existe sans doute chez l'auteur implicite un désir de nous montrer les limitations de la fiction, car il brise fréquemment l'illusion mimétique du récit, qu'il présente comme une sorte d'artifice dépendant d'une autorité qui se trouve dans le hors-texte. Cette situation a la vertu de nous faire prendre conscience que tout discours (littéraire, historique, politique) n'est pas neutre, qu'il s'agit d'une lutte entre différents discours en conflit, mais elle porte en soi le risque de l'irritation du récepteur, dû son excès d'ingérence. En définitive, la trace de l'auteur implicite est un dispositif de l'auteur réel pour être présent dans le texte, pour mieux assurer peut-être son authenticité, ainsi qu'une instance privilégiée pour ne rien laisser au hasard, ainsi que pour se raconter lui-même, en raison de sa position de marginalité dans le champ littéraire.

Cette instance auctoriale est caractéristique de la poétique de l'engagement de l'auteur et constitue l'une de ses *marques de fabrique*, mais un autre de ces marqueurs qui impliquent une prise de position ferme lors de la construction du récit est celui de la position même du personnage, généralement victime d'un système politique qu'il subit et dont il s'écarte délibérément afin de garder sa liberté.

1.2 Le personnage sorélien ou la poétique du vaincu

Es necesario que las generaciones actuales conozcan a través de la memoria de las víctimas hasta dónde llegó el furor de los insurrectos para conseguir sus objetivos.
Carme Molinero

L'étude du personnage s'avère un élément clé pour comprendre la poétique engagée de l'auteur. En général, on a affaire à des personnalités extérieurement vaincues par leur situation politique, historique ou sociale, mais très fortes en valeurs intérieures. On ne trouvera pas chez Sorel des personnages vainqueurs ou héroïques en tant que protagonistes, c'est-à-dire ceux qui

ont fait évoluer l'Histoire dans un sens ou dans un autre, mais plutôt des rebelles, marginaux, dissidents ou prisonniers qui ont subi leurs conséquences, mais qui restent néanmoins lucides. C'est une lucidité qui émerge grâce à la défaite, à l'échec et à la désillusion. Malgré leurs différences et nuances, il s'agit souvent d'un personnage qui sert à dénoncer l'abus de pouvoir, que ce soit par ce qu'il fait – la soumission à un travail mécanique ou la rébellion contre l'autorité – ou par ce qu'il dit – les nombreux témoignages concernant les pénuries morales ou matérielles qu'ils subissent. Comme l'explique l'auteur lors d'un entretien journalistique :

De los treinta y pico libros publicados, la mayor parte narrativa, todos tienen un entronque con personajes históricos, los vencidos que yo llamo, quienes sucumbieron en la vieja civilización de Babilonia, el propio Jesucristo, Lorca, Che Guevara, José Martí... vencidos por su tiempo y su circunstancia, pero no en sus ideas, en su compromiso cívico, ético, humano¹.

Dans cette énumération, Sorel fait référence à des personnages historiques qui ont marqué une époque, qui sont mondialement reconnus, mais qui sont morts dans des circonstances tragiques. Cependant, ce sont des figures porteuses de valeurs nobles et leur exemplarité subsiste encore aujourd'hui². Le lien entre ses romans et l'Histoire explique qu'il y ait beaucoup de personnages historiques, mêlés aux personnages fictionnels. Dans les récits, il existe toujours une tension entre les personnages dominants et dominés. D'un côté, les bourreaux de l'Histoire : généraux, dictateurs, forces de sécurité, propriétaires terriens, l'État, etc. ; de l'autre côté, les victimes des multiples abus de pouvoir : anciens, militants, dissidents, rebelles, marginaux, prisonniers, etc. Il est intéressant aussi d'observer la fin de leurs vies, souvent liée à la mort par accident ou par suicide, mais aussi au sommeil, ou à la punition éternelle. Beaucoup d'entre eux ont en commun leur métier, généralement celui de l'écriture, dans un niveau amateur ou confirmé, et certains représentent en quelque sorte un double fictionnel de l'auteur réel. Souvent, le narrateur omniscient prête une attention singulière à ses personnages, dans la mesure où il creuse à l'intérieur de leurs vies, et pénètre souvent dans leurs pensées et dans leurs consciences.

Ce sont des personnages souvent dépassés par les événements, et dont on ignore un grand nombre de traits physiques, ce qui brise le réalisme conventionnel du XIX^e siècle. En effet, on dispose de plus de caractéristiques de ses personnages sur les plans moral et social que sur le plan physique. Le personnage de Sorel reste certainement abstrait et représente une conscience ou d'un point de vue. De même, il y a aussi une absence concernant les détails sur la façon dont il agit : ni la mimique, ni les gestes, ni ses manies, ni ses anecdotes. On le connaît exclusivement par ce qu'il dit et par ce qu'il fait.

¹ Antonio Rodríguez, « Andrés Sorel : "El escritor escribe por necesidad" », *Diario de Córdoba*, 15/04/1999, p. 8.

² Ce sont des personnages porteurs d'un *système normatif* particulier et, comme le dit Vincent Jouve, « Dans un roman, c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs ». V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 66.

En général, le niveau de langue reste élevé et ne s'adapte pas forcément à sa catégorie sociale. Ce sont des personnages à forte portée philosophique, dotés d'une attitude clairvoyante et analytique, qui emploient un registre soutenu. On est loin du réalisme de l'ouvrier qui parle comme un ouvrier, on assiste plutôt à la construction d'un être singulier mais pas idéalisé, parfois étonnant, pas comme les autres, individualisé et loin aussi de la portée collective du personnage archétypique du réalisme social. Sauf à quelques exceptions, comme les voix des immigrés de *Las voces del Estrecho*, utilisées pour dénoncer les injustices et les inégalités sociales d'une manière chorale. Parfois le personnage se limite à un regard ou à une conscience, l'équivalent d'une fonction plutôt que d'une personne. Cela dépendra de son degré d'aliénation, ce qui réduit considérablement la longueur de son nom, comme le démontre le personnage de K dans *La caverna del comunismo*, ainsi que dans *Último tango en Auschwitz*.

On pourrait sans doute considérer le personnage sorélien comme un anti-héros ou un héros paradoxal. Ce n'est pas le héros positif qui réussit, mais celui qui est marqué par le sceau de l'échec, ou du risque. En effet, ils ont du succès dans leur échec, car ils gardent jusqu'à la fin une forte cohérence et un sens de la morale élevé. Et c'est justement l'échec qui donne de l'envergure au personnage, comme par exemple sa capacité d'assumer ses erreurs, comme Enrique dans *El falangista vencido y desarmado*, ou le fait de porter jusqu'au bout ses valeurs, comme Manuel Ciges Aparicio dans *Las guerras de Artemisa*. Comme le résume Jesús Felipe Martínez à propos de *La noche en que fui traicionada* : « El verdadero heroísmo consiste sencillamente en el antiheroísmo »¹. Cette capacité du vaincu à gagner en envergure morale ou en lucidité suscite sans doute l'admiration du lecteur, qui sent une certaine complicité – voire de la compassion – avec le personnage, qui peut être conçu paradoxalement comme une réussite.

Chez Sorel, les personnages victimes sont ceux qui portent toujours une éthique, mais ils ne réussissent jamais à vaincre le mal représenté par les personnages des bourreaux, qui finissent souvent par emporter la bataille². En général, les méchants sont ceux qui font l'Histoire et les vertueux sont ceux qui la subissent, mais on assiste malgré tout à une certaine idéalisation des vaincus face à une dévaluation souvent sarcastique des vainqueurs. Il s'agit de la création d'un monde sans solution, et de la mise en place d'une vision pessimiste qui constate sans cesse la défaite d'un monde alternatif et meilleur, d'une autre société. Le protagoniste meurt souvent

¹ Jesús Felipe Martínez Sánchez, « La guerra civil española ». En ligne [<http://www.jesusefelipe.es/articulos2.htm>]. Consulté le 10/08/2018.

² Comme l'indique Susan R. Suleiman, « Une histoire antagonique où le héros est vaincu est donc nécessairement une "œuvre ouverte" sur le plan syntagmatique : il faut qu'il y ait la possibilité, voire la certitude, de combats futurs qui renverseront la défaite initiale ». Dans Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 139.

à la fin du récit et, avec lui, emporte cet autre monde idéal qui n'a jamais existé, en nous laissant un monde déchiré et imparfait. Symboliquement, il s'agit de la constatation amère que toute idée de changement et d'alternative à la pensée dominante est vouée à l'échec. Devant ce défaitisme régnant, le lecteur peut se sentir complètement dépourvu et impuissant à y faire face, si même la fiction paraît indiquer que la révolution ou le changement sont irréalisables. Néanmoins, ces fins qui invitent au catastrophisme peuvent se voir atténuées grâce à la mise en scène de l'acte d'écriture. En effet, ce renvoi au dispositif autoréférentiel, comme c'est le cas pour Don Abilio et ses cahiers dans *Crónica de un regreso*, représente une manière symbolique de briser l'illusion référentielle afin de construire un nouveau récit contre-hégémonique en parallèle qui dynamiserait en quelque sorte la logique dominante du récit premier.

En outre, la nature du personnage sorélien s'éloigne de ce que l'on peut penser du roman engagé, où il y aurait les bons face aux méchants, dans un rapport simpliste et manichéen. Si le sceau de l'éthique est toujours présent dans le récit, marqué par la défense des valeurs progressistes et libératrices, certains personnages appartenant en principe au camp des dominants ont le mérite de se remettre en question au fil du récit. C'est le cas de Manuel Ciges ou d'Enrique dans *El falangista vencido y desarmado*, des personnages exceptionnels qui ont la vertu de sortir du cadre de la violence et de réfléchir sur leur existence et leur rôle, ce qui peut les conduire à se repentir.

1.2.1 Le personnage du perdant

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à ce genre de personnage qui n'arrive pas à avoir du succès, qui a peur d'oser ou qui n'a pas de chance dans la vie, mais qui est toujours porteur de valeurs. Lors de sa situation particulière, l'avantage de ce personnage, c'est qu'il n'a pas de comptes à rendre, il est indépendant face au pouvoir, et il peut profiter de ce cadre pour exprimer sa critique de la situation en toute lucidité.

Le personnage de Don Abilio dans *Crónica de un regreso* (1981) est représentatif de ce modèle. L'étymologie de son prénom nous parle de ses traits : Abilio vient du latin *habilis*, qui veut dire « habile, adroit, expert », mais son prénom est phonétiquement proche aussi du mot « abulia », qui veut dire « apathie »¹. Son caractère de perdant vient aussi du fait que son prénom n'est connu du lecteur qu'au second chapitre, quand le maire du village lui dit : « Si es don Abilio. No le esperábamos tan pronto. Y ese viaje, ¿cómo se encuentra? » (*Crónica*, 78).

¹ Ce personnage nous fait penser en quelque sorte à Andrés Hurtado, le protagoniste de *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja.

Cela est dû en principe à la nature autodiégétique du narrateur, mais n'en est pas moins significatif de sa faible importance en tant que personnage. Il s'agit d'un retraité de soixante-cinq ans, originaire d'un hameau de Quesada (Jaén), qui a travaillé à Madrid dans la comptabilité d'une entreprise de métallurgie et qui décide de revenir dans son village pour finir ses jours, après quarante-six ans d'absence. C'est donc un personnage presque anonyme, un ouvrier comme un autre, mais qui acquiert une position prédominante face aux personnages miséreux qu'il croise à son retour¹, ce que l'on constate aussi grâce à l'utilisation de la formule de politesse « don » devant son prénom. Ses passions sont simples, mais d'une portée intellectuelle, et il ne porte pas une haute estime de lui-même : « Me gustaba leer, y pasear, y observar a la gente, y pensar... Tantos pensamientos a los que no podía dar una respuesta, que escapaban a mi poco cultivada inteligencia » (*Crónica*, 90). Son but est de revenir à son village d'origine pour trois raisons : retrouver la tranquillité, revoir sa sœur, qui est malade et connaître de près les problèmes de la terre, l'élément le plus important pour la critique sociale qui porte le récit. Comme il le déclare lui-même :

Cuando pensé volver, me dije a mí mismo que tenía que estudiar la tierra, ver sus problemas. No servirá de nada a estas alturas, pero al menos conocer... Esto me decidí a volver, sí, esto decidí mi vuelta... (*Crónica*, 101).

Dans ses propos, on constate que le personnage est bien conscient de l'impossibilité de faire changer quoi que ce soit dans son village, en raison de son âge, mais il est curieux de voir comment les gens y vivent. Il va accomplir ces trois objectifs lors de son passage par Quesada, mais sa tranquillité va se voir véritablement perturbée en raison des conditions de vie misérables des habitants du hameau. Dès qu'il arrive au village, Don Abilio écrit son histoire, un acte mémoriel afin d'attester son passage par son village et les difficultés de son époque, juste avant sa mort :

No sé, ni tan siquiera eso, por qué antes de morir voy repoblando estas cuartillas, estas páginas comenzadas a mi regreso de la ciudad, a mi vuelta al lugar donde nací, estas cuartillas iniciadas apenas me levanté en un prematuro amanecer de mi primer día de estancia completa en la cortijada, y que ahora continúo (*Crónica*, 121-122).

De cette mise en abyme se déduit la *nécessité* que le personnage a d'écrire dès qu'il arrive au village, sûrement en raison de la souffrance provoquée par la situation affreuse qu'il y constate : pauvreté, famine, manque d'électricité et d'eau, misère. En quelque sorte, on pourrait considérer le roman comme un grand monologue intérieur de Don Abilio, qui reproduit par l'écrit son expérience vécue.

¹ Lors d'une réflexion sur l'Histoire, il s'en prend à lui-même et reconnaît sa complicité avec le système, malgré lui : « Y yo, viajero vacío, impotente, no supe salir, escaparme a los oxidados engranajes que durante más de medio siglo me encadenaron a esta vieja, inhumana explotación, a esta atroz, hipócrita mentira, huyendo, cuando ya es tarde, más de mí mismo, de mi silencio, de mi cobardía » (*Crónica*, 112).

On ne peut pas considérer Don Abilio comme un héros positif, caractère propre au roman du réalisme social de l'époque, mais certainement comme un anti-héros. Il représente la constatation d'un échec, du pessimisme existentiel, à en juger par son propre discours. En dernière instance, cet échec découle du choc contre une réalité contraire à sa manière d'interpréter la vie, et qui date de son entrée dans la vie active. Il affiche une position ambiguë, car s'il est en quelque sorte une victime du système politique dans lequel il vit, il est aussi complice de ce même système en raison de sa passivité et de son inaction face à l'injustice¹. Il mène une vie médiocre et paisible, et on est loin ici du héros révolutionnaire. Don Abilio n'affronte pas les difficultés, mais il se voit entraîné par celles-ci. On s'aperçoit également de sa faible identité, puisqu'il ne se sent pas enraciné ni dans son village d'origine ni dans la ville où il travaille. En outre, il avoue ne pas être très habile – malgré la symbolique de son prénom – et considère plutôt faible et maladroit : « temeroso [...] es fácil que yo tropiece » ou « inadaptado, como ahora estoy » (*Crónica*, 9). Il se trouve fatigué, presque comme un mort vivant : « cansado, viejo, escéptico, muerto ya » (*Crónica*, 12).

C'est un personnage solitaire et inadapté à la vie urbaine : « Me aburro cuando hablo con la gente [...] Me asfixian. Son egoístas. Y están completamente vacíos » (*Crónica*, 60). On observe la même chose par rapport à son milieu professionnel. Ainsi, dans son entreprise, il a toujours préféré écouter que parler, car il a toujours eu peur : « Miedo a todo lo desconocido, a mi contacto con gentes, con cosas, con lugares, ajenos hasta entonces para mí : era el temor que no había de abandonarme en muchos años » (*Crónica*, 29). De même, il se sent frustré car il n'a jamais réussi à être promu dans son travail, contrairement à ce que son patron lui avait promis. Pendant la Guerre Civile, il ne s'en mêle pas, ce qui le rend coupable *a posteriori* : « No pisé un campo de batalla, no salí de aquella estrecha oficina donde trazaba largas listas de números en cuadriculados papeles [...] Y así pude llegar a jubilarme con la paz de los abúlicos, de los insociales, de los conformistas... » (*Crónica*, 64).

Sa relation avec Clara, sa femme, est aussi un échec. Elle, affaiblie, meurt prématurément en 1933, sans n'avoir jamais eu d'enfants : « Y sufría por ella, sufría por el temor de perderla, no acordándome entonces de su vientre vacío [...], en el que no vería germinar la esperanza de un hijo que me sucediera en la vida » (*Crónica*, 56). Il dit avoir très peu d'amis, et il exprime son angoisse et son chagrin à Clara. C'est lors de son retour à Quesada qu'il avoue ouvertement son impuissance et sa culpabilité. Face aux gens démunis, il s'exprime : « Y era su propia presencia, su propia miseria, la propia ignorancia de la miseria

¹ Dans ce sens, le personnage ressemble à celui de Pedro, le protagoniste anti-héroïque de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos.

que les envolvía quien terminaba por hundirme, postrarme en el mismo fracaso de mi vida » (*Crónica*, 96).

Enfin, lors de son retour à Quesada, Don Abilio dresse un bilan radicalement négatif sur sa vie et sur son manque d'engagement envers les plus faibles :

Porque yo, y esto sí que no podía ignorarlo, había muerto: muerto desde que el día en que Clara faltó de mi lado, muerto desde el momento que me convertí en espectador de la guerra, muerto desde que abandoné la tierra por la que nada hice, en la que nada intenté para redimirla (*Crónica*, 147).

De cette déclaration se déduit que pour le personnage, l'engagement c'est la vie, et qu'il est indispensable pour continuer à survivre, ce qu'il n'a jamais pu faire, et c'est pour cela qu'il est mort depuis 1933, après la disparition de sa femme. Dans une lamentation à caractère élégiaque et apocalyptique qui se projette vers le jour de sa mort, qu'il craint, Don Abilio s'exprime ainsi :

Nadie tengo para que me llore. Ningún ser sufrirá en sí mi desaparición. Y yo, que broté milagrosamente en medio de la tierra, volveré a ser arrojado, sin explicaciones, a ella. Nada quedará de mí. Ni un recuerdo. Ni un pensamiento. Ni una obra. Soledad. Recuerdos perdidos también en una tumba... (*Crónica*, 157).

La fin du roman nous dit peu sur Don Abilio. Il se trouve au lit, et se rendort après le départ de son neveu de la maison familiale pour aller au travail. Juste avant, Don Abilio faisait une réflexion sur l'anxiété provoquée par la mort et par sa profonde solitude, de plus en plus accentuée. De ce fait, les mots de cette fin ouverte nous laissent imaginer la probabilité de sa mort à court terme : « Pero después, aún por poco tiempo, una vez que él se marchó, conseguí volver a quedarme dormido » (*Crónica*, 172).

Dans cette même lignée de personnages perdants et ratés, on peut sans doute aborder la figure d'el Perro, dans le roman *El perro castellano* (1979). Grâce à ce personnage énigmatique, mais aussi à l'intervention de deux narrateurs-personnages (Ana et son compagnon, dont on ignore le prénom), on connaît des informations sur el Perro tout au long du récit. L'énigme du personnage provient fondamentalement de son prénom et de son origine. Ce surnom de « Perro » fait référence à quelqu'un sans importance, mais également à son caractère de vagabond, de personne errante et libertaire¹. C'est un anti-héros pauvre extérieurement, mais d'une grande richesse interne, comme sa vie et son témoignage le démontrent. En outre, et malgré les informations qui nous sont livrées, il reste un personnage mystérieux. Selon les jeunes : « Quisimos traerle a dormir a casa [...] No consintió. Llegó en el misterio y pretendía tal vez continuar siendo un misterio » (*Perro*, 45).

¹ À la fin du chapitre 9, les jeunes l'invitent à rester chez eux, mais el Perro leur répond : « No, esta noche no entro. Gracias, muchachos, de verdad. No os preocupéis por mí. Volveremos a encontrarnos. Siempre. Se perdía, de nuevo hacia la hondura del mar » (*Perro*, 168).

Concernant son origine, el Perro est né à Riaza, un village castillan de Ségovie, mais à l'âge de deux ans il habite dans la ville fictive de Melville, agglomération maritime de Castille¹, énigmatique et idéalisée. De plus, il est d'origine sociale défavorisée, car quand il évoque la figure de sa mère, il raconte : « su mal era la enfermedad del pobre, un agotamiento para el que no sirve otra medicina que el dinero, y este no podíamos encontrarlo » (*Perro*, 57).

Sa façon de vivre provoque l'intérêt des deux jeunes, et indirectement du lecteur, qui veut en savoir plus sur sa vie, et notamment sur la disparition mystérieuse de sa fille, une intrigue qui parcourt la diégèse. Il s'agit d'une personne âgée mais d'une personnalité très forte et solide, qui suscite l'admiration en même temps que la pitié du récepteur. Les deux jeunes nous aident à construire un portrait net et précis du personnage, lors de sa description physique détaillée :

Le vimos venir de lejos [...] Lo primero en distinguir fue su sombrero de paja. Luego su pecho – llevaba la camisa desabrochada–, velludo. Los pantalones vaqueros ajustados a su estrecha cintura; las sandalias con los dedos descubiertos y llenos de arena. Cerca, dejó ver su poblada y grisácea barba. Sus ojos nadaban entre el coral y la iguana (*Perro*, 33).

C'est l'image d'un personnage libre et particulier, qui ne cherche pas à paraître, ce qui aide à créer un lien affectif avec le lecteur, de même que les sentiments qu'il exprime et par sa façon de voir la vie. Contrairement à Don Abilio, el Perro castellano est amplement décrit sur le plan physique, vestimentaire et biographique, ce qui renforce davantage l'admiration, l'affection et la sympathie du lecteur, plutôt que la pitié².

Les jeunes évoquent sa façon de s'exprimer et sa personnalité exaltée : « Risas salvajes daban paso a ojos desafortunados o tristezas abismales » (*Perro*, 8-9), et selon eux, il porte un sens critique aigu pour faire face à sa profonde solitude : « Elipsis y rodeos para abocar su soledad, en críticas a quienes en el fondo consideraba culpables de su miseria o inadaptación » (*Perro*, 9). Sa manière de boire et de fumer nous indiquent symboliquement l'anxiété et la souffrance du personnage, l'expérience de la vie qu'il porte, suscitant aussi la compassion du lecteur, qui s'inquiète pour cet homme moribond : « La tos destrozaba el cigarro hasta arrugarlo, convertirlo en un guiñapo en su boca. Pero se reponía. Y entonces arrojaba un látigo de coñac en su estómago » (*Perro*, 9). Il semble que l'alcool aide le personnage à avoir la force de continuer à raconter son dur passé, son activité préférée : « Después de cenar nos quedamos los tres sentados en el café, tomando coñac. No le forzábamos a hablar. Simplemente él relataba, hacía fluir sus reflexiones ante nuestra escucha » (*Perro*, 72).

¹ Dans son évocation descriptive, el Perro parle de la « Venta del Marinero » et du « Callejón del Mar ».

² Par cette mise en texte particulière du personnage, el Perro produit chez le lecteur l'*effet-personne* évoqué par Vincent Jouve : une illusion référentielle qui donne l'impression que le personnage est vivant. Voir V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 96.

Et l'activité de raconter semble être le but et la *mission* du personnage. Victime du désespoir et de l'amertume, el Perro a besoin de raconter « mezclando viejos recuerdos y emitiendo juicios apasionados », que son histoire soit connue avant de mener à terme sa volonté de mourir à la plage de Conil, et il accomplit ce désir en trouvant deux jeunes qui écoutent ses histoires bien volontairement. El Perro a enfin trouvé ses interlocuteurs, des gens qui s'intéressent à son histoire de vie : « Mucha gente encontré hasta llegar aquí, mas a nadie interesaban mis palabras. Esto es lo importante. Que hoy puedo vaciarme en vosotros, antes de vaciarme en el mar, tan buscado » (*Perro*, 35). Il a beaucoup à raconter, et même s'il existe des échanges souvent courts avec les deux jeunes, dans ce récit abondent les paroles d'el Perro, qui sont qualifiées de *monologues* par les deux jeunes dans l'énonciation : « Y continuaba sus monólogos » (*Perro*, 145).

Mais, qui est vraiment el Perro castillano ? C'est un homme lucide et engagé, un fils de son époque, désabusé par la politique actuelle. Il a tout donné, et il raconte principalement sa vie passée, ses souvenirs d'enfance à Melville et le début de la Guerre Civile, ainsi que son activité au PCE, dont il est exclu à cause de sa pensée anarchiste, comme ce fut le cas de l'auteur réel¹. Il a peur de la mort, un sujet qu'il évoque souvent : « Todavía antes de morir me angustia la muerte misma » (*Perro*, 10). Dans son parcours de militant antifasciste, il a voyagé à Cuba, a connu la prison, l'exil en France, et le maquis. Le jeune fait la synthèse : « Infancia, guerra, silencio, exilio, maquis, cárcel, exilio nuevamente, y al final regreso al vacío: podríamos haber escrito una novela de aventuras con tu vida » (*Perro*, 175).

El Perro est quelqu'un de solitaire, qui a eu très peu d'amis (« yo mismo cuando era niño. Ese fue mi único, verdadero amigo ») et beaucoup de femmes : « Cierto que hubo mujeres, muchas, en mi vida » (*Perro*, 14). Sa fille, qu'il ne voit plus depuis l'âge de cinq ans, a des problèmes de drogue, comme le montre le chapitre six, intitulé « Interludio. La hija del Perro ». Les deux jeunes se renseignent sur sa vie actuelle, mais sans rien raconter au père, pour éviter sa souffrance.

Sa passion pour la littérature a contribué à élever sa culture, à construire son sens critique aigu ainsi que sa forte personnalité : « Desde el principio comprendimos el amor del perro a la literatura. Había leído mucho : tal vez aquí radicaba la razón de su inconformismo » (*Perro*, 141). En définitive, il peut mourir en paix, tranquille avec lui-même : « A nadie guardo rencor. Soy feliz. Cuando se entra en la nada, el rencor sobra » (*Perro*, 164). Le chapitre final rend

¹ L'histoire de son exclusion du PCE coïncide au pied de la lettre avec celle d'Andrés Sorel : « Me habían acusado de tener tendencias anarquistas : discutir, poseer ideas propias en el partido es imperdonable ¿Os dais cuenta? Yo llevaba el marxismo en el cerebro, decían, pero era anarquista de corazón. Y pensaba en la necesidad de unir ambos, de realizar con su matrimonio el hombre perfecto. Antagonizarlos, enfrentarlos, solo puede llevar al caos, a la derrota. Y fui expulsado » (*Perro*, 144).

compte de sa mort d'une manière poétique. En effet, on pourrait parler d'un suicide, mais le lecteur reste avec cette ambiguïté. Un jour de tempête où la mer devient violemment révoltée, el Perro décide que c'est le moment pour se donner la mort : « Ahora », malgré l'avertissement des jeunes, qui craignent le pire : « No, ahora no, por favor, no vayas, perro » (*Perro*, 169). La description du narrateur est à mi-chemin entre la réalité et la fiction, dans un passage très coloré et riche en personnifications et animalisations :

Los gritos del Perro se abrieron paso en el tableteo de la tempestad que ya culebreaba con ojos abiertos en fosforescencias zigzagueantes y roncas blasfemias increpantes del orden del universo [...] De pronto tableteó fieramente la nube y un ojo de mar vació la figura del Perro corriendo las aguas, completamente desnudo y con los brazos alzados al increpante cielo. Los caballos se revolviéron furiosos en la arena (*Perro*, 170-171).

Pour les gens du village, la réalité est tout autre. Des voix anonymes s'expriment ainsi, et provoquent l'ambiguïté du récit : « Dicen que hay un ahogado. Le encontraron cerca de las rocas, a la altura del hotel de los alemanes [...] Pudo resbalar y caer al agua. Era noche de lobo y si andaba tonteando por aquellos parajes... Más si no los conocía » (*Perro*, 176-177). La dernière voix imagine une hypothèse : « Sería algún vagabundo » (*Perro*, 177). Le récit s'achève avec la mort accidentelle du protagoniste. El Perro est un sage qui suscite l'intérêt par ses connaissances, par son style propre et par l'intensité de son discours. Son témoignage prend de la force et de l'intensité, presque intime, grâce au nombre réduit des personnages à qui il confie son existence. Sa figure est un hommage littéraire aux héros républicains qui, en démocratie, n'ont jamais reçu le moindre hommage pour leur parcours de combattants.

1.2.2 Le personnage du prisonnier

Une autre catégorie de la typologie du personnage vaincu est celle qui concerne le prisonnier, victime d'un régime totalitaire, comme c'est le cas de la Roumanie de Nicolae Ceausescu (1967-1989) ou du camp d'extermination d'Auschwitz (1940-1945).

Le roman *La caverna del comunismo* (2007) représente une critique radicale non pas de l'idée de communisme, mais de son application totalitaire dans une bonne partie du XX^e siècle. Qualifiée de *fantaisie politique* dans le paratexte, cette œuvre à caractère dystopique est une fiction faisant sans cesse écho à l'Histoire réelle. La critique du système communiste se fait principalement entre ceux qui subissent le pouvoir et ceux qui l'exécutent ou le représentent.

« K », le personnage central qui ouvre le roman – un hommage sans doute à Franz Kafka et Joseph K., le protagoniste du roman *Le procès*¹ – explique ses conditions de travail

¹ Dans *Le procès* (1925), Joseph K. se réveille un matin et, pour une raison obscure, est arrêté et soumis aux rigueurs de la justice.

déplorables. Il s'agit d'un mineur condamné à creuser jour et nuit dans une caverne souterraine placée sous le Palais du Peuple de Ceausescu à Bucarest à partir de 1984, pour construire, concrètement, la chambre funéraire, d'un accès extrêmement labyrinthique¹ où reposera le cercueil du dirigeant : « una tumba laberíntica de acero y hormigón conformando un cerrado universo en el que K había pasado a ser su único habitante » (*Caverna*, 31). En effet, il s'agit d'une victime d'un pouvoir qui relève de la mégalomanie et de la démesure. Actuellement, il se trouve complètement seul face à des travaux colossaux.

Son prénom, réduit à une simple consonne, est un symbole de sa faible visibilité sociale : presque inexistante, comme un simple numéro ou, comme l'indique le narrateur : « un fantasma que vaga sobre un mundo desvanecido y seguramente olvidado » (*Caverna*, 37). De plus, on ne dispose pas d'information sur son caractère ou sur son physique, et très peu sur sa biographie, ce qui donne au personnage une portée universelle, car il représente le sacrifice incessant d'une population condamnée à obéir, comme lui-même. Le narrateur le présente comme un ouvrier peu cultivé, victime de la propagande littéraire de son pays : « El minero había leído poco durante su vida, fuera de los manuales del partido, los libros que narraban hazañas de Ceausescu, y algunas poesías de poetas y patriotas rumanos » (*Caverna*, 15).

Dans cet immense sous-sol complètement isolé de l'extérieur, il y a des ampoules allumées en permanence, et les montres, les agendas et les calendriers des mineurs ont été confisqués. Selon K : « Aquí el tiempo no existe » (*Caverna*, 17)². L'attitude mégalomane et destructrice de Nicolae Ceausescu est pointée du doigt quand K se pose des questions sur les travaux de construction du Palais : « Nos miramos más aterrorizados que estupefactos ante la magnitud de aquellos proyectos, el coste humano y económico que le iba a suponer al país » (*Caverna*, 16). Il n'a pas le droit de poser des questions au chef des travaux, l'arpenteur, car « las preguntas [...] como las opiniones políticas, habían sido declaradas inexistentes en nuestra tierra » (*Caverna*, 24). Sa seule fonction est de travailler. Réfléchir est une activité privative de l'arpenteur, car c'est lui qui possède toutes les réponses à ses questions. Mais même lui obéit aux ordres, dans une structure bureaucratique et hautement hiérarchique : « Para decidir lo que ha de hacerse ya estamos nosotros, los que pensamos que pensamos, que tampoco pensamos, más bien yo diría que también obedecemos » (*Caverna*, 24).

¹ Ce n'est pas par hasard si le narrateur compare à un moment donné Ceausescu avec la mythique figure du Minotaure, dans le but de dénoncer son aspect le plus sauvage et ses pulsions instinctives. Il fait aussi l'objet de plusieurs comparaisons parodiques, tels que « Dracula, le descendant du comte de Transylvanie », « Dieu » ou « Pharaon », afin de ridiculiser sa perversité et son culte de la personnalité.

² Le personnage de K vit dans une sorte de cauchemar sous terre, où le moindre lien avec l'extérieur a été supprimé par l'arpenteur (pas de sons, pas de contact avec la famille). Il a perdu la notion du temps (année, semaines, jours) et même la communication orale avec les autres travailleurs de la cave a, au fur et à mesure, disparu.

K ignore combien de temps lui reste pour finir de creuser dans la cave, dans un travail mécanique, dur et visiblement éternel. Il est le représentant traumatique de la parole confisquée, mais par le biais de l'euphémisme il réussit à parler de la situation catastrophique de son pays et du tyran qui est à la tête du pouvoir, sans pour autant assumer la parole : « Fueron, dicen los que dicen estas cosas que nosotros no podemos decir, varios millones de personas las sacrificadas por culpa de la locura de un analfabeto sagaz, tan astuto como inmoral y cruel » (*Caverna*, 27).

À travers le dispositif métalectique, K s'adresse directement au lecteur pour insister sur le fait que la situation de terreur imposée par Ceausescu pour consolider son pouvoir n'est pas fictive, mais bien réelle, et que lui et ses collègues mineurs la subissent : « Algunos podrán pensar que esta historia es pura fabulación [...] Y sin embargo, yo, K, afirmo que es real » (*Caverna*, 68). Il raconte aussi son vécu à Bucarest, submergé dans des queues immenses pour obtenir de quoi manger, dans un pays devenu une « colonia penitenciaria » (*Caverna*, 83). Il témoigne du malheur d'un peuple résigné, méfiant, constamment surveillé, obligé d'obéir et recevant en partage la peur et la famine : « Fatalistas, desprovistos de esperanza, la única religión que nos unía era la resignación. Hermanados en el hambre y en el miedo » (*Caverna*, 81). Aujourd'hui, il travaille seul dans la caverne, dans l'obscurité, sans musique, et sans la compagnie de ses collègues mineurs, décédés pour la plupart. En effet, le sous-sol du Palais du Peuple roumain est une métaphore de l'incommunication, de la déconnexion entre la population et les dirigeants du pays.

Il fait partie des personnages anonymes qui subissent les aléas de l'Histoire. Le temps pour le plaisir est inexistant pour lui, qui assure qu'on l'a obligé à creuser la terre de son pays à vie, après avoir été faussement accusé d'être gréviste : « Me acusaron de ser uno de los instigadores de las huelgas mineras de los años 70 » (*Caverna*, 83). Puis d'avoir été durement torturé : « Fui encarcelado y no os aburriré con las torturas que me inflingieron » (*Caverna*, 83). Ce personnage est un bouc émissaire, une sorte de *dommage collatéral* produit par une politique extrême et farfelue, mais représentatif d'une bonne partie de la population roumaine de l'époque, plongée dans l'oppression. Sa valeur principale est celle de la résistance, de sa survie à une dure punition, voire à une répression : « Antes fui detenido y golpeado y torturado. Ahora soy un obrero de la revolución y construyo la Casa para el Pueblo » (*Caverna*, 143). Dans l'histoire de son travail, il passe de l'exploitation en raison d'un salaire misérable quand il travaillait dans une usine, à la condamnation à vie à cause d'une punition inexplicable :

No cavo mi propia tierra por gusto o necesidad, sino que siempre me han obligado a cavar la tierra de los otros. Al principio por un mísero jornal. Después por la condena que me impusieron. Una

mañana me desperté sentenciado a cavar de por vida. Y aquí sigo, cavando, cavando (*Caverna*, 15-16).

Désormais, il a assumé les valeurs de l'abnégation et de la soumission et il a pu miraculeusement éviter la mort, habituellement causée par un suicide ou par un règlement de comptes politique : « Yo, K, no era solo el condenado, era el instructor de mi propio proceso » (*Caverna*, 82). C'est un véritable résistant qui travaille d'arrache-pied dans des conditions inacceptables, complètement isolé et sans le moindre droit. En effet, il n'a que des obligations : « Cavamos, cavamos, a eso se reduce la vida en el tiempo y el país que dejaron de existir. Cavábamos nuestras tumbas » (*Caverna*, 24). De ce fait, K représente une dichotomie entre le *vouloir* et le *devoir*. Il doit faire ce travail par obligation et sans le moindre confort, alors qu'il aimerait être libéré de cette charge de travail inhumaine, et voir enfin la lumière de l'extérieur – autrement dit, être libre. Il est le fruit d'une punition et d'une politique répressive et aveugle, qui aurait pu lui coûter la vie. Au fil du temps, il a fini par s'adapter et par assumer son rôle, voyant le côté *positif* : « Luego ya me acostumbé a la oscuridad, a vivir con las sombras [...] Incluso me considero el dueño del mundo. Los convoco [los muros] y me pertenecen » (*Caverna*, 146). Malgré tout, K garde encore l'espoir de pouvoir être libéré une fois les travaux finis : « [Me comunicaron] que hasta que concluyéramos el proyecto no podríamos regresar a la luz » (*Caverna*, 16).

À la fin du roman, K finit par mourir dans la caverne, tout seul et sans pouvoir atteindre la lumière promise – ce qui était son véritable souhait –, décomposé et transformé en cendres lors de l'incendie désastreux qui désole le lieu : « Un resplandor de fuego se extendió por doquier » (*Caverna*, 358). Paradoxalement, le narrateur raconte que ce qui brûle réellement est la mémoire historique, justement celle que l'on vient de découvrir à la lecture de l'œuvre. C'est comme si le roman, une fois lu, finissait par s'autodétruire, comme un cauchemar épineux dont personne ne voulait se souvenir. À notre sens, l'auteur veut exprimer à travers le symbolisme de la mort de K que cette forme autoritaire d'application du communisme – basée sur l'obéissance hiérarchique et la répression systématique des dissidents – est vouée à l'échec et à la disparition. Dans un sens plus large, cela signifie qu'il faudrait tout détruire pour mieux régénérer le système, une possibilité que la diégèse délègue directement au lecteur, puisque « difícilmente de aquellas cenizas podría renacer vida alguna » (*Caverna*, 358).

Un personnage homonyme est le protagoniste d'un autre roman : *Último tango en Auschwitz* (2013). Il s'agit de K, un violoniste juif¹ déporté dans le camp d'extermination d'Auschwitz à l'âge de seize ans, et recruté dans l'orchestre du camp – composé de détenus –

¹ D'autres violonistes réels ont pu inspirer l'auteur, comme par exemple Jacques Stroumsa (Salonique, 1913) présent dans le récit, Henry W. Meyer (1923-2006) ou encore Jozef Kropinski (1913-1970).

que dirigeait Mosin Kals¹, grâce à sa virtuosité. Après avoir vécu des moments horribles dans l'ambiance du camp, il réussit, par miracle, à ne pas être exterminé. Le récit commence par nous montrer K à l'âge adulte, traumatisé par cette culpabilité du survivant². Le récit s'ouvre avec un cauchemar du personnage sur sa vie dans le camp, dont Mosin Kals l'avait déjà prévenu à l'époque : « Si milagrosamente sales vivo, nada de lo que ahora ves podrás transmitirlo, nadie te escuchará, sólo envenenará tus sueños » (*Tango*, 23). En tout cas, il s'agit d'un témoin oculaire qui nous livre en tant que spectateur privilégié toute sorte de détails sur la vie dans le camp : le voyage en train, les anecdotes, la famine, les odeurs, les travaux forcés, les tortures, les exterminations, etc.

Son prénom, comme on l'a déjà indiqué pour le personnage du roman précédent, symbolise sa faible relevance existentielle : c'est une simple lettre, mais avant tout un banal numéro, le 178.825, gravé sur son avant-bras gauche comme il était habituel dans la logique du rationalisme nazi, et que le personnage évoque souvent. La référence au monde kafkaïen est aussi explicite, car comme le dit K : « Los metamorfoseados en insectos carecemos de lenguaje correcto [...] Y además vivimos impotentes, indefensos y atormentados por las dudas » (*Tango*, 46-47). Son identité est déchirée, marquée à vie par une expérience dont il ne peut pas se défaire. Il se présente de cette façon :

Me llamo, le dije a la muchacha, K, K de Kafka, K de *Kommando*, K de *Krematorium* [...] Los números, mi número, no existen. Y el dígito que me identifica, 178.825, a ti nada ha de decirte. Porque hace ya más de medio siglo que no soy sino un número. El día que llegué a Auschwitz perdí mi identidad (*Tango*, 23).

On ne dispose pas de beaucoup de données sur K, que ce soit au niveau de son physique, de son aspect vestimentaire ou de sa personnalité. Ce qui intéresse le narrateur est de nous fournir son portrait psychologique pendant et après son passage par le camp, ainsi que quelques éléments biographiques. Cependant, K avoue n'appartenir à aucun parti ni organisation politique, mais il a toutefois ses propres opinions : « No, no soy ni he sido nunca miembro de ningún partido [...] Pero sí comparto formulaciones realizadas por determinados pensadores o escritores » (*Tango*, 27). C'est un homme solitaire et discret, mais qui a une connaissance profonde du monde intellectuel et une grande culture. Il parle fréquemment des écrivains comme Stanislaw Jerzy Lec, Primo Levi, William Shakespeare, Paul Celan, et il a même rencontré Albert Einstein aux États-Unis, où K a été exilé. Pendant ce temps, il ne mène aucune

¹ Pour construire ce personnage, l'auteur s'est sûrement inspiré du compositeur et chef d'orchestre Simon Laks (1901-1983), juif Polonais déporté à Auschwitz en juillet 1942.

² Le souvenir des autres prisonniers qui ont été brûlés dans le four crématoire du camp le martyrise : « Les veo a ellos, como si me contemplaran desde allí arriba, como si me reprocharan diciendo : nada hiciste, nada hicisteis por salvarnos, y aquí estamos, aquí seguimos vagando eternamente » (*Tango*, 36).

vie sociale. Il se contente de donner des cours de musique, et les livres sont pour lui de véritables camarades.

Après avoir découvert toute la littérature des survivants d'Auschwitz, K décide d'écrire ses mémoires afin de laisser un témoignage à caractère poétique et réflexif : « una confesión personal, interrumpida por meditaciones » (*Tango*, 18), ce qu'il fait par le biais d'une longue analepse qui remémore sa vie dans le *Lager*, et toutes les monstruosités dont il a été le témoin privilégié. Il ne prétend pas raconter ni interpréter Auschwitz, mais juste essayer de comprendre comment l'être humain a pu construire une chose semblable. Son but, plus humble, consiste à « ofrecer una expresión a la pesadilla que siempre me acompañó » (*Tango*, 40). Pour K, le fait d'écrire et de remémorer son passé signifie enfin la possibilité de vivre : « escribir sería vivir, vivir para hablar por primera y única vez y así caminar hacia la muerte » (*Tango*, 44).

Une jeune, appelée Kyoko et quarante ans plus jeune que lui, l'aide à transcrire ses écrits à l'ordinateur, lors de ce geste symbolique de passation de la mémoire : « Las páginas que ahora transcribes son sólo las del sufrimiento » (*Tango*, 28). K retrouve l'amour à la fin de sa vie et tombe amoureux de la jeune femme, son deuxième et dernier amour, avec qui il revit le plaisir oublié : « Hace muchos años que desaparecí, perdí las ganas de hablar y de vivir. Solamente tú me has enseñado qué pudo ser la vida » (*Tango*, 52).

Son but est que son histoire d'horreur puisse servir et être accessible aux nouvelles générations : « también puede hacerlo un lector si estos papeles llegaran a publicarse bajo algún nombre » (*Tango*, 32)¹. De plus, étant donné la difficulté de raconter son expérience, par son côté invraisemblable, K en profite aussi pour parler ironiquement à Kyoko, pour évoquer l'amnésie mémorielle de la jeunesse actuelle sur ces événements : « Aquello no ocurrió y es el pasado además, ¿comprendes? Y otras cosas que ocurren en el presente no suceden tampoco, porque tampoco van contigo, no te atañen, luego no existen » (*Tango*, 33).

Il raconte qu'à Auschwitz il était aux ordres du *blockführer*, le SS responsable du baraquement, et sa fonction consistait à jouer de la musique sur commande et de force dans l'orchestre du camp, devant les prisonniers qui arrivaient par train, ou ceux qui allaient ou venaient pour faire des travaux forcés. L'orchestre jouait tout type de musique : des marches militaires, de la musique classique, du jazz, mais notamment des tangos, extraits qui apparaissent également au début des cinq séquences du roman. Nombreux sont les moments

¹ Comme le souligne Javier Sánchez Zapatero, « dar cuenta de lo ocurrido se convierte así en una forma de oposición –quizá la única de que disponen los presos– contra los regímenes totalitarios ». En ce sens, le témoignage sert aussi à faire le lien avec le présent et à se projeter vers l'avenir : « Los testimonios de los supervivientes reconstruyen experiencias concretas del pasado que pueden ser aplicadas a problemáticas del presente, dándoles con ello un sentido de universalidad y ejemplaridad ». Dans J. Sánchez Zapatero, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelone, Montesinos, 2010, p. 106 et 108.

pendant lesquels K s'interroge sur l'utilité de cette musique dans le camp, qui était devenue pour lui un instrument de torture, une « aliada de la muerte » (*Tango*, 121). Pour les nazis, la musique représentait une sorte d'extase, et contribuait à adoucir les mœurs des prisonniers, à maintenir l'ordre et la paix sociale. En effet, selon le lieutenant nazi Thomas Kahr : « La música es buena para dormir los pensamientos, apaciguar los sufrimientos, sobre todo las ofuscaciones que pueden concluir en actos de desorden o rebeldía » (*Tango*, 140). En revanche, les prisonniers la vivaient comme une torture supplémentaire. Selon Mosin Kals : « los presos odian la música y nos odian a quienes la interpretamos por réirnos de su sufrimiento » (*Tango*, 20). En résumé, la musique provoquait un effet euphémistique, car elle cachait la torture du camp sous d'harmonieux accords : « La música acompasa el sonido de los bastones que lejos de la fiesta quiebran costillas, de las sacudidas eléctricas que recorren los cuerpos de los castigados y enloquecidos » (*Tango*, 126).

À sa sortie du camp, en tant que survivant, K n'avait plus de famille à qui s'adresser – ses parents et ses sœurs furent exterminés à Auschwitz – ni à qui demander pardon pour ne pas avoir été exterminé. Il était « un árbol solitario carente de raíces, un árbol seco con una única pregunta dirigida a sí mismo: ¿por qué vivimos nosotros, por qué no fuimos sacrificados como los demás? » (*Tango*, 43).

Le personnage meurt peu après, dans les bras de Kyoko, qui se trouve face à un dilemme concernant l'utilisation de son héritage, et à qui il laisse une émouvante lettre d'adieu. Sa mort est tragique et symbolise le désir de K de transmettre sa mémoire :

El frío continuaba paralizando sus movimientos. Hizo un postrer intento por llamarle: ven, ven a mi lado, no te vayas, no te vayas así. Pero estaba sola. Nadie le respondía. Sollozaba con fuerza. Y a la mañana siguiente le comunicaron que K había muerto (*Tango*, 36).

Il meurt non seulement de vieillesse, mais aussi de toute la souffrance qu'il a cumulée pendant des années. Ce n'est pas très explicite, mais il paraît que K suggère dans sa lettre à Kyoko l'idée du suicide : « un hombre que ya no sobrepasará los setenta años de experiencia, porque ha comprendido que alargar un día más su agonía carece de sentido » (*Tango*, 52). C'est la conséquence d'une réalité devenue insurmontable pour K. Comme il a trouvé le relais pour perpétuer sa mémoire, K peut mourir en paix et avec la certitude que la cruauté qu'il a vécue ne sera pas passée sous silence après sa mort. Cette fin symbolise une invitation au lecteur de faire en sorte que, à la manière de Kyoko, la mémoire d'Auschwitz perdure, que l'on n'oublie pas ce qui s'y est passé, et que même si cela ne nous concerne pas directement, elle ait pour autant une place dans notre esprit. En définitive, que l'indicible soit enfin nommé.

1.2.3 Le personnage défavorisé

Dans cette catégorie on a affaire à des personnages exclus, souvent féminins, qui représentent le monde de la pauvreté ou de l'esclavage. Ce sont des personnages issus de groupes économiquement défavorisés, qui ont souvent subi l'humiliation, le racisme, la répression provoquée par la colonisation ou la dictature, voire le viol. Leur rapport au pouvoir en place est bien souvent violent, et ils transmettent le témoignage de leur souffrance et de leur combat quotidien aux autres personnages du récit, ou directement au lecteur.

Le personnage de Tula Danger dans *Las guerras de Artemisa* (2010) est représentatif de la mémoire historique cubaine. Bien qu'il s'agisse d'un personnage secondaire dans le récit, son rôle est déterminant non seulement pour lutter pour l'indépendance de l'île, mais surtout comme réceptacle pour contextualiser et montrer au lecteur un panorama des ravages provoqués par des siècles de colonisation espagnole. Le chapitre cinq du récit, intitulé « Tula, de Artemisa », lui est entièrement consacré.

Tula, personnage purement fictionnel, représente aussi la sensualité de la femme métisse, ainsi que l'intelligence de la stratégie politique, exprimée par la vivacité de son regard, propre à celui d'un agent secret concernant tous ses contacts et stratagèmes, notamment avec le prêtre Guillermo González Arocha, pour que l'indépendance de Cuba ait bien lieu. Le narrateur la décrit d'une façon méliorative :

Tula Danger era una mujer prieta, de veintidós años de edad, de grandes ojos verdes, inquietante mirada, labios ligeramente abultados y de color rosáceo intenso, unos prominentes pero no demasiado abultados, cónicos, senos, estatura mediana y piernas firmes y macizas (*Artemisa*, 130).

Cette beauté de Tula, car « era una de las mujeres más bellas y deseadas de la localidad » (*Artemisa*, 122), est bien évidemment symbolique aussi de la *beauté* et de l'*harmonie* de son noble projet : obtenir l'indépendance de Cuba, ainsi que la fin de l'esclavage de la population noire, pas encore effective depuis 1886 : « Tula pertenecía a al grupo de gente que apoyaba a las tropas de Maceo desde Artemisa, cuyo principal responsable [...] era el propio sacerdote González Arocha » (*Artemisa*, 121).

Son prénom nous fait penser à l'écrivaine cubaine Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), appelée *Tula*, et qui a le mérite d'avoir été pionnière du féminisme dans la littérature romantique, ainsi que très critique vis-à-vis de la société esclavagiste. En outre, son nom « Danger » est un nom explicitement évocateur, qui représente une mise en garde contre le personnage.

Née en 1875, Tula est la fille de Chumba, décédée prématurément, et c'est finalement sa grand-mère Belén qui va s'occuper de son éducation, ainsi que de la transmission de toute

l'histoire de sa souffrance endémique. Belén est une esclave, victime du viol de son maître¹, et Tula sent une forte admiration pour elle : « era una mujer analfabeta pero muy inteligente » (*Artemisa*, 130).

Tula est une personne cultivée, puisque « tuvo la suerte de aprender a leer y escribir de niña » (*Artemisa*, 121), et la fréquentation de la bibliothèque située à la maison paroissiale de González Arocha a sans doute contribué à développer son esprit critique. Son contenu était riche : « libros cubanos y extranjeros no sólo religiosos, sino de ensayos políticos y sociales, novelas y poesías » (*Artemisa*, 121). Elle part du constat que les esclaves cubains mènent une vie misérable, victimes des travaux forcés, ce qu'elle n'hésite pas à dénoncer devant Ciges, avec une sincérité percutante :

Quienes vivían en este pueblo [...] reducían su vida a trabajar, dormir, buscarse qué comer y obedecer las órdenes de quienes eran sus dueños o les mandaban [...] Tenían menos valor que una vaca o un trozo de tierra de ese jardín de Dios. Hasta que comenzamos a querer ser dueños de este territorio, el nuestro, y ustedes han venido a arrasarlo definitivamente, a extinguir en él cualquier tipo de vida humana, animal o vegetal, y reducir a cenizas nuestra historia presente (*Artemisa*, 130).

Sa relation avec les hommes est tumultueuse. Elle est victime des avances insistantes mais vaines d'Abel Borrego, un personnage qui raconte à Manuel Ciges la violence coloniale dont souffre son peuple et qui lui fait connaître l'histoire des premiers habitants de Cuba. Par ailleurs, son rapport avec Manuel Ciges, avec qui elle noue « una amistad sincera y profunda » (*Artemisa*, 122), reste purement politique : elle se met d'accord avec lui pour limiter les ravages de la guerre, notamment les abus sexuels contre les femmes et les filles cubaines. Néanmoins, elle se sent attirée par Juan Vives dès le premier jour et elle a une brève relation avec lui, mais toujours dans le but de défendre ses intérêts politiques : « Pensó que tal vez fuera bueno para sus intereses intimar con él, hombre que además le atraía físicamente » (*Artemisa*, 122). C'est avec le capitaine Martínez Calonge, personnage déçu par la guerre et inquiet par la mort des innocents, que Tula aura une véritable relation, malgré leur différence d'âge et de leurs intérêts politiques opposés. Sa première rencontre a lieu lors d'un affrontement, quand le capitaine « se restablecía de las graves heridas recibidas en la sierra del Rubí » (*Artemisa*, 122-123), et qu'elle s'occupait de le soigner. Plus tard, ils se reverront en compagnie de Ciges. Martínez Calonge se montre sec au premier abord, et regarde Tula « con mezcla de odio y de deseo » (*Artemisa*, 133). Toutefois, lors des négociations, ils arrivent à un Accord contre les excès de la guerre, et « el capitán se mostró de acuerdo en intervenir solamente para intentar frenar las violaciones »

¹ Tula évoque d'une façon très pédagogique et dure les origines incertaines de sa grand-mère : « Mi abuela se llamaba Belén, ignoraba si tenía un apellido, [...] nada sabía de sus padres, de sus antepasados, nació en un lugar donde las gentes de su raza vivían como presos, siempre cercados, imposibilitados de abandonar los recintos que guardaban hombres armados con fusiles y perros rabiosos » (*Artemisa*, 136).

(*Artemisa*, 133). Suivant les conseils du père Arocha, Tula couche avec Martínez Calonge afin de récupérer des informations. Arocha la rassure :

Con tu comportamiento y discreción has de hacerle comprender que te necesita [...] Pienso que será difícil que le sonsaques algo sobre cuestiones militares [...] pero no importa, haces una gran labor, Tula, contribuyes a mejorar las condiciones de vida de nuestro sufrido pueblo (*Artemisa*, 262-263).

C'est un an plus tard, à travers une lettre – datée de décembre 1898 – que Tula envoie à Ciges que l'on apprend l'existence d'un fils qu'elle a eu avec le capitaine Martínez Calonge, mais reconnu par Tranquilino Borrego, avec qui elle s'est mariée. En résumé, la relation entre Tula et Ciges est complexe. Si Tula utilise le sexe avec pragmatisme car elle a besoin d'informations pour gagner la guerre, elle considère le capitaine comme quelqu'un de tendre et s'est toujours bien occupée de lui, à tel point qu'elle le sauve lors de l'arrivée des indépendantistes à Artemisa. Du simple intérêt du début, la relation devient peu à peu amoureuse. Cependant, Tula lui parle franchement sur la souffrance démesurée que lui et les autres militaires ont provoqué à Cuba :

No, capitán, somos muy diferentes [...] Nuestros mundos son distintos. Cada cual seguirá pronto su camino [...] E igual ocurrirá con la guerra. Terminará, sí, pero Cuba será ya independiente. No olvides el daño que nos estáis haciendo. Nada puede volver a ser como antes [...] Jamás creo que podamos perdonaros.

En conclusion, Tula est un personnage secondaire mais positif, exemplaire et courageux, qui représente la lutte à tout prix du peuple cubain face à l'esclavage et la colonisation, et qui porte en même temps une attitude ferme mais conciliante, étant donné sa relation d'amour avec l'opposant, Martínez Calonge. Elle porte une forte intensité dramatique, et constitue la voix d'une conscience lucide contre l'exploitation, ainsi que le symbole de la réussite de l'indépendance cubaine face à l'envahisseur.

D'autres personnages en détresse, venant d'une terre sans espoir pour retrouver l'espoir, se trouvent dans *Las voces del Estrecho* (2000). Dans ce récit choral on a affaire à une multitude de voix, plus ou moins caractérisées, plus ou moins définies, mais dont le point commun est la nécessité de transmettre leur témoignage. Vis-à-vis des journaux, il s'agit juste d'un nombre concret de morts au Déroit de Gibraltar, mais derrière chaque chiffre se cache une histoire particulière. Ce sont ces immigrés qui traversent quotidiennement ces eaux turbulentes pour atteindre la côte espagnole, la *terre promise*, face à l'indifférence meurtrière des États espagnol et marocain. En effet, la présence de ces morts invisibles sur la côte n'est souvent signalée que par le cri des mouettes :

Aquellos días se rescatarían diecinueve cadáveres. Otros cuatro o cinco serían engullidos por el mar [...] A veces el viento y las olas arrastran los cuerpos a lejanas playas y allí aparecen descompuestos, comidos por los peces, picoteados por las gaviotas. Éstas son quienes, en numerosas ocasiones, alertan con sus vuelos, con sus chillidos, con sus contracciones y desesperados aleteos a los pescadores o a las autoridades (*Voces*, 17).

Pour assister aux témoignages de ces voix, le narrateur met en place un dispositif original et mystérieux. En effet, le peintre marocain Abraham¹ connaît Ismael, un ancien marin devenu fossoyeur après un naufrage, présenté dans le roman comme « el depositario de los misterios que el Estrecho entierra entre sus aguas » (*Voces*, 9). Le soir, dans le squelette d'un hôtel inachevé de Zahara de los Atunes, Ismael lui fait écouter les voix des fantômes, des immigrés sans identité qui arrivent sur les plages de la côte de Cadix. Ces deux personnages sont, comme l'affirme Irene Andres-Suárez, « mediadores entre los vivos y los muertos »². On assiste donc au témoignage d'une polyphonie des voix – individuelles ou collectives – des naufragés à la première personne, d'hommes et de femmes jeunes, mais aussi des adolescents, des enfants et des bébés, qui racontent leurs difficultés et leurs pénuries dans une traversée tortueuse pour arriver au *paradis espagnol*. Ces victimes ont fui leur pays pour des raisons multiples : « persecución política, dictadura, explosión demográfica, falta de trabajo, miseria ; en el caso de las mujeres, discriminación, falta de libertad y esclavitud »³. Les victimes-fantômes racontent les raisons de leur départ pour l'Espagne, leurs décisions, les conditions du voyage et les circonstances de leur décès.

Le roman insiste principalement sur les cas des femmes, plongées dans un labyrinthe sans aucune issue. Ces femmes soumises et maltraitées, à la disposition perpétuelle de leurs époux en Afrique, sont obligées d'aller travailler en Espagne en tant qu'esclaves sexuelles dans la prostitution. C'est par exemple le cas de Khadija, une jeune de vingt et un ans :

Por eso decidió emigrar a España clandestinamente con el dinero que tenía escondido [...] pensando que, si le iban mal las cosas, podría pagar con su cuerpo, como ahora pagaba al marido, recibiendo a cambio sólo golpes y trabajo y teniendo que atender a toda su familia. Obligada a limpiar la casa [...] y dejarse penetrar, tenga o no ganas, por el hombre, cuando éste la reclama (*Voces*, 135).

En effet, le récit ouvre le débat sur la condition féminine dans les pays musulmans, de leurs repressions et obligations. Ces personnages sont des femmes qui portent des prénoms communs, pas spécialement symboliques, et qui se caractérisent par leur obéissance et soumission totales. On n'a quasiment pas d'informations sur leurs habits, leur physique ou leur personnalité. L'intérêt du personnage réside principalement dans la puissance de l'histoire traumatique qu'il raconte. Leur seul objectif est de s'en sortir, de vivre dignement, et elles sont

¹ La motivation du voyage de Abraham à Zahara de los Atunes est dûe à la promesse fixée entre lui et son ami Abdalak, qui l'avait encouragée à tout raconter : « Tienes que ir allí [...], pintar las voces que ya nadie escucha, a las que no se da importancia [...]. Es el gran silencio, el no declarado: el que cae sobre las víctimas sin nombre, el de las voces del Estrecho » (*Voces*, 216).

² Irene Andres-Suárez, « Las voces del Estrecho de Andrés Sorel », dans Irene Andres-Suárez, Marco Kunz et Inés D'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278. Citation p. 262.

³ *Ibid.*, p. 271.

prêtes à tout pour l'atteindre. Cependant, leur noble désir se brise souvent contre le mur d'une réalité parfois inimaginable pour elles¹.

La vie racontée par les voix féminines du roman est effrayante. Les femmes payent une double peine : dans leurs pays d'origine et dans leur pays de destination, si elles y arrivent. C'est le cas par exemple d'Amina Alaoui, protagoniste du sous-chapitre « Parir en el mar », une jeune femme de vingt ans qui souffre des maltraitances de son mari. Après avoir passé son enfance dans l'extrême pauvreté, elle est victime d'un mariage forcé à l'âge de quinze ans, avec « un comerciante gordo y fofo, que ya había cumplido los cuarenta y no hacía más que decirme cosas guarras » (*Voces*, 190). Bientôt, la relation tourne au cauchemar : « se acabó el tiempo de la libertad » (*Voces*, 190). Sa vie de femme consiste à une soumission totale à son mari, à la manière d'un véritable objet : « Llevaba un año casada y todavía ignoraba qué era el placer, pese a que todas las noches tenía que dejarme hacer lo que mi marido quisiera » (*Voces*, 190). Son mari arrive souvent ivre à la maison, ce qui le mène à des maltraitances physiques et verbales contre Amina, en particulier des menaces. Elle a deux enfants avec lui, et le troisième est le fruit d'un viol de son propre mari. Après être passée par l'hôpital après avoir essayé d'avorter en vain, elle s'enfuit : « Estaba embarazada ya de siete meses. Carecía de papeles. Mi hermana me ayudó [...] prestándome el dinero para pagar a patrón de la patera [...] Y ahora, cuando naufragamos, cuando nos hundimos, que ya ni los dolores siento, tú pujas por nacer » (*Voces*, 193). C'est une femme courageuse et stoïque face à la violence de son mari. Sa seule possibilité de s'échapper, tourne aussi au cauchemar.

C'est l'histoire, comme tant d'autres, d'un avenir impossible, d'une vie de souffrance permanente. Ces femmes se débattent entre leur désir de fuir leur pays pour trouver une vie meilleure ailleurs, et leur devoir d'obéissance absolue. La fin du personnage reste lapidaire : malgré leurs efforts et leurs peines, ces femmes finissent par décéder dans la mer. Dans leur témoignage on ressent une violence symbolique, concrétisée par le nombre incessant d'immigrés qui arrivent noyés sur nos côtes, un fait qui sert à mettre en question le manque de dialogue entre les États espagnol et marocain. Indirectement, il y a une dénonciation d'un laisser-faire basé sur le silence, car il s'agit de citoyens de seconde, voire de troisième zone et,

¹ En Espagne, la plupart de ces immigrés sont conduits au début dans des centres d'internements (CIE), sans aucune couverture sanitaire ni légale. Ceux qui restent, sont victimes de l'exploitation ou des abus. Le sociologue Joseph Tonda utilise les termes d'« impérialisme des écrans » et de « colonisation de l'imaginaire » pour expliquer l'attrance des peuples africains par l'Europe. Voir son ouvrage *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2015.

enfin, une accusation contre le néolibéralisme globalisé, qui condamne la moitié de la planète à la famine et à la misère¹.

1.2.4 Le dissident désabusé

Cette typologie correspond au personnage rebelle, une figure qui transgresse son choix de vie, que ce soit par son travail ou par son choix idéologique dans un conflit. Ce choix existentiel premier, auquel il a toujours cru par conviction, va finalement le décevoir, après son expérience sur le terrain et l'observation du comportement de son entourage. En raison de son nouveau choix, contraire à celui qu'il a toujours soutenu, le personnage sera marginalisé ou rejeté par son premier entourage, et sa rébellion, son changement d'avis radical ou sa désertion peuvent lui coûter cher.

Dans *Las guerras de Artemisa* (2010), le personnage historique de Manuel Ciges Aparicio représente la figure du soldat qui prend conscience du carnage commis à Cuba par les généraux, plus particulièrement par Valeriano Weyler, et qui essaye de boycotter le système depuis l'intérieur. À la base, le sergent Manuel Ciges est journaliste et écrivain, un intellectuel toujours prêt à dénoncer les situations injustes. C'est pendant son service militaire à Cuba (1896-1898) qu'il commence à écrire. Cette expérience à Cuba de plus de deux ans va lui faire prendre conscience de l'abus de pouvoir, de la violence et de l'inhumanité du monde militaire contre les plus démunis. Il sera le témoin privilégié des ravages provoqués par la politique concentrationnaire de Weyler contre les paysans (famine, maladies, surpopulation), ainsi que des vols, des pillages, des incendies et des viols les plus sanglants. Par conséquent, révolté par tout ce qu'il a vécu, Ciges envoie une chronique incendiaire contre la politique de Weyler au journal français *L'Intransigeant*, ce qui lui coûte une peine de prison militaire, ainsi que son éviction de l'Armée, car considéré comme un traître.

Le narrateur omniscient nous fournit les traits physiques du personnage, ainsi que ses goûts vestimentaires et son portrait psychologique :

Un hombre delgado, cetrino, como si el sol hubiera caído sobre él a plomo desde que nació oscureciendo su rostro, que tomó el color de las aceitunas ya maduras, de aspecto triste, apenas alguna sonrisa leve y de escasa duración cortaba aquella sombría expresión que reflejaba un alma atormentada, [...] de largo historial de penas y angustias [...], miope desde su juventud, amante de las ropas oscuras, negras, sobre todo cuando vestía de civil y no se encontraba obligado a embutirse en el uniforme militar (*Artemisa*, 67).

¹ Le paradoxe réside dans le fait que ces immigrés proviennent des pays où la misère et la pauvreté stagnent à la surface d'un sous-sol riche en minéraux et pierres précieuses, qui restent entre les mains de l'élite du pays, avec la connivence des multinationales européennes.

Sa description nous fait penser à quelqu'un de fragile et de très sensible. C'est un homme angoissé et triste, et par conséquent solidaire avec ceux qui souffrent comme lui. On connaît également des données biographiques et surtout on a accès à sa pensée et à ses traumatismes par lui-même ou par d'autres personnages. Comme le raconte Ciges : « La eternidad, y la culpa atemorizaron mi infancia » (*Artemisa*, 67). C'est à cause de l'incompatibilité de caractère avec son beau-père – il détestait l'autorité de son « odiado padrastro » – qu'il quitte la ville d'Azuaga pour aller à Enguera. Leur relation contribue à forger son aigre caractère : « mi carácter se tornó hosco y huraño ante la presencia del marido de mi madre » (*Artemisa*, 68). D'autres personnages, comme Piedadelobo, le définissent comme un homme cultivé : « usted [...] es un hombre culto y yo le respeto », (*Artemisa*, 64). Lors de son voyage en bateau à Cuba, le narrateur nous informe sur sa vie sexuelle, frustrée par la peur : « siempre a caballo entre el deseo y el miedo que a la hora de intentar plasmarlo en una aventura le paralizaba » (*Artemisa*, 79). De plus, il se définit comme un être solitaire et avoue avoir une maladie : « Tal vez la enfermedad que me acompañara de por vida pudiera explicar mi retraimiento y mi absoluta falta de humor » (*Artemisa*, 92).

Déçu de son métier de commerçant, il rejoint l'Armée à Játiva à l'âge de vingt ans. Il semble que son départ pour une destination lointaine vise à calmer la souffrance subie dans le cadre familial : « Necesitaba huir, lejos » (*Artemisa*, 69). Mais même le narrateur ignore la véritable cause qui amène Ciges à rejoindre l'Armée, raison qui reste un mystère : « Siempre Ciges Aparicio había obviado realizar cualquier referencia a los motivos que le impulsaron a huir de su casa, refugiarse en Valencia y solicitar el ingreso voluntario en el ejército » (*Artemisa*, 77). Le sergent Manuel Ciges se montre dès le début méfiant face au monde militaire. Dès son plus jeune âge, il affirme son refus d'obéir aux ordres : « Yo era buen estudiante, pero odiaba la disciplina » (*Artemisa*, 68). Une fois qu'il intègre l'Armée, il va vite se rendre compte qu'il n'était pas à sa place, car cela lui fait penser à la prison : « Pronto comprobaría que el cuartel era un presidio de rejas abiertas [...], en el que la mayor habilidad consistía en saber ser astutos, robar y callar » (*Artemisa*, 69). Il qualifie les exercices à réaliser « tan estúpidos como ineficaces » (*Artemisa*, 69). Après avoir pris un train pour Barcelone, il finit par avouer son malheur : « Mi particular Calvario había comenzado » (*Artemisa*, 69).

C'est dans le paradis d'Artemisa, à Cuba, qu'il découvre l'enfer de la guerre. Il ne souhaitait pas y aller, mais par manque d'argent, il se voit obligé de partir : « No ha conseguido Ciges los veinticinco duros que le hubiesen impedido embarcarse, que compraran la voluntad de un desgraciado que lo supliera » (*Artemisa*, 76). C'est à Cuba, sous les ordres du général

Weyler, qu'il prend conscience de l'indicible. Ce dernier avait déjà annoncé sans ambages son objectif meurtrier, un discours que Ciges se remémore encore :

Patizambo él, teatrero, desfiló con su cortejo escoltándole a los sonos de la marcha real. Le dice a sus oficiales más allegados: destruir, destruirlo todo, cabañas, plantaciones, personas, cosechas, platanales, animales que no podáis llevar con vosotros, niños o viejos, mujeres, gatos o sembrados, destruir, ésa es la única estrategia, la única, suprema orden del mando (*Artemisa*, 213).

En outre, Ciges assume et dénonce la culpabilité collective qui a conduit à la politique concentrationnaire de Weyler : « ¿Sabes, Vives? No toda la culpa es de Weyler. Tenemos que analizarnos a nosotros mismos. Todos, todos somos culpables de este espanto » (*Artemisa*, 167). La guerre est un enfer vécu par les cubains, mais la troupe espagnole n'est pas en reste. Ciges décrit ainsi la situation : « Los soldados languidecen, se debilitan, se ahogan, prefieren morir ya antes que continuar arrastrando esta agonía, esta fatiga en el laberinto que no saben dónde conduce » (*Artemisa*, 201). Après tout, il déclare à Vives son attitude pacifiste : « Prefiero que la muerte me abrace antes de ser yo el que la provoque » (*Artemisa*, 227).

Etant donné son mécontentement initial avec l'Armée et toutes les aberrations qu'il découvre au fur et à mesure sur l'île, Ciges envisage de rendre publique sa dénonciation, en envoyant sa chronique au journal parisien *L'Intransigeant*, à l'aide de Juan Vives. On ne sait pas si l'article fut vraiment publié ou si Weyler l'avait intercepté avant. En tout cas, Ciges ne se contente pas seulement d'envoyer sa chronique. Sa motivation pour l'écriture vient aussi du fait de pouvoir dénoncer ce qu'il a vécu : « más que escribir lo que quiero y tal vez pretenda, es denunciar, denunciar esta guerra, esta España » (*Artemisa*, 222).

La fin du personnage est catastrophique. En tant que militaire, il est arrêté et condamné par l'Armée. Il est accusé de « traición a la Patria e injurias al Ejército » (*Artemisa*, 254), ce qui pourrait lui valoir la peine de mort, mais finalement il est condamné à vingt-huit mois et un jour de prison. Il reste à la prison de La Cabaña jusqu'à la fin de la guerre, et il purge sa peine strictement, sans être gracié à la différence d'autres militaires.

En tant que politique, il finit par trouver la mort à Ávila. Il avait soutenu la République, et lors de l'irruption des phalangistes à la suite du coup d'État militaire de 1936, il est arrêté devant sa famille et fusillé ensuite, dans le but de venger la mort du capitaine putschiste Juan Peña. Sa carrière professionnelle est un échec. Comme le dit le narrateur, l'Armée s'est vengée de Ciges, à travers les « descendants » de Weyler.

Manuel Ciges est un personnage qui représente un conflit permanent entre le devoir et le vouloir. Il doit obéir aux ordres de ses supérieurs, puisqu'il fait partie de l'Armée, mais il désobéit à chaque fois qu'il est possible. Néanmoins, son but est de consigner par écrit toute la violence et l'acharnement contre les autonomistes cubains dont il est témoin, afin de les rendre publics. Au fond, son rêve était de connaître « una humanidad libre, sin tiranos » (*Artemisa*,

274). Le parcours du personnage, ainsi que la focalisation interne, créent un effet de compassion, même d'admiration chez le lecteur. C'est un brave homme, qui a eu le courage de dénoncer les atrocités de ses supérieurs et qui a doublement payé sa peine : par la prison et par la mort. Il a tout perdu, mais il a gagné en dignité, en solidarité avec les plus pauvres, et sa figure contribue à donner raison à l'entente et à la solidarité avec les indépendantistes cubains, face à l'oppression coloniale qui représente Weyler.

L'autre personnage dissident désabusé est celui d'Enrique dans *El falangista vencido y desarmado* (2006). Passionné par les idées de Phalange dès la première heure, combattant au front, sa connaissance de la violence injustifiée des phalangistes va lui faire changer d'avis, mais il sera déjà trop tard. Son avenir est sombre et son destin, tragique.

Il s'agit d'un personnage fictionnel, probablement une reconstitution d'un véritable phalangiste de Barco de Ávila. Son prénom, d'origine germanique, signifie « chef de la Patrie », ce qu'il symbolise en tant que militant de la Phalange. Dans le récit, on n'a pas accès à des informations sur son physique ou sur sa manière de s'habiller, contrairement au personnage de Manuel Ciges. On connaît seulement ses voyages et sa relation avec Silvia depuis quelques années avant 1936.

Dès les premières pages, il nous est présenté comme un homme passionné, non seulement par la politique, mais surtout par Silvia, son grand amour. C'est un signe avant-coureur d'un homme qui est capable d'aimer les autres avec une force telle, qu'il n'est pas logique qu'il devienne un assassin comme les autres phalangistes. De plus, il est cultivé, connaît bien la littérature, la philosophie et la musique, ce qu'on apprécie lors de ses dialogues avec Silvia quand il évoque Schiller, Wagner, Debussy, Machado, Nietzsche, etc. Ces informations démontrent qu'Enrique n'est pas un simple tueur. C'est quelqu'un qui a une sensibilité artistique prononcée, et il appartient à l'aile des intellectuels phalangistes. Néanmoins, il évoque dans sa pensée des convictions très proches du nazisme, comme celle de la création d'une race supérieure : « gracias a la supresión de los débiles crearemos una raza fuerte, fecunda y sana » (*Falangista*, 103). De ce fait, depuis sa première rencontre avec Silvia, Enrique affiche sa pensée phalangiste, et souvent « dejaba entrever por sus palabras que se necesitaba una violencia regeneradora para extirpar el mal que carcomía a España » (*Falangista*, 95).

Sa contradiction principale réside dans le fait d'aider inconditionnellement la Phalange – comme par exemple aider à la libération du phalangiste Onésimo Redondo, emprisonné à Ávila – et, en même temps, d'aimer inconditionnellement Silvia, qui est issue d'une famille républicaine de gauche. De plus, il est contradictoire de soutenir un mouvement violent, alors

qu'il détestait la violence : « Odiaba el derramamiento de sangre, pero nada podía hacer para impedirlo » (*Falangista*, 109).

Au fur et à mesure, il se pose des questions sur le degré de violence au sein de la Phalange depuis le printemps 1936, comme si elle avait été infiltrée par des anarchistes ou des tueurs professionnels. En tout cas, il commence à hésiter sur la tournure des événements : « cada vez más confuso, lleno de dudas » (*Falangista*, 107).

La nuit du 17 au 18 juillet 1936, est la dernière rencontre entre Silvia et Enrique, qui disparaît. Il aide à libérer Onésimo Redondo à Ávila, et ensuite il participe à la prise de Badajoz : « Enrique marcha en la columna de falangista que entró en la ciudad por la Puerta de la Trinidad » (*Falangista*, 189). Son départ soudain et le manque de nouvelles impliquent le début de la névrose obsessionnelle de Silvia, comme le raconte le narrateur : « Se había quedado definitivamente sola. El mundo se derrumbaba a su alrededor » (*Falangista*, 85).

Cependant, c'est à la fin de la guerre qu'Enrique quitte la Phalange et vit à Madrid, où il est père d'une fille. Pendant ce temps, il n'ose pas retourner à Barco, en raison de son sentiment de culpabilité vis-à-vis de la souffrance qu'il a provoqué chez Silvia lors de son absence, de plus de vingt-cinq ans. Après avoir hésité plusieurs fois, il n'a finalement pas eu le courage d'y aller pour lui demander pardon. Comme l'explique le narrateur :

Él había sido culpable de aquella historia, él había asesinado el amor contribuyendo a asesinar al país, y cuando arrepentido se dio cuenta de ello, era tarde para resarcirse. Fue cobarde. Vagó vencido y solitario sin atreverse a mendigar perdón y ahora únicamente le restaba espiar sus culpas hasta que la muerte le liberara del sufrimiento que padecía (*Falangista*, 245).

Longtemps après, en 1963, « envejecido, enfermo » (*Falangista*, 244) il rend visite à Silvia pour la dernière fois à Barco de Ávila, un endroit où il n'est plus bien vu par sa famille, comme le démontre Adela, une cousine de sa mère : « Tú querías conquistar el mundo, te creías superior a los demás, y mira lo que eres, hasta los tuyos han renegado de ti » (*Falangista*, 248). Silvia représentait le seul lien qui l'attachait encore au village. Malheureusement, à cause de son repli sur soi, elle ne le reconnaît pas. Dans sa folie, Silvia raconte à Gervasio, qui s'occupe d'elle : « una vez tuve un novio, sí, me quería mucho, pero se lo llevaron los hombres malos y lo mataron, ahora no me acuerdo nada del pasado » (*Falangista*, 223). Elle qui, malgré sa longue absence, a toujours été fidèle à Enrique. Le seul et dernier espoir d'Enrique pour lui parler est voué à l'échec.

Le personnage est porteur d'un destin tragique. En jouant avec le feu, il a fini par se brûler : « Yo me metí en el fango. Y de él ya no podría salir nunca. Me lo busqué. Y ahora lo pago » (*Falangista*, 262). Il a malgré lui fait partie de la Phalange, et il a tué, comme les autres, pour une cause qu'il croyait noble. Il avoue : « Maté con frialdad, sin premeditación, sin sentimientos. [...] Hasta que mis ojos comenzaron a abrirse, dejé de estar sordo, comprendí lo

que hacía » (*Falangista*, 264). À cause du comportement violent et démesuré de ses camarades phalangistes, Enrique prend conscience non seulement de cette machine mortifère qui est devenue son mouvement, mais aussi de l'absurdité de la guerre, commanditée par des généraux avec la complicité de l'élite financière internationale¹. Son passage par la guerre lui laisse des traces indélébiles. Désormais, il paye sa punition. Il s'est mis tout le monde à dos, Silvia, son seul espoir, ne le reconnaît pas. Seule la mort peut l'aider à se débarrasser de son état. Son héroïcité se voit après coup, non pas par sa conduite exemplaire pendant la guerre, mais par sa capacité de réflexion *a posteriori*, quand il prend conscience du type de combat mené et de tout ce qu'il a perdu à cause de son engagement. Il se trouve détruit intérieurement : « Sucio, corrompido, abandonado. Nada hay peor que un mendigo moral, y en eso me había convertido » (*Falangista*, 268).

Pour conclure, les personnages soréliens appartiennent au camp des dominés, ou bien des vainqueurs qui deviendront vaincus par la suite. En général, ils sont victimes des personnages dominants, en accord avec l'idéologie dominante du moment. Tous ces personnages arborent une lucidité particulière, fruit de leur position de victimes, qui subissent l'Histoire et n'hésitent pas à nous confier leur malheur et leurs traumatismes. Ils partagent un sens critique aigu, du courage, une remarquable sensibilité à l'injustice et, le moment venu, n'hésitent à faire une autocritique de leur comportement. Ce sont des êtres en échec qui symbolisent l'insuccès des idéaux utopistes, communistes ou libertaires dans la société, face à la tyrannie et l'autoritarisme. On observe souvent l'opposition entre le bourreau, un personnage généralement historique, et la victime, un personnage généralement fictionnel, comme si la fiction avait le devoir éthique de mettre en place une voix dans l'espace textuel pour dénoncer les excès du factuel et du hors-texte.

Cependant, le personnage sorélien semble parfois imparfait, en raison de son excès d'autobiographisme, car il représente souvent un *alter ego* de l'auteur réel, notamment dans ses premiers romans. La nature de la femme peut aussi poser problème, étant donné leur rôle presque systématique de victimes, souvent violées ou traitées comme de simple objet de désir, c'est-à-dire stéréotypées, ou bien conçues presque comme des êtres divins, comme c'est le cas de Silvia.

¹ Selon l'historien Gabriel Jackson : « Los insurgentes podían contar desde el principio con la buena voluntad del mundo financiero internacional. [...] Luca de Tena y otros monárquicos dispusieron lo conveniente y pagaron el avión inglés que llevó a Franco a Marruecos [...]. [Juan March] era propietario de intereses que controlaban el Claiworth Bank de Londres, a través del cual financió las compras de material de guerra para el ejército insurgente. Gil Robles y Nicolás Franco, [...] coordinaron los esfuerzos de otros ricos banqueros españoles que apoyaban la rebelión ». Dans G. Jackson, *La República española y la Guerra Civil*, trad. de l'anglais par Enrique de Obregón, Barcelone, Crítica, [1965], 1999, p. 228-229.

En tout cas, loin de tout triomphalisme, une notion qui produirait le conformisme du lecteur, dans les romans d'Andrés Sorel émergent des personnages représentatifs d'un échec existentiel qui vise en quelque sorte à être résolu ou réparé par l'implication du lecteur. Dans cette forme de mise en garde dystopique, le personnage paraît attendre la régénération de l'utopie révolutionnaire, qu'elle soit enfin nettoyée des cendres de la défaite tombées sur elle. Maintenant, c'est le moment d'aborder le troisième volet des marqueurs de l'engagement dans les récits : celui qui concerne une temporalité particulière et symbolique.

1.3 Une temporalité cyclique. La perpétuation des logiques perverses

« L'Histoire se répète » : telle est la constatation à laquelle on arrive quand on achève certaines œuvres d'Andrés Sorel. Cette temporalité cyclique est une caractéristique singulière du récit, qu'on pourrait considérer comme un point nodal de son engagement littéraire. En effet, il s'agit d'une temporalité paradoxale, ni linéaire ni immobile, mais répétitive. Elle découle généralement des logiques meurtrières des systèmes totalitaires ou répressifs, que ce soit le colonialisme, le fascisme ou le communisme. Ces logiques historiques qui se sont produites à un moment donné, qui ont été une source de souffrance pour la population réapparaissent, déguisées, dans les systèmes politiques successifs.

Il s'agit d'un phénomène d'éternel retour, comme si l'on entrait dans un temps mythique où l'amnésie est le maître-mot. Il y a chez Sorel cette constatation d'un temps qui revient, d'un va-et-vient qui se met en place sous des formes différentes, mais qui cache en essence une même logique réadaptée. Dans le récit engagé, qui tend au dévoilement, cette logique est démasquée, ce qui provoque des effets concrets chez le lecteur, et qui sert à l'inviter à la réflexion, car il n'a peut-être pas fait le lien entre passé et présent à la façon proposée par le récit.

Cette conception temporelle nous renvoie à la conception grecque du temps, notamment à Platon et sa conception cyclique, ou bien à la temporalité asiatique, pour qui la vie est une vaste roue dans laquelle tout ce qui s'est passé reviendra un jour. Ce temps qui répond à une logique de la perversion¹, du Mal si l'on veut, agit par des analogies, par des ressemblances et des transpositions référentielles. Le paradoxe réside dans le fait que répéter l'Histoire voudrait

¹ Le dramaturge Juan Mayorga affirme à propos de ce roman : « Sorel consigne poner al lector ante preguntas fundamentales sobre una Europa que no defendió a sus judíos, sobre una cultura que se inclinó ante la barbarie, sobre la supervivencia en nuestros días de las perversas lógicas que condujeron a Auschwitz ». Dans « *Último tango en Auschwitz*. Palabras de Juan Mayorga sobre la última novela de Andrés Sorel ». En ligne [<http://www.andressorel.com>]. Consulté le 23/08/2018.

dire la reproduire à l'identique, alors que l'Histoire est unique, singulière et nouvelle à chaque fois. Néanmoins, bien que l'Histoire soit nouvelle, elle est traversée par des axes souterrains qui reviennent du passé, et portent une charge maléfique a priori révolue.

1.3.1 Reconversions et travestissements politiques. L'art du mimétisme

Dans *La caverna del comunismo* (2007), les remarques du narrateur omniscient sur la question de la temporalité sont nombreuses. À la fin du sous-chapitre intitulé « El minero en la caverna de Platón », appartenant au premier chapitre du récit, le narrateur raconte la mort de l'arpenteur, celui qui dirigeait les travaux de la caverne d'une main de fer contre K. Il était un homme de confiance du couple Ceausescu, et il s'est enfui avec eux lors de la révolte de décembre 1989, qui finit avec le régime communiste. Néanmoins, à la différence du couple Ceausescu et leur « simulacro de juicio », l'arpenteur est tué directement : « Recibí sin más un tiro en la nuca » (*Caverna*, 35). Il ne fut pendu ni humilié lors de cette « revolución anticomunista » (*Caverna*, 35). Et à ce moment, le narrateur qualifie cette nouvelle révolte de farce : « la nueva mascarada política rumana, ahora envuelta en el ropaje de la democracia » (*Caverna*, 35). Cette nouvelle étape implique une immersion totale dans le système capitaliste, qui pour le narrateur est loin de résoudre cette pulsion violente qui s'acharne contre l'Histoire du pays. De ce fait, le narrateur va plus loin en faisant une digression sur l'Histoire de la Roumanie et la logique du coup de force pour arriver au pouvoir, comme une sorte de malédiction qui remonte depuis des temps immémoriaux, et qu'il associe à la violence du comte Dracula :

Esta era la justicia que había imperado desde tiempos de Drácula, y desde miles de años antes a la existencia del propio Conde, hasta nuestros días, la que seguramente continuará rigiendo en el futuro aunque figurara bajo otros nombres, sistemas políticos, usos y costumbres. La maldición de Transilvania, decían unos. De Jehová, argumentaban otros. De la Historia, se resignaban a aceptar los más (*Caverna*, 35).

Dans le récit, un autre axe inquiétant est abordé : celui de la reconversion, de la réadaptation ou du *travestisme* politique de ceux qui passent d'un système à un autre, un fait qui pour d'autres consiste en une pure et simple continuation. Cette fois, cette temporalité s'exprime par le biais du témoignage d'une jeune guide du Palais du Peuple – un métier qui prend une charge symbolique –, une roumaine qui parle espagnol à deux jeunes qui viennent exprès de Madrid pour une visite privée, invités par l'ancien premier ministre Petre Roman (1989-1991). Elle leur raconte la fin tragique du couple Ceausescu et en profite pour donner son avis sur la période du *Front de salut national*, juste après la chute du régime. Dans son

discours, elle montre le passage d'une société établie dans une survie contrôlée sous le communisme à une société sans emploi et gérée par la mafia sous le nouveau régime ultralibéral :

Aquellos dos años, que algunos llaman de la Revolución, fueron los más terribles que he vivido. Los miembros de la Securitate, la mayor parte de los responsables del partido, regresaron al poder poco a poco, con otros uniformes, discursos, dirigiendo los negocios o la policía, pero eran los mismos. Como siempre ocurre solo existió un perdedor, el pueblo. [...] Nadie sabe cuántos miles tuvieron que huir para no morir de hambre. A trabajar en lo que fuera, a prostituirse como se pudiera (*Caverna*, 52).

Ce passage devient un cauchemar plutôt qu'une véritable libération pour la guide. Tous les hauts dirigeants de l'ancien régime passent au nouveau sans aucun remord, ce que démontre leur manque total d'éthique. À ce propos, la guide en profite pour rappeler ironiquement aux deux visiteurs espagnols : « Vuestro país conoce mucho de esta historia » (*Caverna*, 52)¹. Malgré le changement d'uniforme ou de discours, il s'agissait des mêmes personnes. Par son témoignage sincère, mais percutant, la guide nous montre qu'il s'agit bien d'une élite qui veut rester au pouvoir coûte que coûte, face à la situation misérable que vivent les citoyens. Des politiciens comme Petre Roman lui-même appartenaient au Parti Communiste Roumain, mais passent par la suite à l'aile la plus conservatrice du *Front de salut national* : le Parti Démocrate.

Par ailleurs, la guide accuse directement la nouvelle élite politique qui dirige le pays à ce moment, ces « nuevos ricos que ahora gobiernan el país » (*Caverna*, 52), et qui en parallèle s'occupe d'autres affaires douteuses : « construcción, venta de armas, drogas » (*Caverna*, 52). Le paradoxe de l'histoire réside dans le fait que ni avant ni après dans le temps, ce Palais appelé du Peuple n'accueille les personnes à qui il est à priori destiné. Comme le dit ironiquement la guide : « No, al Palacio no vienen de visita ni campesinos ni obreros » (*Caverna*, 52).

En effet, le Palais en soi est un espace qui porte une charge symbolique de cette passation de pouvoir, car ce monument gigantesque et démesuré, rêvé par le dictateur, est devenu l'actuel Parlement de Roumanie, après avoir été rebaptisé comme « le palais du Parlement ». C'est à travers une voix cachée et anonyme de la caverne cette fois que le récit nous informe de ce fait :

Porque aquel Palacio que no fuera demolido sino transformado en sus fines, como todo el sistema político que lo erigió, continuaría en pie para impedir que la infamia se transformase en arrepentimiento, expiación y esperanza. Un mausoleo del crimen infinitamente superior en sus dimensiones, que no en el horror que significaba, al del español Valle de los Caídos (*Caverna*, 84).

Cet extrait évoque l'histoire sanglante et dramatique de la construction du Palais, pendant laquelle de nombreux quartiers, maisons et monuments historiques furent rasés à

¹ Elle fait sans doute référence au même phénomène vécu en Espagne par cette élite qui passe du franquisme à la Transition sans le moindre souci : juges, membres de la police et de l'Armée, et politiciens connus comme Manuel Fraga Iribarne ou Carlos Robles Piquer.

Bucarest. Le Palais est symptomatique de cet ancien système politique qui n'a pas été détruit pour changer, mais tout simplement réorganisé, différemment réaménagé. La voix compare l'infamie qui se concentre dans le monument avec celle du Valle de los Caídos, le mausolée espagnol construit à la gloire du général Franco, à la sueur des prisonniers politiques républicains.

En définitive, dans les témoignages des personnages du récit, on apprend qu'au fond les graines de corruption et de mépris vis-à-vis de la population germaient déjà dans l'ancien régime communiste. Cet autoritarisme du pouvoir, qui privilégie une caste déterminée, n'est pas nouveau dans le pays. Le régime de Ceausescu est condamnable par sa mégalomanie, mais l'espoir déposé dans la nouvelle démocratie reste tout aussi dramatique.

1.3.2 L'éternel recommencement

Cette sensation de *déjà vu* peut prendre sa place dans d'autres lieux de l'espace textuel. Dans *Las guerra de Artemisa* (2010), c'est dès la préface auctoriale que l'on observe cette marque temporelle. Il s'agit d'un lieu privilégié qui conditionne particulièrement la lecture de l'œuvre et dans lequel se noue le *contrat de lecture*, en guidant le lecteur dans sa relation au texte. Et c'est en faisant des précisions sur le contexte historique autour de la figure de Manuel Ciges que cette préface peut orienter la lecture, dans le sens de ce paradoxe temporel que l'on analyse. Concernant la description spatio-temporelle de l'histoire, l'auteur affirme : « [La historia] comienza en las postrimerías del siglo XIX y concluye, o vuelve a iniciarse, en el mes de julio del año 1936 » (*Artemisa*, 9). La tournure « concluye, o vuelve a iniciarse », qui a priori semble une *rectification* de l'auteur, est cruciale pour comprendre l'envergure du destin fatidique du protagoniste. Elle renvoie au mythe de l'éternel retour, à une temporalité maléfique incapable de disparaître, et qui se manifeste dans les périodes les plus sombres.

C'est à la fin du récit, en 1936, que la vengeance du destin a lieu. La colère du général Weyler s'était déchaînée quand il prit connaissance de l'article que Ciges avait envoyé au journal *L'Intransigent*. Sa manière symbolique de se venger prend effet au début du soulèvement militaire de juillet 1936. Ce n'est pas par hasard que le dernier chapitre s'intitule « 1936. Los hijos de Weyler », une référence explicite aux phalangistes qui arrêtent Ciges à Ávila, en août 1936. Les phalangistes pénètrent violemment dans son domicile, avec des armes à la main. À travers la focalisation interne sur l'esprit de Ciges : « Le vino a la mente » (*Artemisa*, 273), le narrateur montre le moment où le personnage fait soudainement le lien entre passé et présent :

E inmediatamente un rostro se asoció al de aquellos más jóvenes que le contemplaban con desprecio y odio: el de Valeriano Weyler. Eran sus descendientes. Otra vez la historia maldita de España. El general había muerto hacía seis años y ya encontraba asesinos que le reencarnaban (*Artemisa*, 273).

Ciges avait échappé à l'exécution à Cuba : « Agonizaba en la cárcel pensando en su posible fusilamiento » (*Artemisa*, 281), mais l'ombre de Weyler va le poursuivre jusqu'à la fin de ses jours. Cette association rapide est inévitable dans l'esprit de Ciges, car longtemps après les événements de Cuba, il souffre encore de cauchemars sur son passage par la prison à La Havane. L'un d'entre eux opère comme une prémonition, et le mélange spatio-temporel porte une charge symbolique :

Ante mí, a caballo, se encontraba Weyler. Me contempló con expresión incendiada de odio. « Uno más, uno menos, uno menos, uno más, nadie escapa a mi justicia, nadie escapa a mi poder, yo soy la Ley y otros vendrán después de mí y completarán mi obra ». Ciges no puede dormir. Ignora si se encuentra en España o ha regresado a Cuba con Weyler. Si Weyler es Franco, Mola o Queipo de Llano, o éstos se han trasladado a la isla (*Artemisa*, 279).

Que ce soit à travers l'auteur dans la préface, à travers le narrateur omniscient ou à travers le protagoniste lors de ses rêves et associations analogiques, le récit crée cette atmosphère qui l'encercle, correspondant à une temporalité redondante et récidiviste. La diégèse se charge bien de faire passer le message et l'auteur implicite nous délivre explicitement l'interprétation du passé.

Le mécontentement cumulé par le monde militaire depuis le XIX^e siècle éclate lors du soulèvement de 1936. À la différence d'autres nations comme l'Allemagne, l'Espagne n'a pas fait entièrement son deuil du régime franquiste¹. Dans le roman *El falangista vencido y desarmado* (2006), le personnage de María, une jeune qui cherche le corps de son oncle tué au début de la guerre, constate comment le fascisme se perpétue encore en Espagne, soixante-dix ans après la Guerre Civile. Elle soulève le paradoxe de la situation : « Este país es el único de Europa en el que el fascismo jamás fue derrotado. Y cuando murió el Dictador, quienes le sucedieron aceptaron el silencio » (*Falangista*, 279)². Pour elle, le cas espagnol reste très singulier puisque, à la différence d'autres pays qui ont connu le fascisme, en Espagne vainqueurs et vaincus ne cohabitent pas. Pour María, les personnes les plus critiques furent exterminées et « solamente existían vencidos que pronto se tornaron vencedores » (*Falangista*, 279). Comme dans d'autres récits, on revient à la question de la reconversion de cette Espagne qui, par peur ou par opportunisme, change rapidement de camp ou qui adhère tout simplement

¹ Selon l'historien Julián Casanova, la dictature franquiste « es objeto de controversia política y de debate público. Con memorias divididas, esos trágicos sucesos del pasado han proyectado su larga sombra sobre el presente y, frente a ella, necesitamos miradas libres y rigurosas ». J. Casanova, « Cuarenta años con Franco », dans Julián Casanova (Éd.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelone, Crítica, 2015, p. 7-14. Citation p. 14.

² À ce propos, l'historienne Paloma Aguilar Fernández affirme : « La democracia actual es el único régimen español de este siglo que no ha pedido responsabilidades jurídicas y política a los mandatarios del régimen anterior ». Dans P. Aguilar Fernández, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 2001, p. 14.

à celui du vainqueur, afin de rester tranquille. D'autres voix émergent dans le récit, comme celle du narrateur-protagoniste du récit premier qui depuis Barco de Ávila réfléchit sur la complexité du temps présent et ses analogies :

Irracionalidad, patriotismo, también temas de siempre. Como el fascismo. Derrotado, vencido, emergente. Falanges de Macedonia. Imperios. Falanges hitlerianas. Falanges de Bush. Jóvenes cachorros de Europa (*Falangista*, 281).

Ce discours souligne la capacité perverse qu'a le fascisme de se perpétuer dans le temps, pour transmuter dans d'autres formes, pour se réincarner dans d'autres réalités presque symétriques, en montrant son côté le plus autoritaire ou impérialiste (« Falanges de Bush »).

1.3.3 Les temps changent, l'homme demeure

Pour terminer, un autre exemple provient de la voix de K, le prisonnier d'Auschwitz protagoniste du roman *Último tango en Auschwitz* (2013). Lors d'une conversation avec Kyoko, la jeune qui l'aide à transcrire son histoire, K en profite pour rapporter une réflexion sur l'inexistence de la liberté d'expression qu'il avait eu avec le scientifique Albert Einstein, un ami personnel. L'attitude d'Einstein reste sceptique, car il pense que tout est fait pour que cette liberté n'ait pas lieu. À ce propos, Einstein affirme :

Ninguna ley la amparará cuando más necesaria resulte, no olvides que las leyes nunca tienen otro dueño que el poder que las impone. Un día dan la razón a los nazis, al siguiente a sus vencedores, tiempo después a los nuevos nazis (*Tango*, 25).

Cette réflexion souligne la nature aléatoire de la Loi, en fonction du pouvoir en place, ainsi que sa facilité à être modifiée. On a l'impression que l'élite n'a pas de valeurs, et que tout peut devenir son contraire. La stratégie discursive du récit consiste à utiliser un argument d'autorité, en donnant la parole à un célèbre scientifique aux idées socialistes.

En somme, le récit sorélien se sert de différentes stratégies discursives dans l'espace textuel pour exposer l'idée d'une temporalité basée dans l'inertie du retour. Dans certains romans, une polyphonie de voix nous mène à cette constatation, dans une redondance à plusieurs niveaux qui est propre au roman à thèse. En effet, la puissance argumentative du récit nous suggère qu'au fond, bien que les systèmes politiques changent ou s'y opposent, la nature humaine reste la même. Les mœurs et les coutumes ne changent qu'en apparence. Cette constatation amère peut éventuellement provoquer une prise de conscience chez le lecteur, dans le sens où elle sert à l'inviter à faire des analogies et, en dernier recours, probablement à s'indigner. En tout cas, cette manière singulière qu'a le récit de concevoir la temporalité historique nous conduit à prendre conscience des intérêts qui dirigent l'humanité ainsi que du peu de leçons que l'on a tirées de notre passé récent.

Mais la mise en place des trois marqueurs de l'engagement représentatifs du contre-pouvoir dans le récit sorélien prend son sens également dans une perspective diachronique, lorsque l'on s'intéresse à la constitution du récit comme contre-pouvoir dans des périodes décisives de l'histoire récente de l'Espagne : sous la dictature franquiste, durant la Transition et lors du retour à la mémoire dans la normalité démocratique des années deux mille. C'est ce que l'on se propose d'envisager dans le prochain chapitre.

Chapitre 2. Écrire contre le pouvoir en temps de crise

La lengua está escrita: ahora bien, la lengua es del pueblo, o sea que no es de nadie, pero la escritura es del Amo, y de sus sacerdotes y académicos, que creen que pueden mandar en la lengua (y en el pueblo). Agustín García Calvo

Dans ce chapitre, on cherchera à comprendre comment l'écriture engagée fonctionne en tant que contre-pouvoir, en particulier lors des périodes de crise politique. Comme le soulignent Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard :

Depuis l'époque moderne, les moments de crise politique – Fronde, Révolution française, révolutions du XIX^e siècle, Première et Seconde Guerres mondiales, Mai 68 – ont aussi été des moments de politisation éventuellement violente de la production écrite et notamment de la production littéraire¹.

Pour illustrer comment le récit est intimement lié aux événements historiques et à la sphère intime de l'écrivain, on a sélectionné trois romans représentatifs pour chaque période. Dans un premier temps, à l'aune de *Crónica de un regreso*, finaliste du prix Biblioteca Breve en 1963, on se demandera comment la littérature engagée peut trouver sa place sous la dictature franquiste, et par quels procédés le texte cherche à contourner la censure. Si nombre d'écrivains ont développé des stratégies narratives pour le faire, Andrés Sorel part du principe que le pire ennemi de l'écrivain n'est pas seulement la censure, mais aussi et surtout l'auto-censure. En ce sens, le roman sorélien, dans sa lutte pour raconter le monde en prenant le contre-pied de la version officielle et dans un équilibre dangereux entre l'excès de pudeur et l'excès de dénonciation, penche plutôt pour ce dernier. C'est pour cette raison que ce roman n'a pas pu passer le filtre de la censure, et l'auteur en a payé le prix fort. Malgré les efforts menés par Carlos Barral, le roman fit l'objet d'un refus de publication, en raison de ses multiples atteintes contre le régime. On analysera donc comment le récit met en place une critique contre la dictature et comment, malgré la liste limitée des propositions explicites par les censeurs, l'ensemble du récit est jugé dangereux. On exposera quelques hypothèses prenant en compte des critères extra-littéraires, qui visent à comprendre le parcours malheureux du roman.

On se penchera ensuite sur la dimension autobiographique de *Discurso de la política y el sexo*, publié dans la période charnière de 1978 et comment, à travers le personnage d'Andrés, un *alter ego* de l'auteur réel, la diégèse met en place une série de procédés visant à dénoncer la répression de la dictature franquiste, mais également les aléas de la clandestinité et de son

¹ Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 90.

exclusion du PCE, vécue comme un véritable traumatisme. On pourrait considérer que cette œuvre participe de l'éveil mémoriel en Espagne, comme l'avait été un an auparavant l'*Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún. Étant donné la vision critique que le roman de Sorel véhicule, même en filigrane, contre les postulats consensuels de la Transition, on pourrait considérer *Discurso de la política y el sexo* – avec quelques précautions méthodologiques, car le roman date de bien avant le boom mémoriel des années deux mille –, comme un « roman de la mémoire »¹. On analysera le rôle de la femme en tant que symbole de la libération sexuelle et de la liberté face à l'oppression extérieure. En outre, on verra comment la dimension fictionnelle et formelle reflète la situation de clandestinité et de fracture identitaire que subit le narrateur.

Enfin, après une réflexion sur le parcours fortuit de la réhabilitation des victimes de la Guerre Civile et une analyse sur les implications littéraires de l'événement dans la littérature actuelle, on partira de l'analyse de *La noche en que fui traicionada*, publié chez Planeta en 2002, pour identifier les modifications de l'espace textuel et ses enjeux axiologiques lors de sa réédition chez RD en 2006, sous le titre de *El falangista vencido y desarmado*. On verra comment le récit s'approprie cette crise mémorielle, avec l'incorporation de deux niveaux narratifs à l'intrigue amoureuse qui changent la portée symbolique et axiologique de la première version. En effet, le texte passe de la mémoire dissensuelle contre la catégorie générique du « roman de la mémoire » et contre le discours dominant, à la mémoire rebelle, plus caustique, ironique et mordante, avec l'apparition d'un narrateur-historien omniscient qui fait le point sur le processus du soulèvement militaire et qui règle ses comptes avec tous ses représentants.

2.1 Être écrivain sous le franquisme : *Crónica de un regreso* face à la censure

2.1.1 Sorel contre l'autocensure. Un cas insolite

La libertad de expresión no es algo que se adquiere fácilmente. Por experiencia propia sé que me fueron precisos grandes esfuerzos para eliminar por mi fuero interior un huésped inoportuno: el policía que se había

¹ Germán Labrador définit ainsi cette catégorie : « categoría narratológica que opera como un régimen de representación del pasado, que propone una sintaxis histórica donde incardinar el republicanismo y las experiencias antiautoritarias del siglo XX español en la configuración simbólica del presente. En la medida en que aspira a la hegemonía cultural, supone una superación de la lógica fundacional de la Transición como tiempo cero ». G. Labrador, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », dans María del Palmar Álvarez-Blanco et Toni Dorca (Éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130. Citation p. 123.

Écrire librement sous une dictature implique deux postures différentes face à la censure. Soit on essaie de contourner son impact en écrivant des mots à double connotation et on s'abstient délibérément de montrer certains aspects polémiques qui vont aller à l'encontre du stylo rouge du censeur – ce qui nous amène, d'une manière ou d'une autre, à la négociation avec le pouvoir et, probablement, à l'autocensure – ; soit on décide d'entamer une lutte farouche, en étant plus ou moins conscient des risques, mais sans abandonner l'idée de la liberté totale de parole. Évidemment, ce débat nous fait penser à la célèbre discussion littéraire entre deux dramaturges espagnols des années cinquante, qui relève de cette problématique : le *posibilismo* d'Antonio Buero Vallejo face à l'*imposibilismo* d'Alfonso Sastre. La deuxième solution, celle de Sastre, sera adoptée par Sorel, dont l'action en 1963 était fort marquée par les consignes du PCE : conscience et combat politiques, changement idéologique pour sortir de la dictature, etc., mais qui, d'une certaine façon, n'avait pas conscience des risques qu'il pouvait courir en ignorant le poids de la censure.

Il faut savoir qu'en 1964 Manuel Fraga, qui connaissait ou soupçonnait déjà la militance clandestine de Sorel au PCE, était le ministre de l'Information et du Tourisme (1962-1969) et son beau-frère Carlos Robles Piquer était le Directeur Général de l'Information (1962-1967)¹. Comme l'indique Manuel L. Abellán², les critères utilisés par la censure franquiste pour l'interdiction des textes et des œuvres littéraires sont les suivants : critères implicites et explicites de l'Index Romain, critique de l'idéologie ou de la pratique du Régime, moralité publique, choc avec les hypothèses de l'historiographie nationaliste, critique de l'ordre civil, apologie d'une idéologie non autoritaire ou marxiste, et interdiction de n'importe quelle œuvre d'auteur hostile au Régime.

Au sein de l'équipe chargée de la censure littéraire de la *Sección de Orientación Bibliográfica* (dénomination fortement euphémistique qui, depuis 1962, remplace l'ancienne *Sección de Inspección de Libros*), il y avait souvent un censeur ecclésiastique, un censeur militaire, un censeur politique et/ou un censeur littéraire³. Munis d'un formulaire qui leur avait

¹ À ce sujet, Sorel affirme : « Conocí, sufrí al Fraga censor. Nunca sabré hasta qué punto no cambió él, con sus decisiones sobre mi carrera literaria, el signo de mi vida. Todo comenzó en 1963, cuando prohibió la publicación de mi novela *Crónica de un regreso* en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral. Entonces yo era joven y ésta la más prestigiosa editorial de narrativa contemporánea. Carlos [Barral] realizó varios intentos por publicarla, que sólo recibieron negativas de Carlos Robles Piquer – creo era entonces el responsable censor – y coces y exabruptos del propio Fraga », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 190.

² Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, p. 112.

³ Selon F. Rojas Claros, « El nivel de formación de los censores "oficiales" en los años sesenta era, en términos generales, bastante superior a la media española de su tiempo [...] con suficiente capacidad para desempeñar las

été préalablement attribué, ils lisaient chaque œuvre qui leur avait été assignée, en regardant avec attention si l'ouvrage contenait l'un des éléments indiqués sur le formulaire : « ¿Ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? ».

La quantité d'œuvres qui passent par le contrôle de la censure chez Sorel est considérable, mais le roman *Crónica de un regreso* (1981)¹ reste la plus significative. Ce premier essai de s'installer dans le monde de la littérature espagnole va être voué à l'échec. Le roman a été finaliste du célèbre Prix *Biblioteca Breve* en 1963, dirigé par l'éditeur Carlos Barral, mais à deux reprises et malgré les maints efforts de Barral, il ne passera pas le cap de la censure. Finalement, le roman ne sera publié qu'en 1981 chez *Libertarias*.

Dans ce roman le personnage principal, le retraité Don Abilio – un narrateur-protagoniste à la première personne – retourne dans son village natal Quesada (Jaén), pour y finir ses jours, dans le but d'écrire et remémorer son enfance. Dans un long discours monologique et autoréférentiel – car il rédige son histoire au fur et à mesure qu'il rencontre les villageois –, Don Abilio dénonce la situation de pénurie sociale et de misère des habitants des hameaux El Cortijuelo et Collejares, situés à proximité de Quesada, toujours laissés à l'abandon par les autorités en place et dans lesquels, quarante ans après, n'a rien changé.

Dans le *Archivo General de la Administración* (AGA), à Alcalá de Henares, nous avons trouvé le rapport de la censure sur *Crónica de un regreso* (exp. 1726-64). La date de réception du roman est le 16 mars 1964 et la date de jugement le 24 juillet 1964. Pour ce qui est du texte, il s'agit d'un manuscrit dactylographié dont on ne trouve qu'une seule version dans les archives, probablement la deuxième², avec des passages raturés par les censeurs. Ce roman s'avère hautement problématique vis-à-vis du contenu et par conséquent le Chef de Section fait appel à cinq censeurs, un cas vraiment insolite. Comme le signale Fernando Larraz à ce sujet :

labores de dirigismo cultural y de control editorial que la dictadura exigía, de cara a su propia supervivencia ». Dans Francisco Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2013, p. 55.

¹ Pour mieux comprendre tous les aléas de ce roman face à la censure, voir Carlos Sáinz-Pardo González, « Représentations de l'autoritarisme et censure franquiste dans le roman *Crónica de un regreso* d'Andrés Sorel », Journée d'étude ED 122 du 29 au 30 mars 2012 à l'Université Paris III-Sorbonne-Nouvelle : *Art, presse et littérature face aux régimes autoritaires*. En ligne [http://www.univ-paris3.fr/medias/fichier/ducellier-lopata_1392906121707.pdf]. Consulté le 5/11/2014.

² En effet, tant la constatation des passages fortement critiques contre le Régime sur la publication chez *Libertarias* en 1981 qui néanmoins n'apparaissent pas sur le tapuscrit de la censure, que certaines corrections faites à la main par Andrés Sorel qui correspondent aux premières suggestions des censeurs, nous mènent à penser qu'il s'agit bien d'une seconde version – même s'il y a encore des pages raturées par la suite –, envoyée probablement après le *recours de révision* interposé par la maison d'édition Seix Barral, dans lequel l'auteur s'engage à faire les modifications requises.

En los casos de textos de cierta complicación podía requerirse la asistencia de otros lectores. Si la dificultad tenía que ver con asuntos de moral, dogmática católica o menciones a la Iglesia, se acudía a un censor religioso; si se trataba de cuestiones de seguridad nacional o menciones al Ejército, la policía o la guardia civil, a veces se recurría a un censor militar o bien a un jerarca de Falange. El impreso se completaba con el dictamen final firmado por el jefe de la Sección¹.

On est face à un *texte impossible*² à publier, c'est-à-dire celui dont l'auteur n'exerce aucun type d'autocensure préalable, et qui par la suite ne sera pas publié ni plus tard ni à l'étranger. Ce sont des romans à risque, comme ce fut le cas de certains romans de Juan Goytisolo ou de celui d'Isaac Montero, *Alrededor de un día de abril* (1966), interdit pendant quinze ans, après avoir été publié, puis séquestré et détruit, et son auteur jugé par le *Tribunal de Orden Público*. Dans un premier temps, la *Sección de Orientación Bibliográfica* est composée de cinq censeurs aux opinions pas toujours univoques. Trois censeurs proposent l'« autorización con tachaduras » : le professeur et inspecteur Félix Melendo³ et le prêtre Francisco Aguirre Cuervo⁴, qui signalent chacun quatre pages à raturer, et le fonctionnaire de l'administration civile Javier Dietta⁵, qui signale quatorze pages. Ensuite, deux censeurs proposent la « denegación » : le traducteur Manuel Picos⁶, qui signale dix-sept pages à raturer et l'avocat Francisco Jardón⁷, le plus sévère, qui signale quarante pages au total. Enfin, le rapport de l'*Oficina de Enlace*⁸, propose un total de quarante-sept pages à supprimer (même si ce service ne fait que signaler les pages polémiques, sans raturer le tapuscrit).

Nous avons recensé toutes les opinions des censeurs portant sur les mots, les phrases, les paragraphes ou même les pages entières à raturer du roman, ainsi que celles de l'*Oficina de Enlace*, et avons obtenu comme résultat un total de soixante pages raturées sur deux-cent quatre, ce qui équivaut à environ 30% de l'œuvre, soit une proportion considérable. En général, les pages signalées font allusion à des sujets très sensibles pour le Régime. Sur le total des pages raturées, on trouve, en ordre décroissant, vingt pages qui font allusion à la politique, concrètement au groupe Régime/État/Gouvernement, dix-neuf pages sur la religion (l'Église et la morale catholique). Ensuite, dans une moindre échelle, neuf pages sur des allusions à la morale (avec des scènes érotiques ou sexuelles), sept pages sur des critiques à l'Armée, quatre pages consacrées à la *Guardia Civil* et enfin trois pages concernant l'usage d'un langage

¹ Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014, p. 78.

² On emprunte ce concept à Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 36.

³ Rapport du censeur Félix Melendo, 18/03/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64. L'ensemble des rapports censoriaux originaux sur *Crónica de un regreso* sont consultables en Annexe 4.

⁴ Rapport du censeur P. Aguirre Cuervo, 14/07/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁵ Rapport du censeur Javier Dietta, 04/04/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁶ Rapport du censeur Manuel Picos, 31/03/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁷ Rapport du censeur Francisco Jardón, 13/05/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁸ Rapport du *Ministerio de Información y Turismo. Oficina de Enlace*, 23/07/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

vulgaire, grossier ou scatologique selon les censeurs. On peut constater que le roman a été censuré effectivement pour des raisons politiques et religieuses presque au même niveau, c'est-à-dire une attaque frontale contre les deux piliers qui soutiennent l'édifice national-catholique franquiste.

Une obsession remarquable de la censure franquiste est celle d'attribuer les opinions des personnages ou du narrateur à celles de l'auteur du texte, alors qu'il s'agit d'un texte de fiction, où il peut toujours avoir des opinions opposées, en fonction de chaque personnage et de la polyphonie du roman. Comme l'explique Fernando Larraz :

El concepto de autor que implica la censura es ambiguo. Desde la óptica censoria, a cada obra siempre corresponde un escritor responsable de la tesis o juicio de la misma, por lo que le resulta imposible esconderse detrás de sus narradores y personajes, o de técnicas máximamente objetivistas [...] La figura del autor se debilita; la censura lo ha convertido en una presencia formal que respalda lo escrito porque está en su origen, pero no puede decirse con propiedad que sea su creador, pues ha habido una instancia intermedia que ha hecho que el texto ya no sea el resultado de lo que él o ella ha querido escribir, sino de lo que el censor ha considerado que debería haber sido escrito¹.

Par exemple, le censeur Manuel Picos fait remarquer dans son rapport le style subversif du roman et de son auteur : « un estilo marcadamente declamatorio de agitador social ». De plus, il signale que Sorel – et non pas Don Abilio ou les villageois – s'attaque à « la décence », dans un ensemble narratif qualifié de « censurable antología de abominaciones », incompatibles avec les principes du *Movimiento*². Plus positive se montre l'analyse de Javier Dietta, qui fait un éloge de la qualité littéraire du récit : « muy bien escrito » et « proustiano ». Mais il est conscient des risques et des conséquences de cette écriture pour le destinataire : « Lástima la ideología del autor [...] La novela puede tener mucha difusión, al menos se lee muy bien »³. Probablement la critique la plus destructrice est celle de Francisco Jardón, qui s'attaque directement à l'idéologie de l'auteur : « ideario disolvente y anarquizante y, sobre todo, ateo »⁴. L'utilisation de l'adjectif « disolvente » était assez fréquente dans les rapports de la censure.

¹ Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 32.

² Rapport du censeur Manuel Picos, 31/03/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

³ Rapport du censeur Javier Dietta, 04/04/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁴ Nous considérons ce rapport très riche et intéressant, car il nous montre sans aucune ambiguïté la morale conservatrice et catholique du Régime franquiste. Nous le reproduisons dans son intégralité : « Con pretensiones de novela autobiográfica el autor, que no recata su ideario disolvente y anarquizante y, sobre todo, ateo, va enlazando en un castellano pesado, por lo reiterativo y monótono y de defectuosa sintaxis, recuerdos de su vida con relatos y diálogos dispersos y en unos y otros aparecen demasiado a menudo descripciones procaces que lindan con lo pornográfico, afirmaciones antirreligiosas que llegan casi a la blasfemia plena, versiones que tienden a desprestigiar a la Iglesia, velados ataques al Gobierno, y aunque elude calificar nuestra guerra de liberación, no puede por menos de dejarse llevar su encubierto odio a nuestro alzamiento y desde luego no evita el lanzar calumnias contra el servicio militar y la guardia civil a la que acusa de cruel y favorecedora de los ricos y perseguidora de los pobres. Es obra de un amargado, que recarga las tintas en una visión melodramática de la España negra de la que se vilipendian nuestros valores morales tradicionales. Creo que bastaría con lo dicho para denegar la autorización de la obra ». Rapport du censeur Francisco Jardón, 13/05/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

Selon le *Diccionario de la Lengua Española*, « dissolver », dans sa troisième acception, veut dire « Destruir o aniquilar algo »¹. L'auteur qualifié de « dissolvant » défendrait donc une idéologie violente qui tend à détruire l'idéologie dominante – le national-catholicisme –, et qui irait au-delà de la pure et simple opposition ou désaccord. Cet adjectif véhicule un sens de violence active qui est exercée paradoxalement par les censeurs eux-mêmes, car ils appliquent à leur tour une violence répressive et autoritaire afin d'éradiquer une pensée plurielle et démocratique. Comme le signale F. Larraz à propos de la logique de la censure :

De acuerdo con su lógica política, la censura vendría a ser una forma de violencia fría necesaria para perpetuar la victoria de las armas en abril de 1939, para terminar de apagar los rescoldos ideológicos que quedaban de los campos de batalla y para instaurar una moral pública uniforme².

Ensuite, après ce quatrième rapport, la maison d'édition Seix Barral envoie un *recours de révision* contre la notification de rejet, daté du 17 juin 1964, au Directeur Général de l'Information, Carlos Robles Piquer. Dans la lettre, la maison d'édition nie l'attaque au Régime de Sorel et s'engage à joindre un exemplaire modifié : « un ejemplar de la obra, en el que se suprime o corrige aquellas palabras o momentos del libro que, según su criterio, pudieran llevar a una interpretación desfavorable o equívoca »³. Il aurait été souhaitable que Sorel ait pu se défendre par rapport aux ratures et apporter son argumentation dans le recours de Seix Barral, comme fut le cas de *Palabras en el muro* (1968) de Ramón Hernández, où l'écrivain se défend en raison des passages de contenu homosexuel de son roman. Au moins, un prologue explicatif dans la publication de chez *Libertarias* en 1981 aurait été nécessaire aussi. Après la relecture demandée par Seix Barral, le censeur P. Aguirre Cuervo considère que dans les longs monologues du roman émerge l'idéologie de l'auteur : « ideas anticlericales y materialistas », mais paradoxalement il est pour la publication du roman (après la suppression de certaines phrases ou passages) et il en fait même un éloge : « es obra para gente formada, hay escenas escabrosas, pero a mi juicio no son obscenas »⁴.

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, article « dissolver ». En ligne [<http://dle.rae.es/?id=DwSXuKz>]. Consulté le 21/08/2018. On cite depuis la 23^{ème} édition.

² Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 49.

³ Lettre de Seix Barral adressée au Directeur Général de l'Information, 17/06/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64

⁴ Rapport du censeur P. Aguirre Cuervo, 14/07/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

2.1.2 L'Église, la morale et l'autoritarisme dans le collimateur

Il est temps maintenant de s'arrêter sur le texte. Sur l'ensemble des pages qui ont fait l'objet d'un commentaire de la part de censeurs, on a sélectionné celles qui présentaient le plus de remarques, c'est-à-dire celles qui ont attiré l'attention du plus grand nombre de censeurs – quatre au total pour chaque cas, l'*Oficina de Enlace* incluse. On a choisi donc un critère quantitatif pour illustrer les éléments les plus répréhensibles du point de vue de censeurs. On a obtenu neuf pages au total, qui se décomposent ainsi : quatre pages sur l'Église ou la religion, deux pages sur la morale (sexualité, érotisme), deux pages sur le Régime et une page sur la *Guardia Civil*. Le fait que la question religieuse occupe le plus grand nombre de pages n'est pas surprenant, sachant que cette activité répressive jouissait d'une longue tradition en Espagne avec la publication par le Tribunal de l'Inquisition espagnole d'une liste d'ouvrages interdits qui allaient à l'encontre du dogme catholique dominant dans le but de combattre l'hérésie, connue comme l'*Index Librorum Prohibitorum*, dont il y a eu plusieurs rééditions entre 1551 et 1848¹. En l'occurrence, la Phalange et l'Église catholique sont à l'origine de la censure franquiste, comme signale Fernando Larraz :

Los falangistas garantizaron el monismo de político mediante el mantenimiento de una serie de caracteres axiológicos inatacables y la defensa cerrada ante cualquier ataque literario al que pudieran verse sometidos Ejército, Gobierno o Nación. El carácter clerical de la censura franquista, por otra parte, previno contra las reprobaciones a la institución eclesial y sus ministros pero sobre todo contribuyó a salvaguardar un puritanismo moral observado a rajatabla².

Le récit est souvent interrompu pour des longues pauses digressives du protagoniste, Don Abilio, qui donnent lieu au traitement des sujets divers et polémiques. Curieusement, on observe une correspondance significative entre les pauses digressives qui interrompent souvent l'avancement de l'action et le temps du récit, avec le noyau de la critique de Don Abilio : l'immobilisme du village, le temps détenu et bloqué qui a empêché le développement social de sa population. Le fait d'être de retour dans son lieu d'origine, à Jaén, lui provoque une série d'évocations qui partent de la reconnaissance des lieux de son enfance, des paysages, des gens, des détails du passé. Dans l'une de ses réflexions, Don Abilio réfléchit sur l'idée de la mort et sur comment l'Église a monopolisé sa signification et interprétation. Pendant que le retraité monte sur sa jument, il pense à la longue domination de l'Église dans une phrase sans hésitation

¹ « Dans le contexte espagnol, l'Inquisition s'est vite préoccupée de détruire les livres qui pouvaient donner aux nouveaux convertis des informations sur le judaïsme ou sur l'islam ». Dans Joseph Pérez, *Brève histoire de l'Inquisition en Espagne*, Paris, Fayard, 2002, p. 151.

² Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 47.

raturée par les censeurs : « El golpe de suerte que arrojó en manos de la iglesia la llave de su largo dominio: conocer la muerte y lograr el temor de los hombres por el deseo de un más allá... » (*Crónica*, 28). L'Église a monopolisé l'idée de la mort et la clé de sa domination consiste à jouer, dans une position hiérarchique, avec la peur des croyants. L'observation des enfants du village, penchés dans la misère, lui évoque l'idée de la mort et l'infertilité de Clara, la femme qu'il perd peu d'années après son mariage. Il reproduit un dialogue avec elle où ils abordent la souffrance de la stérilité, mais la conversation bifurque sur la stricte éducation de Clara, la fermeté de son père, mais aussi l'influence nuisible que l'Église a, selon Don Abilio, exercé sur elle. On assiste à un paragraphe considérable, entièrement raturé, qui paradoxalement n'est plus reproduit dans la publication de *Libertarias*. La critique à la domination et manipulation de l'Église sur les enfants, les plus démunis, est exprimée sans hésitation par le protagoniste :

Como [sic] he llorado de rabia y de impotencia, pensando en esos ejercicios espirituales a los que desde muy niña te obligaron a asistir, en los que te intentaban matar tu fantasía, en los que rompían tu inocencia, la pureza de tu despertar, de tu surgir a la vida. ¡Hay tantos niños, tantas niñas como tú, encerradas en tétricas iglesias, axfisiadas [sic] por la opresiva charla de quién [sic] venga en ellos sus frustrados sueños, que ejerce en ellos la fuerza de su dominio...! Cuantas [sic] noches, arrebujada en tu cama, soñarías aterrorizada con aquellas espantosas pesadillas inculcadas por el fanatismo y la superstición. Y ese tiempo, nadie te lo podrá ya devolver¹.

Don Abilio est ici le porte-parole d'un certain *pathos* provoqué par la solidarité avec Clara, victime de la violence symbolique de l'institution ecclésiastique, comme le montre un vaste champ lexical : les verbes « obligar », « matar », « romper », « inculcar », le substantif « dominio » ou le participe « asfisiadas ». A cette violence s'ajoute la sensation de peur et de rigidité, comme par exemple les adjectifs « tétricas », « aterrorizada » ou « espantosas ». Pouvoir, frustration, domination et fanatisme caractérisent selon Don Abilio cette institution toujours fidèle au Régime, dont cette critique extrême s'avère inacceptable pour les censeurs.

De la même manière, Don Abilio évoque son expérience frustrée dans le service militaire, où pendant la nuit il pensait, entre autres, à Dieu. Il s'interroge sur son absence dans le monde terrestre, du mystère qui l'entoure, en faisant allusion à la foi. Il n'y a paradoxalement qu'un seul adjectif raturé dans la phrase : « Me preguntaba por qué Dios [...] había envuelto en el misterio, en la imposición de la fe ciega e ~~irracional~~, todo su Ser... » (*Crónica*, 91). Même avec le mécanisme d'atténuation, en prenant Dieu pour sujet et non pas l'Église, la censure s'attarde sur l'adjectif *irrationnelle* et non pas *aveugle*. Cet adjectif pourrait être attribué

¹ Dans la version de *Libertarias*, on ne reproduit que la proposition « Como he llorado de rabia y de impotencia » (p. 53). Le paragraphe raturé correspond à la page 59 du tapuscrit.

justement à la façon de faire de la censure, hautement arbitraire. À la suite de cette phrase on trouve un long paragraphe dans la version publiée en 1981 chez *Libertarias*, et probablement dans la première version du tapuscrit, dans lequel Don Abilio continue à exprimer ses doutes sur l'existence de Dieu et la médiatisation de son image par l'Église. À la fin de la même page, on observe aussi deux mots raturés, mais apparemment non signalés par les censeurs d'une manière directe dans leurs commentaires : « arrojándome de bruces ~~en la pocilga~~ donde nos lavábamos », où le fait de raturer le complément circonstanciel de lieu implique d'une part un mot considéré comme scatologique, vulgaire ou grossier par la censure et, d'un autre part, Don Abilio se réfère aux conditions précaires du service militaire. De même pour l'adjectif « la ~~sórdida~~ habitación atestada de papeles », qui en plus de montrer le manque d'hygiène, met en cause les conditions de travail à l'Armée, dont la censure essaie de donner une image exemplaire et impeccable.

Cependant, le passage qui a souffert le plus, car il s'agit de la seule page entièrement raturée du roman, est celui où Santiago, un des villageois, raconte à Don Abilio l'histoire fatidique d'Araceli, victime d'un mariage forcé orchestré par sa mère et par le prêtre du village. Dans ce passage, le discours de Santiago signale l'attitude dominatrice de l'Église : « El cura tiene muchos poderes, es como quien dice el que manda en el pueblo » (*Crónica*, 161), et aussi son humiliation d'autrui. Comme Araceli ne voulait pas se marier de force, mais qu'elle était amoureuse de quelqu'un d'autre, elle décide de s'enfuir avec. Ils sont finalement arrêtés par la *Guardia Civil*, préalablement avertie par le prêtre. Le garçon est fortement tabassé : « El zagal venía que no podía tenerse en pie », et Araceli, voici l'humiliation, est obligée de s'excuser publiquement à la messe du dimanche. Enfin, la complicité entre l'Église et les forces de l'ordre se dégage de la parole de Santiago, qui reproduit le discours menaçant du prêtre : « nos echó un sermón diciendo que iba a meter presos a los que se juntaran sin estar casados » (*Crónica*, 162).

Évidemment, cette histoire était très critique non seulement vis-à-vis du pouvoir omniprésent de l'Église et ses relations directes avec le Régime, mais aussi vis-à-vis des mœurs désormais contrôlées par elle-même et dont les conséquences touchent l'ensemble de la population, vainqueurs et vaincus confondus. À cet égard, l'historien Jesús Izquierdo emploie le terme « génocide » pour expliquer le phénomène global et systématique des mœurs et dogmes imposés par la dictature franquiste :

De genocidio se puede hablar si consideramos el terror franquista no como un exceso dentro de un orden autoritario sino como elemento consustancial de un régimen que aplicó un plan sistemático

para transformar el conjunto social, incluyendo en él a muchos de los que pertenecieron o apoyaron a los vencedores¹.

Quant à la morale, c'est-à-dire les scènes érotiques ou sexuelles, les censeurs ont repéré deux pages à la suite. Concrètement, il s'agit d'une scène entre Don Abilio et sa femme, Clara, à la fin d'un dialogue, où il décrit peu à peu son déroulement. Cette scène commence par les caresses et le déshabillage de Clara, et finit par l'acte sexuel. Les censeurs ont voulu raturer les passages les plus explicites, même si par le texte non raturé on laisse au lecteur la possibilité d'imaginer les détails. Si l'on aborde les trois paragraphes et la phrase supprimés, on trouve certains mots considérés polémiques comme « pechos », « senos », « vello », « piernas », « vientre », « boca », « labios », « espasmos » ou « placer ». Les descriptions de l'acte, comme il est habituel chez Sorel, sont hautement poétiques et suggestives. Voici un exemple du troisième paragraphe raturé :

Se abría su pecho, agitado, nervioso elevándose hacia mi boca, posándolo en mis labios. Al volverlos sobre su rostro, al mecerlos en la abierta boca que se prendía de la mía, al dejarlos caídos en su mentón, ella, lentamente, distendía sus piernas, acoguéndome, rendida en sus nerviosos espasmos por el placer que la fatigaba, que la dejaba exhausta, ligeramente desmayada, silenciosa... (*Crónica*, 55).

On constate des phrases qui ont passé le contrôle de la censure, comme « su nítida garganta que yo besaba apasionadamente » (*Crónica*, 55) ou bien « Se crispaban sus manos, pellizcando mi carne » (*Crónica*, 55), mais paradoxalement il y a une phrase raturée pourtant beaucoup moins scabreuse à nos yeux : « de su vientre tantas veces besado, sobre el que tantas noches apoyaba mi cabeza » (*Crónica*, 56), qui ne fait que montrer le caractère hasardeux et incohérent des censeurs.

Les quatre censeurs ont aussi repéré de passages concernant l'État ou le Régime. Dans le but de montrer une image idyllique de la dictature, on observe qu'ils ont voulu cacher l'énorme vague d'émigration des Espagnols en Europe depuis les années 1960. Dans une conversation chez son neveu Pedro Manuel, Don Abilio lui parle de la nécessité d'avoir un contrat de travail pour pouvoir sortir du pays mais aussi du bénéfice qu'en tire le gouvernement grâce aux devises, passage entièrement raturé : « Al gobierno le interesa que se vayan: es una importante fuente de divisas la que ofrece la emigración. Por cada individuo que sale de España, el Estado no sé si percibe el cuarenta por ciento de su jornal » (*Crónica*, 99). Ce sont des informations compromettantes pour un Régime qui pousse ses citoyens à l'émigration et qui, de plus, tire profit de leur précarité.

¹ Jesús Izquierdo Martín, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n° 12, 2014, p. 43-63. Citation p. 55.

En outre, l'un des points sensibles pour la censure était la référence à une interprétation hétérodoxe de la Guerre Civile, si n'est pas pour la cataloguer de « croisade de libération ». C'est le cas de ce roman, dans un passage dans lequel Don Abilio raconte son expérience dans la métallurgie, lors de la guerre pour la fabrication de matériel militaire, et dans une usine dont la propriété appartenait à une famille qui avait soutenu financièrement le coup d'État fasciste de 1936. Dans la phrase « miembros de apoyo financiero a la ~~insurrección~~ » du tapuscrit, le mot « insurrección » est raturé et remplacé par la suite par « alzamiento » (avec l'écriture de Sorel), portant désormais un sens plus en accord avec la manipulation historique franquiste. Mais à la même page, ce qui constitue une véritable attaque contre le Régime (selon la terminologie des censeurs) apparaît une phrase raturée qui n'est qu'une brève synthèse du paragraphe apparu dans la publication de 1981¹, et probablement aussi dans la première version du texte : « Vivíamos en la paz ~~que tan solo turbaban las periódicas cargas de fusilería sobre los condenados a muerte~~ ». Cette évocation de la répression du régime met complètement en cause le discours officiel franquiste, qui a toujours voulu se vanter d'une paix qui n'existait que dans ses mots, et qui a toujours passé sous silence les milliers de condamnés à mort de l'après-guerre².

Enfin, la mention aux forces de sécurité de l'État, en l'occurrence à la *Guardia Civil*, est de même un sujet sensible. Dans un passage, Don Abilio remémore un moment ponctuel de son enfance, dans lequel les adolescentes, victimes de l'omniprésente répression sexuelle franquiste, allaient espionner la baignade des filles dans la rivière. Mais cette péripétie était totalement interdite lors de l'arrivée des filles des propriétaires terriens (les *amos*), vers le mois de juillet. Dans ce contexte, Julián, le fils de Pedro, avait trouvé une cachette pour les observer, mais il se fait surprendre par la *Guardia Civil*. Soudain, après avoir entendu un cri énorme, son corps apparaît dans un état épouvantable : « toda la noche estuvieron aplicando sal y vinagre a sus heridas » (*Crónica*, 45). Les censeurs admettent la responsabilité de la *Guardia Civil* et les blessures soignées comme conséquence de la raclée, mais néanmoins suppriment la description des outils de la torture et ses effets marquants, comme on peut le lire dans les deux paragraphes raturés suivants :

Ahora, tumbado a nuestros piés [sic], los ojos cerrados, contemplábamos su cuerpo, marcado por los correajes, machacado por las culatas de los fusiles, desgarrados por los golpes de machete sobre

¹ Dans ce passage Don Abilio évoque la situation répressive de l'après-guerre telle que la famine, la peur sociale des phalangistes, le maquis, les incarcérations, et les disparus.

² Voir Julio Aróstegui (Coord.), *Franco. La represión como sistema*, Barcelone, Flor del Viento, 2012; Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, 2002; Gutmaro Gómez Bravo et Jorge Marco, *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Barcelone, Península, 2011.

él descargados. Cuando fui [sic] a despedirle, se había recuperado, aunque las huellas y las cicatrices le dejasen, incluso el rostro, marcado para toda la vida (*Crónica*, 46).

2.1.3 Quand on veut tuer son chien...

En conclusion, selon la deuxième version dactylographiée du roman dont on dispose, Sorel effectue les corrections et suppressions conseillées par les censeurs¹. Cependant, le rapport final de l'*Oficina de Enlace* du Ministère de l'Information et du Tourisme, daté du 23 juillet 1964, conclut en empêchant catégoriquement sa publication en raison de sa thématique subversive². Il s'agit vraiment d'une situation insolite, puisqu'il est rare qu'un roman arrive à mobiliser les hautes instances du gouvernement. Que s'était-il vraiment passé ? Comment expliquer cette décision soudaine ? Le chef de section aurait-il commandé un *rapport spécial* sur le militantisme d'Andrés Sorel à l'*Oficina de Enlace* ? Il est intéressant de connaître le rôle de cette *Oficina* ou *Gabinete de Enlace*, qui faisait partie du Ministère de l'Information et du Tourisme. F. Larraz en donne la définition suivante :

Una oficina de información política instaurada mediante un decreto de noviembre de 1962 para coordinar la investigación sobre cualquier persona, institución o actividad que pudiera ser contraria al régimen. [...] Dirigido por Gabriel Elorriaga, coordinaba la información de los ministerios y departamentos interesados en seguridad y organizaba la red de escuchas de emisoras y medios extranjeros, de seguimientos a personas y acciones clandestinas y de comunicaciones diplomáticas³.

D'après le jugement de cette institution, la lecture du roman *Crónica de un regreso* s'avère inutile : « no sería de provecho para nadie », et il véhicule trois notions particulièrement condamnables : « el pesimismo antiespañol, el sentimiento antirreligioso y los pasajes escabrosos »⁴. Face à la dernière question du formulaire utilisé par les censeurs – c'est-à-dire celle qui porte sur la capacité des passages censurables à qualifier ou pas le contenu total de l'œuvre –, les censeurs ont dû arriver sans doute à une réponse affirmative, notamment l'*Oficina de Enlace*, qui se charge ici du verdict final. Sur cette dernière question, Fernando Larraz affirme : « [esta pregunta] planteaba si el mensaje heterodoxo se desprendía del texto en general o bien se reducía a unos cuantos pasajes suprimibles o modificables, lo cual era fundamental para decidir entre el expurgo del libro o bien su completa prohibición »⁵. On constate donc une

¹ Par exemple, le mot « insurrección » est remplacé par « alzamiento » à la page 172 du tapuscrit.

² Le rapport de l'*Oficina de Enlace* est consultable en Annexe 4.

³ Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 74.

⁴ Rapport du *Ministerio de Información y Turismo. Oficina de Enlace*, 23/07/1964. AGA, Sección Cultura, Exp. 1726-64.

⁵ Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 78.

censure totale de l'œuvre pour des raisons morales, mais surtout idéologiques et politiques. Les désaccords proviennent non seulement d'une partie des censeurs de la *Section d'Orientation Bibliographique*, mais surtout de l'*Oficina de Enlace* du Ministère, fondée par Manuel Fraga Iribarne, et qui a eu vraisemblablement le dernier mot dans cette affaire. On observe donc un réseau fortement hiérarchique qui part au plus bas des censeurs et qui, en passant par le chef de section et le directeur général, arrive jusqu'au Ministère de l'Information au moindre doute, question polémique ou soupçon. Fernando Larraz explique fort bien cette structure :

El veredicto del lector no era vinculante, sino solo una propuesta. La responsabilidad final recaía en el jefe de la Sección, que era quien, finalmente, con firma y sello, resolvía el expediente después de revisar las tachaduras propuestas o las páginas que, sin llegar a ser propuestas para ser tachadas, habían sido señaladas por el lector. Esta resolución solía tomarse en el mismo día que llegaba el informe del lector, salvo en los casos de libros especialmente conflictivos o para los cuales el jefe de la Sección creía necesario contar con una segunda, tercera o incluso cuarta opinión. A veces, a tenor del informe de lectorado, solía informar de casos excepcionalmente complejos al director general, quien, a su vez, podía incluso llegar a comunicárselo al ministro¹.

On se demande donc si la *Dirección General de Seguridad* et le Ministre Fraga étaient déjà au courant de l'activité clandestine de Sorel, et si ce fait n'était pas entrée en compte dans la décision finale d'interdire la publication du roman².

2.1.4 Le devenir d'un écrivain ostracisé

Dans tous les cas, la décision de ne pas autoriser le roman *Crónica de un regreso* constitue un phénomène rare et paradoxal dans le fonctionnement habituel de la censure. Selon F. Larraz, dans les principes de la censure :

Prevalió la norma de salvar cualquier novela, aun tachándola masivamente, antes que denegar su publicación. De hecho, es relativamente escaso el número de novelas rechazadas pero mayoritario el de las que sufrieron tachaduras en más de diez páginas, o que debieron ser reescritas parcialmente [...] Sorprende igualmente el elevado porcentaje de recursos de revisión de obras denegadas que se rectificaban con un dictamen de "autorizado con tachaduras"³.

Il paraît qu'après 1964, il y a eu plusieurs essais de publier le roman, mais sans succès. La possibilité d'une publication à l'étranger aurait été envisageable, mais selon Sorel l'historien Manuel Tuñón de Lara, qui était en France et qui pouvait l'aider, ne trouvait pas intéressante la

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Comme le souligne Eduardo Ruiz Bautista, « la censura aplicó otros criterios de carácter coyuntural, pegados a los acontecimientos internos y externos, que no serían tan fáciles de identificar a partir de los expedientes de censura, pues dimanaban de consignas puntuales, no siempre explícitas ». Dans E. Ruiz Bautista, « La censura editorial. Depuraciones de libros y bibliotecas », dans Jesús A. Martínez Martín, *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2015, p.43-65. Citation p. 59.

³ Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, op. cit., p. 100.

publication de l'œuvre, car le personnage de Don Abilio n'était pas un *héros positif*, comme il était souhaitable dans l'esthétique du réalisme social¹. Finalement, à la suite de l'interdiction, certains intellectuels exprimèrent leur plainte, mais la réponse du ministre Manuel Fraga resta ferme : le texte était impubliable en raison de ses attaques diverses.

Malgré la nouvelle *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966² du ministre Fraga Iribarne – en principe moins restrictive que celle de Serrano Súñer datée de 1938 –, son deuxième roman, intitulé *Como la enfermedad, como la muerte*, qui allait être publié en 1968 chez *Ciencia Nueva*³, connaît le même destin tragique. Il est finalement autorisé puis publié chez *Ediciones del Centro* – où travaillait l'écrivain Alfonso Grosso – sous le titre de *Free on board Carolina*, avec quelques coupures, en 1974. Dans le rapport de la censure de 1968 (Exp. 9843-68), le censeur considère « desaconsejar la publicación »⁴ le 4 décembre 1968, mais finalement, le 19 décembre, le verdict final décide de l'interdire : « se propone la denegación ».

Dans les archives de la censure, la première édition de 1968 chez Zyx⁵ de son essai politique *Introducción a Cuba* attire particulièrement notre attention, en raison des maints aléas administratifs afin d'obtenir son interdiction⁶. Un autre cas en 1968 est celui de *Che, vida y*

¹ « Un informe político negativo de Tuñón de Lara, [...] la consideró no apta por su difícil técnica narrativa y su carencia de un personaje positivo, para la clase obrera ». Dans Andrés Sorel, *Antimemorias de un comunista incómodo. De la Pirenaica a Podemos*, Barcelone, Península, 2016, p. 127.

² « La nueva ley, entre otras novedades, suprimía la censura previa y, en teoría, reconocía a la prensa el ejercicio de los derechos a la libertad de expresión de las ideas y a la difusión de informaciones, aunque en la práctica estaban limitados por tantas y tan ambiguas restricciones, que en el tardofranquismo la prensa más aperturista [...] se vio obligada a nadar entre expedientes, multas, sanciones, secuestros de ejemplares, suspensiones y cierres temporales », Luis Zaragoza Fernández, *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*, op. cit., p. 225-226.

³ Fondée en 1965 par des étudiants de l'université à Madrid (dont grand nombre faisaient partie du PCE) et dirigée par l'écrivain Jesús Munárriz, la maison d'édition *Ciencia Nueva* se chargeait de publier les auteurs du marxisme classique ainsi que les textes les plus politiques de Larra, Voltaire, Diderot, Robespierre, etc. Selon F. Rojas Claros, *Ciencia Nueva* « [fue] una editorial pionera en cuanto a publicación de libros de corte marcadamente político e ideología disidente con los postulados tradicionales del régimen [...] y supondrá la creación de una plataforma para la difusión de las ideas más vanguardistas procedentes de dentro y fuera de nuestras fronteras ». F. Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, op. cit., p. 83. Elle est finalement fermée en 1970 par le nouveau ministre de l'Information Alfredo Sánchez Bella en se servant du *Registro de Empresas Editoriales*, dans lequel le ministre l'avait empêchée de s'inscrire pour des raisons administratives. Voir aussi l'article de F. Rojas Claros, « Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965-1970) », dans Javier Muñoz Soro (Coord.), *Intelectuales y segundo franquismo, Historia del Presente*, 5, 2005, p. 103-120.

⁴ « Como hay ambiente pesimista entre líneas, que alcanza a las nociones de libertad, policía, etc., serían demasiado numerosas las supresiones, por lo que tratándose además de trámite de consulta voluntaria se estima mejor el DESACONSEJAR la publicación, salvo mejor juicio de la Superioridad ». Rapport du censeur (signature illisible) du 04/12/1968. AGA, Sección Cultura, Exp. 9843-68.

⁵ Il y en a eu quatre éditions : Madrid, Zyx, 1968 (1ère et 2nd), Algorta (Vizcaya), Zero, 1970 (3ème), et Bilbao, Zero, 1974 (4ème).

⁶ Comme l'explique Francisco Rojas Claros : « También resultó denunciado el libro *Introducción a Cuba*, de Andrés Sorel, entregado a depósito directo por ZYX en agosto de 1968. El censor que lo examinó no podía considerarlo propaganda del castrismo, aunque se expusieran sus supuestos logros, y por tanto iba a ser difícil que prosperase un secuestro [Informe del censor Manuel María Massa Toboso, 16/08/1968. AGA, Sección cultura, Expediente 6892-68]. Sin embargo, la cruzada personal de Fraga estaba en marcha, ordenándose su denuncia con secuestro previo administrativo el 17 de agosto de 1968. Pero como era de esperar, el TOP sobreseyó el caso y

obra de Ernesto Guevara, sa biographie chez *Ciencia Nueva* du leader communiste, sous le nom d'Andrés Martínez. Le Ministère de l'Information a toujours été méfiant vis-à-vis de cette maison d'édition, et le résultat sera son interdiction. Les deux rapports de la censure se montrent contraires à la publication. Par exemple, le premier insiste sur le risque d'identification du lecteur avec Che Guevara et, comme corollaire, sa vénération automatique du communisme :

Hace una apología del Che Guevara. [...] Dado que es conocido de todo el mundo su condición de comunista, los lectores de la masa, sentirán una admiración por él como si fuera un redentor y a través de él del comunismo. Por lo que considero que NO PUEDE AUTORIZARSE¹.

Il est quand même choquant que ce soit le Ministre Carlos Robles Piquer lui-même qui écrive à l'éditeur pour lui notifier l'interdiction de l'ouvrage. Finalement, cette biographie sera publiée à l'étranger avec un titre légèrement différent, *Vida y obra de Che Guevara*, concrètement chez Ebro à Paris, en 1968 et 1973 (deuxième édition), et puis en Espagne, chez Dogal/Libersoc en 1978.

Beaucoup plus longues sont les démarches administratives dans le cas de sa biographie sur *Ho Chi Minh*. L'ouvrage est considéré comme « no autorizable » car, selon les censeurs, il s'agit d'une « apología », d'un « panfleto », d'une « propaganda » ou même d'un « panegírico infantil » du leader politique². Pour finir de disqualifier l'ensemble de l'ouvrage, l'un des censeurs n'hésite pas à s'attaquer à sa qualité : « pésimamente escrito desde el punto de vista gramatical y literario »³. La majorité des censeurs penchent pour la non autorisation de cette publication. Parmi eux, la critique du militaire Luis Martos est intéressante en raison de ses insultes, sa violence verbale et sa réinterprétation personnelle de la figure de Hô Chi Minh⁴. Finalement, cette biographie sera autorisée le 20 février 1973, mais « destinada exclusivamente a la exportación », et à partir de 1975, autorisée en Espagne.

En conclusion, parmi romans, essais, biographies et préfaces, on a répertorié vingt ouvrages d'Andrés Sorel au total qui passent par le rapport de la censure entre 1964 et 1982, c'est-à-dire même sept ans après la mort du dictateur. Mais les affrontements avec le Régime

alzó expresamente el secuestro, pese a que el Fiscal solicitó su destrucción [Nota de la Subdirección General del Régimen Jurídico de la Prensa sobre el Sumario 639/68, 10/10/1968] ». Dans F. Rojas Claros, *op. cit.*, p. 187.

¹ Rapport du lecteur (signature illisible), 17/01/1968. AGA, Sección Cultura, Exp. 254-68.

² La crainte du Régime et son instabilité politique sont palpables dans certains commentaires : « Su difusión en personas no muy formadas, puede ser altamente pernicioso » ou « Considerando por lo tanto la presente [obra] como no autorizable, máxime en los momentos actuales ». Rapport d'un lecteur anonyme, 18/12/1970. AGA, Sección Cultura, Exp. 11509-70.

³ Rapport du censeur Ramón Touceda Fontenla, 03/12/1970. AGA, Sección Cultura, Exp. 11509-70.

⁴ Le rapport de Luis Martos sur l'essai *Ho Chi Minh* est consultable en Annexe 4.

se succèdent, comme quand Sorel exerce comme instituteur au hameau de Cortijuelo et Collejares (Jaén) durant l'année 1955-56 :

Había ejercido yo un año de maestro en una cortijada del campo jienense, cerca ya de la provincia de Granada. Algunas gentes vivían aún en cuevas. Niños y niñas recorrían todos los días hasta dos o tres kilómetros para acudir a la escuela: era la primera vez en su historia que en Cortijuelo-Collejares funcionaba un colegio. Yo gustaba internarme por las barrancas y visitar las chozas y casas donde habitaban sus padres. Una apasionante experiencia que recogí en mi primera novela escrita¹.

En plus d'enseigner à lire et écrire à des enfants victimes de la misère la plus profonde, l'après-midi l'écrivain et militant Sorel faisait des « discours sociologiques » (autrement dit, des discours politiques) aux villageois. Son activité ne dure qu'un an, et elle sera soudain interrompue par la *Guardia Civil*, qui était descendue au village afin de prendre des renseignements sur son activité clandestine.

En définitive, face à l'échec de ses premiers romans, Sorel décide, en accord aussi avec son militantisme au PCE, de se dédier à l'écriture des essais politiques et des biographies. À l'exception de *Como la enfermedad, como la muerte*, roman prévu pour être publié chez *Ciencia Nueva* en 1968 – mais censuré et finalement publié en 1974 sous le titre de *Free On Board Carolina* chez *Ediciones del Centro* – et de l'anthologie de récits *Crónicas de amor y muerte en diez ciudades del mundo*, publiée par Zero en 1973, Andrés Sorel ne publie aucun roman entre 1963 et 1978. Dans cette dernière année, il renouera avec *Discurso de la política y el sexo* chez Zero-Zyx. Ce vide littéraire est certainement dû à deux raisons complémentaires : ses devoirs de militantisme au PCE, en même temps que sa défaite face à la machine de la censure franquiste.

2.2 Rupture avec le PCE. Empreintes autobiographiques dans *Discurso de la política y el sexo*

Pero las leyendas se acaban donde empieza la historia y donde las palabras han ocupado definitivamente los laberintos obscenos del silencio. Alfons Cervera, *Maquis*

2.2.1 De la mémoire individuelle à la mémoire collective

Les événements du Printemps de Prague, ainsi que son exclusion du PCE à Paris, deux moments cruciaux dans la vie politique d'Andrés Sorel, trouvent leur représentation

¹ Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 191.

romanesque dans *Discurso de la política y el sexo*, publié en 1978 chez Zero-Zyx. Il s'agit d'une œuvre complexe, que ce soit par la crise personnelle de son protagoniste, ou par son hybridité générique. En effet, il s'agit d'un *roman autobiographique*, car dans la diégèse on assiste à l'histoire politique et personnelle d'Andrés, son protagoniste, sans doute un double ou *alter ego* de l'auteur réel dans le texte. C'est un récit hybride dans la mesure où il emprunte à la fois au factuel – les faits racontés ont pour la plupart existé dans la vie de l'auteur, ainsi que les lieux et les événements cités – et au fictionnel – descriptions expressionnistes et terrifiantes, cauchemars, hésitations, anachronies narratives dans ses cinq chapitres, passages métalittéraires et mises en abyme, pauses descriptives lyriques, passages symboliques, etc. Le récit est écrit à la première personne du singulier, ce « je » qui représente l'auteur, selon Michel Butor¹, et il y a une coïncidence totale entre l'auteur réel, le narrateur et le personnage principal, appelé Andrés également. C'est un roman autobiographique, dans lequel la vérité peut être déformée par la fiction ou certains faits ou noms de personnages reconstruits, comme c'est le cas dans *Les mots* de Jean-Paul Sartre, *Enfance* de Nathalie Sarraute ou encore *Le grand voyage* de Jorge Semprún. La vie d'Andrés est racontée de façon romanesque, et donne lieu à des incessants rapports provocateurs et farfelus avec de nombreuses femmes.

Au niveau paratextuel, on n'a aucune mention au terme *autobiographie*. En revanche, le roman est publié dans la collection « Guernica » de la maison Zero-Zyx, dans laquelle les publications sont strictement littéraires, notamment en poésie, avec des ouvrages d'auteurs tels que Miguel Hernández, Antonio Ferrer, Juan Gelman, Etelvina Astrada, etc. De plus, le résumé de la quatrième de couverture lui attribue la dénomination de « memoria novelada ». En ce sens, ce sont plutôt des *mémoires politiques romancées*, car à la différence de l'autobiographie, dans laquelle le narrateur raconte sa vie depuis son enfance et dans un ordre chronologique, dans ces mémoires Sorel sélectionne une période politique très spécifique, qui commence avec les événements de mai 68 à Paris et se poursuit jusqu'à la mort de Franco en 1975. On voit le rôle d'Andrés Sorel en tant que militant du PCE et en tant qu'écrivain, mais aussi, et c'est notamment ce qui constitue la part la plus littéraire et fictionnelle de l'œuvre, ses traumatismes, ses complexes, ses défaites et ses obsessions dans une époque convulsée et agitée, dans laquelle tout est orienté vers la recherche d'une véritable liberté en tant que citoyen – un désir de liberté qui se transcrit formellement dans les nombreux dialogues présents dans le récit. Ainsi, la dimension fictionnelle de l'œuvre est indiscutable. Le pacte autobiographique avec le lecteur est présent, car l'adéquation entre les faits vécus et les faits racontés n'est pas totale.

¹ Michel Butor, « L'emploi des pronoms personnels dans le roman » dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 81.

Ce roman, qui joue avec les limites de la vérité et de la fiction, fonctionne comme remède à une identité fracturée, celle d'Andrés en tant que militant communiste en plein processus de désenchantement et celle d'Andrés en tant qu'écrivain qui vise à déterminer sa voie existentielle. C'est un genre hybride, incarné par un personnage qui se débat entre la réalité et le désir, entre ses traumatismes personnels et son défoulement érotique. Le récit se veut ainsi une sorte de *confession* en même temps qu'un témoignage personnel sur une époque historique, dont le narrateur est témoin et acteur. La fonction testimoniale – plus que la fonction idéologique concrétisée dans les digressions – est très présente, car le narrateur montre bien la relation affective qu'il entretient avec les événements racontés, comme les sentiments et émotions face à un fait ou un personnage historique. Dans cette œuvre, l'auteur envisage la littérature comme un exutoire face à des circonstances très contraignantes, comme celles de la clandestinité, la censure franquiste, l'incompréhension de la part des dirigeants du PCE, ou bien sa dissidence intellectuelle et vitale. C'est un dialogue, non seulement vis-à-vis de ses innombrables conquêtes féminines, mais aussi avec lui-même et sa conscience. C'est l'histoire d'un échec, car sa relation avec les femmes connaît le même sort que les révolutions auxquelles il assiste : la défaite. La révolution et l'amour sont semblables : inaccessibles ou impossibles, mais désirables.

De ce fait, le personnage d'Andrés subit une crise existentielle, dans la mesure où il est poursuivi par la police franquiste en raison de son activité clandestine au PCE. Pour éviter de se faire capturer, il part en exil à Paris en juillet 1972, pour travailler à la revue *Información Española*. Et finalement c'est en septembre 1973 que, après un jugement du Parti à cause de ses publications non convenables dans la revue, le personnage est expulsé. À cela s'ajoute une déception qui va *in crescendo* depuis les événements du Printemps de Prague, où Andrés prend conscience de la répression des systèmes communistes et des positionnements des généraux comme Enrique Líster, qui se plient aux ordres de Moscou.

On peut se demander comment s'exprime la crise existentielle du personnage, que l'on observe à travers trois axes : la double répression du franquisme et du PCE, la recherche incessante du plaisir érotique comme moyen d'échapper aux angoisses et comme symbole de la liberté, et le caractère fragmentaire et anachronique des séquences narratives, qui expriment sa condition de clandestin et de sa fracture identitaire.

2.2.2 Franquisme et PCE. La double répression

Avant sa fuite en France en 1972, Andrés connaît la prison franquiste lors de quelques arrestations, en raison des réunions clandestines, conférences ou d'une possible délation. Son activité clandestine est connue des services de Police et ils attendent le bon moment pour l'arrêter définitivement, mais sans succès, grâce à un coup de chance, comme le raconte le personnage, à l'aide de propositions très rythmiques :

Fue un movimiento reflejo, casi instintivo, mamado en múltiples experiencias, el que me salvó. Estaban en los coches, apenas cinco metros debajo del portal. Retrocedí inmediatamente, perdiendo de vista la calle, los autos, la casa. «Vinieron anoche, te están esperando», advirtió al llamarla por teléfono mi mujer. Sentí crujir el reloj, romperse la sensación normal del tiempo transcurrido hasta entonces (*Discurso*, 28-29).

La peur, la méfiance, le blocage émotionnel et l'angoisse sont toujours présents dans sa fuite : « Corría el taxi cansinamente entre los semáforos reguladores de su galopada. No podía hablar, mirar las gentes atravesadas en mi camino. Todas me parecían sospechosas y hostiles, presuntas deladoras » (*Discurso*, 29). Et cette angoisse existentielle transpire à travers l'écriture elle-même, qui produit un effet de coup de tonnerre qui coule à flots, à mi-chemin entre l'instabilité du camouflage et les aléas d'une mémoire tumultueuse. Il s'agit d'un rythme accéléré, construit avec de courtes propositions, de nombreuses énumérations d'une forte intensité – qui sont symptomatiques par ailleurs de la nature totalitaire du régime franquiste – et d'une superposition spatio-temporelle ininterrompue, presque à la manière de l'écriture automatique. La perfidie de l'interrogatoire dont les questions lancinantes en viennent à se substituer aux tortures, prend une dimension symbolique, presque scatologique :

[...] Se recuerdan los interrogatorios, la posibilidad del proceso, preguntas llegadas de golpe, invadiendo el cuerpo, la mente, rebotando en los tejidos, en los miembros, incendiando la sangre, pellizcando los muslos, oprimiendo el pecho, aplastando el sexo, espaciadas, continuadas, repetidas, machacadas, hurgando, taladrando tu vida, claveteando los huesos, abriendo las vísceras, indagando, inventando, arrancando secuencias que ya fueron o nunca han de realizarse, toda una vida espurgada [*sic*], deshecha sobre la habitación que llenan policías continuos [...] (*Discurso*, 33).

Après une semaine de réclusion et d'isolement dans la Sierra de Madrid en attendant un faux passeport, la sensation de crainte et d'incertitude d'Andrés s'accroît et laisse la place à des passages symboliques, comme celui de l'orage et l'allitération en /r/, prémonitoire des temps difficiles :

Dijeron que pronto me traerán el pasaporte [...] Desde la azotea, un océano de árboles envolviéndome en su intensidad. Grito. Cubos de agua sobre el desnudo cuerpo. Hago café. Inicio otra semana de soledad. Temiendo aparezcan un día, flotando entre los árboles, los capotes de la

guardia civil. Malsoportando [*sic*] los atardeceres de crujientes tormentas, cuando zigzaguean los rayos, se derrumban los árboles, incendiándose los cielos, aturde mis oídos la desenfrenada orquesta de los truenos y sólo en el diluvio y el lejano relampagueo encuentro la sosegada calma del alejado peligro (*Discurso*, 41).

Mais cette poursuite infernale par le franquisme va être ensuite suivie par une rupture traumatique avec le PCE, après une longue collaboration, notamment dans la presse du Parti. Andrés en sera exclu, et c'est d'une manière sinistre qu'il décrit son jugement par le Comité Central à Paris. Le récit fonctionne comme une critique radicale de la façon de faire du PCE concernant son manque de démocratie interne et le pouvoir absolu de ses dirigeants. Cette séquence du jugement a lieu au chapitre 3, intitulé « Mari France. Mayo del 68 », dans lequel on trouve des passages sur Mai 68, sur le Procès de Burgos en 1970, sur son expulsion en 1973, et sur Paris en 1978, mais c'est son expulsion qui occupe un espace privilégié dans le récit. Le chapitre commence avec l'arrivée d'Andrés à Paris et sa première rencontre avec Santiago Carrillo lors d'un meeting. Tout le long du chapitre, il s'adresse à Mari France sous forme de dialogue. La réunion du PCE dans laquelle on discute de la question chilienne et de son traitement par la presse du Parti occupe toute la place et est narrée dans l'ordre chronologique à la manière d'une chronique : depuis l'arrivée d'Andrés au château où elle a lieu, jusqu'au lendemain de la réunion. Selon Andrés, l'ambiance y était, comme la météo à Paris, grisâtre, pleine de gestes hypocrites entre les membres du Parti, ce qui est dénoncé à travers plusieurs oxymores :

Fríos los saludos. Forzadas las sonrisas. Displicente el apretón de manos, el abrazo de Santiago, cual si pensara cogirme de sorpresa. Qué monótonos y desangelados son todos estos locales que nos cede el partido francés. Se van sentando, colocan papeles, bocadillos, incluso botellas de vino, encima de la gran mesa abierta, paralela y longitudinalmente, desde la presidencia, en dos hileras que componen una perfecta U (*Discurso*, 70).

On remarque aussi que la description de cette énorme table est également symptomatique de la froide rationalité du pouvoir et nous évoque un espace fermé en « U » face à l'accusé. Les dirigeants du PCE sont décrits brièvement et d'un regard mordant :

Cínica, ensalivada, la sonrisa de Azcárate [...] Junto a Carrillo, a su izquierda, reposado, sosteniendo desgairadamente el cigarrillo entre los dedos, sonriendo más con los ojos y el blanco flequillo que con los labios, Ignacio Gallego. Adusto y seco, mirada sobre la mesa, Delicado. Insignificadamente agitanado, Ramos. Bullicioso Azcárate. Serviles los miembros de la comisión de Francia. Tragando la historia por venir, consciente de que una vez más la obediencia se impondrá a sus propios sentimientos, distanciado de la mesa, Melchor. Lejanos, cual si no me conocieran, Daniel, Chicarrón, otros (*Discurso*, 70-71).

Ce qui est significatif dans le récit est que les passages sur la réunion sont intercalés avec d'autres passages sur Mai 68 et sur la relation érotique d'Andrés avec Mari France et Lucy,

une technique de contrepoint qui crée un effet absolument provocateur dans le contexte froid et solennel de la réunion du PCE. En effet, le temps de la réunion est intercalé par des passages révolutionnaires, comme les slogans de Mai 68 ou des informations sur les arrestations des étudiants. Andrés fait le point sur le Paris de l'époque et celui d'aujourd'hui, où la révolte a définitivement échoué, à travers de brèves analepses :

527 estudiantes han sido detenidos y emprisiopatrullados en la plaza de la Sorbona. La represión engendrará acción y ésta, ideas. Llevemos la imaginación al poder. Fueron disturbios y choques brotados un 3 de mayo ya gastado, ahora las calles sin adoquines y asfaltadas, escaparates vidriados a plenitud de rendimiento consumista, precios sensiblemente elevados para compensar cuanto se perdió en la inimaginable revuelta, efímero despertar de la revolución en occidente (*Discurso*, 71).

Ici, la référence à Mai 68 relève d'une double dimension : d'un côté, c'est une manière d'opposer la révolte de la rue et l'énergie des étudiants ainsi qu'un langage vivant, à la bureaucratie et la passivité docile et soumise des dirigeants du PCE. Mais d'un autre côté, c'est une manière aussi de l'opposer au rôle joué par le PCF et la CGT qui, aux yeux d'Andrés, symbolisent une sorte de trahison envers les idéaux révolutionnaires de Mai 68¹. Ce sont des extraits rythmiques et vivants qui s'opposent à la lenteur détaillée du développement de la réunion du PCE à Paris. En outre, le récit essaie de discréditer les dirigeants du Parti non seulement par le biais de la description sarcastique des personnages que fait le narrateur, mais aussi à travers les discours des dirigeants eux-mêmes, notamment celui de Santiago Carrillo. Après avoir exposé les thèses sur la défaite d'Allende et de l'Unidad Popular au Chili – tels que le gauchisme du MIR², l'anarchie, la baisse de la production, la famine, etc. –, Carrillo se montre ferme et fait une allusion explicite à Andrés, dans un style qui montre sa gestion du PCE d'une main de fer et le triomphalisme de son discours au sein du Comité Central :

Pero hora es de hablar con claridad. Y decir que no vamos a tolerar que en nuestra prensa, en nuestra propia prensa, y por camaradas responsables, se cuestionen estas cosas, estos principios. Ni lo vamos a tolerar, ni a consentir, camaradas, ¿adónde podríamos llegar? (Voces de "muy bien, muy bien"). El partido ha de ser siempre firme en sus principios, no puede tolerar los desviacionismos, nadie puede estar a nuestra izquierda, pues la izquierda somos nosotros [...] Dudar de la dirección del partido, poner en cuestión nuestra línea política, subrayar la existencia de tendencias, de enfrentamientos en nuestro Comité Central, abrir una brecha en nuestra propia prensa, desviándola

¹ Par exemple, le narrateur utilise l'intertextualité pour opposer le point de vue officiel et dogmatique de Benoît Frachon, membre du PCF et de la CGT, face à celui de Alain Geismar, du Snesup, plus en accord avec les positions d'Andrés, qui explique que la pacification réformiste empêche la *lutte réelle* (*Discurso*, 117).

² L'analyse de Carrillo diffère de celle de Sorel. Pour le premier, le coup d'État de Pinochet a à voir principalement avec le caractère aventurier et gauchiste du MIR et d'autres groupuscules, alors que pour le second, comme il l'expose dans son article intitulé « Chile, la revolución crucificada » au n° 102 de la revue *Información Española*, les causes sont multiples, à savoir : le rôle de l'impérialisme américain et ses entreprises, les partis fascistes comme *Patria y Libertad* ainsi que les intérêts de la bourgeoisie et du grand capital, le caractère historiquement antidémocratique de l'Armée chilienne depuis 1900, et l'impuissance du gouvernement d'Allende.

de una orientación justa y clara, es, insistimos, meter al enemigo en nuestra propia casa (*Discurso*, 73-74).

Pas de place pour la divergence ni pour le désaccord au PCE, et donc pas d'avenir pour Andrés, de nature polémique et contestataire. Carrillo était le grand leader et tous les autres membres avaient peur de lui, comme les descriptions du narrateur nous laissent entendre : ils acceptaient religieusement toutes ses décisions. Cette posture intransigeante du Parti, qui constitue une stratégie pour obtenir plus de pouvoir en appliquant une tactique très ciblée, va à l'encontre de la vision transformatrice et révolutionnaire du protagoniste. Cela implique aussi un manque de démocratie interne où les militants de base ne décident presque rien, comme le signale Mari France : « ¿Qué cuenta, qué decide la base del partido? No tiene vida activa, no se la consulta para nada; se limita a recibir consignas, a ser instrumento al servicio de la todopoderosa dirección » (*Discurso*, 84). Dans son dialogue incessant avec Mari France, une stratégie narrative qui vient combler par ailleurs le manque de démocratie au sein du Parti, Andrés avoue :

Comencé a caer en desgracia mucho antes, cuando inicié críticas sobre el triunfalismo, el lenguaje que usábamos en nuestra prensa y comunicados, la falta de participación de la base en la elaboración de la estrategia, críticas que, no ignoraba, eran totalmente desaprobadas. No importa lo que dijera: era el espíritu. Eso lleva a la advertencia, al ostracismo, la expulsión como última medida (*Discurso*, 96-97).

Au fond, il était question de la concurrence entre *Mundo Obrero* et *Información Española*, qui selon Andrés se vendait trois fois plus aux lecteurs immigrés, pour le malheur du Comité Central :

Un golpe a Información Española redundaría en beneficio del Mundo Obrero tan decaído últimamente precisamente por su culpa, ahora habrán de potenciarse las páginas dedicadas a la emigración en éste, raro era el Comité que no daba cuenta del crecimiento de venta espectacular de aquella, por eso aunque fueran inexistentes estaban justificadas las supuestas quejas de todos los camaradas por la línea crítica y amoral que últimamente, precisamente bajo la dirección del camarada Andrés, llevaba la revista. Y en última instancia el partido lleva siempre razón y lo había decidido la dirección, hay que cortarle las alas, se está subiendo demasiado, terminar con él (*Discurso*, 87).

En résumé, selon Andrés son exclusion du PCE est due principalement au succès de la revue qu'il dirigeait, ce qui suscitait une forte jalousie et le Parti trouvait en même temps un alibi parfait : la tournure très désinvolte et non stratégique des publications signées *Galileo*, qui exprimaient une façon de penser plus libre, frôlant l'anarchisme, et dont le Comité Central se méfiait vraiment. Par ailleurs, ce pseudonyme symbolique utilisé par Sorel nous fait inévitablement penser à la figure de Galileo Galilei (1564-1642), scientifique italien dont les théories avaient fait l'objet d'un procès et d'une condamnation face à l'Inquisition et à l'Église

catholique. Le parallèle avec Andrés et son procès face au PCE semble plus qu'évident. Finalement, Andrés, comme Galilée lui-même, ne se retractera pas, et ne donnera pas suite à la tant attendue autocritique : « Sé que todos lo esperan. Una autocrítica, ni tan siquiera eso, mera aceptación del centralismo democrático dejaría las cosas en su sitio: el triunfo, para ellos, sería completo » (*Discurso*, 89).

C'est après cette rupture que s'impose véritablement la crise existentielle d'Andrés en tant que militant. Il a tout fait pour le Parti et du jour au lendemain, il se retrouve exilé et avec l'amertume de ne plus appartenir à cette communauté de lutte. Cela implique une fracture profonde de son identité et remet en cause le sens de sa vie et sa raison d'être : « Es la hora, una vez más, de la huida. Solo que ahora sin partido protector. En la más absoluta soledad » (*Discurso*, 50). Le lendemain de son exclusion, Andrés souffre d'un mal-être physique provoqué par cette séparation d'ordre affectif et psychologique, ainsi que par le choc émotionnel de la confrontation. Lors de sa promenade le long de la Seine à Paris, il décrit sa douleur d'une manière lyrique :

Enfilé hacia el Palais Royal. No quería pensar. En esos instantes de naufragio, sólo permanece, estacionaria, la presión en el estómago, una cierta quemazón en la garganta. Como continuada presencia, amenaza latente que avisa del grado de neurosis [*sic*] alcanzado, señal luminosa, aún intermitente, de nacarados relampagueos que uno intenta comprimir en los puños o las lágrimas no derramadas. De pronto los coches, edificios, la conversación apenas audibilizada de las personas, se tornan neblinosos. El reflejo del agua discurrida bajo los puentes del Sena anuncia la soledad. El pasado se precipita en un puñado de nombres que quedan en el camino (*Discurso*, 139).

Malgré ce sentiment d'abandon, Andrés doit faire face à la réalité de la dictature franquiste et être cohérent avec ce qu'il veut faire : écrire. C'est ainsi qu'après quelques voyages en Allemagne, il décide de rentrer en Espagne et de mettre fin à son court exil :

Sí. Era el fin de Galileo en «Información Española». Melchor no me dijo nada. Nadie quiso decirme, personalmente, nada. Una mañana fría y lluviosa del otoño parisiense, cogía un tren camino de la frontera, donde mi hermano me estaba esperando. Volvía a España. En realidad, poco me importaba ahora la detención. Mas los aduaneros ni siquiera pidieron mi pasaporte (*Discurso*, 132).

2.2.3 À la recherche de l'érotisme interdit

Alors que le personnage est poursuivi à la fois par le franquisme (en tant que clandestin) et par le PCE (en tant qu'intellectuel dissident), on assiste dans le récit à un dévouement sexuel extrêmement provocateur de la part du protagoniste et de ses nombreuses conquêtes. Le sexe était un sujet tabou pour l'idéologie nationale-catholique franquiste, mais la posture adoptée sur

le sujet par le PCE était également très conservatrice, dans la mesure où la vie du militant devait être d'une abnégation absolue à la cause, excluant toute forme de plaisir. Il s'agit dans le texte de la recherche incessante d'un plaisir réprimé, qui cache sans doute un désir encore plus profond : celui de la liberté de vivre, de la liberté d'expression. L'ambiance oppressive de la clandestinité ainsi que l'incompréhension de la part de son entourage au PCE, conduisent Andrés à se réfugier dans son intimité et à donner libre cours à son imagination, avec toute sorte de descriptions détaillées et torrides.

Néanmoins, le rôle de la femme en tant que telle dans le roman reste certainement ambigu, plus symbolique que réel. Dès le début du récit, Andrés engage un dialogue avec Niágara et d'autres femmes, qui se constitue en toile de fond tout le long de la diégèse. Ses conversations tournent autour des frustrations diverses d'Andrés, mais aussi ils parlent aussi abondamment de politique et de littérature, principalement du roman qu'Andrés est en train d'écrire, ce qui développe un grand axe métanarratif dans le récit. En effet, ses dialogues avec les femmes sont une manière de mieux se comprendre, de prendre distance avec lui-même et parfois on a l'impression qu'il s'agit tout simplement d'une manière de parler directement à sa propre conscience. La femme porte un rôle intellectuel, mais aussi purement sexuel, et elle est vue comme un simple objet du désir et des pulsions d'Andrés contre son angoisse. Pour le protagoniste, l'amour est vécu comme une expérience interdite et subversive, dans le sens où il est un homme marié qui trompe constamment sa femme, et certaines de ses partenaires sont aussi mariées. C'est donc une subversion des relations humaines traditionnelles ainsi que de la conception traditionnelle de la famille. Ceci étant dit, les scènes sexuelles du roman deviennent parfois trop présentes et monotones, et toujours du point de vue du plaisir masculin et de la femme-objet. Par exemple, Lucy, une des partenaires d'Andrés qui n'a que dix-huit ans, avoue ceci dans son journal intime : « Y sin embargo me pongo triste cuando luego me dices lo atractiva que soy. Siento servir solamente para una cosa, para la cama. Y me odio a mí misma. En ese momento quisiera ser monstruosa. Siempre odié a la mujer que sólo sirve para acostarse » (*Discurso*, 205).

D'un point de vue structurel, le plaisir sexuel s'entremêle couramment avec la répression politique – franquiste ou communiste – et vice-versa. En ce sens, l'acte sexuel est vécu par Andrés comme un véritable soulagement face à un contexte historique autoritaire. De même, le plaisir intime se voit fréquemment interrompu, voire brisé, par la sphère du politique comme dans l'exemple suivant, qui mêle au même niveau une scène de joie et d'amour entre Lucy et Andrés et une image du pouvoir de Franco et ses soutiens :

Sonaban guitarras y cantos mientras corría, abandonado, el viento a nuestro encuentro. Fuerte te abrazaste a mí. Un puñado de tiendas de campaña, borradas por las sombras, de cara al Atlántico. Hablamos, hicimos el amor, por cuatro o cinco horas. Hasta el sueño. Al despertar, al salir de los sacos, teníamos dolorido el cuerpo. Corrimos hacia el café, hacia el sol, niño y débil aún, abrazado a sí mismo para encontrar la consistencia que pudiera hincharle y lanzarle sobre nosotros [...] A la llamada acudieron a Él gentes de todas las regiones de España, moradores de las provincias africanas, hombres de lejanas e imperiales tierras, de la propia Italia y Alemania, cuna entonces de la civilización cristiana. Llevaba puesto un sencillo traje militar y se alimentaba de la Fe y confianza en los destinos de su Patria. Sumos sacerdotes besaron su espada, alzando sus brazos en joseantoniana señal de respeto y obediencia (*Discurso*, 231).

La structure du récit répond en général à ce schéma, mais il existe d'autres corrélations symboliques entre l'amour et la politique. Par exemple, le chapitre IV est dédié entièrement à Lucy et aux événements du Printemps de Prague en 1968. Sur les six sous-chapitres, le premier commence avec le début de leur relation, qui décline au fur et à mesure. La fin du chapitre coïncide avec la fin de leur relation et leur rupture. Mais cette relation intime est mise en parallèle avec les événements de Prague, qui commencent avec la joie d'un peuple qui se cherche et qui penche pour un socialisme plus libre et plus humain, mais qui est brutalement réprimé par les forces militaires soviétiques, ce qui provoque l'échec du Printemps de Prague de Dubcek, et l'arrivée au pouvoir par la suite d'Husak et la *normalisation*. Andrés et Dolores Ibárruri se rencontrent à la fête du 1^{er} mai 1969 à Prague qui tourne au drame, dans un jour de forte pluie et de tristesse :

[...] Un grupo de jóvenes se concentra en la plaza Wenceslas. Varios niños se acercan a depositar flores al lugar donde se suicidó el estudiante Jan Palach [...] Entonces, una bandada de policías se acercaron y comenzaron a pisotear y apartar las flores, destrozándolas. Nosotros volvimos al hotel. Besé a Dolores en silencio. Y volví a Madrid. Llegué un día gris, neblinoso. No volvería a ver a Lucy (*Discurso*, 262).

C'est la fin d'une époque, de la mort d'un rêve dans la désillusion et l'amertume, mais aussi de la fin de sa relation amoureuse avec Lucy, la plus longue, ludique et complexe du roman. Cette crise vitale s'exprime également à travers le langage employé par le protagoniste, qui devient grossier et blasphématoire, et non exempt de provocation lors de ses rapports sexuels ou de ses considérations sur les femmes, comme c'est le cas du moment où Andrés fait la connaissance de Mari France à Paris, évoqué à la manière d'une confession entre parenthèses :

(no escucharé al recrear la pasada secuencia tus lujuriantes jadeos, tus anonadantes gritos de perra apaleada por su esclavizador amo, tu entrega absoluta de útero ventoso, de manoboca desesperada, de cuerpo estrellado contra el suelo de la habitación cuando ya el lecho no puede calmarlo) (*Discurso*, 79).

Le langage provocateur et la politique s'entremêlent à nouveau, lors d'une halte d'Andrés à l'hôtel Rossia de Moscou après sa visite en Corée du Nord en 1969, et son rapport avec une femme latino-américaine :

No recuerdo si era de Ecuador o Costa Rica, nunca vi una mujer que le gustara tanto recibir por el culo, y después de joder quince días en el hotel Rossia de Moscú, volví a Praga, y en Praga vomité sobre el mercado negro, las estudiantes prostituidas, la normalización de Husak, la enfermedad de Smorkovsky, el silencio de Dubcek (*Discurso*, 272).

En tout cas, l'acte sexuel est vécu comme une sorte de sauf-conduit vers une liberté réelle qui n'existe guère dans la sphère publique. Comme le dit Susana, une interprète tchèque qu'Andrés connaît à Prague et avec qui il entretient une brève relation : « Me gustaría ir contigo a España. No sabes lo que es no disponer de un pasaporte, no poder viajar. Dices que nos entregamos a la locura del sexo. ¿Qué otra cosa teníamos? Es nuestra única libertad » (*Discurso*, 196).

Nombreuses sont les femmes qui ont une relation avec Andrés tout au long du récit, mais toutes ces liaisons finissent presque de la même manière. Par exemple, Niágara n'a que vingt ans, elle est étudiante à l'université et issue d'une famille bourgeoise. C'est la femme d'un ami d'Andrés et ils finissent par se quitter de crainte que l'un de leurs conjoints découvre leur relation illicite. En 1972, il entretient une relation avec Carmen, militante du Parti Socialiste. Ils voyagent ensemble à Dieppe, mais finissent par interrompre leur relation car elle part à Porto Rico où elle travaille comme professeure. Ensuite vient Mari France, vingt-neuf ans, mariée et militante du PCE, issue d'une famille de diplomates. Très belle, elle suscite le désir des membres du Parti. C'est la seule qui fait des éloges à Andrés en raison de sa posture critique vis-à-vis de la direction du PCE. Cependant, et malgré leur désir réciproque, leur relation prend fin, comme le dit Andrés : « Ahora no tengo donde escribirte. Supongo que vives, no sé dónde ni con quién ; el diálogo hace tiempo se quebró entre nosotros » (*Discurso*, 86). Victime de la désillusion de la politique, elle rentre à Londres, ce qui met fin définitivement à leur relation :

Desengañada, pequeñoburguesa, deliciosa Mari-France, vas a huir a Londres, a Londres no, has huido a un pequeño pueblo cercano a Londres donde hueles los árboles y escuchas tañer las campanas de la misa dominical (*Discurso*, 96).

Enfin, vient le cas de Lucy, dix-huit ans, qui reçoit les cours particuliers d'Andrés chez sa mère et qui tombe profondément amoureuse de lui. Andrés lui ouvre les yeux concernant la situation politique de l'Espagne franquiste. Il exerce le rôle de maître et remplace aussi son père, un homme ivre et violent. Pour elle, aimer c'est souffrir. De ce fait, elle se plaint de sa solitude, de ses peurs, de l'amour impossible avec Andrés dans son journal intime. Leur adieu a lieu lors d'un voyage en Galice dans l'été 1968. C'est l'histoire d'un échec :

—Me gustaría tener un hijo tuyo, Andrés.
—Olvidalo, no seas cruel, yo no existo, pronto tú tampoco, y será triste simplemente recordar. Quedamos en que crecías, Lucy, está a punto de no ser ya una niña y de enterrar tus últimos recuerdos. Mañana volvemos a Madrid. Madrid es separarnos, regresar al juego del escondite y la mentira (*Discurso*, 235).

En définitive, toutes ses histoires d’amour, assez provocatrices et controversées, finissent dans la rupture, dans l’échec, et cela nous fait songer inévitablement aux révolutions vécues par le protagoniste, qui finissent de la sorte. L’amour, comme la révolution, est impossible, et n’a qu’une courte durée qui va de l’euphorie à la désolation. Ce roman se présente comme l’amère constatation d’un échec. Même si désirable, la révolution se présente comme l’amour : inaccessible ou impossible. En effet, l’idée qui traverse l’œuvre consiste à dire que la révolution ne peut pas aboutir tant qu’il n’y aura pas une véritable réforme en nous-mêmes. Lorsqu’il évoque les réunions avec Mari-France au sein du PCE, Andrés déclare :

[...] Un ritual hecho de palabras distanciadas de la cotidiana realidad, análisis en los que nosotros nos evaporamos, tanto como la propia vida no hecha de citas y textos de Lenin o el Comité Central, reformas y revoluciones para impedir la auténtica, única, posible reforma: aquella que se inicia en nosotros mismos (*Discurso*, 82).

2.2.4 Clandestinité et fracture identitaire

Dans cette quête du soi et de son identité qui est le *Discurso de la política y el sexo*, on apprécie la fracture identitaire de son protagoniste par le biais de nombreuses modalités structurelles du récit. En effet, la vie clandestine d’Andrés est porteuse d’une certaine angoisse, d’une forte incertitude vers l’avenir. Comment survivre dans un État autoritaire qui poursuit les dissidents ? Comment faire face également à la conception orthodoxe et restreinte de la culture qui porte le PCE ? Ces questionnements se traduisent par le caractère fragmentaire et anachronique des séquences narratives du roman. Cette structure particulière reflète non seulement le va-et-vient de la mémoire du narrateur, mais elle exprime aussi sa condition de clandestin, sa fracture identitaire, lors d’une période de transition autant politique qu’existentielle. Le dialogue avec les femmes traverse le roman, à la manière d’une recherche incessante des réponses à ses questions existentielles. À cela se mêlent les passages de réflexion et de critique politique, avec des moments d’oppression, de souffrance ou de mal-être – par exemple lors de son voyage en Corée du Nord, où il constate le véritable et sinistre culte de la personnalité du président Kim Il-sung –, ainsi que de désillusion. Les passages marqués par cette espèce de vertige existentiel sont compensés par des scènes scabreuses au niveau sexuel,

mais aussi par des passages lyriques et parfois surréalistes, où l'écriture transmet l'incompréhension et la perplexité du narrateur. Ce caractère hétérogène et instable, presque de collage, n'est que l'image d'une blessure profonde, d'un moment de remise en cause de ses croyances les plus fermes. Enfin, le roman s'ouvre et se ferme avec des références explicites au franquisme à travers un flashback : le début avec une évocation de sa mort en 1975 et la fin avec une évocation de sa victoire face aux républicains en avril 1939, le tout dans une dimension circulaire et oppressive qui symbolise l'omniprésence cauchemardesque de la dictature dans l'inconscient du protagoniste. Le fait de situer la fin de la guerre à la fin du roman implique symboliquement que la Guerre Civile ne finit pas véritablement en 1939, mais en 1975, compte tenu des crimes et de la répression de la dictature. Après toute cette longue période de luttes, d'échecs et d'espoirs, Andrés rencontre une nouvelle amie, Ana, qui l'interroge sur l'avenir après le décès de Franco d'une manière très lyrique :

Ana me abraza. Quedan atrás las compañeras. Aprieta el sol. La Universidad va quedando lejana. Me dice:
—Y ahora, ¿dónde vamos?
Nuevamente unos ojos, unas manos, mirándome:
—Dónde vamos, Andrés (*Discurso*, 289).

En somme, c'est dans ces trois dimensions que l'on constate l'incessante et étouffante crise existentielle du protagoniste. Dans cette période charnière, c'est le moment de faire le bilan, d'exprimer ses désirs les plus nobles et utopistes, ainsi que de regretter ses échecs, l'impossibilité d'un monde meilleur, d'un rêve qui devient irréalisable à cause de l'abus de pouvoir et du pragmatisme des dirigeants de tous bords. C'est à travers ce fin équilibre entre le fictionnel et le factuel que le narrateur réussit à nous raconter et à se raconter lui-même, à partager avec le lecteur le témoignage d'une époque d'enthousiasme dans le monde des possibles, entourée d'une forte dose de nostalgie et de tristesse, ainsi que d'ardeur et de volontarisme.

2.3 Les enjeux de la mémoire. De *La noche en que fui traicionada à El falangista vencido y desarmado*

2.3.1 La mémoire historique en Espagne ou la bataille de Sisyphe

Han sido muchos años de recorrer la tierra calcinada de la guerra, rota, definitivamente rota, por el silencio que al final de todo se levantará como el único vestigio del pasado. Alfons Cervera, *Maquis*.

En 1994, quand la question de la mémoire historique des vaincus de la Guerre Civile commence timidement à émerger dans la sphère publique espagnole, Andrés Sorel déclare au journal *Egin* :

En este país se pretendió, a partir del 75, hacer tabla rasa del pasado para que la memoria no existiera, como si no hubiéramos vivido un horror de cuarenta años. Y esto es peligroso porque, a fuerza de negar la memoria y el pasado, acabas instaurando ese pasado en tu presente. De hecho, muchas de esas corrupciones, vicios, que imperan en el presente están impulsadas por hombres que vivieron en ese pasado [...] No se trata de hacer tribunales inquisitoriales contra lo que existió, pero sí de tenerlo presente para impedir que resurja¹.

Cette déclaration permet de constater la gestion plus que discutable que l'État espagnol a faite de la mémoire historique des vaincus de la Guerre Civile depuis 1975. En effet, l'une des consignes pendant et après la Transition démocratique fut le dénommé *pacte de silence* ou *pacte de l'oubli*, afin de ne plus remuer le passé de la Guerre Civile et de la dictature franquiste, considéré comme *traumatique* pour la population. Cela s'explique aussi en raison d'un processus politique géré fondamentalement par les élites de la dictature franquiste, face à une gauche affaiblie qui venait de la clandestinité et qui penche finalement pour une réforme négociée au nom du *consensus* au lieu d'une rupture avec le système dictatorial². On parle progressivement d'oublier, de *tourner une page* qui n'a pas paradoxalement été lue, et le discours dominant, notamment celui de la Transition, consiste à dire que la Guerre Civile est le produit d'un acte fratricide et du mythe cainite³, où les responsabilités seraient partagées à moitié entre le camp national-franquiste et le camp républicain. Selon l'historienne Carme Molinero :

Desde su origen, el régimen franquista hizo un gran esfuerzo para desarrollar una política de la memoria que, esquemáticamente, consistió en demonizar primero, y hacer desaparecer después, la memoria democrática y así poder consolidar una nueva memoria colectiva afín a sus postulados políticos [...] Ahora bien, aunque la memoria institucionalizada, y quizás la más extendida, respondía a la generada por el franquismo, la memoria individual de los vencidos y la de los que

¹ Nere Larrañaga, « Andrés Sorel: “Escribir es gritar contra los demonios internos y la sociedad” », *Egin*, 24/07/1994, p. 2-4. Citation p. 3.

² Suite au choix de la logique de la réforme et non pas de la rupture démocratique et radicale avec l'ancien régime – car la pression du *bunker* franquiste et de l'Armée était très importante pendant le processus transitionnel – les conséquences à court et long terme construisent ce que le politologue Vicenç Navarro considère comme une « démocratie incomplète » : « [La] transición de la dictadura a la democracia se realizó bajo el gran dominio de los herederos de los que realizaron aquel golpe, que controlaban el Estado y la gran mayoría de sus medios de información y persuasión. Aquella transición no se basó en una ruptura con aquel Estado, sino en una reforma, dejando grandes sectores de aquel Estado – como el Ejército y la judicatura – en manos de sectores pertenecientes al Estado anterior ». V. Navarro, « El olvido de las otras víctimas del terrorismo », *Público.es*, 05/05/2016. En ligne [<http://blogs.publico.es/dominipublico/16714/el-olvido-de-las-otras-victimas-del-terrorismo/>]. Consulté le 18/05/2016.

³ La notion de « distopía cainita » est abordée par Jesús Izquierdo Martín, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », art. cit., p. 61.

habían luchado contra el régimen franquista no coincidía con la memoria institucionalizada y difundida por los medios de comunicación¹.

De cette manière, le discours dominant consiste à dire que la seule façon de surmonter les divisions entre les Espagnols était d'admettre – puisque chacun avait une *responsabilité* dans l'affaire – que le mieux pour tous était d'oublier le passé et de regarder ensemble vers l'avenir. Sur cette question Andreas Stucki et José Manuel López de Abiada affirment :

¿El miedo del “nunca más” fue un discurso propio o “impuesto”? [...] Quien se expresaba abiertamente sobre el pasado de otras personas fue pronto excluido del discurso público. Considerado desde esta perspectiva, se puede defender la hipótesis siguiente: se alentó e instrumentalizó deliberadamente el miedo a una posible nueva guerra civil por motivos y con fines políticos. La idea de que todos fueron culpables por igual –base de la “reconciliación nacional”– había sido impuesta desde “arriba”, difundida por los medios e interiorizada por la población paulatinamente².

Par ailleurs, le franquisme assure son impunité à travers la Loi d'Amnistie de 1977, un texte à double tranchant, incompatible avec le droit international³, qui protège autant les prisonniers politiques de gauche que les actes commis par les fonctionnaires franquistes et les forces de l'ordre. Ensuite, l'échec institutionnel des victimes républicaines trouve sa continuité dans l'approbation de la Constitution en 1978, qui n'aborde pas le débat entre monarchie et république – la forme d'État qui était légitime avant le soulèvement militaire de 1936 – dans le référendum du 6 décembre 1978⁴. Le cas du fascisme espagnol est véritablement particulier, car il trouve une énorme résistance avant de pouvoir s'imposer : une guerre civile, alors que dans d'autres pays comme l'Italie ou l'Allemagne, le fascisme s'impose sans aucune résistance

¹ Carme Molinero, « Memoria de la represión y olvido del franquismo », *Pasajes, Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 11, 2003, p. 25-33. Citation p. 26-27.

² A. Stucki et J. M. López de Abiada, « Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural », *Iberoamericana*, IV, 15 (2004), p. 103-122. Citation p. 114.

³ Cette loi s'avère être un véritable obstacle au jugement des crimes contre l'humanité commis pendant la Guerre Civile et le régime franquiste. Des institutions comme l'ONU, des organisations internationales comme Amnistie Internationale ou encore l'ONG Human Rights Watch ont demandé son abrogation, toujours sans succès.

⁴ Pour des journalistes critiques comme Alfredo Grimaldos, pour qui la Transition a été une véritable « fraude », ce référendum est qualifié de « franquiste », car on n'avait le choix qu'entre le *oui* et le *non*, et tout y était mélangé : la monarchie, l'Église, les droits, etc. : « Eso no puede llamarse democracia. Además, cuando se creó la comisión constitucional, había muchos partidos de izquierdas que aún estaban ilegalizados. Una cosa importante: en el País Vasco las abstenciones y los “no” ganaron al sí ». Alejandro Torrés, « Entrevista a Alfredo Grimaldos: “La Transición es el cimiento de la podredumbre actual” », *Público*, 03/06/2013. En ligne [<http://www.publico.es/politica/transicion-cimiento-podredumbre-actual.html>]. Consulté le 18/05/2016. De plus, lors d'une déclaration de la journaliste Victoria Prego – spécialiste de la Transition –, on a récemment appris qu'Adolfo Suárez avait évité à l'époque de faire un référendum sur monarchie ou république, car cette dernière aurait remporté les suffrages, puisque selon les sondages la société espagnole voulait rétablir un régime démocratique exempt d'éléments franquistes, comme pourrait l'être la république. Voir « Adolfo Suárez no sometió a referéndum la monarquía porque las encuestas le dijeron que perdería », *Eldiario.es*, 18/11/2016. En ligne [http://www.eldiario.es/politica/Adolfo-Suarez-referendum-monarquia-encuestas_0_581642259.html]. Consulté le 29/11/2016.

ou même électoralement. Et son dénouement est aussi différent : aucun jugement des bourreaux – comme le Procès de Nuremberg (1945-46), ou la réaction populaire dirigée par les résistants contre le fascisme à la fin de la Seconde Guerre Mondiale en France ou en Italie – n’a eu lieu en Espagne¹. En ce sens, le politologue Juan Carlos Monedero se demande :

¿Cómo enfrentar el hecho de que la democracia española se construyera sobre la legalidad franquista, por actores relevantes del franquismo y a través de un *pacto* más impuesto que negociado de amnesia colectiva y de no rendición de cuentas por parte de la dictadura? ¿Cómo entender que no se haya dado ninguna restauración material ni moral a los españoles que perdieron su vida, sus profesiones, sus haciendas, su libertad por defender en 1936 la legalidad vigente?²

Même après la mort de Franco, la persistance de la peur a été courante au sein des familles des victimes républicaines, qui n’ont pas osé faire les démarches nécessaires pour trouver et exhumer leurs proches et leur offrir une sépulture digne. L’épouvantail d’une nouvelle Guerre Civile pénètre dans les esprits et dans l’inconscient collectif, et s’avère être en même temps une stratégie pour le pouvoir institutionnel, qui suscite l’oubli, l’amnésie voire le mépris vis-à-vis des victimes. Comme l’affirme Ana Luengo :

Las únicas formas de conmemoración pública y oficial durante el franquismo fueron las del bando vencedor, no sólo relegando los recuerdos de los vencidos al ámbito de lo privado, sino prohibiéndolos e imponiendo su propia (y contraria) versión de los hechos. Sin embargo, la memoria de los partidarios de la República sí que siguió transmitiéndose de unos a otros, y de generación en generación, creando otra memoria colectiva en España no tan homogénea, por no tener ni una dimensión pública ni propagandística y por proceder también de individuos de diferentes tendencias ideológicas³.

C’est à partir des années 2000 que l’on assiste à des reconnaissances institutionnelles diverses et à la naissance d’un intérêt particulier pour les victimes qui se trouvent disparues ou dans des fosses communes, surtout avec les démarches administratives, historiographiques et symboliques des petits-fils⁴. C’est le cas de la création en 2000 de *l’Asociación para la*

¹ Selon Andreas Stucki et José Manuel López de Abiada, l’Espagne par rapport à l’Allemagne est loin d’avoir fait ses devoirs concernant la mémoire historique de la guerre et de la dictature : « [En España] no hubo ni persecuciones penales ni descalificaciones de personas estrechamente vinculadas al régimen, ni tampoco una información adecuada en los medios de comunicación sobre los hechos. En suma, no se ha “superado” ni “asumido” todavía los desmanes de la dictadura. Tan sólo han sido, como mucho, reprimidos, y eso no puede ser olvidado por ninguna transición por “ejemplar” y perfecta que parezca. En una democracia como la española, firmemente consolidada al menos desde la integración en la Comunidad Europea, se deberían haber buscado con serenidad y convicción, respuestas válidas a preguntas incómodas, delicadas y penosas ». A. Stucki et J. M. López de Abiada, « Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural », art. cit., p. 111.

² Juan Carlos Monedero, « Nocturno de la transición », dans Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán et Pancho Salvador (Coord.), *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito, 2004, p.133-152. Citation p. 142.

³ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 84.

⁴ Comme l’indique ironiquement l’écrivain Isaac Rosa : « Yo no sé si ese memoricidio de los vencedores se hereda, pero la memoria de los vencidos sí que va en la sangre, en el ADN, de padres a hijos, de abuelos a nietos y

Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), fondée par Emilio Silva afin de localiser les corps des victimes de la répression franquiste, souvent dans des fosses communes. Au niveau institutionnel, le 20 novembre 2002 – date symbolique de la mort du général Franco et de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur de *Falange Española* –, le Parlement espagnol condamne à l’unanimité, sur proposition du PSOE, IU et le Grupo Mixto, et avec quelques conditions imposées par le Parti Populaire¹, le soulèvement fasciste du 18 juillet 1936. Enfin, le point culminant de cette démarche mémorielle a lieu en décembre 2007 avec l’adoption de la *Ley de Memoria Histórica*, sous le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE), qui ne contente ni les uns ni les autres. Par exemple, l’ARMH la considère comme « insuffisante »². Pour la droite politique et médiatique, elle reste une façon de rouvrir de vieilles blessures et Zapatero est accusé de revanchard mais, au fond, le problème principal est de faire respecter le texte de loi.

Il est évident que cet engouement pour la mémoire des victimes du franquisme montre qu’il y eu des changements sociaux et une évolution des mentalités en Espagne, et que les centres d’intérêt commencent à se déplacer. La société espagnole commence à demander des informations sur son passé, dans le but de mieux comprendre son Histoire. Néanmoins et malgré tous ces efforts, nombre de symboles et de vestiges franquistes, ainsi que des noms de rues à la gloire des généraux du Régime restent en place en Espagne³, et la célébration de la messe pour l’âme de Franco et de José Antonio dans le Valle de los Caídos – un autre monument polémique inauguré en 1959, actuellement subventionné par un budget important du Patrimoine National et sans qu’il ne soit fait aucune mention dans ses es panneaux explicatifs au travail des

bisnietos ». Dans I. Rosa, « El ADN de la memoria », *Eldiario.es*, 09/05/2016. En ligne [http://www.eldiario.es/zonacritica/memoria_historica_franquismo_6_514158607.html]. Consulté le 18/05/2016.

¹ Voir Carlos E. Cué, « El PP condena el golpe de Franco y promete honrar a todas las víctimas de la Guerra Civil », *El País*, 21/11/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/11/21/espana/1037833222_850215.html]. Consulté le 18/05/2016.

² L’ARMH signale que : « La ley de memoria histórica no da satisfacción a los tres elementos que conforman los programas de justicia de transición de las dictaduras a las democracias. La negativa a que se investiguen los hechos constitutivos de graves violaciones a los derechos humanos durante la represión franquista impide que pueda cumplirse el requisito de la verdad. Se vulnera así el derecho de las víctimas a saber, tanto en lo relativo al derecho de acceso a la información como el derecho a conocer el paradero de las personas desaparecidas ». Dans ARMH, « La Ley de memoria histórica y su desarrollo normativo: ni verdad ni justicia », *Memoriahistorica.org*. En ligne [<http://memoriahistorica.org.es/4-la-ley-de-memoria-historica-y-su-desarrollo-normativo-ni-verdad-ni-justicia/>]. Consulté le 13/09/2018.

³ Ce sujet est abordé ironiquement par l’écrivain Isaac Rosa, très sensible à la question de la mémoire des victimes : « A la misma pedagogía responden los recordatorios permanentes que sigue habiendo en nuestras calles, esos nombres que cuesta tanto rascar que hasta el nuevo Ayuntamiento de Madrid se pisa los cordones cuando decide eliminarlos. Y placas, monumentos, yugos y flechas que siguen coronando edificios públicos, y que están ahí ya solo para eso: para recordarnos que el enaltecimiento del franquismo no es delito, así no perdemos tiempo en poner denuncias ni nos indignamos para nada ». I. Rosa, « Enaltecer el franquismo no es delito, acuérdate », *Eldiario.es*, 16/05/2016. En ligne [http://www.eldiario.es/zonacritica/Guadamur_Franquismo_6_516608358.html]. Consulté le 19/05/2016.

républicains pour l'ériger – a eu lieu, malgré l'interdiction de la loi, longtemps après son adoption¹. La mémoire des républicains espagnols, même si elle est de plus en plus prise en compte par les institutions, se trouve bien souvent méprisée.

En outre, le panorama mémoriel en Espagne est polémique en raison de l'impunité dont bénéficient certaines organisations, comme le syndicat d'extrême-droite *Manos Limpias*, qui a réussi à écarter le juge Baltasar Garzón de sa fonction de magistrat en raison de l'enquête sur les disparitions des victimes sous le franquisme, ou encore la *Fundación Francisco Franco*, conçue fondamentalement pour l'exaltation de sa figure, qui a bénéficié de subventions jusqu'en 2007 et qui empêche les historiens de consulter ses fonds². Au sein d'une prise de conscience citoyenne qui fait ressortir de plus en plus de cas de cette inépuisable boîte de Pandore, on trouve deux constatations : le vol systématique d'environ 30 000 enfants de familles républicaines, donnés en adoption à des familles du régime pour les sauver du *gène rouge* théorisé par le psychiatre Vallejo-Nájera, un négoce qui commence pendant la Guerre Civile et dure jusqu'aux années quatre-vingt³. Enfin, selon l'ARMH, plus de 114 000 victimes restent enterrées dans des fosses communes sans avoir été identifiées ni avoir reçu un enterrement digne de ce nom, ce qui situe l'Espagne en deuxième position après le Cambodge en nombre de disparus, selon l'association *Jueces para la Democracia*⁴.

¹ L'article 16.2 de la loi avertit : « En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo ». En ligne [<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>]. Consulté le 19/05/2016. Malgré l'interdiction, la messe pour Franco et José Antonio a eu lieu au Valle de los Caídos tous les ans jusqu'en 2014 : Europa Press, « El Valle de los Caídos acogerá por el 20-N varias misas, una marcha falangista y otra del Foro de la Memoria », *La Vanguardia*, 19/11/2014. En ligne [<http://www.lavanguardia.com/local/madrid/20141119/54420032793/el-valle-de-los-caidos-acogera-por-el-20-n-varias-misas-una-marcha-falangista-y-otra-del-foro-de.html>]. Consulté le 19/05/2016. Cependant, d'autres églises réparties sur toute le territoire espagnol acceptent de faire une messe chaque 20 novembre à leur honneur. Actuellement, le gouvernement de Pedro Sánchez (PSOE) vient d'approuver l'exhumation de Franco de ce lieu. Voir Anabel Díez, « Franco será exhumado sin el voto del PP y Ciudadanos », *El País*, 13/09/2018. En ligne [https://elpais.com/politica/2018/09/13/actualidad/1536816182_935274.html]. Consulté le 13/09/2018.

² Comme l'explique María Corredera González : « Relevante es sin duda el hecho de que todavía exista en España una parte importante de la sociedad continuadora del legado de la memoria dominante del franquismo y por lo tanto veladora de la memoria de los vencedores. El hecho por ejemplo de que el archivo privado de Franco no sea aún propiedad estatal, sino que esté dirigido y velado por la Fundación Francisco Franco, presidida por la hija de Franco y subvencionada por el Ministerio de Cultura para "proyectos archivísticos", destinada a difundir la memoria de Franco, así como "los logros y realizaciones llevadas a cabo por su Régimen", es un ejemplo evidente de la preservación y transmisión histórica de la herencia de los vencedores ». M. Corredera González, *La Guerra Civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 30.

³ Voir Ricard Vinyes, Montse Armengou et Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelone, Plaza & Janés, 2002 ou les publications plus récentes de Francisco González de Tena, *Nos encargamos de todo. Robo y tráfico de niños en España*, Madrid, Clave Intelectual, 2014; et de José Luis Gordillo, *Los hombres del saco. Resurge la trama de los bebés robados*, Madrid, San Pablo, 2015.

⁴ Natalia Junquera, « Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria », *El País*, 09/10/2013. En ligne [http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html]. Consulté le 19/05/2016.

2.3.2 La Guerre Civile dans le roman. Une simple toile de fond ?

La guerra civil [...] ha vuelto a ponerse de moda, se han escrito novelas, se han rodado películas, y se han publicado libros de historia y exposiciones sobre el tema. Eso sí, casi siempre – por no decir siempre – obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica. Rafael Chirbes

La réalité historique nous montre par ses événements le retard dont souffre l'Espagne en matière de mémoire, d'hommages et de reconnaissance véritable envers les victimes du franquisme. Mais cette même problématique transparaît également au niveau du discours littéraire majoritaire sur la Guerre Civile espagnole. Comme le signale le critique David Becerra, il ne s'agit pas de concevoir le roman actuel sur la Guerre Civile comme un *complice* du franquisme, mais en raison de ses *stratégies de dépolitisation* – en consonance avec les paramètres de la postmodernité –, il maintient une relation « complice et complaisante » avec un passé non résolu, plus lié à la nostalgie qu'à la mémoire¹. Selon Becerra, « La novela sobre la Guerra Civil echa más tierra sobre el cadáver del pasado no amortizado que perdió la guerra »². En effet, pour l'auteur, ce roman regarde le passé et la mémoire de l'intérieur de l'idéologie dominante et contribue à réaffirmer son pouvoir. Il s'agit d'un roman qui pourrait constituer un véritable espoir pour honorer les victimes et faire justice, mais qui porte en réalité des valeurs différentes : « La despolitización y el *aideologismo*, la descripción fratricida del conflicto o la construcción neohumanista de la Historia, son el andamiaje que refuerza la estructura ideológica sobre la que se erigen estos discurso literarios »³. En outre, dans ce discours littéraire, les victimes sont seulement reconnues en tant que telles « y acaso con ello reparar su dignidad humana »⁴, mais cela ne va pas plus loin. C'est-à-dire que l'on n'analyse pas pour quelle raison ces victimes deviennent victimes.

L'un des points forts de ce discours littéraire dominant sur la Guerre Civile – parallèlement au discours institutionnel ou à une partie du *best-seller* pseudo-historiographique actuel –, c'est la théorie de l'équidistance entre le fascisme et le communisme, que Becerra dénomme la « liquidación de la historicidad »⁵. Notre discours historiographique serait-il crédible si l'on mettait au même niveau de responsabilité les crimes

¹ David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 376-377.

² D. Becerra, *op. cit.*, p. 376.

³ *Ibid.*, p. 367.

⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

ou les atrocités commis par les Alliés, par rapport à l’Axe pendant la Seconde Guerre Mondiale ? Sûrement pas. On pourrait envisager que, d’une certaine manière et selon les conclusions de David Becerra, le *boom* mémoriel qui se développe en Espagne à partir des années 2000 au niveau littéraire, qui prône apparemment une remise en question du pacte du silence de la Transition et une revendication de la voix des vaincus, véhicule majoritairement une fine stratégie pour privilégier, renforcer et installer définitivement depuis la fiction¹ une politique de *point final* au conflit, une sorte de résolution juridique prétendument objective, neutre, mais profondément consensuelle, selon laquelle il vaudrait mieux oublier, ne pas remuer le passé, car les responsabilités et culpabilités sont partagées à égalité entre les uns et les autres. C’est une manière en fin de compte de mettre paradoxalement à jour, à travers cet *excès de mémoire*, le discours dominant forgé par la Transition, – consensuel et aproblématique notamment, où la radicalité et la contestation sont progressivement désactivées – et qui trouble, avec cette avalanche de publications, le positionnement de l’éveil mémoriel que commencent une décennie auparavant des écrivains comme Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Julio Llamazares ou Rafael Chirbes. En l’occurrence, Becerra signale de nombreux exemples des romans où l’équidistance fascisme/communisme – qui en arrive dans certains cas à mettre en parallèle la prétendue volonté *putschiste* de chacun pendant la Seconde République – est un phénomène facilement repérable : *Días y noches* (2000) d’Andrés Trapiello, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Tu rostro mañana* (2002) de Javier Marías, *La noche de los tiempos* (2009) d’Antonio Muñoz Molina, *Dime quién soy* (2010) de Julia Navarro ou *Donde nadie te encuentre* (2011) d’Alicia Giménez Bartlett. Comme l’indique Becerra : « El paso del tiempo en efecto termina borrando las huellas de la Historia, difumina las diferencias, altera la cronología y acaso contribuye a la confusión de las causas y los efectos »². Face à cela, l’auteur propose une voie alternative pour la récupération du passé : la revendication de la « violence », entendue comme une manière d’affronter radicalement le caractère le plus traumatique et désagréable du passé. Selon Becerra : « una memoria que, a diferencia de lo que promueve la literatura española actual, no busque su asimilación por parte del sistema, sino que actúe como oposición radical al mismo »³. Ainsi, une littérature minoritaire et combative, politiquement

¹ Sur le pouvoir de la fiction face au discours historiographique, l’écrivain Isaac Rosa affirme avec justesse : « [La ficción] tiene mucho más peso en la construcción del imaginario colectivo del pasado reciente. Los lectores nos construimos la imagen del Franquismo a partir de novelas y películas más que de ensayos históricos ». David Corominas, « Entrevista con el escritor Isaac Rosa: “Una visión nostálgica es también una visión política” », *Diagonal*, 01/11/2007. En ligne [<http://www.diagonalperiodico.net/culturas/vision-nostalgica-es-tambien-vision-politica.html>]. Consulté le 23/05/2016.

² D. Becerra, *op. cit.*, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 379.

incorrecte peut-être, s'érige contre ce discours dominant véhiculé par la fiction qui justifie parfois, plus ou moins consciemment, l'injustice historique, la manipulation et la révision du passé, au point de reproduire en quelque sorte les mythes du discours franquiste. Une éthique du littéraire qui vise à rétablir, dans une volonté de réparation sans ambages, l'honnêteté de ceux qui ont toujours défendu la liberté et la démocratie en Espagne. C'est le cas, entre autres, des romans d'Andrés Sorel, mais aussi des romanciers comme Isaac Rosa ou Alfons Cervera.

Andrés Sorel fait partie d'une génération qui a connu les conséquences de la guerre et l'essor et la splendeur du fascisme en Espagne, et qui s'est battu de toutes ses forces pour le combattre, que ce soit à travers sa présence dans des mouvements sociaux, ou à travers sa création artistique. Ainsi, c'est de cette expérience et de ce vécu que découle l'intérêt particulier de l'auteur pour les victimes de la répression franquiste. Pour l'écrivain, la question de la mémoire de la guerre s'avère être tout à fait d'actualité, et pour lui, récupérer la parole des oubliés est un devoir de mémoire non seulement indispensable, mais aussi personnel, comme il affirme lors d'un entretien à propos de son roman *La noche en que fui traicionada* (2002) : « Siempre hemos dicho que no vale la pena escribir de un pasado que no pueda ser aplicado al presente. Además, yo necesitaba ajustar cuentas con mi propia vida y con la de los que fueron sacrificados durante medio siglo en este país »¹. Dans un autre entretien pour le journal *La Razón*, Sorel ne cache pas son intention : « Sólo pretendo rendir justicia a los que fueron fusilados, a los que pasaron hambre »². Et ensuite il aborde le traitement littéraire actuellement majoritaire de la Guerre Civile, une idée qui rejoint celle de David Becerra. Sorel expose son intention, assez polémique et visiblement à contre-courant de ce que l'on a l'habitude de lire : « Frente a tanta literatura ligera que se está haciendo con la Guerra Civil quizá para rendir culto a los que enterraron la memoria histórica, yo he pretendido todo lo contrario: ser fiel a esa memoria, desenterrarla y rendir un homenaje a todas las víctimas de esa espantosa tragedia »³.

Dans cette partie, on va analyser quels sont les éléments les plus controversés de la récupération de la mémoire historique de la Guerre Civile dans deux romans : *La noche en que fui traicionada*, publié en 2002, et comment ce roman, tout en conservant l'histoire d'amour entre Silvia et Enrique, évolue en incorporant de nouveaux éléments, notamment la mise en scène d'une critique furibonde des militaires putschistes ou l'apparition des fosses communes dans *El falangista vencido y desarmado*, publié quatre ans plus tard, en 2006.

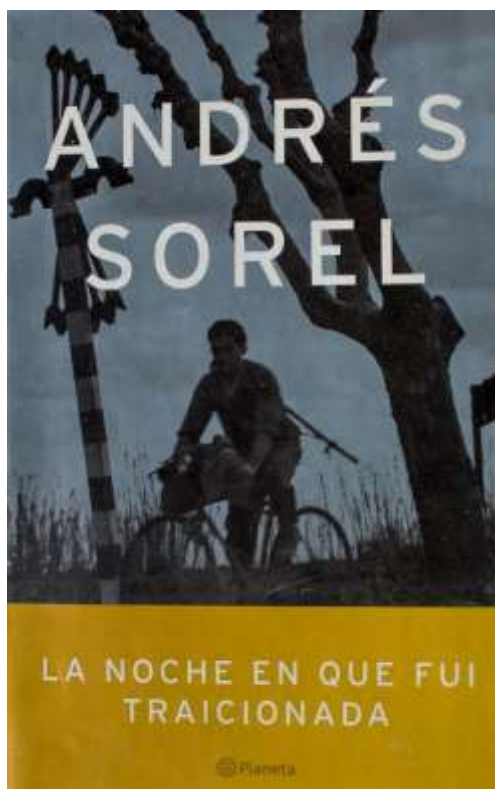
¹ Le blog Canoa, ainsi que l'entretien avec Andrés Sorel, sont désormais inexistantes.

² J. C. Rodríguez, « Lo que nunca se contó de la Guerra Civil », *La Razón*, 13/05/2002.

³ *Ibid.*

2.3.3 *La noche en que fui traicionada* ou la mémoire dissensuelle

*Mi ciudad es un dios ubicuo y salvaje
y yo el cronista de sus crímenes.*
Ana Pérez Cañamares



Publié chez Planeta en 2002, *La noche en que fui traicionada* est le premier roman d'Andrés Sorel entièrement consacré à la Guerre Civile et à l'après-guerre. Sur la couverture, on peut voir une photographie d'Oriol Maspons, intitulée *Ciclista*, datée de 1963. Cette image aux tons grisâtres et noirs met en scène la figure d'un cycliste en mouvement qui traverse un champ et passe à côté d'un énorme symbole de la Phalange (le joug et les flèches) accroché à un poteau. À droite de l'image, la présence imposante d'un grand arbre sans feuilles occupe une bonne partie de l'espace. Il s'agit d'une atmosphère froide (on est en hiver) et sèche (arbre sans feuilles) qui porte un message négatif. Les flèches de la Phalange et les branches de l'arbre se font écho, montrant l'omniprésence (symbole isolé dans un lieu de passage rural) et l'enracinement de l'idéologie franquiste (la figure de l'arbre) dans la société espagnole, notamment à une époque tardive dans laquelle la symbolique phalangiste est en déclin depuis 1945. Ensuite, dans la partie inférieure de la couverture apparaît le titre du roman, *La noche en que fui traicionada*, se référant à la nuit du 18 juillet 1936 à partir de laquelle Silvia, la

protagoniste, se sent « trahie ». Il s'agit d'une double trahison : celle que mènent les forces réactionnaires qui se révoltent contre la démocratie républicaine, et celle que mène son amoureux, Enrique, membre de la Phalange, qui abandonne Silvia au début de la guerre pour combattre le camp républicain. En outre, la structure du roman s'avère aussi intéressante, car l'œuvre est divisée en trois actes. Tous trois ont lieu un 18 juillet. Le premier en 1936, le deuxième en 1966 puis le troisième en 1986, le premier étant le plus long, comptant dix-sept chapitres. Cette structure particulière, ainsi que les citations liminaires qui apparaissent au début et à la fin de certains chapitres correspondant à des extraits de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, créent une atmosphère de drame, de tragédie entre deux positionnements familiaux opposés et irréconciliables, qui sert de fil conducteur du roman.

Ce roman s'ouvre avec une épigraphe du poète Luis Cernuda, un extrait de sa correspondance privée, concrètement une lettre adressée à Nieves de Madariaga en décembre 1942, dans laquelle Cernuda exprime sans ambages les conséquences que le coup d'État de juillet 1936 comporte pour la société espagnole (la mort, la ruine, le fait d'hypothéquer son avenir comme nation), la responsabilité des franquistes comme premiers coupables de la violence et de la cécité d'un peuple qui a été provoqué à tort. Cette première citation du roman configure dès le début le point de vue de l'auteur, proposant un pacte de lecture qui insiste sur la responsabilité et la culpabilité du camp nationaliste face aux républicains.

Le roman raconte la relation amoureuse brisée entre Silvia, d'appartenance républicaine, et Enrique, militant de la Phalange et passionné de culture. Leur relation bascule de la passion à l'abandon après la nuit du 18 juillet 1936 à Barco de Ávila, quand Enrique part pour combattre la République (apparemment à Badajoz), sans dire au revoir à son aimée. Le deuxième acte, dont l'action se situe en 1966, raconte le retour d'Enrique à Barco de Ávila afin de revoir Silvia et se repentir des erreurs commises, non seulement vis-à-vis de leur histoire personnelle, mais aussi politiquement pendant la Guerre Civile. Enrique vit la montée de Franco au pouvoir comme une trahison des idées *nobles* et *raffinées* de la Phalange – qu'il quitte vers 1940 –, appauvries à cause de la violence sanguinaire des partisans du dictateur et de l'utilisation du parti comme structure lui permettant de commettre des crimes atroces. Enrique est moralement blessé et profondément repent, car il a participé à cette même violence. Le roman s'achève sur troisième acte, déroulant la nuit du 18 juillet 1986, dans laquelle Enrique, malade de culpabilité, décide de retourner encore à Barco pour rejoindre Silvia, et ne trouve une autre solution pour purger sa peine que de se suicider avec elle.

Le rôle du narrateur dans le roman est intéressant : il est à première vue un *alter ego* de l'auteur réel de par les coïncidences biographiques qu'il entretient avec lui. Le narrateur est un

écrivain qui connaît Barco de Ávila et ses habitants, notamment Enrique, depuis 1966, et y achète une maison secondaire. Il nous explique que c'est en 2001 qu'il se décide à « narrar esta singular historia » (*Noche*, 9). En effet, il se prend juste pour le « chroniqueur » de ces événements tragiques, qu'il essaie de raconter fidèlement. Malgré tout, on constate que le narrateur prend parti pour le camp républicain, notamment à travers un portrait de Silvia qui frôle l'idolâtrie¹. Il s'oppose à la violence fasciste², utilise des scènes de pathos afin de montrer cette violence, et il considère que la tragédie de la guerre a décidément trahi tout le monde³. Néanmoins, et malgré toutes les coïncidences, le narrateur se désolidarise de l'écrivain Andrés Sorel en le citant dans un chapitre, le considérant ainsi comme quelqu'un d'autre, ce qui provoque un effet kaléidoscopique : « Ana, la mujer del escritor que días pasados publicara en *El País* una plegaria a la manera unamuniana bajo el título de *Salvar Gredos*, comentó con ironía... » (*Noche*, 284). En même temps, cette référence a un double effet : non seulement elle donne plus de crédibilité au discours du narrateur – qui se désolidarise ainsi de l'auteur réel –, mais elle contribue aussi à susciter la curiosité du lecteur en montrant la citation d'un article, et effectue ainsi une certaine *autopublicité*, paradoxalement, au profit de l'auteur réel. Malgré tout, on assiste également à une empathie du narrateur envers le personnage de Silvia à travers une série de biographèmes qui correspondent à la vie de l'auteur réel. Ainsi, les parents de Silvia portent le même nom que ceux de l'auteur réel : Antonio et Eladia. Silvia fait des études d'enseignement primaire à Ségovie, comme Sorel lui-même. Enfin, Silvia est passionnée de musique classique (Mozart, Beethoven) et de littérature (Stendhal, Tolstoï, Dostoïevski, Baudelaire, Machado, Leopardi, etc.), justement les écrivains et compositeurs préférés de Sorel, qui apparaissent souvent dans ses romans. Ces détails créent un effet d'identification, d'harmonie au sein d'une même communauté culturelle, et suggèrent donc un narrateur qui

¹ Le personnage de Silvia accumule toutes les vertus : elle est issue d'une famille républicaine et cultivée, c'est une maîtresse qui aime la musique et la littérature, elle est belle et elle reste fidèle à Enrique toute sa vie. Sa beauté est admirée de l'ensemble des villageois de Barco de Ávila, d'Enrique et même du narrateur (fréquence en mode *répétitif*). On assiste à une sorte d'adoration ou de divinisation du personnage. Par exemple, à la fin du récit, le narrateur décrit Silvia en 1986, à l'âge de soixante-dix ans, qui n'a rien perdu de sa beauté d'antan. La description semble celle d'une peinture de la Renaissance : « El cuerpo de Silvia, a su lado sentada, es frágil, transparente como el vidrio. Piel blanca, suave y sin fisuras. En el rostro apenas se dibujan los pómulos, nacarados, y sobresalen los ojos, grandes y verdes, cuya luz, refulgente y apagada al tiempo, se asemeja a la de los atardeceres en el bosque [...]. Manos estilizadas. Los senos como copos de nieve, bajo los que agoniza una carne suave y esponjosa que se podría abarcar en el hueco de las palmas de las manos » (*Noche*, 217).

² Le narrateur emploie souvent le style indirect libre pour montrer la voix des fascistes ou des membres de l'Armée. Remarquons que la structure anaphorique utilisée amplifie la puissance de la violence commise : « El jefe de la patrulla pronuncia unas amenazantes palabras. Ha llegado la hora, la hora de la limpieza, la hora del patriotismo, la hora de rendir cuentas a Dios. Ordena a las fuerzas que dirige que preparen las armas. Huyen despavoridos los habitantes del pueblo » (*Noche*, 69).

³ Le roman se clôt sur la voix du narrateur, qui s'inclut parmi les trahis dans cet épilogue : « [...] la noche en que Silvia, Enrique, y todos nosotros, fuimos traicionados » (*Noche*, 304).

penche pour les valeurs républicaines, face aux référents culturels d'Enrique, liés à la culture du fascisme.

Enrique est un personnage complexe qui connaît un fort revirement après la guerre. Ses illusions et sa croyance en la Phalange s'effondrent au fur et à mesure. Il est plongé dans une forte contradiction entre sa conception idéaliste du fascisme et le refus de la violence, d'une part, et les horreurs commises pendant la guerre, d'autre part. Le narrateur le rencontre en 1966 à Barco, et le décrit comme quelqu'un de *maudit* dans un village victime de l'obéissance, le silence et la peur, et dans lequel personne ne l'apprécie plus ; il est comme un *fantôme* invisible. Les villageois le méprisent et ceux qui sont au pouvoir le craignent, car Enrique connaît de près les excès et les noms des bourreaux phalangistes. Il voyage en Allemagne et en Autriche, et il est passionné de politique – cela se voit jusque dans les innombrables lettres d'amour qu'il envoie à Silvia – et de culture. Il se considère comme un fidèle partisan de José Antonio Primo de Rivera, dont il admire l'intelligence, la culture, la sensibilité et la capacité de persuasion.

Dans ce roman, l'auteur réel met en place un véritable système de valeurs à travers les digressions du narrateur et celles d'Enrique, les deux instances narratives qui exercent la critique et qui exposent une vision critique du monde et de la société. Il s'agit donc d'un narrateur impliqué qui met souvent en œuvre une *fonction idéologique* dans le récit, et qui se dresse comme un miroir qui nous renvoie des reflets caractéristiques de la pensée de l'auteur réel. Le narrateur se permet de donner son avis, par exemple, sur l'omniprésence de la terreur dans la population pendant la dictature ou bien sur la trace profonde du franquisme sur la société espagnole, souvent d'un air prophétique :

Cuando además se es consciente de la victoria moral del franquismo sobre el tiempo y nuestra propia historia. Cambiarían formas, lenguajes, mas las conciencias de la mayor parte de los ciudadanos quedaron agostadas tal vez para siempre (*Noche*, 13).

Silvia formule aussi quelques digressions sur la guerre ou sur l'angoisse existentielle, mais c'est sans doute Enrique le personnage qui a recours le plus souvent à la réflexion dans le récit. C'est son point de vue qui est mis en valeur par le narrateur, car cela l'intéresse de montrer comment le franquisme a même déçu – par sa violence gratuite et par sa réappropriation de la Phalange – les courants idéologiques les plus proches. Ainsi, après la défaite et la déception, le constat que fait Enrique est très proche de celui d'Andrés Sorel dans sa vision de la Guerre Civile lors de ses entretiens, articles et déclarations. Par exemple, Enrique considère que l'un des problèmes majeurs est celui du manque de culture des franquistes et de ses adeptes, un manque de formation qui les a conduits à perpétrer les crimes les plus atroces. De la même façon, Enrique s'en prend à une poignée de familles de Barco – et que l'on pourrait extrapoler

à toute l'Espagne – qui ont utilisé la Phalange et le *Movimiento* à des fins purement économiques, pour leur enrichissement personnel :

[Estas familias] se repartieron los cargos políticos, usurparon el nombre de Falange o se apuntaron a eso que se llama Movimiento, y gracias a ese poder ejercieron la rapiña, la corrupción, acumularon pequeñas fortunas [...] a costa del trabajo y a veces la vida de una parte de los habitantes de Barco. [...] Y no es que tengan ideología, se trata de algo peor, son simplemente pancistas, estómagos agradecidos, cabezas huecas, adictos a cualquier movimiento que odie y persiga el pensar, la cultura, y busque exclusivamente el engorde de su miserable hacienda (*Noche*, 11-12).

La question de la culpabilité des masses dans les processus politiques fait également partie des digressions d'Enrique lors de ses rencontres avec le narrateur. Dans ses affirmations on retrouve un certain écho du discours de Sorel :

Todos los ideólogos han conducido a sus pueblos a hecatombes, masacres, genocidios. Religiosos o políticos, cristianos o islamistas, fascistas o comunistas. Y la culpa no es sólo de los dirigentes, como muchos pensadores o filósofos pretenden hacernos creer. Éstos no son sino impulsores del instinto tribal, destructor, de las masas, a las que siempre, siempre, se ha manipulado. Gentes miserables que solamente gozan con el sabor de la sangre porque no pueden ser otra cosa que víctimas o verdugos. Hitler, Stalin, Franco, Mao o Churchill, tan sólo son conductores de la manada. La manada nunca se rebela, la manada siempre necesita ser conducida (*Noche*, 126-127).

En 1986, dans la troisième partie du roman, Enrique arrive à Barco pour rendre visite à Silvia et en profite pour lui lire des écrits qu'il avait faits pour elle, afin de justifier son positionnement par rapport à la guerre et sa possible culpabilité. L'un des points les plus polémiques est en effet celui de la violence de la Phalange. Comment justifier une violence qui est toujours présente dans les discours de son fondateur ? Voici la réponse d'Enrique à Silvia, qui nous fait penser aux propos de Marinetti et le mouvement futuriste :

Nosotros predicábamos la violencia porque pensábamos que tal vez nunca nos veríamos envueltos por ella, porque era una violencia estética que no había tenido tiempo ni lugar para enfangarse en la miseria y suciedad de quienes la ejercitan (*Noche*, 248-249).

Ce roman est sans doute truffé d'éléments polémiques vis-à-vis du consensus institutionnel en raison des prises de position du narrateur et du protagoniste, des histoires et de situations violentes et misérables de la guerre et de l'après-guerre auxquelles on assiste à travers leurs regards. Sa réédition en 2006 sous un autre titre achève d'augmenter sa charge polémique, grâce à la mise à jour des éléments mémoriels qui y apparaissent, ainsi que la mise en scène de Franco et de ses généraux.

Par ailleurs, la version que l'on analyse, celle de 2002, pourrait se concevoir comme une réponse, au sein du débat littéraire, au roman *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publié un an auparavant. Dans *La noche en que fui traicionada*, Enrique fait une critique féroce des militaires putschistes comme Franco, Mola ou Queipo de Llano à travers un ensemble de

mécanismes de délégitimation, comme l'ironie, la ridiculisation ou la satire. Enrique dénonce le caractère arbitraire de ses accusations contre les républicains, l'omniprésence de la corruption dans ses actes, ainsi que ses pulsions sinistres et violentes. Mais ce qui suggère que le roman est une réponse critique à celui de Javier Cercas, c'est justement le portrait qu'Enrique fait de Rafael Sánchez Mazas, le protagoniste de *Soldados de Salamina*, qui n'a à ses yeux rien d'héroïque. Enrique est un compagnon de route de Sánchez Mazas, donc *a priori* il possède une certaine légitimité pour parler de lui. Contrairement au portrait plutôt élogieux du roman de Cercas, par le côté pathétique qui provoque la pitié envers le personnage, Enrique se réfère à Sánchez Mazas comme à quelqu'un de lâche, de médiocre et de flatteur dans une lettre envoyée à Silvia :

Sánchez Mazas resultaría ser el más acomodaticio, cobarde, traidor a nuestros ideales, entre todos [...] Apenas la radio dio noticias de los primeros tiros, corrió buscando cobijo y faldas bajo las que esconderse. Dejó en prisión a sus compañeros, se aprovechó cuanto pudo de todo el mundo, mujeres, familias conocidas, fueran fascistas o socialistas. Y no sirvió ni para vivir a la sombra del poder, o tal vez eso le dignificó algo. Era mejor fabular bebiendo, traicionando, eso sí, a sus compañeros y halagando al Dictador vulgar que pisoteaba con sus botas a todo el mundo o los ahogaba con el fajín que contenía su barriga de tonel lleno de sangre en lugar de vino. Hasta Académico de la Lengua le nombraron (*Noche*, 202-203).

Il s'agit pour Enrique d'un personnage intéressé, sans scrupules, proche du pouvoir franquiste et ayant trahi la Phalange. Ce portrait fait par Enrique évoque au fond une diatribe plus ou moins explicite contre le roman de Cercas, mettant en scène des données ignorées ou passées sous silence par le narrateur de *Soldados de Salamina*.

Le roman d'Andrés Sorel récupère la mémoire des vaincus de façon percutante, sans tabous et subversive. En effet, les excès dès le début de la Guerre Civile sont habilement racontés. L'incertitude et la monotonie de la vie quotidienne sont bien souvent brisées par une réalité violente et atroce à travers deux axes – soulevés par le narrateur de *La noche* – qui frappent fortement la sensibilité du lecteur : les scènes de pathos¹ et la conception de la femme républicaine comme une « proie sexuelle facile », violée tantôt par les phalangistes tantôt par ceux qui représentent la troisième Espagne². Pour les fascistes, la culture républicaine est aussi

¹ Le pathos est palpable à travers une focalisation interne envers le sentiment de tristesse et d'impuissance des femmes, lors de l'arrestation de leurs maris : « Cuando se llevan los detenidos hacia Ávila, las mujeres lloran, apenas si sus ojos se atreven a suplicar una mirada, un gesto de despedida. Tal vez nunca regresen. Pronto se encierran en sus casas. Los pavimentos de las calles se estremecen al paso de las botas de los vigilantes armados » (*Noche*, 71).

² C'est-à-dire le peuple qui adhère par opportunisme aux idéaux franquistes. Silvia écoute une conversation à ce sujet entre deux villageois, à la Plaza del Reloj où elle habite. L'expression « no ser de fiar » fonctionne ici comme un euphémisme pour faire allusion aux femmes des républicains. Le langage employé est atroce et grossier en même temps que décomplexé : « Te digo que yo, a la que vea y no sea de fiar, me la follo, hay que aprovechar la coyuntura, a toda la que pueda, que ahora tienen el miedo metido en el chocho, algo tendrán que ocultar, nos vamos

à extirper : nombreuses sont les scènes d'autodafé où l'on brûle des *livres interdits* des habitants de Barco¹, et l'on assiste également à une militarisation progressive de la société civile².

Ces mêmes excès du début de la Guerre sont habilement reconduits durant l'après-guerre par les autorités franquistes. Ainsi, face au discours officiel de la propagande, qui considère la dictature comme une période de pacification³, ou les propos actuels de certains membres du Parti Populaire, comme Jaime Mayor Oreja, qui soutient que la dictature franquiste fut « une situation de placidité extraordinaire »⁴, *La noche en que fui traicionada* nous raconte une réalité tout autre : violence, répression, expropriations, emprisonnements, épurations, propagande à outrance, élimination physique de l'adversaire, travaux forcés, censure, peine de mort, etc. En effet, même si Silvia reste plus ou moins intouchable au village en raison de sa liaison avec le phalangiste Enrique, elle essaie de sortir de la violence ambiante de Barco grâce à ses longues promenades dans la campagne⁵. Néanmoins, la monotonie et l'inquiétude de l'après-guerre sont soudain brisées, par exemple en raison de l'assassinat d'un maquisard, auquel assiste Silvia⁶.

On peut se demander de quelle manière ce roman réhabilite la mémoire des vaincus de la Guerre Civile. Le narrateur, à travers sa voix et celle des personnages, montre un éventail de faits et de liaisons historiques qui nous aident à comprendre le phénomène du franquisme et aussi à nous confronter au discours officiel en le démystifiant par des faits concrets ou

a poner las botas, y verás tú cómo a esas guarras no les queda más tontuna. Y como se pongan tontas, las rapamos » (*Noche*, 112).

¹ Le narrateur emploie ici une énumération accumulative afin de faire transparaître l'aspect disproportionné voire totalitaire de l'attitude violente des phalangistes : « Los van arrojando en su centro, una inmensa pira, libros, papeles, cuadernos, obras encuadernadas, folletos, revistas, publicaciones artísticas: ni uno queda en lo que fuera Casa del Pueblo » (*Noche*, 73).

² Le narrateur raconte la scène à travers une focalisation externe : « Se repite el ritual, en la plaza, de los últimos días. El silencio acompaña a los hombres y mujeres que ensayan la formación militar sobre el enlosado. Marciales, con un orden que a fuerza de reiterado se ha tornado impecable. Con sus camisas azules tersas, sus faldas plisadas, sus correaes brillantes y bien ajustados » (*Noche*, 101).

³ En 1964 a lieu la commémoration des XXV années de la paix en Espagne, vue comme la cause directe du bien-être économique : « El crecimiento económico fue presentado como la consecuencia directa de la paz de Franco, en una campaña orquestada por Manuel Fraga desde el Ministerio de Información y Turismo y plasmada en la celebración en 1964 de los XXV Años de Paz, que llegó hasta el pueblo más pequeño de España ». Julián Casanova, *40 años con Franco*, Barcelone, Crítica, 2015, p. 12.

⁴ « Se pregunta el político vasco por qué tiene que condenar el franquismo “si muchas familias lo vivieron con naturalidad y tranquilidad”. La situación era de “extraordinaria placidez” ». Carlos E. Cué, « Mayor Oreja se niega a condenar el franquismo y Acebes evita desautorizarle », *El País*, 16/10/2007. . En ligne [http://elpais.com/diario/2007/10/16/espana/1192485613_850215.html]. Consulté le 27/06/2017.

⁵ Ces promenades représentent un aspect de la dimension symbolique du roman. C'est une recherche de la beauté et du paradis, face à laideur de l'enfer qu'est devenu Barco de Ávila, car pour Silvia « regresar al pueblo era enfrentarse al tiempo de los lobos » (*Noche*, 86).

⁶ Selon le narrateur, l'action de la Garde civile reste froide, directe et sans égard : « Desde apenas doscientos metros de distancia, oculta tras unos pinos, vio cómo le remataban acribillándolo a balazos. Era la ley de fugas. No servía como prisionero. Una boca y un problema menos, dijeron. Y tal vez una recompensa más, pensó ella » (*Noche*, 160).

symboliques. Comme cela est habituel chez Sorel, cette récupération de l'histoire des vaincus se forge à travers les va-et-vient et la juxtaposition du présent dans le passé et inversement. Par exemple, la date du 18 juillet – symbole de la *trahison* envers le peuple espagnol –, est répétée au début de chacun des trois *actes* du roman : 1936, 1966 et 1986, comme si même à la fin de la Transition l'Espagne vivait encore sous l'emprise de la dictature et de ses traces profondes. Dès les premières pages du récit, le narrateur n'hésite pas à faire un parallèle, assez polémique encore pour les historiens, entre nazisme et franquisme. En effet, le narrateur évoque une lettre d'Enrique dans laquelle le phalangiste fait référence à l'écrivain autrichien Hans Lebert (1919-1993). Le point commun entre ces deux écrivains est le sentiment de trahison qu'ils ont vécu à cause des événements historiques : pour Enrique le coup d'État de 1936 et pour Lebert l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie, en mars 1938 (l'*Anschluss*). Cette fine comparaison du narrateur évoque non seulement ce sentiment d'impuissance partagée, mais elle met aussi en avant l'envergure atroce d'un système politique comme le franquisme, dont la capacité répressive est bien souvent sous-estimée pour des raisons terminologiques. De plus, le narrateur se sent l'héritier légitime d'un roman sur ce sujet que Lebert n'avait pas pu mener à terme :

Treinta y ocho años más tarde [en 2001], cuando me decidí a narrar esta singular historia, me encontraba trabajando en un ensayo sobre el escritor austríaco Hans Lebert. De ahí la terrible sacudida que experimenté al descubrir la referencia a este escritor en aquella lejana carta de Enrique. La noche del Anschluss la definió Lebert, en términos bíblicos, como la noche en que fue traicionado. Incluso pensó escribir una novela que con este título reflejara aquel acontecimiento. Murió sin realizar su proyecto. Apenas transformado, iba a servirme a mí para narrar los sucesos que iniciados en la noche del 18 de julio de 1936 concluirían, trágicamente, cincuenta años más tarde, en otra noche de un 18 de julio (*Noche*, 9-10).

Concernant la relation entre passé et présent, une autre façon implicite de récupérer la mémoire est l'action du narrateur, son rôle dans la diégèse. Chez Sorel, le narrateur ou le personnage écrivain sont assez courants. Comme on le voit dans la citation ci-dessus, le narrateur-écrivain a une motivation spéciale, unique, pour raconter cette histoire ; il ressent une sorte de *nécessité* impérieuse de le faire. Et dans ce *devoir* envers la société se cache le symbolisme d'un narrateur particulier qui tisse son récit au fur et à mesure du roman – à la manière du *work in progress* –, et qui lui permet justement de nous confier un discours alternatif, contre-hégémonique par rapport à celui de l'Histoire officielle ou institutionnelle.

La présence récurrente de la violence sociale et politique relève d'un phénomène de dénonciation de la part du narrateur et d'exhumation d'une réalité traumatique pour les républicains qui sont restés en Espagne. Plus précisément, l'utilisation du présent historique, c'est-à-dire celui qui raconte au présent un événement qui a eu lieu au passé, est un dispositif

narratologique d'actualisation qui sert à créer plus d'impact sur le lecteur, une vivacité particulière et, sur le plan symbolique, cet usage nous rappelle que, même si ces faits appartiennent au passé, ils continuent à être d'actualité, car le débat sur la mémoire est un débat ouvert qui est loin d'être clos. À cela s'ajoute une scène de pathos entre un père arrêté par les phalangistes et le regard brisé de son fils, un mécanisme qui cherche à bouleverser la sensibilité du récepteur. Les propositions sont courtes, rapides et lancinantes, et les anaphores fonctionnent comme des coups de poing que les bourreaux donnent à l'enfant :

Nadie sabe cómo, pero un niño que apenas si aparenta cinco años ha salido corriendo de un portalón cercano y, colándose entre las piernas de los civiles, se dirige hacia el autobús. «Padre, padre», grita. En dirección a su angustiada voz se vuelve el rostro de un hombre alto, extremadamente delgado. Se encontraba a punto de subir al vehículo. Sus ojos se agrandan, se incendian ante la vista de aquella criatura que hacia él corre. Un falangista zancadillea al pequeño, que se estrella contra las losas del suelo. Un guardia civil lo agarra por el cuello, lo voltea, lo suspende en el aire, retrocede con su captura hacia algún lugar que pronto deja de alcanzar la mirada del preso. Es empujado éste, arrojado de bruces al suelo. Cae la noche (*Noche*, 103).

Le recours à la figure du témoin oculaire est une autre stratégie que sert à donner plus de légitimité au récit. C'est le cas d'Enrique qui, à travers l'emploi d'une prétérition – grâce à laquelle il n'assume pas entièrement toute la responsabilité des faits – raconte à Silvia les excès (extrêmes, sadiques, sans pitié) de la violence des phalangistes :

¿Quieres que te cuente torturas, violaciones, ametrallamientos sobre hombres esposados, sobre mujeres desarmadas, sobre ancianos sin memoria, palizas, bayonetazos que abren el vientre de las embarazadas, los cadáveres amontonados en las zanjas de los caminos, los sorprendidos en el puente que son atados, amordazados y así arrojados a las aguas del río, aquel diputado al que tras torturarle le cortaron la cabeza y con ella sus asesinos jugaron al fútbol delante de la gente del pueblo que los jaleaba? ¿Puedo acaso contarte, hablarte de estas cosas, Silvia, Silvia, Silvia...? (*Noche*, 182).

Le revanchisme et l'acharnement des fascistes contre la gauche est un autre point soulevé dans un dialogue entre Silvia et Gervasio, son domestique. Cette version de l'Histoire contribue à la démythification de celle du camp franquiste, qui justifie le coup d'État de 1936 dans le but de faire régner la *paix sociale* et contre une prétendue « révolution bolchevique »¹ :

—A veces, a los que detienen, los fusilan en el acto, sin juicios ni zarandajas.

—Y al que no matan le encarcelan.

—Se multiplican las denuncias. Crecen los sospechosos. Hay que tener mucho cuidado con lo que ahora se habla.

—Sí, porque alguien me ha contado que muchas de las denuncias no tienen fundamento. Son interesadas, por rencillas particulares, por simple odio o envidia.

—Eso no importa, cuenta lo que cuenta, si eres o no de izquierdas, o si lo has sido alguna vez (*Noche*, 62).

¹ Voir Ángel Viñas, Fernando Puell de la Villa, Julio Aróstegui [et al.], *Los mitos del 18 de julio*, Barcelone, Crítica, 2013.

Une autre manière de faire émerger le passé traumatique des républicains consiste à mettre en lumière les détails – secondaires mais très significatifs – de leur vie au quotidien, faisant recours à la *microhistoire* ou *intrahistoire*. Le narrateur omniscient se charge de nous faire voyager autour de cette réalité. À propos des obligations des républicains, on trouve l'assistance aux assemblées régionales de la Phalange et aux messes :

Quince años después de terminada la guerra civil todavía era obligatoria la asistencia, sin excusa alguna y vistiendo camisa azul. Gervasio tenía obligación de acudir, como la mayor parte del pueblo, a las misas de réquiem por los caídos (*Noche*, 155).

En 1966, lors d'une nouvelle rencontre entre Enrique et Silvia, cette dernière évoque le cas de son cousin Emilín, victime de travail forcé au Valle de los Caídos¹ :

—¿Murió?
—Sí, pero no combatiendo. Después, de silicosis.
—¿Aquí?
—Fue uno de los presos que obligaron a trabajar en el Valle de los Caídos (*Noche*, 189).

Même si le narrateur ne se sert pas d'une reproduction mimétique, une autre façon de donner un effet de réalité au discours fictionnel consiste à insérer dans le récit des extraits de documents réels, dans un véritable souci de vraisemblance diégétique. Cette stratégie ou « effet-document » fait suite à l'intention du narrateur-écrivain de conférer à l'histoire une plus haute crédibilité, grâce au recours régulier au document épistolaire entre Silvia et Enrique, les deux protagonistes². Cette tension documentaire du texte est souvent là pour montrer les aspects les plus cruels de la politique de la dictature. Malgré cette dimension mimétique, la typographie des documents reste la même que celle du récit. L'un de ces documents est un communiqué de la Garde Civile lors de sa prise de pouvoir par la force à la mairie de Barco de Ávila, le 19 juillet 1936, et qui sert à illustrer et à mettre en évidence le coup d'État. Silvia en envoie une copie à son grand-père, qui était hors de Barco à ce moment-là pour le tenir au courant de la situation au village. Voici un extrait du texte :

« En la villa de Barco de Ávila, a 19 de julio de 1936, siendo la hora de las 18, se presentó en este Ayuntamiento el Sr. Jefe de la Fuerza de la Guardia Civil concentrada en esta villa, D. Guillermo Martín Lázaro, acompañado de fuerzas a sus órdenes, estando presente D. Cándido Álvarez Benito, Presidente de la Comisión Gestora de este Ayuntamiento, y yo, el Secretario. Así constituidos, el Sr. Jefe de la Fuerza conminó al Sr. Presidente para que en el acto entregara el mando del cargo que

¹ À propos de l'histoire du monument ainsi que des conditions de travail des prisonniers républicains qui l'ont construit, voir l'étude de Daniel Sueiro, *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.

² Voir à ce propos le travail de Nathalie Sagnes-Alem sur le roman *Cartas desde la ausencia* d'Emma Riverola dans *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain : Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015.

desempeña en virtud de orden verbal recibida de la superioridad y cesara en sus funciones [...] » (Noche, 56-57).

Concernant encore le rapport au document, une autre stratégie de dénonciation du narrateur consiste à mettre en évidence la situation de délation et d'espionnage vécue tout au long de la dictature. En l'occurrence, et sans savoir de quelle manière il l'a obtenue, Gervasio montre à Silvia une lettre de la *Delegación de Justicia de Ávila* envoyée au *Delegado Comarcal de Sindicatos* de Barco. Dans cette lettre datée de 1954, il l'invite à lui envoyer tous les renseignements possibles sur Antonio le pharmacien, c'est-à-dire le père de Silvia :

« Con la urgencia precisa te servirás enviarme informes políticos, sociales, morales y profesionales del vecino de ese pueblo cuyo nombre al dorso consigno, con el mayor detalle posible y basado en datos ciertos o que te ofrezcan la máxima garantía, participándote que los informes a este respecto de la Guardia Civil, sacerdote y Jefatura Local, son conocidos por este servicio. Por Dios, España y su revolución nacional-sindicalista » (Noche, 155-156).

En guise de de conclusion, on pourrait se demander dans quelle mesure le roman propose un point de vue dissensuel ou politiquement incorrect sur la mémoire historique¹. En effet, *La noche en que fui traicionada* d'Andrés Sorel ébranle le récit officiel de la Transition à la démocratie, dans la mesure où le fascisme est perçu par le narrateur comme un phénomène qui s'est véritablement enraciné dans l'état d'esprit des masses en Espagne, même jusqu'à nos jours. Le fascisme a triomphé moralement dans la société espagnole, qui aurait rapidement oublié son passé traumatique récent. Le narrateur et Silvia sont d'accord sur ce sujet :

El olvido lleva mucho tiempo instalado en las conciencias. Y al fin, como dijo Silvia, protagonista de esta narración : « Aquí no ocurrió como en Austria o Alemania. Aquí no tuvimos que convivir vencedores y vencidos y silenciarnos y cubrirnos unos a otros, como si nada denunciabile, criticable al menos hubiese sucedido. ¿Qué ocultar, si sólo hubo, y para siempre, vencedores? Este país es el único de Europa en el que el fascismo jamás fue derrotado » (Noche, 8).

La dureté au niveau du traitement de la violence fasciste pendant la Guerre Civile peut constituer une autre raison valable pour démontrer l'envergure polémique de cette œuvre. Le choix du narrateur de montrer et d'exposer ouvertement des scènes épineuses va à l'encontre de cette tendance du roman de la mémoire majoritaire à montrer le côté le plus mièvre ou mélodramatique de la réalité. Bien que dans le roman de Sorel il y ait une histoire d'amour tourmentée et victime parfois d'un discours certainement grandiloquent, la Guerre Civile n'est pas ici un simple décor ou une banale toile de fond, mais une histoire vécue fortement par ses

¹ La maison d'édition Planeta a finalement refusé de faire une présentation publique du roman après sa publication en 2002. Andrés Sorel affirme que l'éditrice Ana García D'Atri était la seule à avoir lu le roman et était la responsable de sa publication. La maison d'édition se déresponsabilise des présentations publiques et rend ensuite les droits d'auteur à Sorel. À Madrid, le roman est présenté au Círculo de Bellas Artes, sous l'égide de l'*Asociación Colegial de Escritores*. Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 19/09/2014..

protagonistes, tellement traumatique qu'elle finira même par provoquer le suicide de Silvia et d'Enrique au dernier chapitre. Cet accès régulier à la violence, dans sa cruauté la plus sanglante, bouleverse le caractère conciliateur ou consensuel du roman de la mémoire le plus commercial. La violence ainsi que les scènes sexuelles explicites frappent considérablement la sensibilité du lecteur, bien qu'elles puissent être considérées également comme des ingrédients commerciaux. De la même manière, dans le texte, il y a une forte critique des masses complices de la dictature, de cette « Troisième Espagne » défendue par des écrivains comme Andrés Trapiello ou des historiens comme Joaquín Riera¹. En effet, pour le narrateur de *La noche en que fui traicionada*, le silence, la soumission ou l'inaction d'une grande partie de la population espagnole est synonyme d'une complicité plus ou moins avérée avec le régime franquiste. C'est la vision de ce phénomène sociologique de la « Troisième Espagne » qui émerge dans le récit. Malgré l'adversité et le contrôle totalitaire de la dictature sur la population, il y a toujours des espaces pour la rébellion ou la dissidence, à un degré plus ou moins élevé, cependant les masses font preuve d'un conformisme complice dans le roman². En outre, des maires ou des notables du régime sont nommés par Silvia dans le récit, dans une sorte de règlement de comptes fictionnel, comme c'est le cas de Monsieur Barrena ou de José Albi. Ce sont toutes ces hypothèses qui nous mènent à penser le caractère polémique ou politiquement incorrect du roman.

2.3.4 *El falangista vencido y desarmado* ou la mémoire rebelle

*¿Por qué habéis dicho todos
que en España hay dos bandos,
si aquí no hay más que polvo?*
León Felipe

Il s'agit maintenant d'analyser l'évolution du texte dans une nouvelle publication parue en 2006, sous le titre de *El falangista vencido y desarmado*, chez RD. Pour cela, après avoir exploré la dimension paratextuelle, on abordera le statut et la nature de chacun des narrateurs

¹ Voir le prologue d'Andrés Trapiello à son essai *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelone, Destino, 2011 ou l'ouvrage de Joaquín Riera, *La Guerra Civil y la Tercera España. De cómo unas minorías extremas nos llevaron a la guerra*, Cordoue, Almuzara, 2016. En effet, ces auteurs pensent que cette troisième Espagne été majoritaire, pacifique, neutre et libérale, et que la Guerre Civile serait la conséquence d'un affrontement entre deux minorités radicalisées et violentes : les fascistes et les communistes. Cette théorie, certainement discutable, sert d'alibi à ces auteurs pour justifier plus ou moins explicitement l'équidistance entre les deux camps, et les situer au même niveau de violence et de responsabilité dans l'affrontement.

² En employant une disjonction inclusive, le narrateur signale ironiquement ce groupe hétérogène : « Los fascistas o los apáticos, los guardias civiles o los voluntarios u obligados soldados, los barcenses sin ideas o los que han decidido guardarlas para mejores tiempos » (*Noche*, 74).

des trois niveaux diégétiques du récit, ainsi que leur rapport aux enjeux mémoriaux concernant l'exhumation du passé.

Si, dans le titre de *La noche en que fui traicionada*, c'est le point de vue de Silvia qui émerge, dans *El falangista vencido y desarmado*, on insiste sur cette idée originale mais non exempte de polémique concernant une certaine *victimisation* du phalangiste idéaliste et théorique, trahi par le projet violent et sanguinaire du franquisme. Ce n'est pas la voix du phalangiste qui s'exprime dans le titre, mais celle du narrateur, qui parle du protagoniste à la troisième personne et émet un jugement de valeur sur sa condition – *vencido* et *desarmado* – faisant écho, à travers une resémantisation, au message radiophonique du 1^{er} avril 1939, marquant la fin de la Guerre Civile et le triomphe de Franco sur l'Espagne républicaine¹.

De la même manière que l'écrivain Isaac Rosa avec son premier roman intitulé *La malamemoria* (1999), qui connaît une nouvelle publication avec des variations en 2007 sous le titre, fort ironique, de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* – dans lequel on assiste à l'incorporation de la figure d'un lecteur impertinent à la fin de chaque chapitre (en italique) –, Andrés Sorel fait également une réélaboration de *La noche en que fui traicionada* dans ce nouveau roman qui, à notre sens, dépasse largement le premier. Dans le même nombre de pages que *La noche* (environ 300), *El falangista* réussit à incorporer un nouveau niveau narratif, dans lequel le narrateur focalise son attention sur les préparatifs du coup d'État perpétré par Franco et les généraux fascistes. En outre, ce roman essaie de répondre à un besoin de justice envers les victimes de la guerre et de la dictature. Compte tenu du manque d'une véritable et profonde politique mémorielle en Espagne², conséquence des directives politiques publiques tournant autour du concept de *consensus* – pour veiller à ne pas soulever de vieilles plaies et de possibles rancunes –, la littérature, et plus précisément le roman de la mémoire, se voit comme l'une des alternatives pour faire émerger un discours absent, nié, voire bafoué par l'*establishment* sur le plan social. En ce sens, Andrés Sorel déclare à propos de son roman : « Ya que en España no hubo proceso de Núremberg [...] yo apporto lo que tengo para desenmascarar lo sucedido, y con ello quiero crear mi propio tribunal de la conciencia como escritor »³.

¹ Le communiqué stipule que : « En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado ».

² Par exemple, quelle solution donner à l'existence du Valle de los Caídos ? Que faire de la symbolique franquiste encore présente sur des bâtiments historiques ? L'État doit-il prendre en charge les travaux et l'analyse des corps dans les fosses communes ? Quelle politique pour les mères victimes du vol de leurs bébés pendant et après la dictature ?

³ Felipe Villegas, « Renglones de aquella España cainita », *El Correo de Andalucía*, 14/05/2006, p. 44.

Au premier niveau diégétique, on entend la voix d'un narrateur intradiégétique, fils de républicain, originaire de Gredos, qui y est de retour en 2006, avec des idées assez précises, lisibles dès l'*incipit*, sur un passé collectif traumatique :

[...] Era yo uno de los hijos de los vencidos, exterminados por el fascismo. Ahora, escéptico, igualmente derrotado, pienso que soy uno más de los que a partir del seis de diciembre de 1978 fuimos traicionados. Perdíamos en el 39 la guerra. Cuarenta años después decidimos, o mejor, decidieron por nosotros, que perdiéramos la memoria (*Falangista*, 11).

Dès le début, le narrateur se montre explicite et assume sans ambages l'échec constant de son histoire comme républicain. Trahi, sceptique, il n'a plus rien à perdre, car il a déjà tout perdu. De plus, à travers la rectification de la dernière ligne (« decidimos, o mejor, decidieron »), il nous montre que pendant la Transition, les républicains n'ont pas eu le choix à propos du régime politique : une monarchie d'office décidée à leur insu, gravée dans le marbre de la Constitution de 1978. Ce fils de républicain, dont on ignore le prénom, et qui émerge de ce fait comme une figure symbolique extrapolable, est bien plus éloigné de l'auteur réel ou extratextuel que le narrateur de *La noche en que fui traicionada*, qui partageait avec lui un nombre considérable de traits autobiographiques. Ceci dit, on assiste dès le début à une série de digressions historiques – comme la haine indissociable de la nature du franquisme – ou métalittéraires – comme les limitations de la fiction pour raconter la dureté d'une réalité qui lui échappe – qui pourraient être facilement attribuées à l'auteur réel. En effet, le lien entre le narrateur-personnage et l'auteur réel s'établit dans le récit au niveau des digressions, de la pensée philosophique du discours, et non par rapport à une possible empreinte autobiographique de l'auteur sur le narrateur, comme c'était le cas dans *La noche en que fui traicionada*.

Néanmoins, le narrateur va se remémorer et récréer l'histoire de Silvia et Enrique à partir d'un roman écrit par « son ami », en l'occurrence l'écrivain Andrés Sorel et son livre *La noche en que fui traicionada*, qui apparaît artistiquement lors de cet hommage métatextuel. C'est justement à partir de cette immersion dans la lecture du roman que l'on accède au second niveau narratif. De plus, lors de sa promenade dans Barco de Ávila, une vieille dame l'aborde pour lui faire savoir que « cuanto ha escrito su amigo en el libro es verdad, yo le diría que se ha quedado corto, que apenas cuenta una parte de lo que aquí ocurrió. ¿Sabe? Es que en estas tierras no se quería hablar, no se podía » (*Falangista*, 16). Ce commentaire constitue non seulement une remarque sur les limitations de la fiction déjà évoquées ci-dessus, mais aussi un témoignage sur le silence et la peur omniprésents auxquels la population avait été condamnée pendant la dictature franquiste.

Si dans le roman *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, le narrateur est un journaliste homonyme qui fait une enquête sur un épisode singulier daté du 31 janvier 1939, autour du personnage de Sánchez Mazas après un entretien avec son fils, le narrateur intradiégétique de *El falangista vencido y desarmado* est anonyme, bien plus flou, fils de vaincu (dont le père a été fusillé), qui fait une mini-enquête à Barco de Ávila aidé de son ami Nino, le pharmacien, et dans la pension de Rosi et Marcelina, témoins de premier ordre du village, en raison de leur âge. Mais, à la différence de Cercas, dans le récit de Sorel la comparaison entre les différents témoignages sur un même fait ou l'accès à des documents afin de renseigner sur un événement précis n'a pas lieu. Le roman de *La noche en que fui traicionada* est la seule source du narrateur, comme si la fiction avait ici un fort pouvoir d'évocation de l'Histoire du passé, voire de la remplacer. Il n'y a pas dans le roman une intention de se connecter avec la génération des petits-fils à travers une éventuelle enquête à la manière d'un détective. En résumé, le roman de Sorel ne se base pas sur la matérialité d'un document historique comme une voie unique pour chercher la vérité. En effet, Nino et le narrateur discutent de l'intérêt de revenir aux événements traumatiques, si lointains, et de la manière de les raconter face à une version *adoucie* de l'Histoire, plus consensuelle, commerciale, plus facilement vendable, établie par une certaine fiction sur la mémoire. L'allusion au roman de Javier Cercas reste très explicite :

¿No sería más productivo novelar como otros hacían, más o menos frívolamente, repartiendo culpas, sin cargar las tintas en pinturas negras que ya ningún Goya quería alumbrar ni espectador contemplar? [...] ¿Cómo ahondar en la tragedia, desnudar la maldad humana, la bestialidad colectiva, el terror que se esconde siempre en los abismos del infierno a los que nadie parece interesado en descender? (*Falangista*, 22).

Cette réflexion métalittéraire émerge comme une critique féroce à l'endroit de cette mode consistant à utiliser la Guerre Civile comme un simple décor et selon laquelle la théorie de l'équidistance entre les deux camps est la seule solution envisageable. Le roman de Sorel nous propose néanmoins un véritable voyage au cœur des ténèbres, à la racine du Mal, avec tout le côté désagréable, épineux et indigeste que cela peut entraîner. De plus, à quoi bon chercher dans les archives les noms des dirigeants locaux de l'époque, si l'on ne va pas plus loin dans l'interprétation des faits ? Nino, pharmacien et ancien maire de Barco, aborde avec justesse cette question à laquelle le roman va essayer de répondre :

[...] El problema no reside en registrar los nombres de los que mandaban, sino describir cómo ejercían su poder. Hay cosas que no se pueden prácticamente describir y menos notariar, tú sabes cuáles son. Por ejemplo, el miedo, las censuras, el hambre, la sumisión, la especulación... (*Falangista*, 23).

Il s'agit sans doute d'une invitation à se démarquer de la froideur du document historique pour entrer, par un biais plus humain, dans le ressenti et les traces psychologiques de la dictature sur la société. Parallèlement à la valeur document se dresse le témoignage des anciens, des habitants de Barco, des témoins oculaires des événements tragiques, en vue de comprendre leurs blessures émotionnelles. Tout se passe comme si cette génération des fils, très discrète jusqu'alors, reprenait en main son destin. Contrairement aux petits-fils, leurs parents ont vécu d'une manière plus proche les traumatismes de la guerre. Pas besoin donc d'aller chercher dans les archives, car l'histoire qu'ils racontent a été vécue par eux et ils ont toujours entendu, directement, le témoignage de leurs parents.

Par ailleurs, la situation du narrateur fait office de *captatio benevolentiae* vis-à-vis du lecteur, dans la mesure où il veut s'assurer auprès de Nino – bon connaisseur de l'histoire de Barco – que tout ce que son ami raconte dans le roman est bien vrai. Selon Nino, tout le village se souvient de Silvia et d'Enrique, même si elle était mieux considérée que lui. À cause de l'absence d'Enrique, Silvia finira par devenir folle, car la dictature a laissé des traces. En ce sens, d'après Nino, l'histoire du clivage entre riches et pauvres est toujours d'actualité au village, sauf que les pauvres sont désormais les immigrés :

[...] Desapareció el hambre y también la libertad desarrolló espacios individuales, propios, pero bajo las apariencias, las imágenes y los disfraces que envuelven esta sociedad, se esconden viejos problemas desarrollados ahora en nuevas formas de corrupción y en estulticias colectivas. [...] Y ahora existen otros pobres, los inmigrantes que luchan por sacar su cabeza adelante. Los demás se conforman con tener para vivir, llenar el estómago, tomar unos chatos y ver la televisión. Sí, los pobres son otros (*Falangista*, 26).

À ce premier niveau diégétique – plus riche concernant l'actualité et l'évolution des problèmes de la société espagnole que celui de *La noche en que fui traicionada* –, le narrateur nous dévoile un axe important de la mémoire au présent : celui des fosses communes. Concrètement, il évoque l'histoire de María, qui cherche sans cesse son oncle dans le village, fusillé au début de la guerre. Elle met en évidence ce travail titanesque ainsi que les conditions précaires et désespérantes de cette recherche : « Me dirá María cuando al fin hable con ella, que quienes se ocupan de intentar recuperar la memoria histórica, vagan como sombras por los campos y veredas » (*Falangista*, 27). Pour sa part, le narrateur émet un jugement de valeur – ayant recours à la fois à sa fonction testimoniale et idéologique – à propos d'une injustice historique inquiétante : « aquellos cadáveres insepultos a los que María, otros cuantos como ella, intentan devolver sus nombres, rescatar del silencio de la infamia » (*Falangista*, 27).

Dans le premier et dans le dernier chapitre du roman – une position stratégique –, on remarque l'omniprésence des digressions. Que ce soit le narrateur-personnage, Nino, Enrique,

ou le narrateur-historien du troisième niveau, tous les personnages de Sorel ont une forte tendance à émettre des jugements sur la société ou l'Histoire, au détriment de l'action de la trame, qui reste de ce fait très restreinte. En effet, le narrateur-personnage commente l'actualité politique, comme l'emprise des États-Unis sur la politique de Zaplana ou Acebes, ministres du Parti Populaire, ainsi que la destitution du général José Mena en 2006¹. Ces événements mettent en lumière l'empreinte que le franquisme a laissée sur la société actuelle, sur les valeurs qui persistent encore dans l'état d'esprit d'une partie des Espagnols, ainsi que l'absence d'une politique d'État sur la mémoire historique en vue du jugement des bourreaux. Le narrateur dresse ici, sans concession, un jugement très dur et catégorique sur le franquisme :

[...] Franco, seguramente el más sombrío y cobarde personaje de la historia de España, él y la tropa de cuarteros que le rodearon y auparon al poder, difícilmente tiene ya batalla que ganar, salvo la que desde la tumba impuso: el miedo, el silencio, el conformismo. [...] Porque en España no se planteó la necesidad de constituir, ni por los españoles ni por los egoístas y miserables vencedores de la guerra del 45, tribunal que juzgara y condenase sus crímenes de guerra. Éramos los parias del mundo occidental (*Falangista*, 33).

Parfois, ce narrateur brise les niveaux diégétiques en faisant des réflexions métatextuelles sur ce que son ami, dont il devient le porte-parole, a voulu construire dans le roman qu'il lit :

Tal vez sean las trampas, los artificios que el escritor siempre introduce en sus relatos: mezclar los tiempos, las atmósferas, para que así, al menos eso piensa él, lo que le interesa narrar alcance más valor, profundidad, al compararlo, interrelacionarlo con lo que está, estaba a punto de suceder (*Falangista*, 60-61).

Dans cette optique, le narrateur du premier niveau tente de justifier la raison d'être du roman de son ami :

Sé que él no escribió bajo el arrebato del odio, sino del amor precisamente a las víctimas del odio. En la historia de la humanidad siempre existieron dos bandos, el que esquilma, se impone por la violencia, y el sangrado, víctima de la crueldad del otro. Acercarse a este presupone siempre acompañarlo en su caída, de algún modo levantarlo de su derrota, reconocerlo frente a la miseria moral que envuelve al antagonista (*Falangista*, 39).

Ce narrateur, qui s'intéresse également aux problématiques actuelles de la mémoire, part du principe que le fascisme est en train de renaître de ses cendres, après sa défaite en Europe. Il émerge sous d'autres formes, mais avec les mêmes intentions. À travers la focalisation externe, le narrateur se démarque du fils de « el Orangután », le fameux banquier de Barco, afin de dénoncer son racisme :

¹ Le général Mena fut destitué de l'Armée de Terre en 2006 suite aux déclarations polémiques concernant une possible intervention de l'Armée en Catalogne, en application de l'article 8 de la Constitution espagnole.

El hijo del Orangután ya solo puede descargar su ridícula violencia en la barra del bar. “Expulsarlos a todos”, continúa diciendo. Los titulares del periódico abandonado en la barra hablan de nuevos brotes violencia desatados en Francia por los hijos de los inmigrantes africanos. Arden centenares de coches. De lejos se escuchan algunos cánticos y gritos marciales. Ecos de civilización occidental (*Falangista*, 281).

C’est dans ces liens déguisés entre le passé et le présent que réside le mérite de cette nouvelle version du narrateur de *El falangista* par rapport à celui de *La noche*. Il approfondit davantage la complexité de la réalité sociale actuelle et ses rapports, plus ou moins déguisés, avec le passé récent.

Quant au narrateur du second niveau diégétique, il fait partie d’un récit enchassé dans le récit premier. Il s’agit d’un narrateur extradiégétique, car il raconte l’histoire de Silvia et Enrique dont il est absent. C’est un narrateur anonyme et omniscient qui *a priori* a un statut plus neutre au niveau digressif. Néanmoins, il nous livre de nombreux détails au sujet des personnages, notamment de Silvia – pour qui il montre une certaine empathie –, créant ainsi un effet plus prononcé d’illusion mimétique, à travers la focalisation interne :

Resplandecía el rostro de la joven, dorado por el ya hiriente sol y sobre todo por la alegría interior que la embargaba. Había recibido carta de Enrique anunciándole su inminente llegada al pueblo. Se sabía observada. Miradas que la recorrían de arriba abajo dejando entrever el deseo que las embargaba (*Falangista*, 36).

Lors de cette première mise en scène de Silvia, on constate que le narrateur connaît son humeur, sa correspondance personnelle, sa perception de la réalité et sa vie psychique, comme si elle n’avait pas de secrets pour le récepteur. Les descriptions de Silvia sont toujours positives, valorisantes et fonctionnent à la manière d’une radiographie donnant accès à son intériorité. Le récit est précis, détaillé et donne l’impression d’une plus grande fidélité. La restitution des mots des personnages se fait à partir du discours en style direct et rapporté : ainsi, la précision et la proximité, donc l’objectivité, deviennent maximales. Dans l’exemple ci-dessus, le narrateur pénètre dans la conscience du personnage, est au courant de tous ses inquiétudes et sentiments, et cette focalisation interne est une stratégie narrative qui sert à créer un rapport d’identification, voire d’admiration, entre le lecteur et le personnage de Silvia qui, au fond, est une incarnation des valeurs républicaines. Mais ce narrateur peut varier son choix et son approche en fonction des scènes et des personnages. Par exemple, au début du chapitre 5, intitulé « Voy a matar más rojos que flores tiene abril », le narrateur utilise la focalisation externe, à la manière d’une caméra mobile capable de filmer partout en même temps, s’exprimant à travers des phrases juxtaposées, comme s’il s’agissait de titres de presse :

El coche correo de Ávila había dejado en el Ayuntamiento el primer número del nuevo *Boletín Oficial*, que ya insertaba la destitución de la Comisión gestora Municipal. El conductor habló de

disturbios, tiroteos, que produjeron heridos y muertos en Béjar. Numerosos eran al parecer los detenidos. Desde Santisteban de Béjar se desplaza a El Barco, en automóvil, el notario de la localidad. Habla de seis soldados muertos (*Falangista*, 149).

Cette focalisation externe est une façon quasi journalistique de raconter, qui sert à produire un effet d'objectivité et de distance par rapport à l'histoire racontée. Une stratégie narrative utile pour raconter les événements de la manière la plus neutre possible, et pour montrer au lecteur que les faits historiques qui ont eu lieu à Barco de Ávila quelques jours après le soulèvement militaire de 1936 se sont passés de cette façon. Néanmoins, une fois que ce *pacte d'objectivité* a été établi avec le lecteur, le narrateur bascule et s'implique dans ce qu'il raconte, surtout quand il s'agit de décrire les actions des phalangistes qui arrivent au village, comme dans ce passage :

Habían llegado al cuartel de la guardia civil veinticinco fascistas acompañados de un soldado y un cabo del ejército. Todos armados. Vienen a desfilan al pueblo. Vienen a realizar una limpieza de desafectos. Ese es su lenguaje. Son las ocho de la mañana del jueves 23 de julio, año 36. Ya desfilan. Ya gritan. Ya cantan. Ya disparan sus armas al aire. Ocupan la plaza. Es un juego terrible que los niños contemplan con ojos desmesuradamente abiertos, tan temblorosos como emocionados y expectantes (*Falangista*, 152).

Ici, l'implication de la voix énonciative est notoire. Même si à la première ligne l'effet narratif semble plus objectif, peu à peu le narrateur pénètre dans l'esprit des fascistes, restant dans le rapport de leurs propos au style indirect libre (« Vienen a realizar una limpieza de desafectos. Ese es su lenguaje »), qui marque une distance plus profonde par rapport à leur discours. La redondance de l'emploi de l'adverbe de temps « ya » accolé au verbe produit un effet machinal, robotisé et violent de cette troupe militaire, une action qui est qualifiée juste après de « juego terrible » par un narrateur qui cherche à éveiller l'émotion des spectateurs, ces enfants avec des yeux « desmesuradamente abiertos » et « temblorosos ». Le narrateur, utilisant le pouvoir de son omniscience, est témoin de la peur sociale. Ces débuts narratifs, *a priori* en focalisation externe, deviennent au fur et à mesure, par leur esthétique et leur dispositif narratif, une manière de dénoncer les tensions d'une société militarisée et fidèlement soumise aux ordres. Les phalangistes et les militaires sont systématiquement dévalorisés par l'instance narrative :

A lo largo del día arrastran sus gritos, voces, paseos, canciones, disparos. Un espeso silencio se posa sobre las calles y lugares que ellos abandonan. Encerradas las gentes en sus viviendas, algunas huidas. Los altavoces derrumban la voz gangosa, infantil de Franco, la malsonante de Queipo de Llano, sobre el silencio que envuelve la noche en el pueblo (*Falangista*, 154).

Dans cet exemple, le narrateur a recours à l'énumération afin de montrer leur omniprésence violente (« gritos, voces, paseos, canciones, disparos »), ainsi qu'aux adjectifs qualificatifs qui servent à les ridiculiser (« gangosa », « infantil », « malsonante »).

En dernier lieu, on a affaire au narrateur extradiégétique du troisième niveau qui raconte – parallèlement au second narrateur et en les intercalant – toutes les coulisses de la planification du soulèvement militaire franquiste. Il s’agit d’un narrateur très proche du discours critique et antimilitariste de l’auteur réel, parfois omniscient, parfois historien, burlesque, irrévérencieux, qui juge les personnages historiques, pénètre dans leur esprit, qui montre des documents historiques ou qui s’adresse directement au lecteur. C’est un narrateur dynamique et provocateur qui confère une allure à la fois historique et intrigante au récit. Dans un passage où le narrateur explique, à la manière d’un historien objectif et distant, l’aide militaire des nazis à Franco, il ne peut s’empêcher de faire une parenthèse qui fonctionne comme une digression métatextuelle qui cherche la complicité du lecteur, remettant en question l’absurdité de la guerre et des symboles liés au service militaire :

Miércoles 22 de junio. Desde Tánger, el general Franco envía un telegrama al general Kühnental, del III Reich alemán. Le informa de la insurrección nacional y le solicita que le envíe diez aviones a Marruecos. El cónsul alemán Wagener avala la operación. Enterado Hitler ordenará que se hagan llegar a Franco varios junkers 42 con sus escoltas de caza correspondientes. Se constituye el primer puente aéreo entre Alemania y España utilizando a Marruecos como trampolín. Desde el protectorado se transportarán tropas y materiales a la Península. En total más de 40.000 hombres dispuestos y entrenados para el combate. (Palabras grandilocuentes. Uno se arrepiente nada más escribirlas. ¿Dispuestos? Sí, a la fuerza ahorcan. Héroe es el desertor. Pero al que le pillan le fusilan en el acto. Así resulta difícil ser héroe. Y entrenados, preparados para el combate. Es decir: matar o morir. Eso es el combate. En eso consiste el sucio, miserable juego de la guerra. Lo demás, instrucción, marchas, ejercicios, saludos, juras a la bandera, desfiles, no es sino parafernalia barata y estúpida. Al fin el servicio militar no deja de ser sino una moderna esclavitud) (*Falangista*, 122).

Ce passage de l’objectivité d’un narrateur en focalisation externe, neutre, à un narrateur irrévérencieux qui s’adresse au lecteur pour mettre complètement en cause ce qu’il vient d’évoquer ne peut que surprendre. Cette mise en abyme soudaine prétend réveiller le lecteur dans l’exercice monotone de la lecture, au point de le provoquer et de l’amener à se poser des questions. Dans d’autres passages, le narrateur s’adresse, en le nommant, à un lecteur possiblement jeune, qui n’a pas connu la dictature, comme s’il voulait attirer son attention afin de gagner sa complicité et lui faire part de cette réalité historique. C’est le cas de cette digression métalittéraire autour de la censure franquiste, où le narrateur met en garde le lecteur contre le caractère subversif de son discours, conscient qu’il n’aurait pas pu s’exprimer en ces termes pendant la dictature :

Ese Franquito, lector, se hubiera mostrado inmisericorde con el autor de estas líneas, breves y apasionadas, con el más leve de los juicios hasta aquí escritos. Claro que existía la censura en vida de él, e inimaginable hubiera resultado pensar que pudieran publicarse. Pero en aquellos años de la posguerra, por escribir, hablar simplemente cuestionando al Dictador, uno sabía que quedaba expuesto a la tortura y a la muerte. Este es el tiempo de la humanidad, de su progreso. Siglos de desarrollo para que la mordaza siga instalada en el hombre evolucionado. Para que una sociedad acepte como normales situaciones semejantes. Para que se publicaran miles de obras con el

consentimiento y la aquiescencia de autores, editores y lectores, que conformaban el silencio y la mentira como pilares de la literatura. Así, mientras uno escribe semejantes palabras, no deja de pensar en la inoportunidad de las mismas. Decir hoy esto, ¿tiene algún valor? (*Falangista*, 119).

Ce narrateur donne notamment son point de vue sur les personnages historiques, comme les généraux Sanjurjo et Mola. Après avoir raconté la mort tragique de José Sanjurjo – l’un des principaux conspirateurs du soulèvement militaire – lors d’un crash d’avion au Portugal en juillet 1936, le narrateur dresse une description physique et morale du personnage. Elle va *crescendo*, passant par son parcours militaire et son prestige social jusqu’à souligner ses vices et ses défauts physiques, donnant de lui une image d’animal et d’être primaire, une sorte de bête sauvage ou d’ogre, une image qui vaut aussi bien pour l’ensemble des soutiens militaires qui l’entourent. Le ton décomplexé fait apparaître une ironie burlesque et mordante :

Viejo y cansado, le avala entre la casta militar, plagada de necios y ambiciosos, el ser el general más laureado del Ejército, y su condición de haber penado, no mucho tiempo, que la cárcel no está hecha para prohombres de la Patria, en el Penal del Dueso. Como borracho y putero, es también buen católico. Aparte de ojos abultados y saltones, apenas tiene labios en su minúscula y desagradable boca, que utiliza más para lamer que para besar, para beber que para hablar, que ya se sabe que en sus concepciones primarias estos hombres no necesitan de muchas palabras. Los animales de cresta roja, tan primitivos como él, le consideran su hombre (*Falangista*, 89).

Dans cette même perspective de discréditer le monde militaire, ce narrateur-historien met à notre disposition les discours et les allocutions radiophoniques des généraux, bien que de manière synthétique, comme c’est le cas par exemple de celle de Gonzalo Queipo de Llano à Radio Sevilla au lendemain du soulèvement, afin de gagner la confiance et le soutien de la population, mais qui ne cache guère son *modus operandi* violent et antidémocratique contre la légalité républicaine :

Mientras, Queipo de Llano, a través de Radio Sevilla, palabras que son transmitidas o leídas por otras radios nacionales, proclama: “Mi deseo es estar en comunicación constante con vosotros para que no ignoréis nada de lo que ocurre. Así he de deciros que las cosas marchan cada vez mejor. Las autoridades que representan en Sevilla al indigno Gobierno de Madrid, se hallan todas en mi poder y sobre ellas caerá en seguida el peso de la ley marcial... Todos los que amáis sinceramente a España, acudid con las armas en apoyo del alzamiento nacional” (*Falangista*, 123).

Mais le personnage-cible de l’acharnement radical du narrateur est bel et bien le général Franco, personnage historique central qui provoque toute sa haine et son inimitié. On le perçoit comme un personnage complexé par sa petite taille et sa voix aiguë, mais surtout comme quelqu’un de froid, calculateur et habile sachant se débarrasser de ses concurrents, afin de conquérir le pouvoir absolu et ainsi gouverner à son aise. Le narrateur-historien du troisième récit, que ce soit par la focalisation zéro ou interne, réussit à s’emparer du personnage pour

mettre en avant sa nature sanguinaire, son ambition de pouvoir et ses contradictions, grâce à un ton sarcastique et moqueur.

Après une citation textuelle du manifeste aux Espagnols rédigé par Franco à Las Palmas le 17 juillet 1936 – où il appelle à la guerre contre ceux qui veulent « détruire l'Espagne » –, le narrateur fait un commentaire à travers une focalisation interne susceptible de provoquer chez le lecteur le rejet du personnage :

No le vacila el pulso. Lo suyo es matar, saber matar en cada momento preciso, cuando el deber lo exige. Marruecos. Asturias. Ahora España entera. Saber matar sin remordimiento alguno. Hasta el último suspiro. Si fuese sobrenatural, seguiría matando desde la tumba. Es su único concepto de la política (*Falangista*, 75).

La répétition du verbe « matar » et de l'hyperbole sur sa capacité de tuer jusqu'à sa mort (« hasta el último suspiro »), donne lieu à un passage agencé poétiquement (comme en témoigne ce double rythme hexasyllabique « Marruecos. Asturias. Ahora España entera ») qui dissimule néanmoins la nature sanguinaire du dictateur tout au long de son parcours militaire.

Son ambition de pouvoir et son astuce comme stratège est soulignée à la suite d'un entretien personnel entre Franco et José Antonio Primo de Rivera, qui représente pour le général un adversaire politique de plus. Son arrestation et son exécution en 1936 ne peuvent qu'arranger Franco dans sa stratégie obsessionnelle pour obtenir le pouvoir absolu, en se débarrassant de ceux qui pourraient lui faire de l'ombre :

Franco, aunque no lo pareciera, lo disimulara como viejo zorro que era, no dejaba de ser tremendamente ambicioso. Se trataba de un jefe sin partido, y solo buscaba peones, hombres y fuerzas que le apoyaran en su obsesión por alcanzar el poder. El poder es lo único que le interesaba. Las ideas eran solamente instrumento para alcanzarlo (*Falangista*, 111-112).

Lors de cette focalisation, le lecteur perçoit une image à mi-chemin entre un être astucieux (« viejo zorro »), froid (« lo disimulara ») et ambitieux (« obsesión por alcanzar el poder »), mais aussi ridicule et complexé. En effet, ce personnage historique a dû construire une carapace blindée pour cacher ses complexes les plus profonds.

Le narrateur souligne également sa nature contradictoire. Par exemple, en septembre 1930, Franco adresse une lettre au colonel Varela dans laquelle il dénigre son frère Ramón Franco, un aventurier qui pensait à fomenter un *putsch* militaire contre la monarchie d'Alphonse XIII. Franco écrit : « Parece mentira que los hombres públicos que se dicen amantes de la libertad y demócratas fomenten en el Ejército los pronunciamientos » (*Falangista*, 117). Cette déclaration est exploitée par le narrateur dans son acharnement contre le général Franco, pour se défouler complètement contre ce qu'il représente et contre son manque de cohérence, voire sa profonde hypocrisie. Il n'hésite pas à l'insulter tout au long de la narration :

Será una constante en la vida del Dictador. Tan cobarde como pusilánime, antesala del frío criminal que luego no dudará en firmar sentencias de muerte, astuto y cínico a la hora de descalificar lo que para él va a ser norma de vida, ahora, en los días finales de la República, siempre negando lo que no va a tardar en realizar, en sus relaciones políticas, íntimas o sociales, con compañeros de armas o Jefes de Estado. He ahí al hombre, el Caudillo. [...] Una vez más muestra sus condiciones tartuferas, su miserable, estulta, abominable condición de traidor y criminal jesuítico (*Falangista*, 117-118).

Les insultes se succèdent en rafale, comme si à travers son discours le narrateur essayait d'utiliser les mots à la façon d'une arme à feu, faisant preuve de la même violence que celle du dictateur. Les adjectifs sont rythmés, on en arrive même à l'originalité verbale, notamment hyperbolique, du « criminel jesuítico ».

Le narrateur tombe délibérément dans la ridiculisation et le ton burlesque, par exemple quand il qualifie la nature du porte-bonheur qui accompagne Franco lors de ses déplacements. Son pouvoir absolu le mène à se protéger au maximum en évitant l'avion et en se déplaçant désormais dans une voiture blindée, accompagné d'un objet fétiche très particulier : « Él, que sabe tanto de accidentes aéreos, ha decidido que nunca más en su vida viajará ya en avión : utiliza un coche blindado. Y lleva en una maleta, para que le proteja, *su particular vudú católico* : el brazo incorrupto de Santa Teresa » (*Falangista*, 130, on souligne). La référence ironique à cet objet symbolique et religieux, récupéré pendant la Guerre Civile, met en relief le côté le plus primitif et irrationnel – voire ridicule – d'un dictateur qui tombe dans la superstition¹.

Ce narrateur omniscient historien arrive à tout connaître du dictateur, est capable de savoir tout ce qu'il pense et pénétrer dans sa psyché. On le constate dans l'utilisation de certains verbes comme « sabe », « ignora », « necesita », « piensa ». La radiographie de son esprit est telle que l'on va accéder à sa sphère la plus intime à travers une lettre fictive que Franco adresse à son père, qu'il a toujours détesté. Dans le récit, il s'agit d'une pénétration intime et violente dans son inconscient qui suppose pour le narrateur une manière de l'attaquer en le ridiculisant et de se venger à travers le récit.

¹ « Franco ve en Teresa de Ávila la “santa de la raza”, la suya, así que no se separa del siempre conocido como “brazo incorrupto de santa Teresa” (en realidad, una mano sin meñique). Para dormir, lo pone en la mesilla de noche. Se lo lleva a todos sus viajes. Menos al último. Ingresado moribundo en el hospital La Paz de Madrid, el arzobispo Cantero Cuadrado viaja al Pardo desde Zaragoza, su sede pontificia, para recogerlo y depositarlo a los pies del dictador, por si se producía un milagro de eternidad », J. G. B., « La mano incorrupta y el dictador obsesionado », *El País*, 19/12/2014. En ligne [https://elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1418985370_232537.html]. Consulté le 28/11/2017.

Les relations entre Franco et son père, Nicolás Franco Salgado-Araujo, ont toujours été conflictuelles¹. Intendant général de la Marine, il était un homme autoritaire, à fort caractère² et peu enclin aux conventionnalismes. Il était libéral et hostile à la morale bourgeoise. Il avait néanmoins participé à la Guerre de Cuba et des Philippines, et était connu à El Ferrol comme un buveur notoire, fêtard, joueur de casino et coureur de jupons³. Cette personnalité s’opposait radicalement à celle de son épouse, María del Pilar Bahamonde, une femme traditionaliste, discrète et très pieuse de qui son mari se séparera progressivement. C’est bien elle qui va vraiment s’occuper de Francisco Franco et de ses frères et sœurs. En somme, son père était distant, sévère et absent. C’est le traumatisme le plus profond de Franco et, d’après le narrateur, la haine du père devient l’élément déclencheur de toute la violence dont le dictateur fait preuve par la suite. Cette thèse est également confirmée par le psychiatre Enrique González Duro :

Paquito [Francisco Franco], por la idealización que hizo de la madre, temía y odiaba al padre, que la dañaba y humillaba. Su odio, que nunca pudo verbalizar ni superar, quedará rígida y definitivamente impreso en su actitud y comportamiento, frío, distante y hostil frente a su padre, con el que nunca podría identificarse [...]. La advertencia materna contra el padre había reforzado en el niño el temor de una amenaza imprecisa, de la que no era fácil defenderse, la desconfianza frente a los demás y el odio hacia cualquier posible agresor, pronto identificado como enemigo. Latía en su inconsciente una permanente e intensa « ansiedad persecutoria », que luego cristalizaría en su miedo-odio a los masones, liberales, comunistas, etc⁴.

Dans le roman, cette lettre apocryphe apparaît soudainement, sans aucune introduction énonciative de la part du narrateur, à la fin du chapitre 4 intitulé « El general paciente », dans lequel on assiste à un portrait de la figure contradictoire et mégalomane du dictateur. Cette irruption violente dans la diégèse est symptomatique de la violence du contenu du document. La position de cette lettre vient conclure le chapitre et ne nous laisse pas indifférents. De plus, elle occupe un espace considérable : treize pages sur les trente pages du chapitre, c’est-à-dire presque la moitié. Le passage de la troisième à la première personne grammaticale nous confronte directement aux pensées les plus intimes du personnage, comme s’il s’agissait d’un aveu, à travers cette modalité épistolaire⁵ devant laquelle le lecteur se positionne presque

¹ « Francisco Franco vivió a su padre como alguien especialmente adusto y autoritario que, aunque no embarcaba, pasaba todo el tiempo fuera de casa, y a su madre como “ángel del hogar” ». Enrique González Duro, *Franco. Una biografía psicológica*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 21-22.

² « Sintiéndose rechazado, reaccionaba con egoísmo y mal humor, tratando de reafirmar su identidad y de apuntalar su autoridad en la casa, e incurriendo con frecuencia en actitudes despóticas. Sus hijos coincidieron en señalar su carácter brusco y exigente, su extremada severidad en el trato familiar, su autoritarismo creciente ». E. González Duro, *op. cit.*, p. 26.

³ « Pundonoroso y disciplinado en el trabajo, fuera de la oficina siempre le gustó vivir la vida, gozar y tener toda suerte de aventuras ». *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

⁵ Le recours à cette modalité se montre efficace pour approfondir la psychologie complexe du personnage historique et met en relief le caractère engagé de l’écriture sorélienne, qui dévoile les vérités cachées en même temps qu’elle essaie de remonter aux causes du problème. Voir à cet égard Carlos Sáinz-Pardo González, « La

comme un voyeur. Par ailleurs, ce document constitue sans doute une allusion intertextuelle implicite¹ de Sorel à la célèbre *Lettre au père* de Franz Kafka, l'un de ses écrivains fétiches. En effet, cette lettre commence clairement par énoncer son destinataire, et rien que la première ligne constitue déjà un reproche fort lapidaire : « Padre: por culpa tuya no tuve infancia » (*Falangista*, 134). Alors que dans la lettre de Kafka les rapports se font entre l'écrivain (la victime) et son père (le bourreau dont Kafka a peur), la relation entre Franco et son père s'avère plus complexe. D'un côté, on peut percevoir ce rapport comme une confrontation entre Franco, en l'occurrence victime traumatisée et moralement blessée à cause d'un père distant, violent et insouciant. Mais d'un autre côté, on peut considérer à la longue ce rapport comme celui d'un dictateur violent et froid qui concentre désormais un pouvoir démesuré face à son père, victime de la vengeance politique de son fils à la fin de ses jours². Si, dans la lettre de Kafka, il y a un rapport sincère mais cordial envers le père, dans celle de Franco, il est question d'un règlement de comptes et d'une critique destructrice de la figure du géniteur.

Pour gagner en crédibilité et donner une véritable illusion de vérité, une lettre fait office de monologue intérieur, dans lequel le narrateur s'est complètement effacé. Même si le flux de la pensée est plus stable et conscient que dans un monologue intérieur, il y a un certain ton d'autodérision inconsciente ou implicite par le côté hyperbolique du discours. Il y a donc de la distance, et non pas de la complicité, entre le narrateur et la voix du personnage qui assume l'énonciation. Tout au long de ce discours, on remarque un mécanisme qui fonctionne comme fil conducteur : plus Franco insulte, hait et se venge verbalement de son père, plus son ego et sa vanité grandissent. Franco dit à son père, par ailleurs déjà décédé, tout ce qu'il n'a jamais osé lui dire. C'est ainsi un défoulement psychologique stérile qui met en évidence la nature réservée et lâche du dictateur. C'est la lettre d'un tyran qui se montre délibérément insensible à la douleur et à la souffrance d'autrui. Apparemment, son plus grand traumatisme vient du fait que son père, qui s'était installé à Madrid à cette époque, n'était pas allé lui rendre visite à

memoria insurrecta frente a la Historia oficial (1936-2006) en *El falangista vencido y desarmado* de Andrés Sorel », dans María Teresa Navarrete Navarrete et Miguel Soler Gallo (Coord.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea* (Actas del IX Congreso Internacional ALEPH Escritura y Disidencia, tome 3), Rome, Aracne, 2013, p. 281-290. En ligne [http://asociacionaleph.com/files/actas/ay_que_triste.pdf].

¹ Sorel fait ici une référence non littérale et non explicite au texte de Kafka, ce qui exige une certaine connaissance littéraire de la part du récepteur.

² Selon E. González Duro, Nicolás Franco avait subi les conséquences des lois franquistes, lors de son mariage civil avec Agustina Aldana, sa nouvelle femme : « El dramaturgo Jaime Salom [...] encontró a alguien que los conoció de cerca y que afirmaba que se habían casado por lo civil, aunque el matrimonio sería luego anulado por el decreto franquista de 1938 que invalidaba todos los matrimonios civiles efectuados en la época republicana. De ser esto cierto, se explicaría la manifiesta agresividad de don Nicolás contra el Caudillo de España ». Dans *Franco. Una biografía psicológica*, op. cit., p. 34.

Tolède, à la fin de ses études à l'Académie d'Infanterie : « Allí comprendí que toda mi vida estaría solo, que únicamente podría quererme a mí mismo. Mis compañeros me despreciaban. No hice amigos. Supe entonces que jamás lograría hacerlos en mi vida. Ni familia ni amigos » (*Falangista*, 134). Cette blessure morale qui débouche sur un complexe d'infériorité notable, compensé par une forte estime de soi et un ego surdimensionné, se renforce grâce à la répétition des adverbes de négation comme « no » et « jamás », ainsi que la conjonction copulative « ni ». Cet événement traumatique va engendrer en Franco une forte haine et un sentiment constant de vengeance et de cruauté envers son père, dans une sorte de complexe d'Œdipe. Par exemple, sur un ton très fort et violent, il se réjouit des circonstances tragiques de sa mort : « Siempre fuiste una desgracia para mi vida. Por eso tenías que morir casi como un perro, como yo deseé siempre que murieras » (*Falangista*, 135). Les reproches constants et la haine envers son père ont rendu Franco insensible à la douleur : « Te odiaba, padre, te odiaba como creo que nunca he vuelto a odiar en mi vida a nadie. Únicamente me dejaste una virtud: que me volviera insensible al dolor ajeno » (*Falangista*, 137). Le dernier adieu à son père tombe dans l'insulte et la rancune : « Adiós, miserable. Y que tu última puta se pudra en su agujero. Ojalá los dos estéis ahora sufriendo en el lugar que os merecéis, el infierno » (*Falangista*, 139). C'est la même haine que le dictateur va retourner contre tous ses adversaires politiques, que ce soit de son propre camp (envers les généraux Queipo de Llano, Kindelán et Cabanellas, par exemple), que ce soit contre le camp opposé des rouges représentant l'Espagne *maudite* et *athée*. En définitive, c'est sa nature décomplexée qui est intéressante dans le discours de Franco, surtout venant d'un personnage fortement complexé. Face à toutes les atrocités et la turpitude morale dont il fait preuve, l'orgueil de Franco reste indemne. Il est complètement satisfait de tout ce qu'il raconte à son père, même des sujets ou des considérations les plus insignifiantes.

Le but de cette lettre est de nous révéler, sans pour autant le justifier, le fonctionnement psychologique et comportemental du dictateur, en raison de ses traumatismes et de sa souffrance. Il s'agit de dévoiler son intimité, provoquant ce que Vincent Jouve considère un *effet-personne*¹. Cette stratégie narrative consiste à montrer que ce n'est pas le narrateur historien qui fait la critique, mais il cède la voix narrative à Franco lui-même, qui s'auto-dévalorise à travers son discours. À un autre niveau, cette mise en texte est un élément clé pour comprendre le caractère engagé de l'écriture de Sorel, qui vise à approfondir la cause d'un problème pour mieux le comprendre.

¹ Ce procédé du narrateur sert à *faire vivre* le personnage et donne « l'illusion d'une activité psychologique si complexe qu'elle ne peut être que la vie et non sa représentation simplifiée ». V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 96.

Pour conclure, il est intéressant d'évoquer les risques de cette façon de raconter. En effet, on constate au fil des exemples que ces trois narrateurs, qui portent un devoir de mémoire et une déontologie particulière envers les victimes de la dictature, ne peuvent pas s'empêcher de donner leur opinion, que ce soit par la colère, par le dramatisme ou par la moquerie. Le problème réside dans le fait que, paradoxalement, cette *surcharge idéologique* peut provoquer le décrochage du récepteur. Le narrateur tend à interpréter l'Histoire à notre place, et ne nous laisse pas beaucoup de marge pour nous forger notre propre opinion, déjà programmée à l'avance. C'est le paradoxe d'un narrateur qui prône la liberté et la démocratie dans ses propos, mais qui nous laisse en réalité une marge de manœuvre très réduite. Les trois niveaux narratifs sont redondants en ce sens, un trait caractéristique du roman à thèse, et même Enrique le phalangiste partage aussi cette vision nettement négative de Franco.

Parallèlement, cette manière de raconter l'Histoire en exagérant, en ridiculisant ou en parodiant certains personnages ou événements fait partie de ce qu'Ana Luengo appelle la *Nueva Novela Histórica* (NNH), qui met en valeur non seulement la rigueur des recherches historiques de l'auteur réel, mais aussi son aspect mémoriel et personnel :

La forma de apropiarse de los hechos que se narran no se ha hecho sólo a través de la documentación historiográfica del autor real, sino que se han usado recuerdos que perviven en la memoria colectiva y que por ello se han moldeado mediante la inhibición, la confrontación o la repetición¹.

L'autre risque de ce roman réside dans l'image du phalangisme construite par le récit. Dans un premier temps, on rencontre la figure d'Enrique, un phalangiste idéaliste, qui a lutté au sein du camp franquiste durant la Guerre Civile, mais qui se rend compte au fur et à mesure des crimes commis par les franquistes et de l'utilisation de la Phalange pour leur profit. En effet, l'une des thèses du récit est que toute l'Espagne a été trahie par le dictateur, y compris les phalangistes eux-mêmes, ce qui pourrait suggérer *a priori* une certaine *justification* du phalangisme de la part du narrateur du récit second, notamment par la mise en scène du phalangiste Dionisio Ridruejo, lors de son entretien avec Enrique. Le risque consisterait à justifier cette Phalange idéaliste de 1933 face à la violence de Franco, alors que celle-ci, depuis sa fondation, ne s'est jamais déclarée en tant que mouvement *pacifique*. Pourrait-on penser à une possible justification du phalangisme par la tendance des auteurs anarchistes à justifier le syndicalisme, ou plus précisément à un certain aristocratisme intellectuel chez Andrés Sorel ? En tout cas, c'est un point de vue original et peu fréquent parmi les romans de la mémoire chez les écrivains de gauche.

¹ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 44.

Comme nous le raconte le narrateur, Enrique appartenait à une Phalange à caractère pacifique, car « odiaba el deramamiento de sangre, pero nada podía hacer por impedirlo » (*Falangista*, 109). C'est-à-dire que tout en étant partisan de ce mouvement théorique, il est pleinement conscient que la violence en fait partie, mais il ne la partage pas. Il appartient donc à une Phalange *intellectuelle*, minoritaire, à un phalangisme *cultivé et théorique*. Le narrateur nous donne la clé de cette contradiction apparente :

Enrique considerará, después de escuchar a José Antonio, que efectivamente existen dos falanges, una de carácter más social, culta, preocupada por los valores espirituales, en la que él mismo milita, y otra brutal, zafia, nacionalista a ultranza, seguidora hasta la muerte de los nazis, que ya entrena para la guerra a algunas de sus centurias, en la que se han introducido elementos indeseables, asesinos escapados Dios sepa de donde (*Falangista*, 112).

Ce dernier groupe est le plus proche des positionnements violents des militaires franquistes. La question est de savoir si historiquement cette division était réelle au sein de la Phalange ou s'il s'agit plutôt d'un classement fictionnel *ad hoc* de la part du narrateur afin de justifier la position complexe et minoritaire d'Enrique pour ainsi dénoncer le franquisme¹. En tout cas, la proposition du roman consiste à dire que Franco s'est servi de la Phalange pour des raisons stratégiques de durabilité et de consolidation du pouvoir, pour profiter ainsi de la symbolique phalangiste, de son langage et de ses relations sur le plan international. Cependant, la Phalange n'est jamais vue comme un mouvement unitaire, mais double, et c'est le bloc le plus virulent, le favori de Franco, qui recevra le plus de critiques dans le roman. Comme l'indique le narrateur : « La Falange se está entrenando para matar. Ya matan sus pistoleros. No son muchos, pero conformarán buenos cuadros que terminarán imponiendo a las ideas las pistolas » (*Falangista*, 120). D'une façon poétique, le narrateur souligne la violence de la Phalange dans les premiers jours de juillet 1936 : « Las Patrullas del Alba de Falange ya no cantan a los luceros: asesinan bajo la última luz de las pálidas estrellas » (*Falangista*, 126)².

¹ Selon Julio Rodríguez Puértolas, *Falange Española* était un parti fasciste minoritaire fondé en octobre 1933 par José Antonio Primo de Rivera. Aux élections de février 1936, il obtient 40 000 voix et compte environ 6 000 militants. Suite à la victoire du *Frente Popular*, la Phalange se radicalise et compte désormais 15 000 militants jusqu'en juillet 1936. Après le *Decreto de Unificación* de 1937, qui réunit toutes les forces qui luttaient contre la République sous le mandat du général Franco, la Phalange est phagocytée par lui. Comme l'explique l'historien Stanley Payne, quand les mouvements fascistes sont dirigés par des militaires professionnels, ils restent « relegados a un papel subordinado, y al final insignificante ». Dans *El fascismo*, Madrid, Alianza, 1982, p. 26. Le rêve et l'espoir des phalangistes *authentiques* comme Dionisio Ridruejo, ceux de « afianzar el Partido único, predominar en él y convertirlo en instrumento totalitario de la acción política » (Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias. Con fuego y con raíces*, Barcelone, Planeta, 1976, p. 114), va complètement échouer, car c'est Franco lui-même, et non un phalangiste, qui deviendra le chef du Parti Unique. Le passage du *nacional-sindicalismo* phalangiste au *nacional-catolicismo* franquiste produira la destruction définitive de la Phalange, et le triomphe des phalangistes *collaborationnistes* face aux *authentiques*. Voir J. Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, Vol. I, Madrid, Akal, 2008, p. 80-87.

² C'est sans doute une référence à l'extrême violence des *Patrullas del Amanecer* dirigées par Onésimo Redondo à Valladolid.

Mais le personnage d'Enrique est vu d'une autre façon par Mariano, un habitant de Barco, qui le connaissait. Lors d'un entretien avec le narrateur du premier niveau, il affirme : « Enrique era otra cosa. Yo pienso que incluso nunca fue falangista de verdad. Y después le ocurrió como a todos los arrepentidos: que eran detestados, de haber podido a ellos también los hubiesen fusilado » (*Falangista*, 244). On est donc face à la figure du repent, de celui qui après avoir vécu la guerre a fait le bilan et s'est rendu compte de comment cette idéologie en laquelle il croyait, est devenue tout autre chose, s'est trouvée complètement dénaturée. De ce fait, Enrique abandonne la Phalange en 1939, à la fin de la Guerre Civile. Faisant partie d'un rêve qui est devenu cauchemar, Enrique admet son erreur et sa culpabilité, qui le tourmente jour après jour, mais il est déjà trop tard. À ce niveau, on assiste dans le dernier chapitre à un long monologue réflexif du personnage, dans lequel il avoue son insatisfaction personnelle et ses remords : « Yo me metí en el fango. Y de él ya no podría salir nunca. Me lo busqué. Y ahora lo pago. De nada sirve pensar que debí darme cuenta antes, desde el principio » (*Falangista*, 262). Il s'agit en effet de la situation de la désillusion totale, mal vécue, mal digérée, une expérience historique dans laquelle Enrique a été aveuglé. Le narrateur se charge aussi de nous le rappeler, concernant une première Phalange qui dure jusqu'au début de la guerre, et qui a disparu juste après : « La Falange, que había acogido a Enrique, a la que entregó su juventud, había muerto, comenzó a morir tal vez ya en junio del año 36 » (*Falangista*, 254). Sa mort définitive est signée lors du décret d'unification de Franco pendant la guerre :

Mientras Franco nos iba conduciendo al inicio del exilio que no podía sino culminar en la derrota de los fundadores. El 19 de abril de 1937 había publicado un decreto uniendo Falange Española y el Requeté, FET y de las JONS llamaba al nuevo ente artificial, que colocaba bajo su exclusiva jefatura. De un plumazo se adueñaba de sus símbolos y se deshacía de las dos organizaciones que serían disueltas, al tiempo que se situaba a las milicias bajo el absoluto dominio de la disciplina militar (*Falangista*, 268).

Enrique est pleinement conscient de son échec, et il est véritablement tourmenté. Dans son monologue, il avoue avoir tué froidement des gens pendant la guerre : « Maté con frialdad, sin premeditación, sin sentimientos. Disparaba y continuaba caminando » (*Falangista*, 264). C'est après la contemplation du viol et de l'assassinat d'une fille de quinze ans par ses camarades phalangistes qu'il se rend enfin compte de la monstruosité de la guerre, et c'est à ce moment qu'il a le déclic : « Hasta que mis ojos comenzaron a abrirse, dejé de estar sordo, comprendí lo que hacía, lo que estaba haciendo » (*Falangista*, 264).

Pour éviter toute ambiguïté dans le roman et sa possible *complicité* ou *justification* du phalangisme, le narrateur-historien du troisième niveau se démarque et se moque complètement du discours fondateur de Phalange en 1933, en faisant des commentaires burlesques de ses mots d'ordre :

El brazo en alto del señorito que sabe cuidar las formas y expresar sus convicciones bajo su castrense expresión “como corresponde al laconismo militar de nuestro estilo” para vaguedades tan obtusas como “la Patria es una síntesis trascendente, una síntesis indivisible”. Los partidos políticos deben prohibirse. ¿Expresión de los ciudadanos? Ya existen la familia y el municipio. Y la seudopoesía, tan fácil como ramplona y pegadiza, para los que en el fondo creen más en la dialéctica de los puños y las pistolas que en la de las palabras: “Nuestro sitio está al aire libre, bajo la noche clara, arma al brazo, y en lo alto, las estrellas” (*Falangista*, 275).

De la même façon, le narrateur du récit premier adopte une posture clairement antifasciste et républicaine dès l'incipit, loin de tout soupçon. En effet, il ne fait pas l'apologie de la figure de Dionisio Ridruejo, comme s'il était un exemple démocratique à suivre, contrairement à ce qu'a montré David Becerra à propos du révisionnisme actuel concernant la réhabilitation des écrivains et intellectuels fascistes¹. À notre sens, il s'agit tout simplement de montrer que la Phalange a aussi des intellectuels qui ont su réfléchir, même trop tardivement, et qui ont le mérite de le reconnaître. Dans le roman de Sorel, le fait de faire remarquer la trahison de Franco face aux principes intellectuels de Phalange ne constitue pas pour autant un éloge de ses fondateurs. C'est un angle d'attaque différent qui sert à montrer que la trahison de Franco touche même ses plus proches collaborateurs, et pas seulement face à l'Espagne républicaine d'un gouvernement légitime contre lequel il se soulève. En effet, lors de l'entretien entre Enrique et Dionisio Ridruejo, ce dernier est présenté par le narrateur de cette façon : « El que fuera responsable de la Oficina de Propaganda de Franco junto a Laín Entralgo, Rosales o Torrente Ballester, una vez terminada la etapa de Millán Astray » (*Falangista*, 284). Ridruejo commente son engouement pour la *División Azul*, car pour lui, Hitler devait gagner la guerre et détruire définitivement le communisme. Dans cet entretien, on constate la différence entre Enrique, qui a abandonné toute forme de lutte et qui ne peut pas vivre tranquillement à cause de ses remords et de ses regrets, et le changement de cap de Dionisio Ridruejo qui, tout en croyant encore en Dieu et en la Patrie, s'adapte à de nouvelles circonstances politiques et continue à lutter, à sa façon, pour libéraliser le Régime, car désormais il dit croire en la démocratie. Même si Ridruejo abandonne la Phalange en 1942, sa conception de Dieu et de la

¹ « Bajo estos preceptos, quien legitimó intelectualmente el golpe de Estado de 1936, como fuera Ridruejo, y sentó las bases ideológicas del fascismo español, queda descrito como disidente, conspirador democrático y convencido socialdemócrata. Solo un galimatías de este tipo puede convertir una figura que repudió del franquismo por no ajustarse a los auténticos postulados ideológicos del fascismo en un luchador por la democracia », D. Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, op. cit., p. 224.

Patrie reste inchangée. Lors de sa conversation avec Enrique, Dionisio Ridruejo avoue la cause de cette mutation ou transition idéologique vers des positions visant à libéraliser le Régime. Ce n'est pas vraiment par conviction, mais parce qu'il y a en lui un fort sentiment de culpabilité :

Formo parte de los comprensivos, quienes hemos tardado años, después de colaborar con el Régimen, en mostrar nuestros primeros síntomas de arrepentimiento. Por eso hacer oposición política es también una manera de descargarnos la conciencia, una forma moral, religiosa puedes incluso denominarla, de expiar la culpa contraída (*Falangista*, 286).

Lors de ce tête-à-tête, Enrique se montre bien plus lucide que Ridruejo, et avoue les conséquences totalitaires de la pensée phalangiste :

- [...] Y la canalla pronto se introdujo en nuestras filas. Pistoleros, delatores, asesinos.
- No todos eran así. Estábamos dispuestos a morir por una causa justa.
- ¿Justa? ¿Cómo la de Mussolini o Hitler?
- Mejor que el comunismo lo era.
- Queríamos la fascistización de Europa, en otras palabras, la muerte de millones de personas.
- Veo que te has vuelto un pacifista.
- La guerra me ha vuelto [...] (*Falangista*, 290).

Outre la polémique que cet entretien pourrait susciter, il entre dans le cadre d'une tendance assez courante dans le récit sorélien : celle de défendre une certaine pureté idéologique face aux idéaux dénaturés lors de leur application pratique ou leur appropriation par des personnages avides de pouvoir. On retrouve le même phénomène vis-à-vis du communisme et de son application par Staline, comme on peut le constater dans le roman *La caverna del comunismo*. Tout se passe comme si les idéologies étaient vouées à l'échec, brisées et déformées lors de leur application pratique. Même si l'on peut considérer que *El falangista vencido y desarmado* joue avec le feu au niveau du phalangisme, une lecture attentive nous fait découvrir dès l'incipit le positionnement net des narrateurs en faveur de la République et contre Franco, dont ils cherchent à *expliquer* la façon de faire. Comme l'affirme le professeur Txetxu Aguado :

¿Cómo podría haber un reparto igual de culpas cuando unos fueron en su mayor parte víctimas y otros verdugos? ¿Cómo podría haber ejercicios críticos similares cuando unos tuvieron los aparatos del estado para encubrir sus crímenes y los otros no?¹

¹ Txetxu Aguado, « Metapolítica y ética en los tiempos de proliferación de la memoria histórica española », *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 2009, p. 235-252. Citation p. 244.

Conclusion

Dans le premier chapitre on a pu constater dans quelle mesure la présence de l'instance auctoriale est palpable dans les romans de l'auteur. Par le biais de l'auteur impliqué tel qu'il est défini par Wayne C. Booth, l'auteur réel fait des intrusions constantes dans le texte : il se sent à l'aise dans son espace, comme si c'était le seul endroit disponible pour faire entendre sa voix et faire justice contre l'injustice. L'auteur réel peut donc se servir de plusieurs masques textuels pour faire son apparition dans le récit. La modalité du personnage diégétique ou évoqué entre en relation avec cette nécessité de se raconter, dans une dimension autobiographique plus ou moins présente. En ce sens, on pourrait signaler le paradoxe d'un récit qui a besoin d'exposer la mémoire personnelle pour parler de la mémoire collective, au point que certaines modalités relèvent du narcissisme énonciatif.

La forme la plus habituelle est celle de se servir du personnage comme porte-parole de l'auteur réel, par le biais de la pause digressive, ce qui ralentit le rythme de la narration et met sans doute à mal l'autonomie du personnage, en faveur de l'explicitation idéologique. Si dans certains cas, comme celui de Juan Vives, les réflexions sont cohérentes avec les caractéristiques du personnage, dans d'autres cas, comme celui de Piedelobo, on ressent de manière évidente la présence de l'auteur réel dans les digressions qui, notamment par le niveau de langue employé, sont peu cohérentes et peu vraisemblables par rapport à la nature du personnage. Néanmoins, les pauses digressives servent non seulement à montrer ses sympathies et ses antipathies envers les autres personnages et ses ressentis face au réel, mais aussi à définir les contours de l'univers axiologique du récit, en l'occurrence sa conception du bien et du mal, de l'odieux et du désirable.

Mais la parole du narrateur omniscient révèle parfois une posture autoritaire et polémique. Si l'on observe attentivement, on verra que ce narrateur intrusif et combattant s'en prend généralement aux représentants de l'autoritarisme militaire le plus extrême, comme Franco et ses généraux ou Valeriano Weyler, mais aussi à l'autoritarisme et au totalitarisme des hommes politiques comme Santiago Carrillo ou Joseph Staline. En ce sens, le récit fait justice avec ses moyens : la ridiculisation, l'humiliation, l'ironie et le sarcasme. L'espace textuel devient ainsi un lieu de combat, un espace privilégié pour une sorte de vengeance textuelle, exerçant une violence symbolique proportionnelle à la violence réelle que ces acteurs ont souvent exercée. Même si cette modalité de focalisation est restreinte à certains romans comme *Las guerras de Artemisa*, *La caverna del comunismo* et *El falangista vencido y desarmado*, elle provoque pour autant un effet de surplomb qui ne se circonscrit pas seulement au récit en

question, mais qui plane sur l'ensemble de sa production romanesque. En ce sens, certains traits comme les multiples redondances du message configurent une typologie particulière de dialogisme. Même si les points de vue opposés sur un même sujet sont toujours présents, le récit privilégie toujours l'un d'entre eux, à l'aide des différentes instances narratives. Pour cette raison, on pourrait parler d'une narration autoritaire, où l'auteur, par souci de clarté du message, « récupère l'emprise de son texte »¹.

Néanmoins, le personnage du vaincu dans ses diverses modalités semble être un argument majeur pour démontrer l'éloignement du récit engagé sorélien face au roman à thèse. La fracture identitaire des victimes élargit le champ des possibles et apporte une alternative contre l'univocité et la solidité du discours des vainqueurs. On se demande si à travers les voix brisées des personnages, le roman sorélien ne serait pas plus engagé envers la mémoire qu'avec un discours purement politique. En effet, le personnage n'est pas le porte-parole d'une idéologie politique communiste ou anarchiste. Il est, bien au contraire, le porte-parole d'une expérience traumatique qu'il est incapable de surmonter. Il s'agit d'une vie brisée par la violence du réel et des expérimentations politiques contemporaines débouchant sur des formes de totalitarisme. La mise en texte de ces discours qui passent habituellement inaperçus, en raison d'une amnésie ou de l'indifférence, constitue un élément essentiel pour comprendre la nature de l'engagement littéraire de l'auteur. Comme le souligne Alexandre Gefen :

Témoigner des exterminations et donner voix aux anéantissements, rattraper les chemins obscurs perdus dans le cheminement de l'histoire ou l'étourdissement de la société contemporaine, accepter la radicalité culturelle d'autrui, renouer les fils de la filiation et de mémoires dispersées, trouver la force de dire la maladie et offrir par la littérature une forme de survie post-mortem : tels sont les nouveaux engagements et les nouvelles utopies de la littérature².

En outre, certains personnages comme Enrique expérimentent une transformation de la pensée, se posent de questions et nuancent leurs certitudes à l'aune de leur expérience. Cet élément joue également un rôle important pour l'interprétation du récit et dépasse les postulats d'immobilité ou d'univocité idéologique propres au roman à thèse. Le personnage sorélien représente un *erratum* historique, c'est l'exception qui reste à l'écart du champ visuel du discours dominant. Mais, une fois dévoilée, elle met ce discours hégémonique profondément en danger, en bouleversant toutes ses certitudes.

¹ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003. p. 158.

² Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel Bouju (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 75-84. Citation p. 78.

Par ailleurs, la temporalité du roman engagé prend une allure allégorique et symbolique, très axiologique, en révélant que les mécanismes du pouvoir tendent à reproduire les mêmes rapports de domination sous d'autres masques. En essence, le problème reste semblable et les époques historiques distantes se rejoignent faisant émerger des logiques meurtrières analogues. Cette temporalité vise directement le pouvoir, en dénonçant sa dimension amnésique, comme s'il était une machine à broyer le progrès. Par conséquent, le récit récupère toute cette frustration par laquelle l'être humain deviendrait une victime du politique, sujet à ses aléas et cerné, à la manière des personnages de Kafka, par l'incompréhension la plus totale. Le pouvoir de la fiction se chargerait de faire un bilan mettant en lien la continuité de ces logiques abominables afin de mieux les comprendre et d'activer la capacité de remémoration, face à l'oubli ou à l'occultation. Comme le signale Alexandre Gefen, « au lieu de nous promettre un futur, l'engagement de l'écrivain vise désormais à fixer le passé en corrigeant l'oubli par la mémoire littéraire, faisant de la vérité présente du passé la condition sine qua non de la proposition d'une histoire »¹.

À travers les exemples des quatre romans liés à l'histoire espagnole, on a analysé les modalités de confrontation du texte face au hors-texte. *Crónica de un regreso* aurait pu être le début d'une belle aventure littéraire, mais la répression politique et le rôle contestataire de l'écrivain n'ont pas facilité une issue favorable entre le pouvoir et cet opposant. Le cas de l'interdiction de cette publication est symbolique en quelque sorte de l'esprit de rupture avec le régime véhiculé par le récit, un élément décisif qui va à l'encontre des postures plus conciliantes ou consensuelles, réclamées depuis la fin des années cinquante par les représentants les plus virulents de l'opposition antifranquiste. Ce roman n'a pas voulu se plier aux dictats d'une machine qui ne connaissait que la répression pour se maintenir au pouvoir. En outre, une publication à l'étranger aurait pu être soutenue par le PCE mais, selon l'auteur, le parti le considérait aussi comme un roman pessimiste – reproche également invoqué par les censeurs franquistes –, dans la mesure où il n'y avait pas de héros positif. Ainsi, sa publication tardive chez Libertarias en 1981 mobilise un intérêt minime, dans un contexte culturel plongé dans la postmodernité et exempt de toute problématisation sociale.

La publication de *Discurso de la política y el sexo* en 1978 implique non seulement un exercice de libération face à la répression mais aussi de réhabilitation envers les victimes de la dictature. Le contenu provocateur ainsi que sa publication durant la Transition sont des éléments essentiels pour comprendre comment l'espace fictionnel ébranle le consensus. Si le parcours de militant communiste clandestin d'Andrés Sorel, ainsi que la remémoration de la violence de la

¹ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », art. cit., p. 78.

dictature y sont exposés, le récit de cette époque vise en filigrane le processus transitionnel. Comme le dit Javier Fornieles Alcaraz, « estas obras cuando miran atrás, cuando hablan del pasado de la República o de la Guerra Civil, en realidad hablan siempre del presente, de la Transición »¹. En effet, l'évocation mémorielle de la répression dans le roman de Sorel constitue un cri d'alarme contre le pacte de silence et d'oubli de la période, ainsi qu'une critique du fonctionnement interne du PCE, assumée par la légitimité du témoin.

On a vu que la bataille pour la vérité historique et pour la mémoire est loin d'être achevée en Espagne. Ce qui est intéressant, c'est le rôle d'anticipation que la fiction a joué, depuis un éveil mémoriel qui n'a pris fin qu'au terme des années quatre-vingt-dix, notamment avec l'arrivée au pouvoir du Parti Populaire. Néanmoins, l'essor du roman de la mémoire est devenu spectaculaire, dans la mesure où le traitement littéraire de la Guerre Civile est très présent et connaît un crescendo dans les publications des deux dernières décennies, au point de devenir parfois un argument de vente. En revanche, la manière dont le sujet est majoritairement abordé par les romanciers rentre en quelque sorte dans la logique du consensus. En effet, comme le souligne David Becerra, la Guerre Civile est souvent devenue une toile de fond, vidée de toute sa signification et de ses problématiques. Les deux publications d'Andrés Sorel viennent contredire cette utilisation majoritaire, en réfléchissant aux causes du conflit et à leur continuité dans la société actuelle. À travers le passage de *La noche en que fui traicionada* à *El falangista vencido y desarmado*, on assiste à une narration de plus en plus complexe et critique, qui prend en compte les nouveaux enjeux de la mémoire, qui échappe au modèle du roman de la mémoire consensuel, c'est-à-dire qui élabore un positionnement narratif minoritaire dressé contre le récit mémoriel dominant. Selon cette logique, on pourrait penser que le roman exerce un véritable contre-pouvoir et se situe dans le paradigme du roman anti-hégémonique. Si *La noche en que fui traicionada* fonctionne comme un premier pas vers cette conception dissidente de la mémoire, et s'insurge contre l'usurpation de la mémoire des vaincus véhiculée par certaines publications, *El falangista vencido y desarmado* va encore plus loin dans la dénonciation des coupables : les fascistes et leurs complices ne sont pas les seuls à être pointés du doigt, c'est l'ensemble d'un pays qui serait resté dans l'inaction et le silence. Le roman décortique la répression de la guerre et de la dictature à tous les niveaux, essaie de comprendre les logiques opposées, et fait un bilan sur l'actualisation d'une idéologie autoritaire dominante qui s'est transmutée au cours du temps, mais qui conserve encore en son sein les graines de la haine et

¹ Javier Fornieles Alcaraz, « Historia y novela en los primeros tiempos de la Transición », dans Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz (Coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 421-431. Citation p. 422.

de l'intolérance face à la différence, selon le célèbre vers de Juan Ramón Jiménez : « Lo querían matar los iguales / porque era distinto ».

TROISIÈME PARTIE

LA DIMENSION PRAGMATIQUE DU DISCOURS ENGAGÉ. UNE LITTÉRATURE POUR CHANGER LE MONDE ?

Introduction

Lorsqu'on aborde l'engagement, la dimension pragmatique semble être fondamentale pour en connaître les enjeux, la portée et la symbolique. Il est intéressant d'analyser de quelle manière est accueilli un discours engagé qui va à l'encontre de la logique de l'ordre dominant. En outre, il faut s'intéresser également à la manière dont l'auteur se fait connaître et dans quelle mesure il souhaite le faire. Sorel semble préférer rester inclassable et insaisissable afin de garder son indépendance et sa liberté en tant que créateur, notamment dans un monde dans lequel il avance à contre-courant de la majorité.

À partir de l'épître public, dans cette partie à visée sociologique, on tentera de comprendre quels sont les risques de sa médiatisation, et on se demandera quels sont les degrés de sa visibilité pour le grand public. On a constaté qu'Andrés Sorel est un auteur méconnu, voir inconnu, mais néanmoins reconnu parmi le monde des écrivains. Comment expliquer cette contradiction ? Sa médiatisation étant discrète, presque confidentielle, on se demandera dans quelle mesure cela est attribuable à la portée politiquement incorrecte de son discours public ou bien au comportement de l'auteur lui-même. On verra quelle est sa présence dans les médias espagnols et s'il est victime de certains mécanismes de censure. On étudiera aussi le degré d'accessibilité de son œuvre en librairie. Ensuite, on se penchera sur son positionnement face à l'institution littéraire, notamment dans son rapport au marché éditorial et aux prix littéraires. D'autres facteurs semblent intéressants, comme sa présence médiatique en tant qu'écrivain sur des sites internet et des réseaux sociaux. On analysera son degré de présence dans les manuels d'histoire de la littérature ainsi que dans les dictionnaires littéraires. S'il s'agit d'un écrivain périphérique, son discours littéraire critique est cependant accueilli dans certains espaces, correspondant majoritairement à des maisons d'édition minoritaires et également périphériques. On verra aussi quel est son rapport avec ses éditeurs, et comment son discours dissident trouve sa place dans la création du blog *La antorcha del siglo XXI*.

La critique littéraire et ses recensions s'avèrent être un élément décisif non seulement pour la diffusion et la publicité plus ou moins importante de son œuvre, mais aussi comme un espace privilégié où les mécanismes de valorisation de l'écriture engagée sont à l'œuvre. On verra comment son œuvre est accueillie, quels sont les éléments les plus polémiques ou, au contraire, les plus salués. Ensuite, on observera quels sont les préjugés et les lieux communs qui émergent des recensions de cette littérature critique et souvent controversée. On s'intéressera aux œuvres qui ont fait l'objet d'un silence médiatique lors de leur recension ou

de leur présentation publique, ainsi qu'aux réactions que ses romans provoquent chez certains lecteurs dans des contextes sociaux différents.

Dans un deuxième temps, on abordera la pragmatique du point de vue de l'analyse textuelle, afin de comprendre le rapport que le texte entretient avec son lecteur. Depuis la dimension paratextuelle de l'œuvre jusqu'à sa dimension textuelle, on analysera les stratégies pragmatiques que le récit utilise lors de la configuration du lecteur idéal. On identifiera ensuite la nature des stratégies de distanciation qui sont mises en place par le texte pour définir son destinataire, ainsi que celles qui favorisent l'emprise affective, afin de le captiver. Enfin, on abordera la figure du lecteur diégétique dans certains romans, dont la présence a un lien direct avec le hors-texte : en émettant des signes de refus, elle configure l'image de l'anti-lecteur. Enfin, on cherchera de quelle manière le récit met en place l'activité de lecture parmi les personnages et comment le livre et la bibliothèque deviennent des éléments symboliques dans la construction d'un réseau axiologique universel.

Chapitre 1. Degrés de présence du discours sorélien. Marginalité, réclusion et préjugé

C'est d'abord une étude de l'accueil médiatique du discours engagé sorélien que l'on propose dans ce chapitre. La portée dissensuelle de sa parole est accueillie avec précaution sur le plan médiatique en Espagne. Il s'agit de voir de quelle manière et jusqu'à quel point son discours se met en scène dans les différents médias : radio, télévision, presse et internet. On verra comment sa marginalité médiatique est aussi palpable lors de la promotion de ses livres en librairie. On se demandera dans quelle mesure les mécanismes censoriaux ont évolué et sont devenus plus subtils et implicites que sous des régimes dictatoriaux. Compte tenu de l'article de l'auteur intitulé « Escribir desde los márgenes », on analysera ce que cela implique au niveau de sa réception et de son positionnement dans le champ littéraire. Son rapport à l'institution littéraire suit un cheminement en lisière, puisque l'auteur se montre incompatible avec la logique économique et marchande qui domine le marché éditorial actuel. Cependant, son discours critique est bien accueilli par une minorité de maisons d'édition minoritaires et indépendantes, dans la mesure où elles visent à publier des discours alternatifs, critiques envers le système politique dominant. Nombre de ces maisons d'édition peinent à survivre, voire ont fait faillite car, comme le souligne Constantino Bértolo, « la actividad de unos y otros editores desemboca en el mercado, y será él quien los juzgue como productores de la mercancía libros. El que produzca los libros que el mercado demande venderá sus libros, y el que no los venda, no sobrevivirá »¹. Son discours engagé a également trouvé une zone de diffusion dans l'espace virtuel, notamment dans son blog *La antorcha del siglo XXI*, fondé en 2007, et depuis lequel l'auteur fustige toute sorte d'oppression et d'autoritarisme véhiculée par le système néolibéral. On verra que, dans/depuis cet espace privilégié, l'auteur adopte une tonalité particulière, proche d'une visée totalisante et empruntant au discours pamphlétaire.

Ensuite, on s'intéressera à l'accueil critique de ses romans à partir des recensions publiées dans des supports divers : suppléments littéraires des journaux, revues culturelles et littérature scientifique universitaire. Certaines œuvres ont fait l'objet d'un grand nombre de recensions contrairement à celles qui ont été presque court-circuitées parce qu'elles abordaient des thématiques taboues lors de leur distribution et leur présentation publiques. On dégagera les critères esthétiques mobilisés par les recensions bienveillantes et ceux qui affleurent dans des recensions moins positives. De même, on analysera une série de préjugés esthétiques

¹ Constantino Bértolo, *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica, 2008, p. 195.

souvent mobilisés lors de la recension des œuvres littéraires à portée politique. Enfin, on verra comment la publication de certaines œuvres a pu susciter la colère chez certains lecteurs et comment prend forme la mise en scène de l'auteur lors de la présentation publique de ses œuvres.

1.1 Formes de l'invisibilité dans l'espace culturel

J'appartiens néanmoins à cette espèce d'hommes qui restent toujours en marge du milieu auquel ils appartiennent, et qui ne voient pas seulement la multitude dont ils font partie, mais également les grands espaces qui existent à côté.

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*

Pour quelles raisons Andrés Sorel n'est-il pas connu du grand public ? Où se situe-t-il dans le champ littéraire ? Quelle est la cause de cette invisibilité ? Est-elle délibérée ou imposée ? Par quel biais le grand public a-t-il accès au marché littéraire ? Dans ce chapitre, on répondra à ces multiples questions qui sont probablement le résultat d'une dynamique publicitaire consciemment sélective, dans la mesure où elle fait de certains auteurs des personnalités familières et reconnaissables – car on en arrive même à apercevoir leur image et leur livre sur des panneaux publicitaires ou dans des abribus – et qui, en revanche, en condamne d'autres au silence médiatique¹. À notre sens, cette (in)visibilité n'est pas anodine, et répond clairement au choix de diffusion de l'objet littéraire que fait l'idéologie dominante, celle qui s'occupe de protéger et de perpétuer un système économique et social déterminé, justement parce que cet objet artistique répond aux attentes de cette idéologie, à laquelle il s'adapte, et non pas aux paramètres qui visent à la démasquer, l'attaquer ou la remettre en question.

1.1.1 Une médiatisation discrète. Vers une nouvelle forme de censure ?

No me quejo del estado de la literatura en términos absolutos. Pero sí de los modos de circulación de la literatura, del mercado editorial, que sé funcionan con unos códigos que no son los de la literatura. Eso no afecta la literatura en realidad. Yo no dudo que sigan existiendo muy buenos textos y muy buenos escritores. Otra cosa es aquello que consigue visibilidad y lo que vende. Ignacio Echevarría

¹ Cette question a fait l'objet d'une réflexion lors d'une journée d'étude à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. Voir Carlos Sáinz-Pardo González, « El compromiso creativo en Andrés Sorel: crónica de una trayectoria insumisa », Journée d'étude du LLACS (ED 58) du 26 au 27 septembre 2014 à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 : *Manifestaciones de lo político en el mundo hispano*. En ligne [http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/Actes_JE_Manifestaciones_de_lo_politico_2014.pdf]. Consulté le 03/08/2018.

El escritor que no renuncia a su compromiso, que se sale del rebaño, de los tradicionales o de los posmodernos, que intenta realizar su obra crítica y cuestionar el enfoque del denominado progreso, se sumerge en el vacío, queda flotando, aislado, en una tierra de nadie.
Andrés Sorel

La « conduite littéraire publique », qui se dégage de la « posture », pour reprendre les termes de Jérôme Meizoz¹, reste assez discrète chez Andrés Sorel. Il ne s'agit pas d'un refus viscéral vis-à-vis des médias, mais plutôt d'une prise de position éthique qui s'éloigne délibérément de tout ce qu'on peut appeler le « cirque médiatique », très à la mode en Espagne, avec des *émissions people* aux horaires *prime-time*. Les apparitions d'Andrés Sorel à la télévision se font très rares et ont lieu au sein d'émissions principalement culturelles, donc avec une réception minoritaire, et bien souvent liées à la présentation d'un livre, par exemple pour son roman *Apócrifo de Luis Cernuda* dans l'émission « El público lee » de Jesús Vigorra, sur Canal2 Andalucía en 2004. Il a aussi pu intervenir sur un sujet spécifique, comme fut le cas de son intervention sur son roman *El falangista vencido y desarmado* dans l'émission de Javier Rioyo « Estravagario » sur La2 de TVE, consacrée à la Phalange, en 2006. Il a aussi donné de rares interviews comme celle, très synthétique, sur son parcours littéraire et politique dans l'émission « Tesis en la Internacional » sur Canal 2 Andalucía en 2006² et, sur la même chaîne, il a répondu à un entretien personnalisé dans l'émission « El Vagamundo » du journaliste Jesús Quintero en 2001³. En effet, celle-ci est la seule interview télévisée dans laquelle Andrés Sorel a exposé sa conception particulière du monde, mais elle fut cependant retransmise à une heure tardive. De plus, il a souvent participé à des débats à la télévision publique cubaine depuis les années 1980. Cependant, pour les émissions télévisées, il s'agit d'apparitions sporadiques, très ponctuelles et dans la plupart des cas tard dans la nuit, qui ne le relie en aucun cas aux journalistes ou aux intellectuels très présents médiatiquement qui forment l'opinion publique. Sa présence dans les médias, en général, reste donc marginale. Il est vrai que Sorel passe à la télévision, mais le problème réside surtout sur le moment de passage et la chaîne choisie.

Dans cette réflexion sur son invisibilité médiatique, il est nécessaire de rappeler que la figure de l'intellectuel moderne a changé. Aujourd'hui, ceux qui exercent une vraie capacité de

¹ L'auteur définit la *posture* comme « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques ». Voir Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://aad.revues.org/667>]. Consulté le 10/04/2015.

² Disponible en ligne sur Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=SS7G5LAsiEQ&t=3s>]. Consulté le 10/04/2015.

³ Disponible en ligne sur Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=gQ8OIkUrOtg>]. Consulté le 10/04/2015.

persuasion sur le grand public ne sont plus les écrivains ou les intellectuels, comme dans les siècles précédents, mais plutôt les stars du cinéma ou du football. Le philosophe Santiago Alba Rico signale avec justesse la rupture actuelle entre le savoir et la persuasion. Pour lui, l'intellectuel n'est pas quelqu'un qui a le droit à la parole mais quelqu'un qui a la capacité de persuader les autres. De ce fait, selon l'auteur :

Los nuevos depositarios de persuasión están forjados dentro del propio mercado – héroes del balón, presentadoras de *quizz*, cantantes de Eurovisión – y los escritores, los filósofos, los artistas están obligados a imitarlos [...] en su batalla por el capital simbólico¹.

Par rapport à sa collaboration dans la presse, on observe une évolution qui l'amène à se consacrer à la publication de ses articles dans son blog personnel *La Antorcha del siglo XXI* depuis 2007, plutôt que de participer à des journaux nationaux dans lesquels il a plus ou moins eu des problèmes de censure, comme dans *El País*. La question, difficile à résoudre, est de savoir s'il bénéficie actuellement d'une meilleure visibilité sur son blog internet – qui comptabilise à ce jour plus de 78 000 visites² – que sur les journaux traditionnels. Il y a sans doute des avantages pour les lecteurs par rapport au prix (gratuit) et à la visibilité (accessible sur Internet), même si les journaux traditionnels sont désormais aussi en ligne, mise à part l'accès payant réservé aux adhérents de certains d'entre eux. En tout cas, il est certain que sur son blog, il ne subit ni la censure, ni aucune pression publicitaire ou éditoriale, donc il jouit d'une plus grande liberté d'expression.

Compte tenu de ses rares apparitions dans les médias, la question se pose de savoir si cette réalité est due à une forme de censure médiatique ou à la volonté de l'auteur. Il est évident qu'Andrés Sorel utilise un discours public très critique par rapport à certains sujets – abordés dans toute leur radicalité –, qui vient briser le consensus généralisé de la culture de la Transition et, par conséquent, qui dynamite l'image de société idéale et de *meilleur monde possible* construite par les classes dominantes. En conclusion, son discours peut paraître dangereux pour l'opinion publique, en raison de son franc-parler et de son esprit hautement critique. Néanmoins, il en est en partie responsable. Selon nous, ce retrait est à la fois imposé et choisi. Dans un entretien personnel avec Sorel, à propos d'une question sur « pourquoi il n'est pas connu du grand public », il assume consciemment sa part de responsabilité :

Tal vez por culpa suya. Cuando uno elige un camino, a partir de la soledad, de rabiosa independencia, la no concesión a lo fácil, el rechazo del mercado, sabe a lo que se expone. Pero no me interesa el gran público. La masa es vulnerable, manejable, y en su mayoría estúpida, carece de criterio. El gran

¹ Santiago Alba Rico, « Los intelectuales y la política: de vuelta a la realidad », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°66, 2005, p. 11-19. Citation p. 15.

² Disponible sur [<http://andressorel.blogspot.com/>]. Consulté le 24/08/2018.

público votó a Hitler, llenó los lugares donde se desplazaba Franco a soltar estupideces con el lenguaje de un subdesarrollado mental, y consume lo que le ofrecen los embaucadores virtuales sin preguntarse qué se esconde tras ello, espectáculos o política. Hasta acepta que la engañen, la insulten, priven de voz y no por eso deja de votar a los terroristas corruptos de la economía y la política. ¿Por qué no va a hacerlo en la cultura? El verdadero lector, en un mundo como el actual no puede estar entre el gran público¹.

Cette déclaration met en lumière son refus de la société de masse et du grand public et, au contraire, son penchant pour un lecteur critique, indépendant des goûts à la mode et donc minoritaire. Dans la logique du marché néolibéral, le livre devient un *objet de distraction*² et le lecteur est conçu comme un consommateur d'objets. Comme le client a toujours raison et doit être satisfait de son achat, de nombreux écrivains adoptent des postures consensuelles ou romantiques pour les séduire, pour ne pas blesser leur sensibilité et en même temps pour passer au travers des filtres du marché sans difficulté. En ce sens, les auteurs de l'essai *¿Qué hacemos con la literatura?* signalent :

Se ejercen sofisticadísimas estrategias de censura basadas en palabras como comercialidad, rentabilidad, legibilidad e, incluso, en expresiones complejas como « corrección política ». Los escritores renuncian a la lucidez, el sentido crítico, la intrepidez o el riesgo para ejercer la autocensura, porque intuyen lo que deben o no deben escribir para ser acogidos en el seno del mercado³.

Et on en revient donc à la question de la censure. Il ne s'agit plus de le faire à la manière de la dictature, à travers les phrases et pages raturées par les censeurs. Maintenant, l'excès d'information constitue aussi une nouvelle forme de censure, car le lecteur n'a pas le temps d'assimiler la multitude d'informations quotidiennes et, dans ce marasme, il se voit obligé de choisir des publications dans lesquelles il y a un degré de visibilité plus importante que dans d'autres. La censure est économique, mais surtout politique. Si un auteur ne se plie pas aux exigences du marché quant au contenu de ses romans – intrigue, sentimentalisme, suspense, mystère, aventures, etc. –, il est évident qu'il rencontrera des obstacles s'il veut publier son texte dans de grandes maisons d'édition. Mais si en plus, son texte présente une charge critique considérable contre le système et ses abus plus ou moins visibles, ou plus ou moins oubliés, il se confrontera à un double obstacle. C'est justement le cas des textes d'Andrés Sorel. C'est probablement parce qu'il a été fortement censuré pendant la dictature que son esprit critique ne veut pas se plier aux exigences du marché éditorial. Il écrit vraiment ce qu'il a à dire, sans se

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010.

² Le philosophe Karl Marx parle à ce propos dans le tome I du *Capital* (1867) du « fétichisme de la marchandise », quand on leur attribue des qualités quasi religieuses.

³ David Becerra Mayor, Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas et Marta Sanz, *¿Qué hacemos con la literatura?*, Madrid, Akal, 2013, p. 32.

préoccuper des détails relatifs à la rentabilité ou la lisibilité. Car la littérature ne peut pas ou ne doit pas, en tant que marchandise artistique, s'adapter à ce genre de critères.

Le style de sa prose est souvent complexe et n'est pas accessible à tout type de public. Inévitablement, cette littérature minoritaire, n'emprunte pas les mêmes canaux que la littérature du *best-seller* ou commerciale. Elle doit donc obligatoirement être publiée dans des maisons d'édition qui ne cherchent pas le profit avant tout. Ce sont des maisons minoritaires et indépendantes¹ celles qui acceptent de publier la plupart de la production romanesque de Sorel, ainsi que ses essais. Et ceci aura des répercussions importantes sur sa visibilité publique et rendra difficile sa distribution en librairie.

Il est intéressant de constater ce qui se passe quant à la réception de son ouvrage en librairie. En général, quand Andrés Sorel publie un roman, celui-ci est introuvable dans les librairies des grandes surfaces. D'emblée, cela suppose qu'une grande partie de la population n'ait pas connaissance de l'existence de cet auteur, car un grand nombre de gens achète un livre comme s'il s'agissait de n'importe quel bien de consommation courante. Cependant, il est possible de trouver ce roman dans une librairie indépendante de grande taille. Puis, au bout de quinze jours environ, il faut commander l'ouvrage et, parfois, il y a des problèmes de distribution en librairie, la solution étant de l'acheter sur internet.

À des fins d'expérimentation, nous nous sommes rendus dans les principales librairies de Madrid lors de la parution de son dernier roman *...y todo lo que es misterio* en 2015, pour constater la visibilité plus ou moins importante de cet ouvrage parmi les autres nouveautés. À la FNAC, le livre était situé au stand des nouveautés, normalement visible mais, après enquête auprès des vendeurs, ceux-ci ne disposaient que de cette publication d'Andrés Sorel. À La Central, il était également exposé sur un stand, mais il était moins visible qu'à la FNAC, et cette librairie ne disposait pas non plus d'autre œuvre de l'auteur. Ensuite, nous nous sommes rendus au Corte Inglés, où l'ouvrage se trouvait rangé sur une étagère, sans être exposé. La visibilité était donc presque inexistante. C'était aussi le seul ouvrage de l'auteur dans cette librairie. Enfin, nous nous sommes rendus à La Casa del Libro, qui disposait de quatre exemplaires de ce nouveau roman. Néanmoins, ceux-ci étaient littéralement mis à l'écart, dans une pile située dans un coin de la librairie, et donc inaccessible pour l'acquéreur potentiel. Nous avons dû les chercher nous-mêmes, le vendeur n'y parvenant pas, malgré ses recherches.

¹ Constantino Bértolo définit avec justesse le rôle de l'éditeur indépendant : « [e]l que históricamente nada tiene que ver con el hecho de poseer capital propio ni con el tamaño de la empresa, sino con el hecho de editar contra el sistema político dominante ». Dans C. Bértolo, *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica, 2008, p. 199.

Avec ces exemples, on veut juste signaler que le lecteur doit faire l'effort d'accéder au livre et non pas l'inverse, contrairement à ce qui se passe pour la littérature la plus commerciale, qui en arrive presque à prendre d'assaut le lecteur, en raison d'une publicité fortement agressive. En effet, ces circonstances constituent à notre sens une forme évidente d'invisibilité commerciale et, en dernière instance, une certaine censure. Andrés Sorel s'est souvent exprimé sur cette question, qui rejoint celle de Guillem Martínez et son concept de « Cultura de la Transición » (CT), à propos des sujets tabous de l'œuvre littéraire :

Hoy existen tres censuras: la económica, quizá la más fuerte, la política, en temas y tratamiento de temas que se consideran no correctos u oportunos y por eso no son explotados por la industria editorial, y la del mercado que condena al autor simplemente negándose a vender sus libros. Existen editoriales que junto a distribuidoras y librerías, sobre todo grandes superficies, tienen ya listas negras de autores definidos como no interesantes ni publicables por sus características críticas o incluso demasiado "cultos y difíciles". Por eso creo que lo que no encaja en el sistema político-económico-judicial está condenado, con leves excepciones, al ostracismo literario¹.

De cette manière, Sorel insiste avec le dramaturge Alfonso Sastre sur le fait de se sentir comme un écrivain « ninguneado » par le système actuel, c'est-à-dire comme quelqu'un de perdant, d'invisible, voire de dangereux. On peut parfaitement appliquer à ces auteurs les deux acceptions recueillies par le DLE du verbe « ningunear » : « No hacer caso de alguien, no tomarlo en consideración », ainsi que « Menospreciar a alguien »².

1.1.2 « Escribir desde los márgenes ». L'invisibilité culturelle

El éxito conlleva la esclavitud. No me interesa el éxito a ese precio. Andrés Sorel

Un axe important qui explique aussi le manque de visibilité de Sorel est son rapport au marché éditorial et aux prix littéraires. Pour commencer, l'auteur a toujours refusé la figure, intermédiaire entre l'écrivain et l'éditeur, de l'agent littéraire, et il n'en a jamais eu. C'est lui qui se charge de négocier avec l'éditeur, au détriment d'une meilleure publicité, mais sans tomber en retour dans l'obligation d'une esthétique à la mode imposée par l'éditeur. Par ailleurs, il n'a jamais participé à aucun prix littéraire, à l'exception de celui de *Biblioteca Breve* en 1963, grâce à son roman *Crónica de un regreso*, pour lequel il avait été finaliste. Paradoxalement, il a souvent fait partie du jury de nombreux prix³. Sur cette question, Sorel s'est toujours montré

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

² *Diccionario de la Lengua Española*, article « ningunear ». En ligne [<http://dle.rae.es/?id=QVIQ7VJ>]. Consulté le 24/08/2018.

³ Entre autres, Andrés Sorel participe depuis longtemps aux jurys de prix littéraires comme le *Premio Nacional de Narrativa*, le *Premio Joven de Narrativa de la Universidad Complutense de Madrid*, le *Certamen Nacional de*

très méfiant et critique vis-à-vis des prix les plus importants, comme Alfaguara, Anagrama, et notamment Planeta, qu'il qualifie de « descomunal fraude »¹. Néanmoins, il a récemment reçu le prix José Luis Sampedro en raison de son « nivel de excelencia, innovación y originalidad sobresaliente »². De plus, son activité comme secrétaire général de l'ACE a supposé une position bien plus bureaucratique que l'écrivain conventionnel, le faisant davantage connaître auprès des écrivains espagnols que du grand public, ce qui a confirmé sa remarquable invisibilité.

En tant qu'écrivain indépendant et périphérique – une condition revendiquée et équivalente en quelque sorte à un *gaje de qualité* face au produit commercial ou à la mode –, Andrés Sorel ne fait pas partie d'un cercle fermé d'écrivains, et ne participe à aucune réunion ou *tertulia* littéraire hebdomadaire. Pour lui, la solitude et la marginalité sont une garantie d'indépendance face au pouvoir et, surtout, un synonyme de liberté. Se situer hors du canon dominant permet de prendre ses distances, et de porter donc un regard plus critique sur la réalité. Comme l'affirme l'auteur dans un article intitulé « Escribir desde los márgenes » :

Escribir desde los márgenes, es decir, desde el apartamiento, que puede ser voluntario, asumido por el propio escritor, o forzoso, impuesto por circunstancias políticas, culturales, de mercado, de la ley o la moral imperante en el tiempo en que el escritor realiza su obra, etcétera. Creo que gran parte de la literatura se ha escrito, ayer y hoy, desde esos márgenes y que el escritor ha sido casi siempre un ser marginal para el poder, salvo que éste le haya utilizado o instrumentalizado a su servicio. Escribir desde los márgenes es lo mejor que puede acontecer a un escritor. En ellos reside su diferencia, es decir, su libertad³.

Cependant, Andrés Sorel habite à Madrid, un positionnement géographique privilégié qui lui sert à *être présent* et à intervenir dans des activités culturelles différentes. Absent des réseaux sociaux comme Facebook ou Twitter, il se fait connaître sur le net à travers sa page

Novela Corta para Jóvenes Escritores « Valentín García Yebra » de Guadalajara, le *Premio Guadalquivir de Narrativa*, le *Premio de Relato Corto* « Calicanto » de Puertollano, etc.

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit. Voir sur cette question Fernando González-Ariza, *Premios Planeta. Historia y estrategias comerciales*, Madrid, Sial, 2008 et l'article de María José S. Mayo, « El Planeta, una farsa que se sigue creyendo », *Elconfidencial.com*, 17/10/2009. En ligne [<http://www.elconfidencial.com/tendencias/planeta-premio-literario-20091017.html>]. Consulté le 13/04/2015.

² Ce Prix lui a été accordé dans le cadre de la IV édition du *Festival Getafe Negro*, le 22/10/2013. Voir l'article de Javier Memba « Andrés Sorel es distinguido con el premio José Luis Sampedro », *El Mundo*, 22/10/2013. En ligne [<http://www.elmundo.es/cultura/2013/10/22/5266d81a0ab740d92a8b4578.html>]. Consulté le 13/04/2015.

³ Andrés Sorel, « Escribir desde los márgenes », dans José María Balcells (Coord.), *Literatura actual en Castilla y León (Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea)*, Valladolid, Ámbito, 2005, p. 635-640. Citation p. 635.

personnelle¹, créée en 2008, et à travers son blog journalistique², créé en 2007. Ce sont sans doute des outils virtuels qui servent à combattre son manque de visibilité. Quant à sa page personnelle, elle paraît complète, étant régulièrement mise à jour. Elle se divise en sept parties. Dans la première partie, intitulée « Inicio », on peut prendre connaissance des événements les plus actuels, comme le Prix José Luis Sampedro. On peut aussi observer trois photos de l'auteur mais, dans l'ensemble, la partie écrite l'emporte sur les informations visuelles. Ensuite, un espace biographique avec quelques épisodes plus détaillés, comme l'année 1968. Un onglet est consacré à l'ensemble de ses publications, divisé en *romans*, *essais* et *autres titres*, privilégiant surtout ses dernières publications. Dans « Última obra publicada », l'auteur insère quelques critiques et commentaires de spécialistes sur ses derniers livres. Puis, dans « Noticias », on trouve des informations sur ses interventions lors de colloques littéraires, des présentations de ses livres, ou une référence aux articles qu'il a publiés dans des revues. Les deux dernières parties sont consacrées aux liens vers l'ACE, Cedro et le blog personnel de l'auteur. Enfin, un espace permet de contacter l'auteur par mail. Cet onglet nous semble d'autant plus nécessaire qu'il s'agit d'un auteur polémique, et cela montre l'intérêt de Sorel pour son public ainsi que son ouverture au dialogue avec le récepteur.

En conclusion, cette marginalité, à la fois voulue et subie par l'auteur, ne l'empêche d'intervenir socialement lors de manifestations politiques ou littéraires : conférences, signature de manifestes, présentations de livres, hommages aux écrivains, etc. Cette façon d'agir constitue globalement une position discrète mais efficace dans le champ littéraire, et aide à construire une posture d'auteur particulière, c'est-à-dire l'image d'un écrivain maudit mais pleinement conscient des défis et des contradictions de son époque.

Outre cette invisibilité médiatique, il est aussi possible d'aborder son invisibilité culturelle, en l'occurrence vis-à-vis des historiens de la littérature. Après une recherche dans les manuels d'histoire de la littérature espagnole, du plus généraliste au plus spécifique, l'absence de l'écrivain Andrés Sorel dans les index d'auteurs est véritablement frappante. Les hypothèses sont diverses. On se demande s'il s'agit d'un oubli, d'un manque de mise à jour des

¹ « Andrés Sorel », site personnel de l'auteur. En ligne [<http://www.andressorel.com>]. Consulté le 13/04/2015. Son site web constitue ce que Jérôme Meizoz appelle le *péritexte* de la posture auctoriale : « Une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics. Image collective, elle commence chez l'éditeur avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du péritexte (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épitéxte (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements ». J. Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », art. cit.

² « La antorcha del siglo XXI ». En ligne [<http://andressorel.blogspot.com>]. Consulté le 13/04/2015.

anciens manuels, ou bien d'un acte délibéré de la part de certains critiques, en raison de sa soi-disant condition d'essayiste militant, ou encore en raison du fait qu'il est considéré comme un auteur de seconde classe. Concernant cette dernière raison, on peut penser à l'équivalence classique – pourtant fort idéologique – qui consisterait à assimiler la littérature politique ou engagée à une création de mauvaise qualité ou à une écriture *sans complexité*. Ce dont il faut tenir compte quand on parle de qualité c'est du caractère transitoire de la valeur en littérature, souvent en harmonie avec la mentalité de chaque époque, c'est-à-dire avec les circonstances historiques et l'idéologie dominante de chaque période. Le canon est donc un produit historique. Comme le signalent les auteurs de l'opuscule *Qué hacemos con la literatura* :

Cada época – con su ideología dominante – convertirá unos u otros rasgos en elementos constitutivos de valor literario, mientras que en épocas posteriores esa estructura de valores puede ser demolida para erigir un nuevo canon definido por nuevos criterios¹.

En tout cas, Sorel est quelqu'un de dangereux pour le système, dans la mesure où il est un auteur polémique qui aborde souvent des sujets délicats, épineux, et qui ne rentre pas dans le moule du canon littéraire dominant et de la culture de la Transition. Cependant, comment explique-t-on alors la présence dans les manuels de certains auteurs visiblement engagés, représentants du réalisme *social* ou *critique*, comme Armando López Salinas, Antonio Ferrer ou Jesús López Pacheco, alors qu'ils sont moins prolifiques que Sorel ? Peut-être parce que Sorel est-il le plus jeune auteur de la *Generación de la berza* ?². Il faut néanmoins signaler que ces auteurs ont pu plus ou moins publier leurs romans en Espagne, sauf quelques exceptions. En revanche, le parcours d'Andrés Sorel est différent, dans la mesure où, plusieurs de ses œuvres ayant été successivement censurées, il n'a pu publier son premier roman en Espagne que tardivement. Par exemple, *Free on board Carolina* est paru en 1974, date à laquelle la tendance au réalisme social s'est estompée.

On constate une seule exception, celle du manuel *Historia y crítica de la literatura española*, coordonné par Francisco Rico, dans lequel on trouve une mention rapide de son roman historique *Babilonia, la puerta del cielo* (1990), rédigée par le critique Santos Sanz Villanueva³. En revanche, il est très étonnant qu'il n'y ait même pas une seule mention d'une œuvre de Sorel dans un manuel visiblement marxiste comme *Historia social de la literatura*

¹ D. Becerra Mayor, R. Arias Careaga, J. Rodríguez Puértolas et M. Sanz, *Qué hacemos con la literatura*, op. cit., p. 13.

² Terme péjoratif inventé en 1969 par le critique de cinéma César Santos Fontenla afin de désigner un roman qui porte sur la réalité immédiate.

³ Santos Sanz Villanueva, « La novela », dans Francisco Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9, *Los Nuevos nombres (1975-1990)*, Barcelone, Crítica, 1992, p. 262.

española de Carlos Blanco Aguinaga¹, probablement aussi pour des raisons d'espace, car il compile synthétiquement toute l'histoire de la littérature en seulement deux petits volumes. Et nulle mention n'est faite non plus dans le célèbre manuel *Historia de la novela social española (1942-1975)* de Santos Sanz Villanueva², ni dans *La novela social española (1920-1971)* de Pablo Gil Casado³. Toutes ces constatations font d'Andrés Sorel un auteur déclassé et inclassable, une caractéristique d'autant plus intéressante qu'il n'a pas un parcours habituel.

Quant aux dictionnaires littéraires, le *Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas*⁴ est l'un des rares qui consacre une entrée à l'écrivain. Concernant sa visibilité sur Internet, Sorel est absent de la partie biographique du site *Escritores.org*⁵, où l'on remarque par ailleurs d'autres absences notoires. Il est néanmoins bien présent sur le site *Conocer al autor*⁶, dans lequel on trouve des vidéos de présentation de ses œuvres (romans et essais), son opinion sur des films ou sur des questions relatives aux aléas de la vie professionnelle d'un écrivain. Enfin, il existe une entrée dans l'encyclopédie *Wikipedia* en espagnol sur l'auteur⁷, mais on y recense quelques confusions chronologiques et des références aux ouvrages incomplètes. En conclusion, Sorel n'est généralement pas pris en compte par les historiens de la littérature, et sa présence sur internet est discrète, mais pas inexistante.

On peut donc affirmer que pour le grand public ou pour le lecteur non spécialiste, il s'avère vraiment complexe de connaître cet auteur. Cette invisibilité est aussi une sorte de *protection* qui aide indirectement ce dernier à sélectionner ses lecteurs. Ce n'est pas l'auteur qui vient vers le lecteur, mais le processus inverse. C'est au lecteur curieux et inquiet intellectuellement de tomber, plus ou moins par hasard, sur cet auteur. De la même façon, il ne faut pas négliger le poids démesuré de la publicité par rapport au livre, pièce déterminante du système néolibéral qui pousse certains produits à une visibilité presque omniprésente vis-à-vis des consommateurs et d'autres au silence le plus absolu. Le critique Ignacio Echevarría s'est manifesté sur cette question :

¹ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas et Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, vol. 2, Madrid, Akal, 2000.

² Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.

³ Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelone, Seix Barral, 1973.

⁴ Centro de las Letras Españolas, *Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

⁵ *Escritores.org*. En ligne [<https://www.escritores.org/index.php>]. Consulté le 20/09/2018.

⁶ *Conocer al autor*, article « Andrés Sorel ». En ligne [<https://www.conocerautor.es/libros/ver/las-guerras-de-artemisa-de-andres-sorel>]. Consulté le 20/09/2018.

⁷ *Wikipedia*, article « Andrés Sorel ». En ligne [https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Sorel]. Consulté le 20/09/2018.

La gente sin ningún amparo acaba leyendo lo que se beneficia de grandes plataformas publicitarias, de grandes campañas publicitarias, de grandes premios, y se pierde un poco la capacidad de acceder a según qué autor y hacia libros que son mucho mejores¹.

Sorel s'est déjà exprimé sur cette communication entre auteur et lecteur. Dans ce double mouvement, l'auteur cherche selon Sorel un lecteur particulier : « [...] encontrar un lector, su lector. Le busca como cómplice, nunca como coleccionista o consumidor neoanalfabeto »². Et inversement, il commente la rencontre idéale du lecteur avec l'auteur marginal : « No es el escritor quien ha de buscar al lector: es el lector quien debe buscarle a él. El lector de hoy o el lector de mañana. El que necesite la literatura no como espectáculo o pasamiento, sino como alimento del alma »³. De cette vision particulière du lecteur que porte Sorel se déduit une volonté explicite de ne pas être connu du grand public, ni des masses, un groupe social considéré par lui comme irrationnel, analphabète et jadis sustentateur du fascisme. Cette posture, ajoutée au fait d'avoir été censuré pour ses idées révolutionnaires pendant le franquisme et ensuite par une *démocratie incomplète*⁴ qui condamne les voix dissidentes à l'invisibilité ou au silence, ne fait que creuser davantage sa propre tombe culturelle. En effet, l'écrivain fait souvent remarquer sa condition de victime ou de *persona non grata* vis-à-vis des différents régimes lors des entretiens, mais au fond on trouve toujours un certain orgueil personnel, une circonstance unique, particulière, qui le rend différent des autres – peut-être de la *masse* des écrivains – et dont il se réjouit. Même s'il a vocation à s'adresser à une minorité sélecte, il s'est toujours chargé de bien construire une image d'écrivain maudit – car *hai par le système* –, indépendant – car non sympathisant d'un groupe ou d'une école particuliers – et marginal – une position parfois médiatiquement plus avantageuse, une image qui renvoie à l'écrivain pur, non contaminé, non influençable, et donc porteur d'une certaine qualité ou de plus de liberté.

En conclusion, cette invisibilité, imposée et voulue en même temps, font d'Andrés Sorel un écrivain ou un intellectuel *périphérique*, qui évite de se laisser phagocyter par le système, en étant le plus indépendant possible des médias ou des grands groupes éditoriaux. Cette attitude explique qu'il ne soit connu que d'une minorité d'écrivains, d'hommes politiques ou de jeunes militants.

¹ Hugo Dimter, « Un peregrino en Sodoma » (entretien avec Ignacio Echevarría), 27/01/2014. En ligne [<https://urbesalvaje.wordpress.com/2014/01/27/ignacio-echevarria>]. Consulté le 28/04/2014.

² Andrés Sorel, « Escribir desde los márgenes », art. cit., p. 637.

³ *Ibid.*, p. 640.

⁴ Nous rejoignons le terme employé par le politologue Vicenç Navarro dans ses articles d'opinion et dans son ouvrage de référence *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelone, Anagrama, 2002, dans lequel il fait un bilan de l'énorme poids du franquisme dans les institutions espagnoles d'aujourd'hui, qui n'ont pas voulu faire un travail de mémoire historique digne vis-à-vis des multiples victimes du franquisme, et qui n'ont pas favorisé une véritable culture antifranquiste.

1.1.3 Espaces d'accueil pour le dissensus. *La Antorcha del siglo XXI* ou le retour du pamphlet

[...] Me refiero, por supuesto, a los escritores que creen en que la literatura es un arte destinado a mejorar el mundo. Los otros, los que piensan que es un arte destinado a mejorar sus cuentas de banco, tienen fórmulas para escribir que no sólo son certeras, sino que pueden resolverse con tanta precisión como si fueran fórmulas matemáticas. Los editores lo saben [...]. El problema no es escribir una novela – o un cuento corto –, sino escribirla en serio, aunque después no se venda ni gane ningún premio. Gabriel García Márquez

D'un point de vue technique, l'édition papier étant de moins en moins utilisée au profit du numérique, d'autres formes de communication s'imposent entre l'auteur et ses lecteurs, et donc des nouveaux supports de visibilité. Il est évident qu'aujourd'hui, tout écrivain espagnol peut arriver à publier ses œuvres : le plus difficile est de devenir visible ou audible sur le marché. Pour cette raison, étant donné les obstacles qui entourent la figure dissidente d'Andrés Sorel, ses textes sont publiés, pour la plupart, dans des maisons d'édition périphériques et indépendantes, qui ne pensent seulement au profit mais essaient plutôt de transformer la réalité grâce à un texte donné – du moins dans la mesure du possible. Le parcours d'Andrés Sorel est jalonné de telles maisons d'édition mais, dans certains cas, ses œuvres ont été acceptées par des maisons d'édition de premier rang – celles qui appartiennent à un grand groupe éditorial –, comme c'est le cas de Planeta, Muchnik, Cátedra, ou encore Akal. On s'intéressera aux espaces favorables à l'accueil de son écriture engagée – les maisons d'édition qui ont misé sur l'auteur – ainsi qu'à son blog *La Antorcha del siglo XXI*, créé en 2007.

La maison d'édition Zero, qui avait repris le travail de la maison Zyx, devient son distributeur à partir de novembre 1969. Malgré la combativité des textes publiés, elle profitait néanmoins de l'approbation du régime franquiste, puisqu'elle était dirigée par Ignacio Cardenal Abaitua, ainsi que par d'autres membres appartenant à l'élite économique biscaïenne, étroitement liés au Régime, et donc *a priori* peu suspects d'être révolutionnaires. Chez Zero, Sorel publie un petit recueil de récits intitulé *Crónicas de amor y muerte en diez ciudades del mundo* (1973)¹. Ensuite, Sorel publie chez Zero, concrètement dans la collection « Guernica », dirigée par lui-même, *Discurso de la política y el sexo* (1978), un roman certainement

¹ Ce sont des récits écrits entre 1963 et 1972. Certains ont été publiés dans des revues espagnoles (*Triunfo*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Informaciones*, *Aulas*) ou étrangères (*Moderna Spanka Noveller* et *Femina* à Stockholm).

expérimental et fortement autobiographique. Ce roman est sa dernière publication dans une maison qui fait faillite peu de temps après. Ensuite, à l'aide de l'écrivain Alfonso Grosso, Sorel publie *Free on board Carolina* (1974) chez Ediciones del Centro¹. Selon Sorel, le roman est publié avec quelques coupures, mais dans notre recherche, nous n'en avons pas trouvé, excepte la mention de certains passages à contenu sexuel par le censeur, mais qui ne sont finalement pas supprimés². Le roman est donc autorisé, et il se trouve que l'écrivain a accepté de supprimer certains passages du texte original signalés par les censeurs en 1968 pour la publication finale de 1974. Ediciones del Centro était une petite collection appartenant à la Editora Nacional, maison fondée par le camp franquiste pendant la Guerre Civile jusqu'au premier gouvernement de Felipe González en 1982, et dirigée à l'origine par l'intellectuel Pedro Laín Entralgo. Quelques années plus tard, Sorel publie le roman *El perro castellano* (1979), à fort caractère autobiographique, pour la maison Legasa, dans laquelle il dirigera trois collections littéraires entre 1979 et 1983.

Dans les années 1980, Sorel décide de publier son premier roman interdit par la censure, *Crónica de un regreso* (1981) chez Libertarias³, une maison d'édition marginale et au contenu libertaire, comme son nom l'indique. Le texte est publié par la collection « Pluma Rota », dirigée par Antonio Huerga. Ensuite, Sorel publie son roman *Concierto en Sevilla* (1982) dans la série « Novela Cátedra » de chez Cátedra, une maison de prestige pour les œuvres classiques de la littérature espagnole⁴. Le roman rend hommage à cette ville du sud à travers une histoire d'amour impossible et mystérieuse entre Adrián et la Loba, dans le contexte de la Transition et de la *Movida* des années 1980. Ce roman fait l'objet d'une réédition en 2003 chez RD, sous le même titre.

Babilonia, la puerta del cielo (1990) est le roman historique qui ouvre la décennie des années 1990. Publié chez Exadra – maison d'édition indépendante et de courte durée (1988-1992), dirigée Mariano Vázquez Alonso –, il récrée la chute de l'empire babylonien en faisant une allégorie de la décadence des empires occidentaux aujourd'hui. Sorel y avait déjà publié une biographie romancée intitulée *Dolores Ibárruri Pasionaria: memoria humana* (1989), un hommage à ce personnage historique qu'il avait connu à Moscou. À travers un long monologue,

¹ En effet, il s'agit du roman que l'auteur avait essayé de publier chez Ciencia Nueva sous le titre *Como la enfermedad, como la muerte*, mais qui fut interdit par la censure en 1968.

² Rapport du censeur (signature illisible) du 12/03/1974. AGA, Sección Cultura, Exp. 2348-74.

³ Dans cette édition, une introduction critique pour contextualiser le roman et ses aléas avec la censure franquiste aurait été souhaitable. Néanmoins, dans la couverture, une bande située à l'angle inférieur droit fait référence à son interdiction (« 15 años prohibida por la censura »), et dans la quatrième de couverture, l'éditeur raconte brièvement les aléas de son interdiction.

⁴ Fondée en 1973 par l'éditeur Germán Sánchez Ruipérez et appartenant au « Grupo Anaya », elle est intégrée depuis 2004 dans le groupe français Lagardère.

Pasionaria se remémore des épisodes les plus marquants de son parcours personnel, plutôt que politique. Sorel continue dans la même veine biographique avec l'ouvrage *El libertador en su agonía* (1992), publié chez Libertarias/Prodhufo – une maison d'édition créée en 1987, dirigée par Carmelo Martínez García depuis 1989 –, rendant hommage à José Martí. L'année 1992 est d'ailleurs fondamentale en raison des hommages à la conquête de l'Amérique, que Sorel essaie toujours de démystifier. De la même manière, il écrit une autre biographie romancée sur Jésus, intitulée *Jesús, llamado el Cristo*, pour une autre petite maison, *Compañía Literaria*, en 1997. Une autre version de ce texte biographique est publiée chez Edaf en 2005 sous le titre de *Jesús, el hombre sin evangelios*. Ici, on trouve aussi une sorte de biographie laïque de la figure de Jésus de Nazareth.

Grâce à la maison d'édition Txalaparta, située à Tafalla (Navarre) et dirigée par José Mari Esparza, Sorel publie cinq ouvrages. Cette maison indépendante – elle appartient à l'Alliance Internationale des Éditeurs Indépendants – publie notamment des œuvres littéraires basques, des essais politiques ou historiques, des auteurs classiques de gauche, ou des encyclopédies, depuis une vision proche de l'indépendantisme *abertzale*, en castillan et en basque. Cette maison prétend transformer la réalité et lutte pour l'utopie et la mémoire historique. Comme on peut lire sur son site, elle se définit comme : « Comprometida desde Navarra con la soberanía cultural e informativa de nuestro país, Euskal Herria. Y desde nuestra pequeña aldea patria apostamos por un planeta solidario y diverso »¹. Sorel y publie un roman sur la violence au Pays Basque intitulé *Regreso a las armas* (1998), un recueil de textes de José Martí, *Contra España* (1999), une réédition de son essai *Yo, García Lorca* (1997), ainsi qu'une réédition de son essai *La guerrilla antifranquista* (2002), publié auparavant à Paris par la *Librairie du Globe* (collection *Ebro*), en 1970, intitulé *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX, a través de sus documentos, relatos y protagonistas*. Dans le prologue de la réédition de Txalaparta, Sorel explique la raison de ce travail, commandé mais en partie censuré par le PCE, ainsi que le conflit que sa publication avait engendré au sein du Parti². Enfin, il publie un essai très polémique mais très intéressant pour étudier la pensée de l'auteur, intitulé *Siglo XX. Tiempo de canallas* (2006), une œuvre dissidente qui aurait eue de

¹ « ¿Qué es txalaparta? », sur le site internet [<http://www.txalaparta.eus/queestxalaparta>]. Consulté le 06/05/2015.

² « Al realizar la presente versión he completado algunos capítulos con informaciones que, bien por desconocimiento antes o incluso por imposiciones de la editorial que publicó la obra, no pudieron ver la luz. Fueron Santiago Carrillo y Manuel Azcárate quienes, justo es subrayarlo, en mínimas proporciones, se encargaron de suprimir algunas páginas del conjunto de la obra, que por otra parte nunca fue bien vista por los dirigentes del Partido Comunista, pues consideraban que no se había dado todo el tratamiento laudatorio que merecían tanto el partido como sus camaradas de la dirección ». Andrés Sorel, *La guerrilla antifranquista*, Tafalla, Txalaparta, 2002, p. 9.

nombreux problèmes pour être publiée dans une maison d'édition conventionnelle, en raison de sa critique viscérale contre l'*establishment*. Dans un échange par mail avec José Mari Esparza, l'éditeur souligne avant tout la cohérence d'Andrés Sorel :

Sorel lleva 50 años diciendo y escribiendo lo mismo y no se ha rendido ante los cantos de sirena que anunciaban transiciones democráticas, fines de la Historia, democracias monárquicas o capitalismo de cara afable. Sorel ha seguido fustigando con su verbo y con su pluma (y con su ejemplo diría yo) todo intento de la injusticia de camuflarse, de imponerse, perpetuarse¹.

Les années 2000 seront très prolifiques pour Andrés Sorel, surtout en ce qui concerne ses romans. Dans la maison Muchnik, il publie *Las voces del Estrecho* (2000), l'œuvre qui a le plus attiré l'attention de la critique journalistique et universitaire. Cette maison d'édition, fondée en 1973 à Barcelone par l'éditeur argentin Mario Muchnik et son père, Jacobo Muchnik, fait faillite et fusionne avec le groupe Planeta sous le nom de El Aleph. Cet éditeur a toujours donné sa préférence à la qualité littéraire face au marketing. Dans la même année, Sorel est pionnier, en publiant un roman en ligne. C'est le cas de *Lobos en Manhattan* (2000), dans l'édition électronique *Submarino*. Dans l'élan de la mémoire historique qui s'affirme dès les années 2000, Andrés Sorel publie *La noche en que fui traicionada* (2002) chez Planeta. Il semble paradoxal qu'un écrivain dissident vis-à-vis de l'idéologie dominante puisse publier dans une maison d'édition aussi célèbre. Mais nous aborderons par la suite les problèmes engendrés par la publication de ce roman. Le récit tourne autour du lien amoureux entre Enrique et Silvia, lui phalangiste et elle républicaine, pendant la Guerre Civile, dans le village de Barco de Ávila. Au fond, c'est une réflexion littéraire sur l'échec des idées face à la machine dictatoriale franquiste, qui voulait rester au pouvoir coûte que coûte. En définitive, il narre la débâcle de l'espoir individuel et collectif, ainsi que les conséquences de la destruction de la Seconde République et de l'amour à cause de la guerre. La maison d'édition Planeta, fondée en 1949 par José Manuel Lara, fait désormais partie du Groupe Planeta, un *holding* mondial d'édition et de communication, propriétaire de plusieurs maisons d'édition (Planeta, Espasa, Seix Barral, Crítica, Martínez Roca, Península, etc.), de journaux (*La Razón*), de chaînes de télévision (Antena 3, La Sexta) et de radio (Onda Cero, Europa FM, etc.).

Au cours de cette prolifique décennie, la maison d'édition indépendante RD – fondée à Séville par Rogelio Delgado en 2001 et spécialisée en littérature et sciences sociales – se charge de la publication des romans les plus critiques de l'auteur entre 2003 et 2008². Tout d'abord,

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien électronique avec José Mari Esparza, 22/05/2015.

² Actuellement, la maison RD fait partie du groupe culturel Axioma, fondé et dirigé par Rogelio Delgado et qui, depuis 2013, publie en édition électronique, sous le nom d'*Edición Electrónica Andaluza* (EEA).

RD réédite le roman *Concierto en Sevilla* (2003), publié chez Cátedra en 1982, car cette maison a l'habitude de privilégier une thématique relative à la ville dans laquelle elle a son siège. Sorel y publie ensuite une biographie romancée en hommage au poète sévillan Luis Cernuda, intitulée *Apócrifo de Luis Cernuda* (2004). Représenté dans le roman sous le nom d'Albanio, pseudonyme qu'il utilise dans *Ocnos*, le poète raconte sa vie, au moment de la mort, et la narration se déroule comme les mémoires apocryphes du poète. En 2005, Sorel publie chez RD l'essai *Mañana, Cuba*, concernant l'avenir d'une île dont il s'est déjà occupé depuis la Révolution de 1959. Un an plus tard, il publie *El falangista vencido y desarmado* (2006), une nouvelle version de *La noche en que fui traicionada* de 2002. En 2007, RD publie un roman audacieux et douloureux, *La caverna del comunismo*, dans lequel Sorel dresse un bilan amer et critique contre ce système politique dont il a fait partie. Aux yeux de Rogelio Delgado, Andrés Sorel démontre magistralement dans ce roman que « Dios no existe. No sigamos rezando »¹. Enfin, Sorel y publie une biographie romancée consacrée au poète Antonio Gamoneda, Prix National de Littérature (1988) et Prix Cervantès (2006), intitulée *Illuminaciones. Antonio Gamoneda* (2008)², qui met fin à sa collaboration avec un éditeur qui lui avait fait confiance. Selon Rogelio Delgado, Andrés Sorel est l'auteur littéraire qui vend le plus chez RD. L'éditeur met en relief son style nettement différent de celui de l'écrivain espagnol moyen :

A mí Andrés [Sorel], como lector, siempre me había mostrado una cara diferente de la literatura [...]. Él aporta una voz a la literatura que no es la voz usual [...]. Es una voz muy distinta, muy germánica, muy centroeuropea. Es muy serio, por sobrio, y con un contenido de una formalización evidente³.

De plus, Delgado souligne la complexité de son écriture : « Como escribe Andrés no es fácil escribir. Es muy complicado (el uso de las subordinadas, de los párrafos largos). Es una prosa muy alemana. Un autor sólido, profundo. Es un escritor difícil para un editor »⁴.

En raison de son grand intérêt biographique pour certains personnages mythiques ou proches de la culture espagnole, Sorel publie chez Edaf une autre version de sa biographie romancée sur Jésus-Christ en 1997, désormais intitulée *Jesús, el hombre sin evangelios* (2005). Ensuite, chez Algaba, maison créée en 2002 appartenant au groupe Edaf, il publie un livre sur la vie et l'œuvre du romancier portugais José Saramago, intitulé *Saramago, una mirada triste y lúcida* (2007). Et pour la maison Vitruvio, deux biographies romancées : *Miguel Hernández*.

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien personnel avec Rogelio Delgado. Séville, 23/09/2014.

² Voir Miguel Pérez Lamas, « Sorel explica las entrañas del poeta en *Illuminaciones. Antonio Gamoneda*, en León », *El Norte de Castilla*, 21/01/2009. En ligne [<http://www.elnortedecastilla.es/20090121/cultura/sorel-explica-entranas-poeta-20090121.html>]. Consulté le 06/05/2015.

³ Carlos Sáinz-Pardo, entretien personnel avec Rogelio Delgado, art. cit.

⁴ *Ibid.*

Memoria humana (2010), lors du centenaire de la naissance du poète, et une autre sur l'écrivain de Béjar, *Florentino Hernández Girbal. Un cineasta y escritor machadiano* (2013). En 2010, la maison d'édition cordouane El olivo azul, dirigée par Eduardo Moreno et actuellement disparue, publie *Las guerras de Artemisa*, un roman osé dans lequel, à travers la figure de l'écrivain Manuel Ciges Aparicio, Sorel dénonce l'attitude violente et despotique du général espagnol Valeriano Weyler, lors de la création des camps de concentration à Cuba pendant la Guerre d'Indépendance (1895-1898).

Ce n'est qu'à partir de 2013 que Sorel publie ses romans chez Akal, maison d'édition fondée en 1972 par Ramón Akal. Son premier roman, sur le passage par Auschwitz d'un musicien juif survivant, s'intitule *Último tango en Auschwitz* (2013). En 2015, la maison d'édition publie un autre roman intitulé *...y todo lo que es misterio*, cette fois-ci sur la relation intellectuelle et amoureuse entre Paul Celan et la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann, qui fait suite au roman de 2013 sur le thème du nazisme. Jesús Espino, l'éditeur de chez Akal, signale que Sorel « no se acomoda a ningún *mainstream* editorial »¹ et il fait l'éloge de son style, car c'est rare à une époque qui tend à produire une littérature commerciale et d'évasion :

En primer lugar, destacaría sobre todo el uso que hace del lenguaje: la riqueza de las construcciones, una cuidadosa selección de las palabras donde nada sobra, un ritmo intenso que atrapa al lector..., en suma, una reivindicación del bien escribir y del idioma, menos frecuente de lo deseable en los últimos tiempos. En segundo lugar, la coherencia de la trama, la elusión de lo superfluo ; en un tema tan duro y manido como el Holocausto, evita cualquier asomo de melodrama o sentimentalismo, cualquier maniqueísmo, confronta al lector con la realidad (tan oscura siempre) de la condición humana, sin concesiones. Por último, su insobornable compromiso con una visión crítica del mundo (la única, en mi opinión, que se puede tener)².

Comme le raconte Espino, Andrés Sorel est un écrivain dérangeant pour le pouvoir et pour le lecteur, en raison de sa cohérence et de sa manière de procéder :

Es un autor incómodo porque no se acomoda a modas literarias ; no trata de dar al lector lo que éste espera, sino lo que él considera que debe leer, algo que le haga pensar, reflexionar, mantener una actitud activa frente a la literatura y la realidad. Y es un autor incómodo porque no cambia sus ideas, a pesar de que otros sí lo hagan a favor de nuevos vientos políticos e ideológicos³.

En tant qu'écrivain artisanal – en l'occurrence, celui qui cherche la beauté et la sonorité du travail bien fait au lieu du prestige, du succès ou de la quantité –, Andrés Sorel impose une seule condition à l'éditeur : celle de ne pas changer son texte au nom du marché ou de la mode du moment. Il écrit ce qu'il a à dire en totale liberté, sans la pression des tendances ou du

¹ Déclaration de Jesús Espino lors de la présentation publique du roman *...y todo lo que es misterio*, au *Espacio Leer*, Madrid, 02/06/2015.

² Carlos Sáinz-Pardo, entretien électronique avec Jesús Espino, 29/05/2015.

³ *Ibid.*

politiquement correct, au détriment d'une visibilité plus importante. Cette conviction va tout à fait à l'encontre de la tendance générale imposée par le marché, et dont les jeunes écrivains sont les premières victimes. Comme l'affirme le célèbre éditeur Mario Muchnick : « ¿Qué línea editorial, cultural o política hay en los libros de Planeta o Random House? La línea que marca el mercado »¹. La question serait de savoir si le marché s'adapte au goût du lecteur-consommateur, ou bien au contraire si, influencé par les intérêts idéologiques des classes dominantes, le marché sélectionne une série de thématiques parmi lesquelles les lecteurs choisissent, et en écarte d'autres qui subvertiraient le pouvoir en place. Ensuite, la remarque que l'on peut faire concernant ces maisons d'édition indépendantes est celle du recrutement d'un correcteur. En raison de leur petite taille et de leur budget limité, en plus de la crise économique et financière traversée par l'Espagne depuis 2008, la plupart d'entre elles ne peut pas se permettre d'en employer un. Comme le signale Rogelio Delgado : « La errata es algo consuetudinario con el hecho de escribir. Cada vez las editoriales tienen menos presupuesto para correctores. [...] El autor no ve nunca sus errores »². Si l'auteur ne remarque pas ses coquilles, c'est au correcteur de les repérer. Et il est regrettable que certains romans comme *Babilonia, la puerta del cielo, El falangista vencido y desarmado* ou *La caverna del comunismo* soient en quelque sorte gâchés par ces maladresses. Néanmoins, le travail soigné de mise en page et de correction chez Akal, Muchnik ou El olivo azul est particulièrement remarquable.

Un autre moyen de grande diffusion et de liberté pour exercer encore un journalisme critique et indépendant trouvé par l'auteur est celui de son blog, intitulé *La antorcha del siglo XXI*³. Ce projet se forge en 2007, concrètement le 10 décembre, et le titre constitue une référence directe à la revue de l'écrivain et journaliste autrichien Karl Kraus, *Die Fackel* (« Le flambeau »), créée en 1899 jusqu'à sa mort en 1936, et dont celle de Sorel prétend prendre le relais. En effet, comme Kraus avait fait à son époque en dénonçant le pouvoir sans limite de la classe dominante, et la complicité avec celle-ci des intellectuels et des journalistes de la presse bourgeoise, ainsi qu'une forte critique du nationalisme et de la culture allemande et autrichienne, Sorel se propose d'en faire autant⁴.

¹ Peio H. Riaño, « Mario Muchnik. 40 años de experiencia. Tengo 83 años y busco trabajo », *Elconfidencial.com*, 18/12/2013. En ligne [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-18/tengo-83-anos-y-busco-trabajo_67210/]. Consulté le 20/05/2015.

² Carlos Sáinz-Pardo, entretien personnel avec Rogelio Delgado, art. cit.

³ *La antorcha del siglo XXI*. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com/>]. Consulté le 20/09/2018.

⁴ À la manière de Karl Kraus, Sorel se propose d'émettre non seulement une critique radicale contre le monde de la culture, mais aussi contre le rôle des intellectuels et leur silence devant les injustices. Comme l'écrit Pierre Bourdieu : « Karl Kraus fait une chose assez héroïque qui consiste à mettre en question le monde intellectuel lui-même. Il y a des intellectuels qui mettent en question le monde, mais il y a très peu d'intellectuels qui mettent en question le monde intellectuel ». Dans P. Bourdieu, « À propos de Karl Kraus et du journalisme », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 131-132, mars 2000, p. 123-126. Citation p. 123.

Dans les premiers articles du blog, on constate que l'auteur publie un compte rendu de son dernier roman, en l'occurrence, *La caverna del comunismo*, et puis sa biographie et bibliographie, comme il avait déjà fait sur son espace personnel. À partir de 2008 Sorel y écrit en raison d'un article par mois, mais la revue est encore un blog, et les articles ne sont pas encore numérotés. Ce n'est que le 9 juin 2010 que le blog devient une revue en ligne, le premier numéro étant daté de ce jour. D'une manière générale, les articles de Sorel critiquent le pouvoir (banquiers, juges), la corruption politique, les institutions culturelles et le monde intellectuel, les mœurs, la vieille morale, les traditions, les nationalismes, la politique nationale et internationale, les médias, mais il y a également un espace pour sa vision du monde (ce qu'il entend théoriquement par *politique, terrorisme* ou *violence*) et quelques hommages à des écrivains ou à des intellectuels chers à l'auteur comme Antonio Gamoneda ou José Saramago. Dans le premier numéro, Andrés Sorel explique ce qui l'a poussé à créer cette revue turbulente. Il reprend le même objectif, exprimé métaphoriquement, que celui de la revue de Karl Kraus : « Una luz en medio de un destino sombrío ». De plus, il dresse un bilan critique contre les conséquences alarmantes du système néolibéral dans le monde, qui justifie la raison d'être de cette revue :

En 2010 nos encontramos inmersos en una guerra no declarada, menos cruenta, pero de terribles consecuencias para la libertad, el progreso de la sociedad, la propia existencia del ser humano. Hablamos de los conflictos locales que no dejan de sucederse en distintos escenarios del mundo, de las hambrunas que arrancan la vida a millones de personas, de la agresión constante a la naturaleza, de la devastación del pensamiento sometido por los medios de comunicación a una auténtica destrucción masiva de la inteligencia, de la diferencia, de las culturas del ocio dominadas por los oligopolios internacionales. Un mundo unificado en lo terrible, la obediencia ciega, la impotencia, la esclerosis de las organizaciones de izquierda, el terrorismo económico impuesto por las multinacionales de la explotación y el crimen. Nuestra Antorcha pretende ser uno de esos gritos de rebelión que surgen, individuales o colectivos, en la red. Invitamos a participar en ella a colaboradores que deseen expresar con sus opiniones, sugerencias, breves trabajos, críticas, denuncias, planteamientos utópicos el más profundo sentido del periodismo: el de la bala que estalla en el conformismo del lector¹.

Le parallélisme entre Karl Kraus et Andrés Sorel est surprenant, et on constate un ton parfois pamphlétaire et parfois prophétique dans une grande partie des publications². Dans la revue *Die Fackel*, de nombreux écrivains, philosophes et intellectuels avaient collaboré aux

¹ Andrés Sorel, « Karl Kraus », *La antorcha del siglo XXI*, n° 1, 09/06/2010. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2010/06/numero-1-karl-kraus-14-21-de-julio-2010.html>]. Consulté le 18/05/2015.

² Cette forme d'expression contestataire et virulente qui vise à remettre en cause l'ordre établi est définie par Frédéric Saenen dans l'introduction de son *Dictionnaire du pamphlet*, Paris, Infolio, 2010 : « Un genre littéraire à part entière dont le support serait la brochure ou le livre, écrit par un seul auteur (plus rarement par un groupe), auteur qui, en réaction à l'actualité ou une situation vécue, déploie pour défendre ses arguments un ensemble de techniques rhétoriques et stylistiques et adopte un ton allant de la fermeté péremptoire à la violence verbale pure, soit contre un adversaire qu'il cherche à mettre à mal, voire à éradiquer par la parole, soit en faveur d'une cause qu'il estime être vraie et juste, à ses risques et périls ».

premiers numéros : Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht, Elias Canetti, Sigmund Freud, etc. Mais à partir de 1911 et jusqu'à la fin, Karl Kraus se charge d'écrire les numéros de la revue entièrement en solitaire. Dans *La antorcha del siglo XXI*, plusieurs écrivains et intellectuels comme Carlos Taibo, Manuel García-Viñó, Juan Mayorga, Jesús Munárriz, Rafael de Cózar, Iñaki Errazkin, Rosa Regás, etc. acceptent l'invitation à collaborer proposée par Sorel à partir du n° 3 (28 juin 2010). Le professeur Carlos Taibo est celui qui collabore le plus dans la revue, notamment lors des événements du 15 mai 2011 : le mouvement des *indignés*. Cependant, c'est à partir du numéro 44 (le 11 janvier 2013, avec un article de l'écrivain Francisco Vélez Nieto) que les collaborations s'arrêtent et que Sorel, comme jadis Karl Kraus, s'occupe de la revue en solitaire. Entre 2010 et 2013, les collaborations ne sont pas systématiques et, en général, les publications sont variables, en raison d'un à trois numéros par mois. Le dialogue avec l'auteur est possible, dans la mesure où les lecteurs peuvent donner leur opinion sur les articles (qui sont publiés juste en-dessous). Pour faciliter la recherche, le blog dispose d'une archive organisée par année, dans laquelle tous les articles peuvent être consultés et aussi des étiquettes, organisées par ordre alphabétique, avec les noms des personnages cités dans les articles.

En général, les articles traitent les sujets d'actualité, qui vont du football jusqu'au pouvoir des nouvelles technologies. Mais au fond, la critique politique et culturelle est toujours sous-jacente. En effet, la critique du système néolibéral est constante. Que ce soit le bipartisme, les nationalismes conservateurs, les syndicats, les politiques économiques européennes ou américaines, le rôle de la banque et de la finance, la corruption des hommes politiques, le rôle de l'Église et du marché, la censure, le rapport entre les intellectuels et le pouvoir ou entre la presse et les groupes de pouvoir politique et économique. Le discours de Sorel met tout sens dessus-dessous. De plus, il y a toujours une dimension mémorielle sur le rapport entre les systèmes politiques du XXe siècle, comme le franquisme, le nazisme, le communisme ou l'impérialisme, et leur dérive, évolution, perpétuation ou réadaptation dans le présent, l'une des obsessions de l'auteur, qui émerge bien souvent dans ses romans. De la même façon, Sorel y écrit quelques articles en hommage à ses écrivains préférés, comme Juan Goytisolo, Antonio Gamoneda, José Luis Sampedro, José Saramago, Alfonso Sastre, Miguel de Cervantès, Miguel Hernández, ou bien se sert de l'intertextualité pour citer des phrases de Franz Kafka, Elias Canetti, Theodor W. Adorno, Friedrich Nietzsche ou William Shakespeare, Thomas Bernhard, Günter Grass, Karl Kraus, dont beaucoup avaient collaboré justement dans la revue *Die Fackel*. Cette intertextualité fonctionne comme un élément qui permet, par le biais de la littérature, d'embellir une réalité constatée comme laide et sinistre – « el feísmo político y cultural » selon

l'auteur –, il s'agit donc d'opposer le monde beau, lucide, réfléchi et utopique de la littérature à un monde qui vit une « guerre non déclarée » dans lequel des mots comme « démocratie », « progrès », ou « liberté » ont été vidés de leur sens originel.

Dans ses articles, Sorel emploie un ton particulier : l'ironie, le sarcasme et le burlesque deviennent une véritable arme de combat pour exercer la critique et dévoiler les contradictions du système. Ces techniques sont loin d'être utilisées dans le but de faire rire le lecteur, mais plutôt pour mieux canaliser la colère de l'auteur afin d'exercer une critique politique féroce, et déformer, ridiculiser et rendre pathétique son objet¹. En même temps, sans abandonner la volonté de style et la poéticité de son écriture, Sorel a souvent recours à un style hautement totalisant et généralisant. En particulier, il utilise des noms communs pour se référer à ceux qui font l'objet de sa critique : « banqueros », « oligarcas », « intelectuales lacayunos al servicio del poder ». Le relatif « quienes » est souvent employé pour généraliser : « quienes destronan » face à « quienes luchan », par exemple. L'écrivain se sert de la radicalité de la violence verbale dans sa dénonciation – « bastardo », « destruir », « perseguir », « embrutecer », « borreguil », « fanático », « putrefacto », « degradación », « alienación », « catecismo », « miseria », « farsa » –, ainsi que de l'énumération chaotique dans des longs paragraphes, avec plusieurs adjectifs pour un seul substantif – comme par exemple « lenguajes espurios, reiterativos, zafios y embusteros » –, fait qui pourrait s'interpréter comme une façon de lutter, par le biais de l'écriture, en utilisant les mêmes armes qu'un système considéré comme « totalisant » et « violent » – le néolibéralisme –, qui tôt ou tard s'empare de tout projet ou initiative plus ou moins révolutionnaire ou utopique. Cependant, ce dispositif rend les invectives plus abstraites, idéologiques, mais moins argumentées.

L'auteur fait souvent allusion dans ses articles au mot « terrorisme », afin de subvertir sa signification traditionnelle et de le renvoyer à tous ceux qui l'emploient, bien souvent des représentants de l'État (hommes politiques, militaires ou forces de l'ordre) ou d'oligarchie financière et ecclésiastique (banquiers, grands entrepreneurs, hauts dignitaires de l'Église). Sur cette question, Sorel se montre ferme :

Si vivo bajo un terrorismo de Estado, la palabra considero que puede ser terrorista. Bastante aguantas el terrorismo policiaco, judicial, económico y cultural para que al menos no te puedas permitir el lujo de utilizar el terrorismo lingüístico².

¹ La question de l'humour chez Sorel a fait l'objet de notre article Carlos Sáinz-Pardo González, « ¿Hay un lugar para la risa? La difícil relación entre el humor y el compromiso en la obra de Andrés Sorel », dans Béatrice Bottin et Bénédicte de Buron-Brun (Éd.), *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Séville, Renacimiento, 2015, p. 107-123.

² Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Barco de Ávila, 27/07/2013.

Pour l'auteur, on vit dans une réalité tellement dégradée, que l'écrivain ne peut s'y référer qu'en utilisant une perspective grotesque. De plus, il utilise très fréquemment le futur (« se buscará imponer más multas »), des expressions comme « caminando hacia el abismo », la locution adverbiale « cada vez más », des adverbes comme « siempre », et les adjectifs de type catégorique, comme « absoluto », « único », « gran » (« gran lucha », « gran tragedia »), éléments qui produisent un effet d'écriture pessimiste, défaitiste, visionnaire et apocalyptique, mais avec de fortes convictions axiologiques. Ce style plus décontracté, plus joueur et plus libre grâce à l'emploi du sarcasme et de l'ironie, fait partie d'une évolution dans l'écriture de Sorel qui se manifeste notamment dans certains de ses derniers romans, comme *El falangista vencido y desarmado* (2006) et *La caverna del comunismo* (2007).

En définitive, il s'agit de démasquer, à travers une écriture sarcastique, l'hypocrisie sociale et politique, et les contradictions du système néolibéral. Selon Andrés Sorel, le néolibéralisme est dirigé par une élite qui impose un système économique mais aussi un système de valeurs : une pensée unique – la société de consommation, l'individualisme radical, la privatisation du public – qui penche pour son bénéfice personnel au détriment de la liberté, de la différence, de la créativité et de la conscience critique des individus.

Mais si l'auteur a du mal à trouver son éditeur, et les espaces pour la contestation sont limités, il en va de même pour la recension de ses œuvres, souvent absentes des grands journaux nationaux, en fonction de leur degré de subversion ou bien elles font l'objet de certains préjugés qui témoignent d'une façon particulière de concevoir la littérature en Espagne.

1.2 Le roman engagé face à la critique littéraire. Entre l'empathie et le préjugé

No pasa lo que pasa ; no sucede lo que sucede; no ocurre lo que ocurre, sino lo que se nos dice que pasa, sucede y ocurre [...]. Pasa lo que se fotografía y se publica en los grandes media. Lo no filmado no es existente. El que hace la boda no es el cura; es el fotógrafo. Él dice cómo hay que hacerla, y manda repetir la secuencia si no le parece bien. Alfonso Sastre

En général, on peut constater que la production romanesque d'Andrés Sorel ne jouit pas d'une grande visibilité dans les médias espagnols. En effet, la première chose qui attire l'attention est la présence discrète de recensions dans la plupart de suppléments littéraires des principaux journaux espagnols, bien que cela varie en fonction de l'œuvre en question.

Dans cette partie on étudiera les œuvres qui ont suscité l'empathie des critiques, lors d'une évaluation plutôt élogieuse, face à celles qui contrairement ont fait l'objet d'une évaluation plutôt négative ou désapprobatrice, et on analysera ensuite sur quels aspects formels ou thématiques celles-ci s'inscrivent. Cette analyse chronologique des œuvres du corpus s'occupera d'observer le support de la publication des recensions, de celles qui visent le grand public, parues dans de grands journaux espagnols (*ABC*, *El Mundo*, *El País*, *La Razón*, *Diario 16*, *Gara*) ainsi que dans leurs suppléments culturels (*ABC Cultural*, *El Cultural de El Mundo*, *Caballo Verde de La Razón*), à celles qui visent un public plus spécialisé parues dans des revues scientifiques spécialisées (*Cuadernos hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Bulletin of Hispanic Studies*), des ouvrages scientifiques collectifs, des revues culturelles (*Camp de l'Arpa*, *Ozono*) ou des revues littéraires sur internet (*Revista Tarántula*).

Mise à part l'évaluation de l'œuvre, on signalera celles qui sont passées à travers les mailles du filet, sans faire l'objet d'aucune attention particulière de la critique littéraire : un silence qui peut être révélateur du caractère subversif de l'écriture engagée. On se demandera également si l'écriture engagée génère des polémiques et, le cas échéant, à quel niveau et comment elles sont représentées publiquement.

1.2.1 L'empathie de la critique littéraire

La publication du roman *Discurso de la política y el sexo* en 1978 constitue une véritable révolution concernant non seulement les deux sujets tabous abordés, présents dans le titre, mais surtout la démarche créative qui concerne un usage poétique, voire parfois surréaliste, du langage, qui tourne le dos à toute une tradition inféodée au parti communiste, notamment de ses chroniques pour *Radio España Independiente*. Ce langage militant, d'une rhétorique proche du sermon, souvent apocalyptique et grandiloquent, et que l'on pouvait trouver dans certains de ses essais publiés jusqu'alors, connaît un bouleversement radical avec la publication de cette œuvre. Ce fait est amplement salué par la critique littéraire. Par exemple, Pablo del Barco souligne sa surprise : « Sorel despojado, felizmente y en una gran medida, de su lenguaje de militante político. [...] Un literariamente inusual léxico del amor; Sorel vence los tópicos »¹. D'autres critiques, comme Rafael de Cózar, insistent sur la recherche d'un style nouveau, mais aussi sur son appartenance à la modernité et son détachement face au canon dominant :

¹ Pablo del Barco, « Literatura de la recuperación », *Camp de l'Arpa*, n° 62, avril 1979, p. 50-51. Citation p. 51.

Si hay algo que de algún modo pueda definir este discurso de Andrés Sorel, sería sin duda su adscripción a la modernidad, la feliz escapatoria a los estrictos cánones de la narrativa española contemporánea, excesivamente vinculada aún a los diversos renacimientos del realismo decimonónico¹.

Le critique souligne également le caractère novateur du roman, concernant son manque d'intrigue ainsi que le traitement particulier de la question érotique :

Aún resulta polémica la aceptación en nuestro país y a niveles muy generales de la novela « sin historia » (en la que no es ella el constituyente esencial) o la ruptura de la linealidad argumental. No parecen tampoco tener demasiada aceptación las experiencias narrativas (por ejemplo, de un autor como J. Leyva) ni es frecuente el tratamiento de temas como el amor en su pura desnudez erótica².

Concernant son roman *El perro castellano* (1979), la critique souligne sa recherche d'un style nouveau et fait un éloge sur la combinaison entre l'éthique et l'esthétique, de la réflexion poétique et politique. Dans la trajectoire de l'auteur, c'est un roman appartenant à la maturité. Víctor Chamorro qualifie l'ensemble du récit de « nihilismo poético » et fait allusion à l'effet de réel des descriptions érotiques dans certains passages, le comparant au naturalisme d'Émile Zola :

Un sexo dramático por su inexorable condición fugaz, sexo que el autor disecciona de manera plástica, exacerbadas, con descripciones reiteradas y obsesivas, de un naturalismo tal que haría palidecer de envidia al mismísimo Zola³.

Le critique José Guerrero Martín pense que ce n'est pas la meilleure œuvre de Sorel, mais il souligne la nécessité de d'exprimer son malheur, comme un exercice cathartique de libération individuelle :

Andrés Sorel parece empeñado en llegar a poseer y dominar un estilo personal y propio a través del cual expulsar de su entraña todo aquello que le urge expulsar porque de lo contrario acabaría por quemarle, por consumirle. Liberarse por la literatura, antes que perecer⁴.

D'autres critiques comme Carlos García-Osuna, comparent le roman avec *Discurso de la política y el sexo*, trouvant que *El perro castellano* serait plus accessible que le premier pour le grand public, étant donné sa structure plus simple : « "El perro castellano" es inferior en calidad a "Diálogo [sic] de la política y el sexo", sobre todo porque es más simple, más racional, menos imaginativo, al alcance de un número mayor de supuestos lectores »⁵.

¹ Rafael de Cózar, « Andrés Sorel : novela y catarsis », *Ozono*, n° 35, septembre 1978, p. 44-45. Citation p. 44.

² Rafael de Cózar, « Algunas precisiones sobre la novela en Andrés Sorel », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 363, septembre 1980, p. 643-649. Citation p. 647.

³ Víctor Chamorro, « Sorel, Andrés : El perro castellano », *Ínsula*, n° 402, mai 1980, p. 10.

⁴ José Guerrero Martín, « Visión íntima de una etapa cruel que aún está ahí », *Camp de l'Arpa*, n° 75, mai 1980, p. 64-65. Citation p. 65.

⁵ Carlos García-Osuna, « "El perro castellano" de Andrés Sorel », *El Imparcial*, 14/11/1979, p. 19.

Si les romans publiés jusqu'à la fin des années 1990 ont fait l'objet d'une recension élogieuse mais discrète, c'est à partir de la publication de *Las voces del Estrecho* en 2001 qu'Andrés Sorel bénéficie d'un ensemble d'études critiques plus large. Ce roman produit une forte éclosion de références dans les journaux, les revues culturelles et les revues scientifiques spécialisées. La mort récurrente des immigrés sur les côtes espagnoles est d'une actualité brûlante et suscite l'intérêt d'un public plus large. À cela s'ajoute la puissance de la maison Muchnik, qui se charge de faire la promotion du produit, notamment lors des présentations publiques.

Cette publication apparaît sous la forme d'un compte rendu plus ou moins détaillé de la présentation publique de l'œuvre avec l'auteur et l'écrivain Luis Landero au *Círculo de Bellas Artes* de Madrid. C'est le cas des journaux *El País*¹, *El Mundo*², *La Razón*³, *Diario 16*⁴ et *Diario de Cádiz*⁵. D'autres journaux, comme le basque *Gara*⁶, publient un entretien approfondi avec l'auteur afin de décrire la structure du roman, et d'autres articles cherchent la frontière entre la dimension factuelle et fictionnelle du récit, comme le journal *La Verdad* de Murcie⁷. D'autres modalités d'apparition ont lieu dans la section « Opinión », comme l'article de l'écrivain Antonio Hernández paru au *Diario de Jerez*, où il conseille la lecture du roman⁸.

Par ailleurs, le roman fait l'objet de nombreux comptes rendus dans des revues culturelles, comme par exemple *Minerva* – appartenant au *Círculo de Bellas Artes* de Madrid⁹ –, *Ardi Beltza* ou *Cuadernos del matemático*. Enfin, *Las voces del Estrecho* est l'un des rares romans qui a suscité l'intérêt des chercheurs, et qui fait l'objet de quelques publications scientifiques, comme celles d'Irene Andres-Suárez, de Simplicio Boyogueno et de Rasha Ahmed Ismail¹⁰.

¹ Dania Fitoria, « Andrés Sorel recrea el drama de la inmigración en “Las voces del Estrecho” », *El País*, 24/06/2000. En ligne [http://elpais.com/diario/2000/06/24/cultura/961797605_850215.html]. Consulté le 12/09/2018.

² Emma Rodríguez, « “Los inmigrantes son los esclavos de esta época”, dice Andrés Sorel », *El Mundo*, 24/06/2000, p. 69.

³ Susana Jarandilla, « Andrés Sorel : “Ya solo creo en el compromiso como salvación personal” », *La Razón*, 24/06/2000, p. 42.

⁴ Gema Veiga, « “Las voces del Estrecho” también se escuchan en la literatura », *Diario 16*, 24/06/2000, p. 45.

⁵ EFE, « Andrés Sorel da voz a los “espaldas mojadas” », *Diario de Cádiz*, 24/06/2000, p. 50.

⁶ Martín Anso, « La novela es un intento de prestar mi voz a los naufragos de las pateras », *Gara*, 26/06/2000, p. 43.

⁷ Gontzal Díez, « Palabra de ahogado », *La Verdad*, 01/12/2000, p. 4-5.

⁸ Antonio Hernández, « Moros en la costa » *Diario de Jerez*, 03/07/2000, p. 5.

⁹ Une présentation publique du roman a eu lieu au *Círculo de Bellas Artes* de Madrid le 12/09/2000, avec l'écrivain Luis Mateo Díez et l'auteur.

¹⁰ Voir Irene Andres-Suárez, « *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel », dans Irene Andres-Suárez, Marco Kunz et Inés d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278 ; Simplicio Boyogueno, « El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho* y *Las cartas de Alou* », dans Rosalía Cornejo Parriego (Éd.), *Memoria colonial e inmigración : la negritud en la España posfranquista*,

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les recensions de l'œuvre ne sont pas publiées par les critiques littéraires habituels des principaux journaux espagnols et leurs suppléments culturels¹, mais par des écrivains ou des professeurs d'université dans des journaux locaux ou dans des revues culturelles. C'est le cas de la revue *Letra Internacional*, avec la critique de Luis Mateo Díez, du journal local *Bilbao*, dans la section « Pérgola », avec celle de Raúl Guerra Garrido, ou encore de la *Revista de Libros*, avec celle du professeur Ramón Buckley. Il est étonnant qu'une œuvre qui a fait l'objet d'une diffusion aussi large, ne soit pas prise en compte par les suppléments culturels des journaux, qui optent pour la modalité plus généraliste du compte rendu. Cela voudrait peut-être dire que l'actualité du fait empiète sur la dimension poétique de l'œuvre littéraire, et que les journaux préfèrent s'intéresser au sujet en soi, à tout ce qui concerne la dimension extra-littéraire, qu'à sa construction romanesque. Parallèlement, la réputation de l'auteur n'est pas en reste, puisqu'il est connu pour être quelqu'un d'incommode avec le pouvoir, qui a l'habitude d'aborder les thématiques sociales dans toute leur violence et dureté, comme c'était le cas de son roman *Regreso a las armas*. Selon l'auteur, ces facteurs comptent sur la visibilité de la publication².

Concernant les recensions littéraires parues, elles sont généralement positives. Par exemple, l'écrivain et académicien Luis Mateo Díez, qui considère le roman comme une « fábula moral » ou bien comme « un canto desolado para luchar contra el olvido », souligne l'équilibre de sa tonalité : « Uno de los grandes aciertos de la fábula es, sin duda, la propia tonalidad de la escritura, la medida elocuente de los contrastes, de las descripciones, la emotiva verdad de esas voces muertas que redoblan en la conciencia del lector »³. En effet, l'écrivain reconnaît la dimension politique du roman, dans la mesure où sa capacité performative prend la forme d'un coup de massue qui frappe la conscience du lecteur, toujours grâce à l'emprise affective des témoignages fictionnels.

Barcelone, Bellaterra, 2007, p. 167-189 ; Rasha Ahmed Ismail, « Fronteras asesinas e identidades culpables : “moros” y “negros” en la literatura española del nuevo milenio », *Anaquel de Estudio Árabes*, vol. 21, p. 235-252.

¹ Sorel raconte une anecdote à ce propos. Il semble que l'écrivain Juan Goytisolo voulait écrire un article sur *Las voces del Estrecho* pour *Babelia*. Lors d'une réunion avec la direction du journal, on lui avait finalement de choisir l'œuvre d'un autre auteur. Voir son témoignage dans sa conférence intitulée « Ética y memoria histórica », dans le cadre du cours d'été de l'UNED, « Justicia y memoria democrática », qui a eu lieu du 11 au 13 juillet 2018 à Barco de Ávila. En ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=kvfypQ6LtrQ>]. Consulté le 20/10/2018.

² Comme le déclare l'auteur lors d'un entretien au journal *Gara* : « Por el tema sí, cabría esperar que esta novela obtuviera un mayor eco, pero, por la crudeza con la que está tratado, lo dudo. Yo no olvido que nos movemos en una sociedad de mercado, que ejercer la denuncia es duro y que no sólo soy un escritor maldito, sino que no encajo en los esquemas de la literatura comercial ». Martín Anso, « La novela es un intento de prestar mi voz a los naufragos de las pateras », art. cit.

³ Luis Mateo Díez, « Redoble de conciencia », *Letra Internacional*, n° 69, 2000, p. 77-78. Citation p. 78.

L'écrivain Raúl Guerra Garrido repère dans sa recension, à notre sens, l'une des clés fondamentales pour comprendre la poétique sorélienne : celle de la poétisation de l'horreur. L'indicible s'exprime à travers la beauté de l'expression, afin de provoquer l'empathie du lecteur pour ensuite frapper sa sensibilité. Le critique le décrit de cette façon paradoxale : « unas formas versallescas y una contundente acusación ». Guerra Garrido, comme Luis Mateo Díez, souligne la capacité du récit à agiter la conscience du lecteur, contrairement à la publication quotidienne dans la presse des nouvelles sur les nouveaux naufragés :

Son las voces que la asepsia de la crónica periodística, por diaria, por redundante, ahoga en el hastío de la cotidianidad pero que aquí, en virtud de la poetización del horror, del ahondamiento en la intránima de los protagonistas, nos agita con la sacudida de un espanto inédito¹.

En 2002, Sorel s'inscrit d'une façon singulière à la mouvance du roman de la mémoire avec la publication chez Planeta de *La noche en que fui traicionada*. Cette œuvre jouit de plusieurs présentations, des comptes rendus et des entretiens dans la presse nationale, ainsi que dans nombre de revues culturelles. On remarque, comme c'était le cas pour *Las voces del Estrecho*, que la visibilité de du roman ne dépend pas tant de sa qualité comme œuvre littéraire que de la puissance publicitaire de la maison où elle est publiée qui, comme Planeta, l'entoure d'entrée de jeu d'un certain prestige.

Les recensions du récit sont majoritairement élogieuses. Par exemple, le critique Ricardo Senabre, qui considère que *La noche en que fui traicionada* est l'œuvre la plus ambitieuse de l'écrivain, souligne l'importance d'une *posture morale*, pas très courante dans le roman contemporain :

El autor se ha esforzado por crear muchas páginas de buena literatura, no de simple crónica « realista » o testimonial. Hay en esta novela – y conviene destacarlo – una contundente y nítida postura moral que a menudo se echa de menos en nuestra narrativa².

En effet, le critique part du principe, classique et très répandu dans la critique littéraire espagnole, que la posture morale n'existe que quand elle devient très visible ou très marquée, comme ce sont les jugements moraux du narrateur omniscient. Mais l'absence d'une posture morale explicite est à notre sens une manière aussi valable que l'autre de montrer un positionnement littéraire et moral déterminé. L'engagement littéraire est aussi valable par son expression que par son silence, car toute œuvre littéraire propose une vision du monde.

¹ Raúl Guerra Garrido, « Las voces del Estrecho », *Bilbao*, n° 141, août 2000, p. 6.

² Ricardo Senabre, « La noche en que fui traicionada », *El Cultural*, 29/05/2002, p. 28. En ligne [<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-noche-en-que-fui-traicionada/4884>]. Consulté le 13/09/2018.

L'écrivain Antonio Gómez Rufo, qui considère le texte comme « una novela buena y valiente » lors de sa recension dans la revue *Cambio 16*¹, fait également un plaidoyer contre le canon dominant qui attire notre intérêt. En effet, il met en relation le récit de Sorel avec *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Pour lui, « el pensamiento único » de Cercas est en train de faire du personnage de Sánchez Mazas un héros alors que, comme le montre le roman de Sorel, « sólo fue eso : un franquista más, tan culpable como los otros ». Gómez Rufo se plaint de la confusion idéologique qui engendrent les discours littéraires comme celui du roman de Cercas : « La confusión tiene un límite, y ese está en la clara distinción, sin subterfugios, entre los demócratas y los fascistas, entre los defensores de la libertad y los cómplices de los fascismos ». Par conséquent, le récit de Sorel viendrait mettre en lumière ces demi-mensonges, car il « proporciona respuestas decentes ». Enfin, Gómez Rufo se demande, dans une critique virulente, comment la mode littéraire peut faire l'éloge d'un roman comme celui de Cercas : « basta la moda para convertir a una redacción en novela, a un dominguero en escritor y a un texto vulgar en canon literario ».

Le critique Joaquín Arnáiz souligne dans *Caballo Verde* la manière particulière de la construction des personnages : « El autor va dibujando, con pluma realista y a veces un punto lírica y tremendista, a los personajes históricos »². Pour Juan Manuel González, l'essentiel du roman n'est pas l'histoire d'amour entre Silvia et Enrique : « Lo esencial viene a ser la crítica de la violencia irracional », et il souligne l'équilibre narratif du récit : « Logra así Andrés Sorel ensamblar una novela de ideas, dotada de un fresco histórico, y atrayente mediante una trama rigurosa por un lado y provista de flexibilidad y de cierta originalidad por otro »³. D'autres, comme José Luis Morante au *Diario de Ávila*, saluent positivement l'écriture engagée de l'auteur, qui repose sur trois piliers : « son constantes el juicio crítico, la voluntad de recuperación de la memoria y el sustrato del compromiso »⁴.

Néanmoins, son roman *El falangista vencido y desarmado* (2006), publié chez RD, n'a attiré l'attention que de la critique académique universitaire. Ce silence médiatique est sûrement dû à la petite taille de cette maison d'édition, ainsi qu'à la dimension subversive qui affleure dans le roman, bien plus subversif que sa première version, celle de *La noche en que fui traicionada*. Par exemple, le professeur Eduardo Matos-Martín lui consacre un article sur le site

¹ Antonio Gómez Rufo, « Una novela buena y valiente », *Cambio 16*, n° 1590, 27/05/2002, p. 63. Toutes les citations de Gómez Rufo appartiennent à cet article.

² Joaquín Arnáiz, « Cuando fuimos felices sin quererlo », *Caballo Verde*, 10/05/2002, p. 30.

³ Juan Manuel González, « De amores, guerras y traiciones », *La Clave*, 14-20 juin 2002, p. 85.

⁴ José Luis Morante, « La noche en que fui traicionada », *Diario de Ávila*, 15/12/2002, p. 36.

d'information alternative *Rebellion.org*¹, ainsi qu'une étude dans le *Bulletin of Hispanic Studies*². Le chercheur met en relief l'affrontement entre deux récits mémoriaux opposés dans la littérature actuelle, c'est-à-dire celui qui véhicule une mémoire dominante et aproblématique, qui utilise la Guerre Civile comme décor, face à celui, minoritaire, qui véhicule une mémoire dissidente et critique, qui cherche à régler ses comptes avec le passé. Comme l'explique Matos-Martín :

La memoria literaria dominante en estos últimos tiempos no ha evocado ni denunciado como sería deseable al Estado católico-fascista, a menudo dejando de lado sus aspectos más oscuros, y sacrificando la reflexión crítica y comprometida en aras de formatos más mediáticos que buscan la complicidad del gran público mediante fuertes inversiones en el capital nostálgico, utópico y sentimental, tramas domesticadas ideológicamente, personajes mitificados, épicas sensacionalistas, procesos históricos superficializados³.

Toujours chez RD, son roman *La caverna del comunismo* (2007) jouit d'un peu plus de visibilité que le précédent. Par exemple, le critique Ricardo Senabre salue positivement cette publication, car « *La caverna del comunismo* es una andanada implacable contra cualquier forma de totalitarismo »⁴. Cependant, il est conscient du risque de la réception bipolaire du récit, en raison de son caractère baroque et prolixe, ainsi que de sa forte dimension critique, qui pourrait être choquante ou invasive pour certains : « Esta literatura combativa, característica del autor, podrá entusiasmar o irritar, pero nunca dejar indiferente al lector, porque está concebida para sacudir las conciencias »⁵.

Dans la même ligne que Senabre, l'écrivain Antonio Gómez Rufo s'interroge sur la polémique probable de son accueil chez le lecteur : « Una novela que dolerá en la izquierda más fundamentalista y que hará reflexionar a la derecha sobre el peligro de caer en cualquier clase de radicalismo »⁶. Enfin, l'écrivain Francisco Vélez, qui qualifie le récit de « courageux et honnête », salue favorablement cette énorme dénonciation autocritique qui brise le silence : « Con escritura ágil, ritmo trepidante e incontentada vehemencia llena de ardor y dolor, Andrés Sorel describe la tragedia conocida por muchos y callada por tantos, aunque tal vez lloraron a escondidas la culpabilidad de su propio silencio »⁷.

¹ Eduardo Matos-Martín, « Contra la memoria edulcorada », *Rebellion.org*, 06/03/2012. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=145826>]. Consulté le 13/09/2018.

² Eduardo Matos-Martín, « España y su razón eugenésica : *El falangista vencido y desarmado* de Andrés Sorel », *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 92, n° 3, 2015, p. 283-298.

³ Eduardo Matos-Martín, « Contra la memoria edulcorada », art. cit.

⁴ Ricardo Senabre, « La caverna del comunismo », *El Cultural*, 21/02/2008, p. 18. En ligne [<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-caverna-del-comunismo/22486>]. Consulté le 13/09/2018.

⁵ *Ibid.*

⁶ Antonio Gómez Rufo, « La caverna del comunismo », *Aquí y ahora*, 27/11/2007, p. 6.

⁷ Francisco Vélez Nieto, « Una denuncia descarnada », *El correo de Andalucía*, 09/12/2007, p. 54.

En 2010, Andrés Sorel publie une œuvre ambitieuse : *Las guerras de Artemisa*, chez El olivo azul. Elle jouit également d'un bon accueil critique, notamment dans des publications spécialisées, comme est le cas de l'étude critique du professeur Francisco Morales Lomas¹. En outre, le critique Pedro García Cueto, qui qualifie sa prose de « brillante » et « magistrale », admire la capacité de documentation de l'écrivain sur la Cuba de l'époque. Pour García Cueto, le roman agit comme un miroir qui a la capacité de nous interroger :

Estamos ante una novela esclarecedora, porque nos enfrenta a nosotros mismos y a nuestra capacidad para el bien y para el mal, al igual que Conrad supo ver en su inolvidable *El corazón de las tinieblas*. Ese paseo por el infierno es también el que nos brinda, con tristeza y con extrema lucidez, Andrés Sorel en su última novela².

L'écrivain Francisco Vélez Nieto souligne cette fois que Sorel réussit dans ce roman à franchir avec succès la frontière qui sépare, d'un côté, le populisme pamphlétaire et l'impératif idéologique et, d'un autre côté, l'art de savoir raconter :

Conmovedores episodios que Sorel ha sabido con un cuidado lenguaje y estilo elevar por encima de la mera descripción de la tragedia, transmitiendo, sin caer en la falsa denuncia panfletaria, un capítulo delirante de nuestra historia en el que se refleja el total declive del colonialismo de la « Madre Patria ». Hechos envueltos en una rica y palpante exposición descriptiva muestra de calidad literaria. Situándose en la frontera existente entre el arte de saber contar y presentar sin caer en el solo empeño por imperativo de las ideas de la denuncia política del mal³.

De son côté, l'écrivain Ramón Pedregal Casanova met en relief la double dimension de la poétique sorélienne : celle de conjuguer la narration de l'horreur qui remue la conscience avec la maîtrise du langage dans toute sa dimension, que ce soit lyrique ou prosaïque. Comme l'explique Pedregal :

Andrés Sorel emplea un lenguaje que ocupa espacios gigantescos, desde el más poético a los términos más directos y obscenos, expresión viva de los seres que participaron en aquella barbarie, en el marco de una estructura que alterna voces y tiempos y que lleva a la conciencia de quien lee el espanto y la rabia producidas⁴.

¹ Francisco Morales Lomas, « La narrativa comprometida de Andrés Sorel », dans Francisco Morales Lomas, *Narradores en el umbral. Ensayos de narrativa contemporánea*, Rute, Ánfora Nova, 2012, p. 42-51. L'analyse du roman est accessible sur son blog personnel : Francisco Morales Lomas, « Las guerras de Artemisa de Andrés Sorel », *Literatura española actual*, 01/12/2010. En ligne [<http://moraleslomas.blogspot.com/2010/12/las-guerras-de-artemisa-de-andres-sorel.html>]. Consulté le 13/09/2018.

² Pedro García Cueto, « Las guerras de Artemisa. La lucidez de un hombre comprometido », *Letralia.com*, 23/10/2017. En ligne [<https://letralia.com/sala-de-ensayo/2017/10/23/andres-sorel-la-lucidez-de-un-hombre-comprometido/>]. Consulté le 13/09/2018.

³ Francisco Vélez Nieto, « A propósito de “Las guerras de Artemisa” de Andrés Sorel », *Papel Literario Digital*, 03/12/2010. En ligne [http://www.papel-literario.com/index.php?id=1213&tx_ttnews%5Btt_news%5D=10989&cHash=ab49679b17e1f25a36a85ad27cecaca]. Consulté le 13/09/2018.

⁴ Ramón Pedregal Casanova, « La Memoria de Cuba de Andrés Sorel », *Crónica Popular*, 21/05/2012. En ligne [<http://www.cronicapopular.es/2012/05/memoria-de-cuba/>]. Consulté le 13/09/2018.

On arrive enfin à la dernière œuvre du corpus, *Último tango en Auschwitz*, publiée chez Akal en 2013. Au niveau de la recension, le roman est abordé principalement dans les journaux par le biais de l'entretien avec l'auteur, comme c'est le cas dans *La voz de Cádiz*¹, le journal basque *Gara*² et la revue en ligne *La República Cultural*³. Le journal *El correo de Andalucía* publie pour sa part un compte rendu de la présentation du roman à la « Feria del Libro » à Séville, sur laquelle on reviendra⁴. Concernant les recensions de la critique, elles sont parues principalement dans des revues culturelles sur internet (*Tarántula*, *Irreverentes.org*), dans la revue *Filosofía Hoy*, ainsi que dans le blog personnel du professeur Francisco Morales Lomas, *Literatura española actual*. Dans la revue *Tarántula*, Carlos Javier González Serrano salue tant la polyphonie des différents récits sur le camp (« Sorel juega [...] con la pluralidad de perspectivas »), que la virtuosité de sa prose : « una prosa delicada – aunque directa y severa – »⁵. C'est le même constat que fait Teresa Galeote dans la critique parue sur *Irreverentes.org* : « Andrés Sorel [...] nos muestra, con su prosa contundente, la poética de la barbarie ». Ensuite, elle insiste sur la question de la temporalité du récit :

El texto de Andrés Sorel [...] también nos muestra las razones que alientan las guerras de exterminio en todo momento histórico. Y en las pequeñas y grandes complicidades que se repiten a través del tiempo; el arte como acompañante, el silencio de los intelectuales⁶.

La revue *Filosofía Hoy* souligne le « discurso reflexivo » qui porte le texte. Le critique fait allusion à la contrainte que doit dépasser le lecteur, qui se confronte à un récit très aride et indigeste :

No es un libro complaciente. Se trata, más bien, de un libro escrito de espaldas al lector que se puede volver irritante por momentos [...]. Pero, un momento: ¿qué es un poco de incomodidad comparado con lo que se va narrando? Si el lector acepta el envite, seguirá leyendo⁷.

¹ Rocío Vázquez, « De las crisis no son culpables unos pocos, sino todos los que las permiten », *La voz de Cádiz*, 25/06/2013, p. 22. En ligne [<https://www.lavozdigital.es/cadiz/20130625/sociedad/crisis-culpables-unos-pocos-20130625.html>]. Consulté le 20/09/2018.

² Gara, « Ante cualquier crisis los intelectuales suelen quedarse sin capacidad de reacción », *Gara*, 16/08/2013. En ligne [<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20130816/418040/es/Ante-cualquier-crisis-intelectuales-suelen-quedarse-sin-capacidad-reaccion>]. Consulté le 20/09/2018.

³ Sergio Torrijos, « Andrés Sorel : “aparecer ausente de los temas éticos, políticos, sociológicos o culturales es una falacia” », *La República Cultural*, 06/05/2013. En ligne [<https://larepublicacultural.es/article7006>]. Consulté le 20/09/2018.

⁴ Ismael G. Cabral, « Sorel dispara a la derecha con palabras enfurecidas », *El Correo de Andalucía*, 03/05/2013. En ligne [<http://elcorreoweb.es/historico/sorel-dispara-a-la-derecha-con-palabras-enfurecidas-LBEC433967>]. Consulté le 19/09/2018.

⁵ Carlos Javier González Serrano, « “Último tango en Auschwitz”, de Andrés Sorel », *Tarántula*, 29/04/2013. En ligne [<http://revistatarantula.com/ultimo-tango-en-auschwitz-de-andres-sorel/>]. Consulté le 14/09/2018.

⁶ Teresa Galeote, « “Último tango en Auschwitz”, nuevo libro de Andrés Sorel », *Irreverentes.org*, 15/08/2013. En ligne [<https://periodicoirreverentes.org/2013/08/15/ultimo-tango-en-auschwitz-nuevo-libro-de-andres-sorel/>]. Consulté le 14/09/2018.

⁷ PGR, « Concierto en el campo », *Filosofía Hoy*, n° 12, p. 47.

Enfin, Francisco Morales Lomas reprend dans son blog la question de la réception du récit, qui s'avère difficile :

Último tango en Auschwitz de Andrés Sorel [...] vuelve de nuevo a remover nuestras entrañas y auspicia al lector una inmersión de nuevo en los infiernos dantescos. Además, bajo el paraguas demoleedor de la música, para que el efecto antitético de la barbarie drague aún más profundamente los cimientos de esa creación¹.

L'allusion à l'intertextualité du récit met en relief sa capacité de faire débat et de générer une polémique : « Lecturas que permiten al lector hacerse partícipe de esta novela y compartir o contradecir muchas de sus reflexiones pero nunca permanecer ajeno a ellas »².

En conclusion, la production romanesque d'Andrés Sorel jouit en général d'un bon accueil de la critique littéraire, qui met principalement en relief l'honnêteté de son écriture, l'originalité d'une prose qui exprime l'horreur avec un grand lyrisme, l'impact de ses thématiques sur le lecteur, ainsi que la dimension réflexive de son récit. Avec le temps, on constate un développement progressif de la critique dans des blogs ou des revues littéraires numériques, avec l'émergence de nouveaux critiques, souvent des écrivains ou des amateurs, qui s'éloignent du canon littéraire dominant. Néanmoins, certains romans ont fait également l'objet de critiques moins positives, dans lesquelles certains préjugés des critiques littéraires font surface. D'autres romans ont été l'objet d'une certaine polémique, ou sont tout simplement passés sous silence.

1.2.2 Le préjugé, le silence, la polémique

*Y cantado, mi gran desprecio grito
con fúlgido son de odio silenciado.*
Helios Gómez

Lors de ces recensions, il y a des cas où le critique littéraire laisse glisser, peut-être inconsciemment, une série de commentaires qui renvoient à une conception particulière de la littérature, selon laquelle la dimension littéraire de l'œuvre serait contradictoire avec sa dimension politique. Proche du préjugé – ou, comme le dit Anne-Laure Bonvalot, d'un

¹ Francisco Morales Lomas, « *Último tango en Auschwitz* de Andrés Sorel », *Literatura española actual*, 07/10/2013. En ligne [<http://moraleslomas.blogspot.com/2013/10/ultimo-tango-en-auschwitz-de-andres.html>]. Consulté le 14/09/2018.

² *Ibid.*

« dénigrement réflexe des écritures engagées actuelles »¹ –, cette idée *a priori* indissociable du phénomène littéraire s'érige comme point nodal du canon dominant. Par exemple, son roman *Crónica de un regreso* n'a fait l'objet que d'une recension à notre connaissance, parue dans le journal *Diario 16*. Le critique Francisco J. Satué fait remarquer lors de sa critique cette prétendue opposition entre la dimension politique et la dimension littéraire ou poétique du texte, comme si l'autonomie du texte – face à ses références extra-littéraires ou ses digressions philosophiques – serait le seul critère valable pour juger la qualité d'une œuvre littéraire : « No obstante, se aprecia que algunos fragmentos tienen una clara intención política, que rompen la hermosa unidad poética del conjunto de la novela, pero sin perjudicarlo en exceso »². Cette déclaration suscite la question de savoir si la catégorisation de *texte politique* doit forcément entacher la dimension littéraire du texte, comme si la dimension politique en soi était trop contradictoire avec le dispositif rhétorique pour être exprimée, c'est-à-dire incompatible avec la poéticité expressive. Paradoxalement, à la fin de l'article, le critique revient sur ce qu'il a dit auparavant : « Su novela es la respuesta ética a una moral de la imposición, arbitrariedad y castigo, personificadas por algunas instituciones : no un ataque contra nada »³. Dans quelle mesure une « réponse éthique » ne serait-elle pas une posture politique face à ce que l'on considère comme immoral ou inacceptable ?

À propos de la dimension politique du texte littéraire, le roman *Babilonia, la puerta del cielo* a fait l'objet de la seule recension d'un roman d'Andrés Sorel parue dans le supplément *ABC Literario*. En effet, le message politique qu'elle porte reste dans l'implicite, fonctionnant au niveau analogique comme catégorie symbolique. C'est un récit historique qui aborde la chute de Babylone, une réalité donc bien éloignée du franquisme ou de la Guerre Civile, ainsi que du communisme ou du nazisme, des thématiques bien plus épineuses que l'auteur a abordées auparavant ou abordera par la suite. La critique d'Ángel Basanta est favorable, mais la démarche de Sorel consistant à faire un parallèle symbolique entre la chute de Babylone et celle de l'Occident dans un jeu de miroir passé-présent, bien que repérée, ne prévaut pas sur la dimension lyrique du récit. Basanta remarque surtout que :

Hay en esta novela una profunda lección de humanidad, consistente en el mensaje de un naufrago en el discurrir existencial del hombre. Se ha conseguido una acertada síntesis de narración, descripción, diálogo y reflexión⁴.

¹ Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2014, p. 349.

² Francisco J. Satué, « Una novela prohibida », *Diario 16*, 07/02/1982, p. 11.

³ Francisco J. Satué, art. cit.

⁴ Ángel Basanta, « Babilonia, la puerta del cielo », *ABC Literario*, 28/07/1990, p. 5.

L'intention de l'auteur, qui envisageait son œuvre comme « una parábola sobre el fin de todas las civilizaciones »¹ n'a pas eu autant de succès que prévu. Toutefois, c'est dans la dimension implicite que l'intentionnalité subjective du lecteur peut être envisagée, et cela variera en fonction des époques et des récepteurs.

Concernant la recension de *Las voces del Estrecho*, qui a d'ailleurs fait l'objet d'un très bon accueil critique², le professeur Ramón Buckley, dans la recension intitulée « Apocalypse Now »³ débute l'analyse d'une façon plutôt péjorative, faisant un copié-collé de la définition du terme « apocalypse » dans toutes ses acceptions. Ensuite, pour construire sa critique, Buckley utilise une argumentation *ad hominem*, qualifiant l'auteur comme « nuestro gran escritor apocalíptico » ou de « vocación apocalíptica »⁴, notamment faisant référence à son essai *Castilla como agonía*, dont il confond le titre avec *La agonía de Castilla*. L'argument de la critique du discours apocalyptique réapparaît quand Buckley compare l'hommage de Sorel à Herman Melville dans l'*incipit*, qu'il qualifie de « otro gran escritor apocalíptico ».

Dans un ton ironique, Buckley semble banaliser le dramatisme du sujet des naufragés, qui décèdent quotidiennement devant nos yeux : « Castilla ya había “fenecido” cuando Sorel tomó la pluma pero las aguas del Estrecho nos devuelven cada día la imagen de sus víctimas más recientes... Apocalypse Now ». Ensuite, Buckley fait une longue comparaison du livre de Sorel avec le roman *Reivindicación del conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo, afin de le dévaloriser : « Le falta a Sorel la grandeza de la retórica goytisolana ». On se demande comment le critique peut avoir la capacité de mesurer le critère subjectif de la « grandeza » d'une œuvre en fonction de chaque auteur, mais Buckley ne l'explique pas.

Une autre appréciation du critique est dirigée, on suppose, contre le manque de cohérence du récit, par exemple quand il se demande si Ismael, le fossoyeur du roman, donne une sépulture « chrétienne » aux naufragés. Sorel explique dans un entretien que ce personnage

¹ Francisco Correal, « Andrés Sorel, en el Rocío de Babilonia », *Diario 16*, 13/06/1990, p. 41.

² Par exemple, Irene Andres-Suárez conclue son analyse faisant un éloge du roman : « Tanto por el conocimiento exhaustivo que tiene Andrés Sorel del tema tratado como por la calidad artística de su prosa, *Las voces del Estrecho* es, hasta el presente, la mejor novela de cuantas se han escrito sobre la inmigración española actual ». I. Andres-Suárez, « *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel », dans Irene Andres-Suárez, Marco Kunz et Inés d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278. Citation p. 278.

³ Ramón Buckley, « Apocalypse Now », *Revista de Libros*, n° 49, janvier 2001, p. 44. Le titre renvoie ironiquement au film homonyme réalisé par Francis Ford Coppola en 1979, qui est une adaptation du roman de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* (1899). Si le réalisateur situe l'action au Vietnam, le roman de Conrad raconte le voyage de l'officier Charles Marlow au cœur de l'Afrique noire, ce qui sert à Buckley à faire le lien avec le sujet du livre de Sorel.

⁴ Toutes les citations de Buckley appartiennent à l'article cité ci-dessus.

était bien réel¹, et on ne comprend pas bien l'importance que Buckley confère à la confession religieuse choisie pour l'enterrement des victimes.

Enfin, bien qu'il reproche à Sorel le caractère stéréotypé des personnages féminins, Buckley revient ensuite sur ce qu'il a dit : « Pero [...] no pretende Sorel escribir una crónica social sino más bien un alegato moral que despierte nuestras aletargadas conciencias ». En somme, le critique joue un peu avec l'ambiguïté lors de sa recension, et on se demande si finalement le caractère apocalyptique du texte est en effet un vice ou une vertu. Ce ton de mise en garde, d'avertissement face à l'indifférence, est un choix stylistique de l'auteur, fruit de sa colère, qui est malgré tout un sentiment légitime, bien que souvent mal vu. Ramón Buckley conditionne la qualité de l'œuvre (la « grandeza ») au ton apocalyptique ou catastrophiste transmis par le texte. Si cela est certes constatable, nous pensons que ce choix stylistique peut sembler choquant ou inusuel, certainement critiquable, mais ne peut pas pour autant, à notre sens, neutraliser ou invalider le fonctionnement de l'ensemble de la diégèse. De quelle manière pourrait-on aborder cette question dramatique face à laquelle personne ne paraît réagir ? Au fond, sans le dire explicitement, c'est le caractère politique et engagé de l'écriture de l'auteur, ici par le biais du ton apocalyptique, qui est mis en cause par le critique.

Le critique Emilio Peral s'acharne contre *La noche en que fui traicionada*, dans la recension qu'il rédige pour la *Revista de Libros*, la même revue qui avait publié la critique de Ramón Buckley. À l'instar des résultats, on pourrait penser que dans cette revue les écrivains de la gauche anticapitaliste ne sont pas les bienvenus. Sa critique, intitulée « Perspectiva viciada », commence ainsi :

Quando los personajes de una ficción abandonan su condición esencial de entes vivos para convertirse en portavoces de las ideas de su creador; cuando sus vivencias son, tan solo, un precario telón de fondo; cuando, en fin, el texto pierde su condición literaria para adentrarse en los caminos del sermoneo político, no queda más opción que desgranar argumentos que establezcan, en términos objetivos, el estatus real de estos productos pseudoliterarios².

Ce commentaire, d'un ton inquisitorial, représente bel et bien le *topos* de l'opposition irréconciliable entre le politique et le littéraire, à tel point qu'il invalide le récit en le considérant – en raison d'un texte hybride qui est à la frontière entre la fiction et l'essai – un produit « pseudoliterario ». Comme si la relation littérature et politique était interdite, soulignant ainsi, par ricochet, le caractère nettement politique des écrivains de gauche face aux autres écrivains.

¹ Comme l'explique le journaliste Gontzal Díez dans un article : « Andrés Sorel habló con los pescadores de Zahara, con el sepulturero – convertido en la novela en Ismael, capaz de oler a los ahogados – y cruzó el Estrecho para ver lo que ocurre al otro lado, en el campamento de Calamocarro ». Gontzal Díez, « Palabra de ahogado », art. cit., p. 4.

² Emilio Peral, « Perspectiva viciada », *Revista de Libros*, n° 69, septembre 2002, p. 46.

On se demande, par exemple, si *Soldados de Salamina* de Javier Cercas était un roman absent de tout enjeu idéologique pour ce critique. L'aspect politique d'une œuvre ne semble être repéré et critiqué que quand il est évident et explicite dans la diégèse. Il est vrai que l'instance auctoriale est bien présente dans *La noche en que fui traicionada*, mais surtout à travers le narrateur, un double diégétique de l'auteur réel, et non à travers tous les personnages du récit, comme dit Peral. Concernant la question des « vivencias » conçues comme « un precario telón de fondo », il est certain que dans le récit, la critique de la violence du régime franquiste prime sur l'histoire d'amour entre Silvia et Enrique, mais elle est, à notre sens, profonde et bien construite, et elle évolue le long du récit. En revanche, ce qui est habituel dans ce genre de littérature est de situer la Guerre Civile comme toile de fond pour la rendre aproblématique et dépourvue de tout enjeu politique. En ce sens, le roman de Sorel s'éloigne délibérément du roman de la mémoire dominant.

L'argument métonymique est également employé, dans la mesure où le ton pamphlétaire¹ et de sermon politique mentionné invaliderait l'ensemble de l'ouvrage. Par conséquent, le fait qu'un récit adopte et défende un positionnement moral particulier – comme c'est le cas, par ailleurs, de tout texte littéraire – semble être un handicap inexcusable. Selon cette logique, on doit donc en déduire qu'il existe des textes objectifs et d'autres, comme ceux de Sorel, qui sont seulement un « transmisor viciado de ideas políticas »².

Néanmoins, on constate que le ton utilisé par le critique, qui se plaint contre tout élément idéologique du récit, est bel et bien subjectif et porteur également d'un positionnement moral. Par exemple, la présence des républicains dans le récit semble le déranger profondément, notamment quand il fait allusion aux « interminables cuñas de ideología republicano-comunista que salpican de cabo a rabo la obra ». Le personnage de Silvia, ainsi que sa famille, sont remis en question à travers l'hyperbole, et la protagoniste semble le déranger plutôt par sa condition de républicaine que par l'évaluation élogieuse que le narrateur fait d'elle : « Así, la cándida e inmaculada Silvia constituyete, junto con su familia, un cúmulo de virtudes que más quisieran para sí nuestros poetas místicos del Siglo de Oro ». La haine contre les intellectuels républicains s'exprime également par leur présence dans le récit, qui est pour le critique, sans raison apparente, « aleatoria e inoportuna ». On voit que si les aspects idéologiques du récit signalés par le critique sont bien présents, il est question de leur proportion plus ou moins remarquable par rapport au lyrisme du texte – pourtant reconnu par Peral –, pour ainsi évaluer la qualité de

¹ Selon Peral, le roman « transita, con palmario atrevimiento e inanidad, los oscuros recovecos del panfleto ». E. Peral, « Perspectiva viciada », art. cit.

² *Ibid.*

l'œuvre. C'est pour cela que le critique affirme, catégoriquement, que « el sectarismo ideológico está tan incardinado en la ficción que invalida, por completo, los vuelos líricos perseguidos por Sorel ». En résumé, si l'on se laisse porter par la critique de Peral, on imagine être confronté à une simple littérature de propagande, démunie de toute sa dimension artistique.

Pour finir ce volet sur le préjugé contre l'écriture engagée, on pourrait évoquer une anecdote. Le 5 décembre 2014, à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, lors de la soutenance de thèse d'Anne-Laure Bonvalot, qui aborde la problématique des nouvelles formes de l'engagement littéraire dans les écrivains Alfons Cervera, Belén Gopegui et Isaac Rosa, la future docteure évoque vers la fin le nom de certains écrivains engagés, tel qu'Andrés Sorel. Le célèbre critique Fernando Valls, qui faisait partie du tribunal, affirme dans sa prise de parole que « Andrés Sorel es un escritor más malo que la peste ». Lors du pot, et suite à ce commentaire péjoratif et étonnant, Fernando Valls s'excuse et avoue n'avoir lu aucun roman de Sorel. Apparemment, sa mésentente avec l'écrivain serait dûe aux opinions nihilistes de ce dernier concernant la corruption des prix littéraires en Espagne, auxquels il a paradoxalement l'habitude de participer¹. Cette anecdote, bien que drôle, nous semble symptomatique des opinions certainement impulsives d'une critique littéraire qui se laisse porter parfois par des critères extra-littéraires pour juger l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain sans en avoir la moindre connaissance².

Concernant le silence qui entoure certaines œuvres, on peut évoquer le cas de *Regreso a las armas*. Ce récit a deux difficultés par rapport à sa dimension sociologique : d'un côté, il aborde une thématique taboue comme la question basque, notamment la violence au Pays Basque et l'ETA et, d'un autre côté, le roman est publié dans une maison d'édition militante, d'une diffusion plutôt réduite, principalement circonscrite au Pays Basque et qui compte peu de publicité. Toutes ces circonstances font que le roman a été très peu médiatisé, et

¹ En effet, Sorel fait une distinction entre les prix littéraires en général, où il participe, et d'autres prix comme le Planeta, dont il critique sa dimension commerciale sans se cacher : « Los premios Planeta [...] no se dan a las obras sino a aquello que se puede vender mejor en un momento dado ». A. M., « Andrés Sorel : “La auténtica literatura no encuentra el puesto que merece” », *El adelantado de Segovia*, 17/10/1998, p. 10.

² Comme le souligne Germán Gullón : « Un problema, paralelo al del comercialismo y a la multipolaridad actual, que demanda atención urgente, es el regentismo de la crítica literaria del presente. Hay demasiados críticos de la novela actual, unos progresistas y otros retrógrados, que cuando les preguntas si han leído tal o cual libro te miran frunciendo el hocico como diciendo yo a ese caballero o señora no lo frecuento. Tamaño señoritismo estético resulta habitual en un gremio cuyo oficio es leerlo casi todo; existe, pues, una cierta crítica a la que con oler un determinado nombre ya le basta ». G. Gullón, «La novela española: 1980-2003», dans Antonio Orejudo (Éd.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcie, Universidad de Murcia, 2004, p. 15-37. En ligne [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-espanola-1980-2003/html/adf3d27c-01af-49af-8132-3d5a789077ad_4.html#I_1]. Consulté le 06/10/2018.

apparemment même refusé par certains journaux madrilènes. À propos de cette problématique, Andrés Sorel déclare au journal *Gara* :

[La novela] está siendo absolutamente prohibida, boicoteada, por los directores de los periódicos de Madrid. No quieren que se dé ninguna noticia sobre su publicación. Pero la editorial me ha dicho que hay gente muy conocida, como Juan Goytisolo y otros escritores e intelectuales, que la han solicitado directamente¹.

Cependant, la section basque de *El País* ainsi que certains journaux castillans publient un entretien avec l'auteur à propos du roman². Par ailleurs, il a été présenté à Ségovie, Burgos et Madrid³. Étant donné son contenu hautement politique, cette publication a été plutôt un prétexte pour évoquer le débat sur la violence de l'ETA et le cessez-le-feu avec l'auteur que pour parler du roman lui-même. Par conséquent, il n'a fait l'objet d'aucune recension dans les suppléments littéraires des grands journaux nationaux, comme le dénonce *La Fiera Literaria*, une revue satirique et pamphlétaire :

Queremos llamar desde aquí la atención sobre otra excelente obra que ha publicado Sorel a principios de este año, *Regreso a las armas*, sobre la que, como era de temer, ha caído el más espeso silencio de los mandarines⁴.

Si le livre a eu une diffusion très limitée, il a pourtant été lu en prison, comme le montre une lettre adressée à l'auteur, signée par un prisonnier incarcéré à Alava, qui fait une recension élogieuse du roman : « Se nota el saber del oficio ; la riqueza de la escritura ; los recursos, la simbología, el manejo de los personajes con maestría, el sentimiento que emana de sus vidas y sus páginas »⁵.

Une autre forme de silence est celle de la maison Planeta à propos de la présentation de *La noche en que fui traicionada*, publié en 2002. Malgré sa diffusion et le nombre de recensions dont le roman fait l'objet, il semble que, une fois publié, la maison Planeta se déresponsabilise de la promotion de l'œuvre et elle n'en fait aucune présentation publique. Comme le précise l'écrivain Francisco Vélaz :

¹ Segovia, « Los medios imponen una censura rígida », *Gara*, 18/10/1998, p. 21.

² Susana Santolaria, « Andrés Sorel : “El diálogo es la mejor arma para no matar y convivir en paz” », *El País*, 04/11/1998. En ligne [https://elpais.com/diario/1998/11/04/paisvasco/910212032_850215.html]. Consulté le 19/09/2018 ; C. M., « Andrés Sorel : “El sufrimiento de las víctimas de ETA no puede pagarse” », *Diario de Burgos*, 25/11/1998, p. 14 ; Marta Arnáiz, « De Estella a la paz en “Regreso a las armas” », *Burgos 7 días*, 28/11/1998, p. 43.

³ « Coloquio literario-político con Andrés Sorel », dans le cadre du « 6º ciclo Lectura y Compromiso ». La Nave, Ségovie, 16/10/1998, ainsi que à la Casa de Cultura de Burgos, le 24/11/1998. « Diálogo político-literario » organisé par l'Asociación Colegial de Escritores au Círculo de Bellas Artes. Madrid, 26/10/1998.

⁴ Anonyme, « Una novela de Andrés Sorel », *La Fiera Literaria*, n° 53, octobre 1998.

⁵ Lettre de A. R., Alava, 10/12/1998. Correspondance privée de l'auteur.

Curiosamente la novela no ha disfrutado de esa justa promoción que una editorial de la importancia del Planeta dedica a sus autores. Lenguas comentan que reconociendo la calidad de la obra, su temática ha podido traspasar lo “políticamente correcto” por lo cual procurando evitar todo tipo de escándalo, se ha corrido un tupido velo con el que ocultarla. Pero naturalmente el lector interesado puede pedirla en cualquier librería, pues secuestrada no ha sido¹.

En effet, on peut considérer la publication du roman de Sorel chez Planeta comme un accident dans la logique politique du groupe. En effet, Sorel envoie le texte à Planeta en 2002 et il est mis en valeur par l’éditrice responsable de la section de narration « Ficción Planeta », Ana García D’Atri, qui avait notamment pris en charge la publication des œuvres d’Antonio Gala. Apparemment, une fois le roman publié, Planeta change radicalement de tactique et décline toute présentation publique. De plus, il paraît que l’éditrice a tout de suite dû changer de section chez Planeta, à cause de cette publication². S’agit-il d’une négligence volontaire ou involontaire ? D’une erreur de stratégie ? Dans quelle mesure ce roman portait-il préjudice à la maison Planeta ? Ce sont des questions sans réponse, car dans cette affaire, nous ne disposons que de la version d’Andrés Sorel. L’éditrice n’a jamais donné suite à nos sollicitations par mail, ce qui reste assez énigmatique³. Enfin, le roman fut présenté au Círculo de Bellas Artes de Madrid par l’Asociación Colegial de Escritores et non par Planeta, qui décida de lui rendre tous ses droits d’auteur, après avoir pourtant intégralement financé l’édition.

Un cas symptomatique du silence de la critique littéraire est celui de *Babelia*, le supplément littéraire de référence publié par *El País*. Même les auteurs les plus indépendants, critiques ou périphériques y sont évoqués, comme Alfons Cervera ou Belén Gopegui, à l’exception des romans d’Andrés Sorel. Pour quelle raison ? Tout d’abord, il ne faut pas oublier la rupture des relations entre Sorel et *El País* depuis 1991, lors de la guerre en Irak, date à laquelle l’auteur n’écrira plus pour le journal. Ensuite, les journaux font partie de groupes éditoriaux puissants, comme PRISA pour *El País*, qui font surtout la promotion des ouvrages publiés dans leurs maisons d’édition, notamment Alfaguara. Le cas de *Babelia* est particulier, comme le montre l’exemple dramatique du critique Ignacio Echevarría, collaborateur assidu dudit supplément littéraire, qui finit par être licencié en 2004 à cause d’une critique acide d’un roman de Bernardo Atxaga, publié par Alfaguara, maison faisant partie du groupe PRISA⁴. Comme Andrés Sorel en fit l’expérience avec ce journal, l’indépendance a un coût élevé. Au vu de la situation actuelle, il faudrait se demander à quel point le critique littéraire est

¹ Francisco Vélez Nieto, « La noche en que fui traicionada », *El Correo de Andalucía*, Especial Verano 2002, p. 8.

² Actuellement, l’éditrice travaille pour la communauté de Madrid, au sein du PSOE. Carlos Sáinz-Pardo, entretien avec Andrés Sorel, Madrid, 19/09/2014.

³ Courriers électroniques envoyés le 10/09/2015 et le 29/01/2016.

⁴ Voir Ignacio Echevarría, « Una elegía pastoral », *El País*, 04/09/2004. En ligne [http://elpais.com/diario/2004/09/04/babelia/1094254752_850215.html]. Consulté le 28/04/2015.

véritablement libre et indépendant dans son métier, quand on sait que bon nombre des suppléments littéraires font partie de grandes corporations. En ce sens, le critique Fernando Valls a analysé cette situation alarmante :

El mismo medio en el que desempeña su trabajo, a menudo integrante de grupos editoriales, es quien más se la restringe. Por supuesto, no a la manera burda que practicaba la dictadura sino mediante mecanismos más sutiles. Es evidente que no a todos los libros se le da el mismo trato, el que sea una editorial y otra quien lo edite condiciona su aceptación (entre otras razones por la publicidad que paga en el medio), así como el prestigio mediático del autor¹.

Dans le cas de Sorel, il est difficile d'envisager une critique de son œuvre dans un journal qui a refusé sa collaboration dans la section d'opinion, sachant que cet auteur publie généralement dans des maisons d'édition indépendantes qui n'appartiennent pas au groupe PRISA. L'écrivain Antonio Enrique affirme à ce propos :

Las buenas novelas hay que buscarlas fuera de las editoriales más competitivas, o como excepción de las grandes [...] ; y prácticamente pasan inadvertidas, al no contar con respaldo mediático idóneo, así como tampoco, por lo general, crítico, siendo que la Crítica ha sido absorbida [...] por el Mercado, ya que la prensa forma parte muy esencial de conglomerados de empresas, los famosos oligopolios².

Par ailleurs, l'écriture engagée d'Andrés Sorel génère des polémiques à plusieurs niveaux de la réception, notamment chez les lecteurs des journaux et lors de la présentation des œuvres. Par exemple, parmi la correspondance personnelle de l'écrivain on a trouvé un mail signé par « Jose » et intitulé « Queja », adressé au directeur du journal *La Razón*, en guise de « Carta al director ». Il refuse catégoriquement de lire *La noche en que fui traicionada* : « ¡No lo he comprado, no lo he leído y naturalmente no lo voy a comprar ni a leer! »³. Le lecteur, originaire de Barco de Ávila, se plaint assez violemment des insultes que fait le narrateur contre certains personnages du village, au chapitre six. À vrai dire, cette référence se trouve au chapitre sept de l'acte deux, où le narrateur omniscient fait une fresque caricaturale des villageois. À un moment donné, il fait allusion à un certain Pepe, personnage qui correspond probablement à l'auteur du mail :

Sin duda le sobaban más de cuatro copas a Pepe: eso explicaría que sin venir a cuento se pusiera en el Clipper a dar vivas a Franco y a amenazar a todos los comunistas legales o emboscados que se movían por el pueblo, « ¡Necesitan un escarmiento! », gritaba dirigiéndose a dos madrileños plácidamente sentados ante un velador, que al contemplar la arenga no salían de su asombro (*Noche*, 284).

¹ Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelone, Crítica, 2003, p. 17.

² Antonio Enrique, *Canon heterodoxo*, Cordoue, Berenice, 2012, p. 415.

³ Jose, El Barco de Ávila, « Queja », 01/08/2002. Correspondance personnelle d'Andrés Sorel.

S'adressant directement à l'écrivain, le lecteur laisse sous-entendre dans le mail la possibilité d'un règlement de comptes :

Andrés, se ha equivocado gravemente, ciertas personas como consecuencia de sus insultos « se la tienen jurada » y no es para menos, en una [sic] pequeño pueblo como el nuestro sus insultos, provocan un estado de irritación entre las gentes de las diferentes ideas políticas [...]. Supongo que como yo, la mayoría de los habitantes de Barco de Ávila, estarán esperando una disculpa, aunque los que conocemos « su obra y arte », sabemos que su soberbia se lo impedirá¹.

Cet exemple illustre bien la dimension polémique des œuvres de l'auteur. En effet, le narrateur est confondu avec l'auteur réel et le pacte de lecture est complètement brisé, alors qu'il s'agit d'une fiction. Bien que le rôle du narrateur omniscient soit très proche du point de vue de l'auteur réel, l'évaluation des personnages ne peut pas lui être attribuée, puisqu'elle correspond essentiellement à la voix de l'instance auctoriale ou de l'auteur implicite, mais en aucun cas à celle de l'auteur réel.

La présentation de ses romans a fait l'objet d'une certaine polémique, ou tout au moins elle a suscité le débat parmi les spectateurs. C'est le cas de *La caverna del comunismo*, présenté à la Casa del Libro à Séville, le 16 novembre 2007, en présence de Rogelio Delgado, l'éditeur de RD et de Concha Caballero, députée d'Izquierda Unida². Durant cette présentation, Sorel avait émis une dure critique à l'encontre des régimes communistes qu'il avait connus. À la fin de celle-ci l'un des assistants, un vieil homme, se plaignit des opinions de Sorel sur le communisme, alléguant qu'il avait toujours été affilié au PCE et n'avait pas l'impression que cela fût si horrible que cela.

Enfin, la dimension performative du discours de l'auteur est montrée dans d'autres interventions publiques. Par exemple, le journaliste Ismael G. Cabral fait une chronique de la présentation de *Último tango en Auschwitz* à la Feria del Libro de Séville. Le professeur Rafael de Cózar était le responsable de la présentation, et les assistants sont prévenus par ce dernier de la nature controversée de l'écrivain : « Andrés Sorel es un escritor incómodo y espinoso »³. Tout au long de cette chronique, le journaliste met également en relief la réaction du public :

Sorel, hombre de voz rotunda y controvertido por vocación – no ha retirado aun su apoyo a la dictadura cubana –, fue más allá : « Hoy los campos de concentración se han modernizado; en ellos ya no se queman humanos, ya no están teñidos de sangre, ahora esos campos de tragedia se llaman

¹ *Ibid.*

² « La caverna del comunismo », *El Mundo*, 17/11/2007, p. 18.

³ Ismael G. Cabral, « Sorel dispara a la derecha con palabras enfurecidas », *El Correo de Andalucía*, 03/05/2013. En ligne [<http://elcorreoweb.es/historico/sorel-dispara-a-la-derecha-con-palabras-enfurecidas-LBEC433967>]. Consulté le 19/09/2018.

bancos », dijo. Ni un sólo murmullo. O el aforo era parroquia o el público estaba fascinado por la existencia [...] de lenguas insobornables como la de Sorel¹.

Comme le raconte ironiquement le journaliste, le ton utilisé par Sorel incite à l'action chez les assistants à l'acte :

Luego Sorel reivindicó a Albert Camus y lo hizo como siempre en él de una manera vehemente, dramática. Casi daban ganas de arrojar a las casetas para buscar todo cuanto escribiera el francés. El autor [...] lo aireó con una frase cuyo eco aún resuena en el público, cuyas palabras fueron anotadas de prisa por muchos bolígrafos, cuya verdad parece tan auténtica que debería estar en el *top five* de los estudios de tatuaje : « La rebelión es el acto del hombre informado que tiene consciencia de sus derechos ». No supimos mucho más del libro de Sorel, sólo que de una forma u otra merece ser leído².

En effet, on constate que lors des présentations de ses publications, Sorel joue un double rôle : il fait la promotion de son œuvre non pas en la décrivant, mais en remuant les consciences du public grâce à la fascination, l'émerveillement ou la provocation de son discours.

En conclusion, l'écriture de Sorel ne laisse pas indifférent. Pour la critique littéraire espagnole, la dimension politique du texte littéraire doit encore trouver sa place. La posture d'auteur, en raison de sa nature polémique et engagée, assombrit souvent la valeur de son œuvre. Le silence médiatique face à certains romans est dû à la nature minoritaire et indépendante de certaines maisons d'édition, mais c'est aussi l'indicateur qu'en Espagne il existe encore des sujets tabous qu'il faut éviter d'aborder dans la fiction. Les réactions des lecteurs vont de l'émerveillement à l'énervement, et démontrent que ses romans sortent du cadre habituel. Ses œuvres se confrontent au canon littéraire dominant et favorisent chez le public le débat et la controverse.

Mais cette constatation sociologique pourrait sans doute être transposée à l'espace textuel : le récit y utilise de multiples stratégies pour esquisser aussi bien l'image de son lecteur idéal que celle du lecteur refusé.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Chapitre 2. Poétique de la réception. Vers une minorité savante ?

*Écris - Pour qui?
- Pour les morts, pour ceux que tu aimes,
dans un monde qui fut
- Mais le liront-ils? - Non!
Sören Kierkegaard*

Dans ce chapitre, l'analyse littéraire nous permettra d'observer comment se construisent les poétiques de la réception qui opèrent dans le texte, des plus implicites aux plus explicites. On cherchera à comprendre comment le texte configure une image plus ou moins nette du lecteur idéal du récit sorélien, et on essaiera d'appréhender les images du narrataire invoqué présentes dans la diégèse. Par ailleurs, on découvrira au sein de la dimension paratextuelle (couverture, titres, images, préfaces, épigraphes, intertitres) un espace d'accueil singulier destiné à un profil de lecteur précis. On s'intéressera aux stratégies textuelles mises en place dans le but de se distancier du lecteur, notamment au moyen de dispositifs brisant l'illusion référentielle, pour ensuite comprendre comment le texte attire l'attention du récepteur. En effet, en mobilisant la dimension affective par de nombreux procédés pathémiques, le texte parvient à convaincre le lecteur au moyen de l'argumentation émotionnelle.

Le récit aborde également la figure du lecteur, de la lecture et du livre dans l'univers fictionnel, créant ainsi une série de traces axiologiques qui délimitent la portée engagée de ses créations critiques. Mais il importe aussi d'analyser par quels dispositifs formels est élaborée une image de l'anti-lecteur, en particulier dans *La caverna del comunismo*, où il fait l'objet de mépris de la part du narrateur et des personnages qui l'entourent, afin de le discréditer. Les lectures des différents personnages du corpus ont une signification précise, qui renvoie à un univers fictionnel sélectif : il est ainsi orienté vers la libération de l'être humain par cette activité intellectuelle et ludique. Enfin, on s'intéressera aux rapports entre le pouvoir et la culture à travers la dimension symbolique de la bibliothèque et le destin fortuit du livre. Ce dernier se fait objet de contre-pouvoir, qui combat l'oppression et l'injustice en véhiculant la culture et l'ouverture d'esprit.

2.1 Le lecteur idéal du récit sorélien. Images du narrataire invoqué

Quand on demande à Andrés Sorel sur le profil du narrataire de ses romans, la réponse ne nous semble pas spécialement explicite, mais elle contient des informations à déchiffrer par la suite :

Siempre uno, si es sincero, escribe para sí mismo. Para mirarse en el espejo y no ver su aspecto físico, sino el moral. ¿El lector? El lector no existe. Al lector se le forma y condiciona. Ningún lector es inocente. Y uno, cuando no es producto ni víctima del mercado, que ahí los lectores vienen condicionados por la propaganda, la publicidad, los intereses editoriales, sabe que tiene muy difícil encontrar un lector. Por eso, cuando lo encuentra, se siente reconfortado. La botella que lanzó al proceloso océano en su ininterrumpido naufragio halló por fin a alguien que supo recoger e interpretar su mensaje¹.

Cette déclaration porte en elle la base de la pragmatique de son engagement. Cette première partie sera analysée en ne prenant en compte que le début de l'extrait : « Siempre uno, si es sincero, escribe para sí mismo. Para mirarse en el espejo y no ver su aspecto físico, sino el moral. ¿El lector? El lector no existe ». L'intention de Sorel peut nous sembler tout à fait sincère : écrire avant tout pour lui-même. Il est évident que dans sa démarche, l'écriture engagée représente une façon d'exorciser ses traumatismes et ses angoisses, mais en même temps, sa parole sous-entend ce réflexe vers son *je* interne, lors de la partie « mirarse en el espejo ». En effet, le reflet du miroir est une projection, pouvant être dupliquée jusqu'à l'infini. C'est comme si le lecteur idéal qu'il aurait en face de lui ne serait qu'une image de l'auteur lui-même, par cette capacité de refléter qu'a le miroir. En l'occurrence, il s'agit d'un clin d'œil vers un destinataire qui viserait un même système de référence et qui ferait partie d'une sorte de communauté symbolique partageant des valeurs proches de celles de l'auteur réel.

Quand Sorel affirme dans sa déclaration que « el lector no existe », il est en train d'adopter une sorte d'imposture. En effet, la littérature, comme les autres disciplines artistiques, est une communication avec autrui. Le récit peut provoquer un impact plus ou moins important, voire une polémique, sur un public déterminé. Par conséquent, l'auteur ne peut pas ignorer qu'un livre qui n'est pas publié et surtout lu, c'est comme s'il n'existait pas². Il s'agit tout simplement d'un destinataire non déclaré. Ceci dit, et même en admettant que le lecteur n'existe pas pour l'écrivain ou qu'il ne compte pas pour lui, l'œuvre littéraire dans son ensemble, que ce soit par le texte ou à travers le paratexte, configure un destinataire précis. Il y a un public

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010.

² Comme le fait remarquer Jean-Paul Sartre, « l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts ». Dans J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], 1997, p. 50.

idéal auquel l'œuvre s'adresse et qu'elle construit, tant au niveau textuel que paratextuel. En même temps, l'œuvre configure aussi un public qu'elle rejette, d'une façon plus ou moins explicite, par affirmation ou par omission. C'est justement l'instance auctoriale présente dans le roman, que ce soit par le biais de l'auteur implicite au niveau textuel, que ce soit par le biais de l'auteur réel au niveau paratextuel, celle qui se charge de mettre en place une série de mécanismes cherchant la complicité ou le refus d'un type déterminé de lecteur. Ce qui nous intéresse ici est d'analyser quelles sont les stratégies paratextuelles et textuelles de l'œuvre sorélienne utilisées pour produire une série d'effets et de configurations qui définissent le lecteur souhaité et le lecteur refusé.

2.1.1 La complicité de la dimension paratextuelle

Tout d'abord, on s'intéresse au *péritexte éditorial*¹. En effet, c'est par la première de couverture (illustration, titre, nom de l'auteur, indication générique, maison d'édition, collection, etc.) que le lecteur se sent plus ou moins attiré par l'œuvre. Selon Gérard Genette, le *seuil* de l'œuvre « offre à tout en chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin »². C'est la porte d'entrée vers le monde du récit et celle qui configure l'horizon d'attente du lecteur, donnant des indications sur la nature du livre. L'illustration de la couverture peut être considérée comme le tremplin vers la lecture, et elle exerce un fort pouvoir de séduction ainsi que de *captatio benevolentiae*. Si le but de l'éditeur est tout d'abord d'attirer l'œil d'un possible acheteur, les imbrications entre l'illustration et le titre apportent bien évidemment du sens à la réception de l'œuvre. Si l'auteur n'est pas connu du lecteur, c'est par le titre qu'il choisira de lire ou non le roman. Il est intéressant de s'attarder sur son roman *Las voces del Estrecho*, publié en 2000 chez Muchnik, ayant fait l'objet d'une réédition en 2016 chez Akal :

¹ Selon Gérard Genette « cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale [...] de l'éditeur ». G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 21.

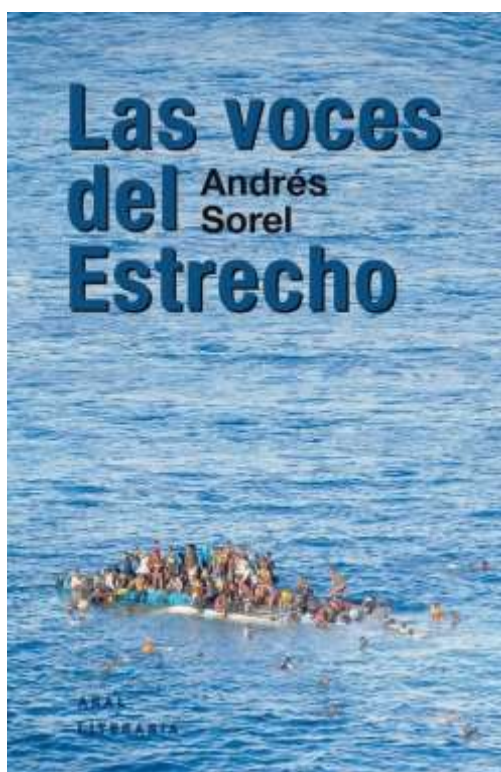
² *Ibid.*, p. 8.



Si le titre est de nature thématique et littérale, renvoyant au personnage collectif du récit, par le biais métonymique – ces multiples voix du Déroit de Gibraltar –, le lecteur voudra sûrement connaître qui sont ces voix anonymes et mystérieuses évoquées. Ainsi, le titre porte une valeur poétique, mystérieuse et insolite. Dans les deux maisons d'édition, le rapport entre l'image et le titre est coopératif, dans le sens où l'image nous apporte des informations complémentaires au titre. Chez Muchnik, l'image porte un sens nettement plus évocateur et poétique que dans la réédition publiée par Akal, qui utilise une image plus explicite, mais plus frappant aussi. En effet, chez Muchnik, le titre, en orange, et le nom de l'auteur, en blanc, ont une police moyenne, discrète et légèrement en décalage, ce qui apporte un certain dynamisme à une image semi-statique. Il s'agit d'une photographie d'un paysage en noir et blanc, mais de tonalité verdâtre, et dont la source est « Cover ». Le cadrage est serré et rapproché. Au premier plan de l'image, la proue d'une petite barque se trouve sur le sable, au pied de mer et orientée vers la gauche. Elle a la fonction de diriger le regard du récepteur vers la mer qui se trouve derrière, moyennement calme et, comme l'indique le titre, il s'agit des eaux du « Estrecho ». La mer et ses voix sont placées au même niveau, mais le lecteur ignore l'identité de celles-ci. Mais avant tout, c'est la tonalité de l'image qui crée du sens. Dans une tonalité foncée et verdâtre, l'image construit une atmosphère de mystère. À cela s'ajoute la configuration du ciel, pris par un énorme nuage d'un temps orageux : un présage d'instabilité et de drame. L'image suscite probablement chez le lecteur une envie de savoir, de résoudre le mystère. Si on tourne

le livre vers la quatrième de couverture, on découvre le résumé de l'œuvre – l'espace défini par Genette comme prière d'insérer –, rédigé d'une manière attirante et poétique par l'éditeur, et dans lequel on constate la double nature du roman : « una llamada poética y desgarrada », ainsi que « una denuncia de la realidad que los inmigrantes viven » ou « grito callado ». C'est là que l'on prend conscience de l'identité de ces voix : les immigrés africains qui traversent la Méditerranée. L'image paisible de la première de couverture est rapidement explicitée, et le mystère résolu. C'est en lisant le résumé que le lecteur prend conscience non seulement de l'intrigue, mais aussi de l'envergure éthique qui porte la thématique du récit.

En revanche, la couverture d'Akal reste plus explicite :



Au niveau typographique, la dimension de la police du titre est grande et bleu marin, dans une disposition en « C », comme s'il s'agissait d'une vague, à l'intérieur de laquelle se trouve le nom de l'auteur, plus petit, en noir, symboliquement aussi phagocyté par la mer. La collection de la maison d'édition, « Akal literaria », est mentionnée sur la partie inférieure gauche de la couverture à l'aide d'une police discrète et de la même couleur que celle du titre. Quant à l'image de la première de couverture, il s'agit d'une photographie couleur de grand réalisme dans laquelle une mer calme occupe toute la page. La zone de plus d'impact visuel se trouve sur la moitié inférieure de l'image, dans laquelle on apprécie une trentaine d'immigrés africains

qui s'accrochent comme ils le peuvent à une plateforme qui reste à peine sur la surface de l'eau. Certains portent un gilet de sauvetage jaune. Leur attitude est intéressante : certains se sentent déboussolés, d'autres attendent et quelques-uns partent à la nage vers l'angle inférieur droit de la page vers le hors-plan. On ne sait pas qui se trouve dans ce hors-plan, mais probablement s'agit-il des sauveteurs en mer, qui symboliquement seraient les lecteurs du récit, qui vont s'occuper d'une certaine manière des vies brisées des naufragés. Cette dimension performative du paratexte s'apprécie également dans le choix d'une image sans aucun cadre, dans laquelle la mer déborde, comme si le roman lui-même était en train de se noyer, en attendant le sauvetage du lecteur.

En résumé, cet espace non négligeable du paratexte s'adresse à un profil de lecteur déterminé et concret : celui d'un lecteur curieux, soucieux de l'actualité, et sensible aux problématiques contemporaines, comme celle de l'immigration. Dans l'édition de Muchnik, les termes « denuncia » et « llamada » de la quatrième de couverture ont une valeur performative, qui attend du récepteur qu'il s'empare de ces événements tragiques, au moins par le biais de la lecture. Dans celle d'Akal, mis à part les considérations élogieuses sur le roman de la part d'écrivains et de critiques littéraires comme Luis Landero, Luis Mateo Díez et Gonzalo Santonja, on trouve une description de la nature de ces voix, dont le titre fait référence, mais surtout une phrase très pertinente : « una llamada de atención a una sociedad apática », qui rejoint l'idée exprimée par l'image de la couverture : l'appel incessant au lecteur non seulement pour qu'il sauve ces vies, mais aussi pour être sauvé lui-même de sa passivité et de son indifférence.

L'analyse du paratexte dans *La caverna del comunismo* s'avère très intéressante pour connaître la nature du narrataire invoqué par l'œuvre :



Au niveau de la première de couverture, la couleur rouge de la typographie qui désigne autant le nom de l'auteur que le titre du roman, juste en-dessous, attire spécialement l'attention du récepteur. Le titre reste assez explicite sur la thématique du roman, à l'exception de ce mot « caverna », certainement mystérieux et métaphorique car ne correspond pas à l'image choisie. Il s'agit d'un titre symbolique que le lecteur doit se charger de déchiffrer, et qui évoque par ailleurs une *emprise fantasmatique*¹. Contrairement au mystère évoqué par le mot « caverna » dans le titre, un symbole du communisme – la faucille et le marteau – en noir et blanc se situe sur la partie centrale gauche. Avec une étoile noire derrière, le tout entouré par un cercle composé par cinq étoiles noires avec le mot « comunista » intercalé à chaque fois, ce symbole dégage toute sorte d'ambiguïté en raison de sa redondance avec le titre, et évoque une période spécifique de l'histoire du XX^e siècle.

L'image choisie est une photographie couleur du Parlement de Bucarest ou *Maison du Peuple* – espace central du roman, monument construit sous le régime de Ceausescu –, datée probablement des années 1990 à en juger par les voitures qui circulent, légèrement floutée et stylisée, et qui dépasse un peu de la moitié inférieure de la couverture. Il s'agit d'une image en contre-plongée, ce qui apporte un sens de domination et de relief au bâtiment. Cette image a

¹ Vincent Jouve considère l'emprise fantasmatique comme un procédé affectif d'illusion référentielle. Il s'agit de la « réactivation par le récit des *fantasmes originaires* », comme c'est le cas du terme « caverne », qui renverrait à la vie intra-utérine. Dans V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 151.

également la vertu de montrer une bonne partie de la chaussée pavée qui se situe devant l'édifice, un endroit stratégique car au sous-sol se trouve la caverne du mineur K, le protagoniste du récit. Sur la chaussée, les deux marquages blancs au sol, en parallèle et qui convergent vers l'entrée du Palais, contribuent à le mettre en valeur en dirigeant le regard. La présence de quelques nuages dans le ciel apporte une atmosphère étrange et mystérieuse à la scène. En bas de l'image, une police blanche fait allusion à la maison d'édition (RD Editores), mais surtout à la collection « narrativa », écrite en majuscule. Malgré le réalisme de l'image et du symbole du communisme à gauche, le mot *caverna* ainsi que la mention de la collection nous confirment qu'il s'agit bien d'une fiction.

Cette double allusion au factuel et au fictionnel est également présente lors de la préface, écrite de manière originelle comme une liste de personnages du roman, réels et fictifs, qui s'ouvre ainsi : « Esta novela no hubiera podido realizarse sin la presencia o textos de ». Le dernier de cette liste, Andrés Sorel lui-même, s'autodénomme « el transcriptor de esta *fantasía política* » (*Caverna*, 11. On souligne), encore une allusion à cette double dimension de sa nature générique. Dans cette préface, qui joue aussi avec les frontières génériques évoquant une pièce de théâtre, la liste de personnages joue aussi sur le choix du lecteur et sur son horizon d'attente. Elle porte une utilité politique et intellectuelle en fonction des personnages cités : écrivains classiques et contemporains, dirigeants communistes, politiques, personnages de fiction et philosophes configurent un melting-pot hétéroclite visant un public d'un profil déterminé, probablement un amateur d'Histoire et de littérature, notamment de fiction politique.

Situé entre la table de matières et la préface, l'espace paratextuel nous montre une épigraphe principale consistant à une citation de Karl Kraus, le célèbre et polémique écrivain Autrichien admiré par Andrés Sorel, dont la référence n'est pas précisée¹. Il nous délivre son idée de communisme, et cette épigraphe oriente véritablement le sens de la lecture du roman. Le communisme est décrit par Kraus à travers un paradoxe. Tout d'abord, il est considéré négativement comme une idéologie « ultrajadora de la vida »², comme un « medio funesto en busca de una meta ideal y más pura ». Ensuite, il nuance : « lleva el diablo su praxis, pero, en cambio, que Dios nos lo conserve ». Même si l'écrivain estime qu'il s'agit bien d'un « medio funesto », il défend son existence dans la mesure où il sert à empêcher que « aquella chusma no se vuelva más desvergonzada todavía », dans une allusion évidente à la bourgeoisie. En effet, pour Kraus le communisme est valable non pas par la nature de son idéologie, mais plutôt

¹ En effet, cette citation provient d'un article intitulé « Antwort an Rosa Luxemburg » (Réponse à Rosa Luxemburg), publié dans sa revue *Die Fackel*, en novembre 1920.

² Toutes les citations sur l'épigraphe de Karl Kraus correspondent à la page 9 du roman.

par son côté pragmatique, qui opère en tant que *mur de soutènement* contre le bourgeois, afin de le remettre à sa place et d'éviter ses *dépassements*. Par conséquent, Sorel veut dresser à travers la citation de Kraus ce bilan en demi-teinte sur ce qu'a été le communisme. Il reconnaît en même temps ses vertus et ses erreurs, et cela configure un type de lecteur concret, non militant ni aveuglement défenseur de cette idéologie, mais plutôt quelqu'un de curieux de connaître son côté le plus sombre et ravageur. Cette épigraphe fonctionne comme une porte d'entrée d'un récit radicalement critique contre le communisme, mais paradoxalement écrit par un auteur communiste.

Ensuite, tout au long du récit, on a accès à toute une série d'épigraphes de chapitre, situées en tête de section. La pensée concrète des *épigrapés* détermine également l'horizon d'attente de l'écrivain par rapport à son lecteur idéal : le destinataire de l'épigraphe ou *épigrapheaire*. Ainsi, les citations, qui ont une simple fonction de commentaire du contenu du chapitre, correspondent à toute une série d'intellectuels progressistes qui visent à créer un effet d'identification avec le lecteur : philosophes comme María Zambrano ou Théodor Adorno, poètes comme Antonio Machado, écrivains comme Thomas Bernhard ou Albert Camus¹. Ces sont des intellectuels très récurrents dans les œuvres de Sorel, pour qui il sent une admiration spéciale. Gérard Genette considère l'épigraphe comme « un signal [...] de culture, un mot de passe d'intellectualité »², et dans l'exemple de ce roman, elle s'adresse probablement à un public raffiné et érudit, tout à l'opposé d'un lecteur qui serait issu de la société de masse et sensible à la culture populaire.

On peut s'attarder également sur le paratexte du roman *Último tango en Auschwitz* (2013). Le titre a une police particulière de grande dimension, d'une texture poreuse, comme si elle avait été écrite à la main probablement par un prisonnier, en marron foncé. De plus, il occupe plus d'un tiers de la première de couverture. Le titre peut sembler accrocheur et original, en nous évoquant au passage un clin d'œil au film de Bernardo Bertolucci *Último tango en París* (1972), qui a une fin tragique. Il a une nature thématique et littérale qui évoque le sujet du récit : le rôle de la musique dans le camp de concentration. Bien que la référence au lieu d'Auschwitz puisse nous renvoyer à une expérience historique cauchemardesque, la référence au « tango » peut susciter notre curiosité. En effet, ce nom est lié à une musique ambivalente, qui peut évoquer l'amour, mais aussi la tristesse et la mort. Il est entouré par l'adjectif « último » et le lieu, Auchwitz, qui évoquent la mort, et avec lesquels il maintient une relation d'oxymore. Par conséquent, la vie qui représente la musique se trouve encerclée par la mort du

¹ La référence des extraits des citations, comme c'était le cas de l'épigraphe principale, n'est pas mentionnée.

² G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 163.

lieu, comme s'il s'agissait d'un barbelé. L'adjectif « último », ouvre aussi une porte vers l'espérance.

Quant à l'épigraphe principale, elle est composée de quatre citations, dont la dernière est la seule à préciser la référence : un poème de Paul Celan intitulé « Fuga de muerte »¹. Mise à part une autre citation de l'écrivain Thomas Mann de 1945 concernant la situation honteuse de la nation allemande (injustice, mensonge, corruption, endoctrinement) à cause du national-socialisme, et qu'il synthétise comme un « ejemplo del mal », celles qui nous intéressent sont les deux premières. La seconde s'intitule « Ley de Auschwitz (sin autor) », une sorte de litanie du camp dont on ignore l'origine et la véracité. Elle dit : « Nadie habla de Auschwitz ; si habla, no comprende nada ; si comprende, lo olvida enseguida ». En effet, cette citation donne une consigne qui vise à cacher l'existence du camp à travers le silence et l'oubli. Mais ce qui est intéressant est la reprise parodique de la citation par l'écrivain Polonais Stanislas Lem, intitulée « Ley de Lem », qui figure en tête de page : « Nadie lee nada ; si lee, no comprende nada ; si comprende, lo olvida enseguida ». C'est comme si le silence et l'oubli imposés à Auschwitz se réincarnaient dans le manque de lecture et, par conséquent, dans l'ignorance de la société contemporaine, qui vit dans un temps éphémère, dans lequel tout est rapidement oublié. En outre, cette citation est une invitation provocatrice adressée au lecteur idéal, pour qu'il puisse contredire la citation de Stanislas Lem en lisant le roman de Sorel. En résumé, *Último tango en Auschwitz* vise un lecteur curieux d'Histoire et sensible à la douleur des autres, qui soit prêt à se plonger dans une histoire épineuse et inconfortable, qu'il pourra difficilement lire d'un seul trait, en raison de ses passages lourds et cauchemardesques.

Dans *El falangista vencido y desarmado* (2006), le choix insolite et paradoxal du titre peut choquer le lecteur, surtout en raison la contradiction historique de rendre vaincu les vainqueurs de la Guerre Civile, en les plaçant au même niveau que les républicains. Les mots du titre font écho, à travers une resémantisation, au message radiophonique du 1^{er} avril 1939, marquant la fin de la Guerre Civile et le triomphe de Franco sur l'Espagne républicaine. Le phalangiste évoque le personnage d'Enrique, qui est jugé à travers les adjectifs qualificatifs de « vencido » y « desarmado ». C'est le paradoxe du gagnant perdant, et cela peut susciter la curiosité du lecteur. De plus, cette situation inusuelle trouve sa correspondance dans l'image : le logo de la Phalange cassé en deux morceaux et en rouge.

La table des chapitres ou « índice », située dans l'espace paratextuel, indique les huit intertitres correspondants à chaque chapitre et fait office d'annonce. L'ensemble correspond à

¹ Toutes les références à l'épigraphe principale correspondent aux pages 5 et 6 du roman.

des titres à la fois rhématiques – car ils sont numérotés, mais sans mentionner le mot « chapitre » – et thématiques – puisqu’ils désignent leur contenu. Ce sont des intertitres plutôt longs, mais différents, qui provoquent des effets de lecture divers. Les deux premiers sont des allusions à un cadre spatio-temporel, qui adoptent une formulation propre au journal intime ou au documentaire. Le premier intertitre, « Gredos. Invierno de 2006 », fait allusion au présent et au narrateur-protagoniste du récit premier, celui qui va avoir accès au roman de son ami. La mention à la saison et non pas au mois, donne une allure poétique et symbolique, qui renvoie au feu et au déclin, ainsi que le lieu, une zone de montagne, qui nous évoque la neige. Le deuxième intertitre, « Gredos. 18 de Julio de 1936 » renvoie au même endroit, mais à une époque précédente et symbolique : celle du soulèvement militaire, qui se répète abondamment dans le récit. On remarquera l’importance temporelle, car le mois porte une majuscule, alors qu’elle n’est pas obligatoire. Cependant, cet intertitre souffre de quelques modifications, car en tête de chapitre s’intitule « Gredos. Sábado, 18 de julio de 1936 ». L’incorporation du jour de la semaine provoque sans doute un effet de réel encore plus profond, par son ancrage détaillé, comme si l’on avait l’impression d’être sur place et assister à l’événement. Ce titre correspondrait à la voix du narrateur du récit second, qui établirait une sorte de cadre de présentation.

Il convient de s’intéresser aux intertitres des chapitres 3 et 5. Le troisième s’intitule « Volverá a reír la primavera », une référence à un vers de l’hymne de la Phalange, et l’un des symboles du franquisme, et qui présente le contenu du chapitre, en l’occurrence le rapport entre Enrique et la Phalange depuis son adhésion en 1933. Cependant, dans la tête du chapitre en question, juste au-dessus de cet intertitre, une épigraphe auctoriale vient contrecarrer l’ambiance de joie évoquée *a priori* par le vers, qui s’exprime par les mots « reír » et « primavera ». La citation épigraphique, non référenciée, est un extrait de la pièce de William Shakespeare *Roméo et Juliette* qui a une forte puissance en raison des répétitions des lamentations du planctus : « ¡Oh dolor ! ¡ Oh día doloroso, doloroso, doloroso ! »¹. Ce choix paratextuel produit un conflit de voix qui se battent entre la splendeur annoncée par l’intertitre et la tension dramatique évoquée par l’épigraphe. Néanmoins, le rapport entre les deux instances paratextuelles peut être complémentaire, comme dans l’intertitre 5 : « Voy a matar más rojos que flores tiene abril », qui cohabite avec une épigraphe encore issue de la pièce de Shakespeare, cette fois référenciée. Il s’agit du parlement d’Escalus, prince de Vérone : « Vasallos revoltosos, enemigos de la paz, profanadores de esos aceros, que mancháis con la

¹ Ce passage correspond à l’acte IV, scène 5 de *Roméo et Juliette*, et c’est le parlement de la nourrice, qui retrouve Juliette décédée dans son lit.

sangre de vuestros vecinos [...] »¹. L'épigraphe utilise une citation qui fonctionne ici comme une imprécation lancée contre les propos mortifères et sanglants exprimés par l'intertitre, qui est un vers issu d'une chanson phalangiste de la guerre : *Átame las alpargatas, morena mía*. Lors d'un passage de ce chapitre, les deux intertitres (3 et 5) se rejoignent :

Con el Ejército o sin él pasarían a la acción. La acción no consiste sino en matar y morir, sumergirse en la épica y dinámica del grito y del canto, de la violencia. La aventura de nuevo comenzaba. Y así cantaban: voy a matar más rojos que flores tiene abril. Y junto a la orgía de muerte por ellos desatada, al otro lado del camino, los falangistas les respondían: volverá a reír la primavera (*Falangista*, 169).

Le dernier intertitre va encore au-delà du titre du roman, car il s'intitule « El falangista vencido, cautivo y desarmado ». Le protagoniste se trouve non seulement vaincu et désarmé, mais aussi privé de liberté. Cet intertitre placé dans un endroit conclusif sert à provoquer un sentiment de compassion envers le personnage et à l'opposer autant aux représentants des chansons phalangistes qu'au personnage évoqué dans le chapitre 4 intitulé « El General paciente », en référence au général Franco. En résumé, ce roman fait appel à un profil de lecteur concret. Par son titre, il suscite la curiosité autant des plus âgés que des plus jeunes (les *nietos*) et fait écho à la rhétorique franquiste que certains lecteurs ont pu connaître à l'époque. En même temps, le roman peut aussi attirer l'attention des nostalgiques du phalangisme pur, déçus par la politique menée par Franco en leur nom. Les intertitres font écho à la mémoire historique (1936-2006) et aux origines du phalangisme des années 1930. Les épigraphes configurent par leur source un lecteur cultivé et connaisseur de la littérature classique.

Il s'agit d'aborder, en dernier lieu, la dimension paratextuelle de *Discurso de la política y el sexo* (1978). Le titre, à caractère thématique, fait référence aux deux axes du récit, en l'occurrence la politique et le sexe, ce qui constitue une véritable provocation. En effet, ce sont les deux sujets interdits ou tabou du régime franquiste, qui pourraient bien susciter l'intérêt du lecteur, surtout à l'époque de la publication. En Espagne, personne ne parlait de politique en public et la morale sexuelle était très conservatrice et puritaine. Le terme « discurso » est aussi un appel à la liberté d'expression, si l'on prend en compte sa signification. Le *DLE*, le définit comme « razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público »². L'allusion à la dimension publique de la parole afin d'aborder deux sujets sensibles ne peut que constituer une provocation de la part de l'auteur. Ainsi, on pourrait considérer le titre comme une sorte de « vengeance fictionnelle » face à une période politique

¹ L'extrait correspond à l'acte I, scène 1, dans laquelle le prince Escalus se plaint des nombreuses rixes entre les membres des deux familles, les Montaigu et les Capulet, sur une place publique.

² *Diccionario de la Lengua Española*, article « Discurso ». En ligne [<http://dle.rae.es/?id=DtpVc7a>]. Consulté le 27/08/2018.

sombre. Toutefois, si on connaît l'œuvre, ce discours subversif évoqué par le titre n'est pas seulement adressé contre la dictature franquiste, mais aussi contre la morale conservatrice et rigide du PCE dans la clandestinité.

Un autre élément paratextuel intéressant du roman est celui de la dédicace, très explicite ainsi que très sélective, car adressée à un groupe réel : une partie de la population ayant souffert les ravages de la dictature, avec qui elle affiche une relation intellectuelle et symbolique. Située après la page du titre et sans signature, mais dont le dédicataire est très probablement l'auteur de l'œuvre, cette dédicace s'adresse à un dédicataire public double qui correspond aux deux sujets abordés dans le titre, politique et morale sexuelle, ce qui lui confère une nature éclaircissante. Pour ce qui est de la politique, le roman est dédié « a todos los españoles perseguidos, torturados o asesinados por el franquismo »¹. En ce qui concerne la morale, la dédicace s'adresse « [...] al recuerdo de los besos y caricias, que aun proscritos, llegaron a tener vida ». En effet, l'auteur cherche un lecteur critique face à la dictature en raison de son activité politique (militants, syndicalistes, républicains), morts ou vivants. Le deuxième volet de la dédicace vient ridiculiser la morale conservatrice des deux régimes, car malgré leur interdiction, l'auteur a trouvé le moment pour mener à terme les « besos y caricias ». En résumé, à travers la dédicace, le profil du lecteur visé par le roman est résolu dès le début. Elle représente une caution morale et intellectuelle qui refuserait de s'adresser, par omission, à un dédicataire encre dans le système, conservateur, voire aux communistes les plus orthodoxes.

En conclusion, les enjeux paratextuels du roman sorélien, qui évoquent une poéticité souvent liée au côté mystérieux, font appel à l'historicité du littéraire et provoquent la curiosité ou la surprise. Compte tenu de l'analyse des stratégies paratextuelles, ses œuvres s'adressent à un profil de lecteur cultivé en littérature et histoire, curieux, ainsi que sensible aux problématiques contemporaines. La référence à ce profil de lecteur minoritaire et certainement élitiste se confirme également à travers les éditions de ses romans, car ils sont tous publiés en édition courante et pas de poche. Cela veut dire qu'il n'y a pas de réédition dans la même maison d'édition mais aussi, et c'est le plus significatif, qu'il n'y a pas non plus d'orientation *populaire* destinée au grand public, comme ce serait le cas, entre autres, pour une édition de poche.

¹ La dédicace de cette œuvre se trouve à la page 7.

2.1.2 Stratégies de distanciation

Dans tous les récits, on peut trouver des stratégies de distanciation, qui font prendre conscience au lecteur de l'énonciation, en cassant l'illusion référentielle et, parallèlement, des stratégies qui visent à créer un lien affectif pour l'accrocher, en jouant sur son côté émotionnel. En général, les romans d'Andrés Sorel sont des objets complexes qui nécessitent d'une lecture attentive. Certains d'entre eux véhiculent une thématique d'une forte charge émotionnelle, par la manière de raconter et d'approfondir sur les détails, parfois très explicite, et qui a des conséquences sur la trajectoire de la lecture. Dans cette partie, on analysera les stratégies narratives qui servent à mettre de la distance avec le récepteur en brisant l'illusion produite par la fiction, comme par exemple la complexité syntaxique, les références intertextuelles, les adresses au lecteur, l'emboîtement des récits, les procédés typographiques et la mise en abyme de l'objet-livre. Toutes ces stratégies de distanciation, que l'on va recenser, esquissent une typologie de lecteur idéal.

On pourrait considérer que l'une des typologies de lecteur idéal construite par le récit est celle du lecteur attentif. Face à une écriture syntaxiquement simplifiée et directe¹, chez Sorel le lecteur doit faire preuve d'une forte capacité de déchiffrement. Dans certains romans, les descriptions se font en rafale, en avalanche, très condensées, et leur compréhension exige une forte capacité de concentration. Le langage de ses passages ne pas simplement utilisé comme une fin en soi, mais aussi comme un moyen pour dénoncer, alerter ou dévoiler une réalité considérée comme éthiquement nuisible. Par exemple, l'*incipit* de *Discurso de la política y el sexo* s'ouvre avec une description d'un endroit sinistre, probablement d'une église gothique qui fonctionne comme une métaphore du franquisme :

Trae remembranza de claustros vacíos, cúpulas doradas, bóvedas de granadillo y jaspe, sepulcros de alabastro, retablos aurinegros, coros inexistentes, órganos sellados por el polvo en ellos depositado a lo largo de siglos, camarines en ruina y joyeles agusanados, ennegrecidos cristales de roca colgando como verdes salivazos en oxidadas lámparas, damasquinados de plata y oro guardando sagrarios de reyes con nombre borrados e inscripciones ilegibles, roídas maderas atravesadas sobre las naves en latina cruz de por milenios cerradas iglesias, porticadas plazas en cuyo centro arden sin consumirse miles de esqueletos (*Discurso*, 11-12).

On constate dans la description une grande richesse de couleurs et de formes (« granadillo », « jaspe », « alabastro », « joyeles »), une densité lexicale (juxtapositions), l'emploi de

¹ Comme le dit le critique Antonio Enrique : « No es ni puede ser literatura este *empedrado de tópicos* [las novelas de lenguaje basto, expresiones pretendidamente populares y latiguillos periodísticos] con que aderezan los emporios mercantiles sus ranchos de novedades, cada temporada ». A. Enrique, *Canon heterodoxo*, Cordoue, Berenice, 2012, p. 352.

redondances expressives et syntaxiques (préposition « de », emploi du gérondif), des hyperbates (« el polvo en ellos depositado », « de por milenios cerradas iglesias »), des épithètes (« ennegrecidos cristales », « oxidadas lámparas », « roídas maderas », « porticadas plazas »), des néologismes (« aurinegros »), l'ensemble n'étant pas exempt d'un certain lyrisme, dans la lignée de ce que le critique Santos Alonso considère un « lenguaje torrencial »¹. Cette utilisation du langage si particulière sert en même temps à s'opposer au langage rituel et monolithique, soit du franquisme, soit de la rhétorique communiste dans ses manifestations écrites et ses discours. L'incipit est un endroit privilégié dans lequel se noue le pacte de lecture, qui donne des informations sur la tonalité du récit et qui construit ici une atmosphère particulière, décadente et dystopique. Cet exemple suscite sans doute la curiosité du lecteur, car on a du mal à bien comprendre la réalité décrite, en raison de l'omission du sujet et de la méticulosité descriptive et juxtaposée. Ces commencements laissent présager des moments obscurs, comme l'intérieur infernal de l'espace décrit, et une relecture s'avère sûrement nécessaire.

Une autre stratégie de distanciation qui vise un lecteur attentif a lieu dans *La caverna del comunismo*, roman dans lequel la prise de parole des personnages n'est pas systématiquement marquée, l'attribution de la parole étant faite par le récepteur en fonction du contexte. Ce procédé, appelé par G. Genette le « discours immédiat »², autorise une proximité maximale entre le personnage et le lecteur³. Cela serait *a priori* contraire à la distanciation, car la parole du personnage est rapprochée au maximum. Néanmoins, de son côté, le lecteur doit devenir obligatoirement actif afin d'octroyer correctement la parole à chaque personnage. Lors d'une dispute, une voix anonyme qui surgit spontanément de la caverne – d'un caractère désobéissant et incisif, et derrière laquelle se cache probablement l'instance auctoriale – s'affronte à Sanllo, l'acronyme du leader communiste Santiago Carrillo :

Podrías ser el secretario general de todos los camaleones de la Tierra. ¿Quién eres tú para hablarnos de ese modo? No sabes lo que es la política, lo que se juegan los hombres de verdad cada vez que tienen que tomar una solución. Sí, socialista, comunista, socialista, la ruleta continúa, Sanllo, pero ya no gira para ti. No se trata de discutir. Aquí solo se exponen hechos, ideas. Se revolvió violentamente: ideas, las ideas son patrimonio de los comunistas, nosotros somos la idea. ¿Nosotros dices? Más de la mitad de tu vida política ha sido dominada por el estalinismo. La única idea era perseguir a los herejes, lo fueran o no (*Caverna*, 61).

¹ « [Este lenguaje] brota sin frenos ni pausas, un discurso reincidente y vertiginoso que da rienda suelta a la voz del narrador cuyo final es imprevisible. [...] Este lenguaje recurre a la amplificación sintáctica y a la explicitación total de conceptos y descripciones. Redundancias expresivas y reiteraciones de conceptos ». Santos Alonso, *La novela en la Transición (1976-81)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983, p. 140.

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, [1983], 2007, p. 334.

³ Ce procédé de distance est amplement utilisé lors des dialogues entre les personnages du roman *La caverna* (2002) de José Saramago.

Ce procédé, qui provoque une proximité plus grande et un effet plus intense dans le but d'humilier et de mettre en colère l'homme politique, exige en même temps une concentration spéciale du lecteur, qui devra contextualiser chaque prise de parole.

Une troisième stratégie narratologique de distanciation qui réclame l'attention du lecteur serait l'emboîtement des récits. Ce jeu de mise en abyme peut être notamment constaté dans le roman *El falangista vencido y desarmado*, où il y a trois niveaux diégétiques : celui du narrateur-protagoniste, fils de républicain, qui parle depuis 2006. Ensuite le narrateur extérieur et omniscient qui raconte l'histoire de Silvia et Enrique et, en troisième lieu, un narrateur-historien irrévérencieux qui s'occupe de raconter la planification du soulèvement militaire franquiste et qui se moque ouvertement des généraux. L'alternance entre les trois niveaux n'est pas marquée graphiquement et c'est au lecteur de dénicher à chaque fois qui parle dans le récit. Ce procédé brise l'illusion référentielle et vise à construire une œuvre-objet, et invite ainsi le lecteur à prendre de la distance avec les événements racontés ou cachés par l'Histoire officielle¹.

Au niveau textuel, le récit sorélien peut parfois chercher la complicité par le biais des adresses au lecteur, très peu fréquentes dans l'ensemble de son œuvre. Dans *El falangista vencido y desarmado*, le narrateur extradiégétique et irrévérencieux du récit troisième fait un portrait sarcastique sur la figure de Franco lors des premières pages du chapitre 4, intitulé « El General Paciente ». Il se sert d'une adresse à un lecteur probablement jeune dans le but de gagner sa confiance et sa complicité face au personnage :

Ese Franquito, lector, se hubiera mostrado inmisericorde con el autor de estas líneas, breves y apasionadas, con el más leve de los juicios hasta aquí escritos. Claro que existía la censura en vida de él, e inimaginable hubiera resultado pensar que pudieran publicarse. Pero en aquellos años de la posguerra, por escribir, hablar simplemente cuestionando al Dictador, uno sabía que quedaba expuesto a la tortura y a la muerte (*Falangista*, 119).

Cette citation montre cette tension entre un procédé de distanciation métatextuelle, dans lequel le lecteur retrouve le côté artificieux du récit, et un clin d'œil dans lequel il veut attirer son attention afin de lui faire part de son inquiétude, et en espérant sa considération et sa complicité.

Une autre typologie de lecteur recherchée par le texte est celle du lecteur érudit. Les romans de l'auteur s'adressent à un public cultivé, savant, connaisseur d'histoire, de littérature, de philosophie et de musique. Ceci est palpable en raison de tout le réseau intertextuel qui se met en place dans ses récits, que ce soit par le biais de la citation ou de l'allusion, et qui ont des

¹ Comme l'affirme Ana Luengo, « la ficción puede compartir también esa responsabilidad de deslegitimar la Historia escrita en España durante el Franquismo ». Dans A. Luengo, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 55.

fonctions différentes. Dans l'*incipit* de *La caverna del comunismo* le narrateur omniscient commence ainsi le récit : « El minero nunca leyó al escritor portugués Miguel Torga » (*Caverna*, 15). L'allusion, sans doute en guise d'hommage, à cet écrivain portugais (1907-1995) a trois objectifs. Elle sert à faire un parallèle situationnel entre le mineur K, qui se trouve condamné au travail au sous-sol du Palais du dictateur Ceausescu, et l'écrivain portugais, qui fut emprisonné et censuré par la dictature de Salazar. Elle sert également à faire un portrait concernant les lectures de K, très réduites et toujours orientées vers la gloire du Parti Communiste Roumain, vers son leader et vers la poésie d'exaltation nationaliste. Enfin, l'allusion sert aussi à susciter la curiosité d'un lecteur érudit qui, sans avoir connaissance du parcours de l'écrivain Miguel Torga, manquerait considérablement d'information pour comprendre la scène et la situation de K.

Dans ce roman, qui véhicule une intertextualité constante pouvant saturer le lecteur et jouer sur sa capacité d'interrompre la lecture, les citations du narrateur sur *La République* de Platon sont stratégiquement présentes. Faisant écho au titre du récit de Sorel, la partie choisie dans les citations correspond à l'allégorie de la caverne (livre VII). Ces citations sont disposées généralement à la fin des premiers chapitres, et à l'intérieur du dernier. Leur typographie systématiquement en italiques crée un effet choquant pour le récepteur, comme s'il s'agissait d'un texte maladroitement rajouté au récit, et contribue considérablement à sa distanciation. Mais le but du narrateur est d'illustrer l'argumentation symbolique de l'enfermement, entre ceux qui sont condamnés à rester dans l'ombre – K, en l'occurrence – et ceux qui réussissent à *atteindre la lumière*, comme c'est le cas de Nikolaï Boukharine, l'autre personnage du roman considéré symboliquement comme un *philosophe*, car il arrive à prendre conscience du cap totalitaire du communisme en URSS sous Staline. L'utilisation des citations de Platon s'adressent directe ou indirectement à un lecteur érudit et fin connaisseur de la philosophie classique.

En outre, la densité de l'appareil intertextuel de ce roman a des conséquences directes sur sa dimension pragmatique. En effet, dans le récit il y a des citations des discours de Lénine, de Boukharine, de Staline, du censeur russe Alexandre Nikitenko, de Karl Kraus ainsi que des allusions à Thomas Bernhard, à Soren Kierkegaard, à William Shakespeare, à Franz Kafka, pour en citer quelques-unes. Cette saturation de sources savantes peut jouer un rôle contreproductif, car le récepteur peut se sentir *harcelé* par la culture et interrompre, voire abandonner, la lecture. Ce choix diégétique sert également à faire un tri entre le lecteur fidèle et patient qui finirait la lecture, et qui pourrait éventuellement prendre du plaisir avec un réseau intertextuel très riche, face à celui qui considérerait le récit comme une épuisante *anthologie de*

la citation et n'aurait pas la capacité ni l'envie de continuer la lecture. Par conséquent, la configuration de la diégèse s'adresse non seulement à un lecteur érudit, mais aussi fidèle.

Le récit sorélien cible également une typologie de lecteur rebelle contre le pouvoir et subversif contre l'autorité. Par exemple, à la moitié du deuxième chapitre de *La caverna del comunismo*, l'intertextualité sert à montrer l'universalité de la consigne évoquée afin de mettre en cause le pouvoir économique. Le narrateur décrit des images d'actualité montrant des immigrés africains qui travaillent à El Ejido qui se projettent sur les murs de la caverne. En dessous s'affiche un texte écrit par Boukharine sur la stratégie du capitalisme de chercher une main-d'œuvre bon marché afin d'augmenter ses profits. Le narrateur se charge de remarquer que le texte fut écrit « tras la Revolución de Octubre » (*Caverna*, 142). Ce jeu de juxtaposition entre passé et présent sert à montrer l'actualité d'un discours ancien, mais qui dénonce une logique constante et atemporelle du système capitaliste.

Dans le roman *Regreso a las armas*, l'intertextualité fonctionne comme une source de dénonciation de la complicité entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux. La rencontre entre le général franquiste Emilio Mola et l'évêque de Salamanque Enrique Pla y Deniel sert le narrateur à mettre en cause le soutien que l'Église espagnole fait du soulèvement militaire, à travers son discours apologétique de la *croisade contre les rouges*, qui confère une dimension sacrée au conflit armé¹. La scène, décrite avec un grand sarcasme, évoque un dialogue fictif entre les deux hommes, construit avec des citations réelles et fictives des deux hommes :

[...] mientras el obispo se prueba un nuevo traje engalanado, Mola besa su anillo, él le saluda militarmente, « Eminencia », « Excelencia », se reverencian, « El morir en combate es el mayor honor », « La actual lucha tiene la forma de una guerra civil, pero en realidad es una cruzada », [...] « La Iglesia, aun siendo hija del Príncipe de la Paz, bendice los emblemas de la guerra, ha fundado órdenes militares y ha ordenado cruzadas contra los enemigos de la fe. La guerra es como un plebiscito armado ». Cuarenta y cinco obispos y arzobispos esperan en la antesala a que Mola y Pla y Deniel concluyan su conferencia de paz (*Armas*, 128).

La citation vise un public soucieux d'histoire, mais critique avec le pouvoir. La subversion contre l'autorité s'apprécie dans une utilisation de l'intertextualité qui sert à disqualifier l'auteur de la citation et, par conséquent, son autorité. Par exemple, dans *La caverna del comunismo* le personnage de Sanllo fait une citation de l'écrivain Thomas Carlyle, en

¹ Les phrases imaginaires du général Emilio Mola s'entrecroisent avec des extraits du sermon d'Enrique Pla y Deniel intitulé « Las dos ciudades », daté du 1^{er} octobre 1936, ainsi que de la « Carta colectiva del Episcopado español a los obispos del mundo entero », écrite par le cardinal Isidro Gomá à l'aide d'autres évêques, datée du 1^{er} juillet 1937. Dans ce dernier document, l'Église espagnole justifie le *putsch* et se positionne en faveur du camp franquiste pendant la Guerre Civile. Comme l'explique Julián Casanova : « Franco y la Iglesia católica salieron notablemente reforzados. La conversión de la guerra en un conflicto puramente religioso, en el que quedaban al margen los aspectos políticos y sociales, justificó la violencia ya consumada y legitimó a Franco para seguir matando ». Dans J. Casanova, *La Iglesia de Franco*, Barcelone, Crítica, 2005, p. 95.

italiques, qui sert à le disqualifier : « al fin diré con su compatriota Carlyle : *todas las revoluciones las preparan los utópicos, las realizan los fanáticos y las sacan provecho al final los sinvergüenzas* » (*Caverna*, 60-61). C'est au lecteur de décider avec lequel des trois stades évoqués par Carlyle il associe le personnage de Sanllo, mais il est évident que la citation sert à se moquer de l'autorité du célèbre secrétaire général du PCE, et à mettre en cause son rôle lors de la Transition démocratique.

Dans *Discurso de la política y el sexo*, les déclarations antimarxistes – péjoratives et insultantes – de l'historien José Antonio Maravall et de l'écrivain Wenceslao Fernández Flórez servent à dénoncer la nature farfelue de ses accusations :

Madrid. La guerra ha terminado. Se establece por decreto el saludo nacional. [...] José Antonio Maravall, en *Arriba*, escribe : « La existencia en sociedad de los rojos fue la tosquedad y el insulto por costumbre... Una conversación entre rojos se componía tan sólo de una serie de insultos entre los interlocutores desprovista de toda *ilación* [...] ». Y Wenceslao Fernández Flórez, de la Academia Española, en *ABC* : « El olor a rojo es tan fuerte y tópico, que creo poder distinguir a un marxista y aún seguir su rastro con olfato poco ejercitado » (*Discurso*, 174-175).

Cette argumentation viscérale se retourne contre eux, et sert à discréditer non seulement le personnage lui-même mais aussi, par conséquent, les journaux où ils écrivent (le phalangiste *Arriba* et le conservateur *ABC*), ainsi que les institutions auxquelles ils appartiennent, comme la *Real Academia de la Historia*, pour Maravall, et la *Real Academia Española*, pour Fernández Flórez. Dans cet extrait, le narrateur cherche aussi à promouvoir la mémoire historique des abominations qu'il a pu recenser contre les républicains de gauche, dont il fait leur dévoilement.

En ce sens, le lecteur du roman sorélien doit aussi faire preuve de sa sensibilité historique, dans la mesure où il ne doit pas oublier la souffrance de ses pairs lors des situations historiques adverses. Par exemple, K, le protagoniste de *Último tango en Auschwitz*, se charge de parler à la jeune Kyoko pour lui rappeler la dimension collective de la mémoire. Ainsi, il fait une citation de l'écrivain Primo Levi :

¿Se puede, te pregunto a ti que eres joven y reflejas la vida, escribir o leer de o sobre Auschwitz? Primo Levi ya se refirió a ello. « Sólo quienes fueron internados allí saben qué fue Auschwitz. Nadie más ». Yo fui uno de ellos. Y continúo sin poder explicarlo (*Tango*, 26).

La citation sert à utiliser un argument d'autorité citant à Primo Levi, dont son témoignage coïncide avec ce que K ressent sur l'indicible de l'enfermement dans le camp, et, symboliquement, comme une courroie de transmission de la mémoire aux nouvelles générations (la jeune Kyoko), pour que le souvenir de l'horreur soit toujours vivant.

D'autres techniques de distanciation visent le lecteur sensible, comme les séquences qui ne portent aucun signe de ponctuation, afin de dévoiler le courant de pensée du personnage.

Cette stratégie, que l'on peut observer dans les romans de Faulkner et de Joyce, est souvent employée dès les débuts de l'œuvre romanesque d'Andrés Sorel. Dans le sous-chapitre intitulé « Vinieron del infierno a convertir Guernica en un infierno » du roman *Regreso a las armas*, on assiste au témoignage du protagoniste, Alma Arriaga qui, à travers un monologue intérieur terrifiant sans aucun signe de ponctuation, transmet une vision panoramique du bombardement du 26 avril 1937 sur la ville basque. L'intertextualité sert ici à dénoncer la violence et la haine dans le discours du général Mola, ainsi qu'à nommer les militaires responsables de l'action à travers une énumération chaotique : « “si vuestra rendición no es inmediata destruiré toda la provincia de Vizcaya cuento con los medios necesarios para cumplir mi propósito” mola franco canaris wolfram von richtofen von morau el cóndor » (*Armas*, 140). Ici le témoignage d'Alma réussit à frapper durement la sensibilité du récepteur, et demande un effort supplémentaire pour dénicher l'énonciation en raison de sa typographie particulière. La difficulté à lire du texte correspond à la difficulté et l'angoisse d'Alma pour raconter l'événement.

Enfin, on perçoit des adresses à la figure d'un lecteur critique et méfiant face aux récits dominants. Cette typologie de lecteur peut être esquissée grâce à une stratégie assez courante dans la littérature, comme celle de la mise en abyme de l'objet-livre. Nombre de personnages des romans d'Andrés Sorel écrivent un journal intime, des mémoires, voire même le livre que l'on est en train de lire. Bien évidemment, ce procédé de distanciation porte une signification déterminée. Par exemple, dans *Crónica de un regreso*, Don Abilio rédige dans sa chambre du hameau les pages que l'on est en train de lire. Cette stratégie exprime lors de ses remarques et de son positionnement dans la diégèse une temporalité linéaire classique : introduction, développement et conclusion. Quand Don Abilio arrive au village après sa retraite et qu'il s'y installe, l'élément déclencheur du brouhaha nous fait prendre connaissance de son travail d'écriture : « [...] El mismo murmullo que ahora, a las siete y media de la mañana, asciende hasta la pequeña habitación donde escribo, [...] fundiéndose en mis oídos con el débil rasgar de la pluma sobre el papel » (*Crónica*, 10). Quelques pages plus tard, le personnage nous décrit les détails et le but de son travail :

Solamente tras la jubilación, decidí regresar y escribir, en la calma y silencio de una tierra desnuda, estas líneas, pensamientos regresivos, transformados en imágenes, confusas percepciones, ligeros esbozos de lo que fue mi vida (*Crónica*, 20).

Au deuxième chapitre, Don Abilio refait une référence à son écriture : « estas letras que van poblando las cuartilla » (*Crónica*, 47-48). Cette allusion apparaît juste après avoir décrit la vision panoramique du hameau depuis une colline, depuis laquelle Don Abilio pouvait regarder la terre de ses ancêtres, actuellement peuplée d'enfants faméliques, ainsi que la présence

imposante de deux grandes propriétés. À la fin du troisième chapitre, le personnage contextualise le début de son écriture : « [...] estas cuartillas iniciadas apenas me levanté en un prematuro amanecer de mi primer día de estancia completa en la cortijadas, y que ahora continúo » (*Crónica*, 122). Dans cette déclaration, on s'aperçoit de l'envie et de la nécessité qui poussent le personnage à raconter à l'écrit les événements de sa vie. Enfin, au quatrième chapitre, l'avant-dernier du roman, les références métatextuelles de Don Abilio finissent ainsi : « Se acerca, cada vez más, el fin de esta crónica. Se acercaba también, al final, la narración de mi regreso... » (*Crónica*, 157). La fin du récit et la fin de sa chronique écrite convergent dans le temps. En utilisant la redondance, le personnage se charge de nous rappeler non seulement le côté *artificial* du récit, mais aussi le développement de l'écriture d'un texte qui restera fixée dans le temps. Le but étant de laisser des traces sur le témoignage de sa vie malheureuse dans la capitale, ainsi que de la vie misérable de la population de Cortijuelo-Collejares, avant qu'il décède.

Dans *Regreso a las armas*, l'accès aux autres niveaux diégétiques depuis le présent de 1997 se fait à travers l'écriture, d'une série de cahiers qu'Alma Arriaga, la protagoniste, conserve de ses ancêtres, qui racontent les trois périodes clés de l'histoire du Pays Basque espagnol : la fin de la troisième Guerre Carliste à Estella en 1876, le bombardement de Guernica en 1937, et le devenir de l'organisation indépendantiste ETA jusqu'en 1997. Dans ce récit circulaire, qui s'ouvre et se ferme le jour de la Toussaint de 1997, Alma Arriaga continue la tradition familiale d'écrire dans un cahier des événements et des réflexions :

Me queda, acompañándome, el dolor y la sinceridad de quienes me antecedieron en la escritura de estos cuadernos que lentamente voy llenando de hechos y reflexiones, para nada, porque todavía estoy viva y pienso y cuando deje de estarlo ya no habrá descendientes que continúen la historia de las Alma Arriaga aquí transcritas (*Armas*, 12).

On perçoit encore cette préoccupation pour le maintien de la mémoire, afin de laisser une trace écrite comme impératif éthique, de peur que le passé soit vite oublié, que personne ne lui donne un contour ou une forme. Il s'agit de construire une mémoire intime, personnelle, basée sur le témoignage d'une expérience particulière, qui s'offrirait comme une alternative ou comme un complément aux documents officiels utilisés par l'historiographie. C'est une mémoire conflictuelle et traumatique qui montre les émotions : la tristesse, la solitude, le désespoir, la nostalgie, mais surtout la douleur. Exprimer la douleur et lutter contre l'oubli constituent l'objectif des Almas que le narrateur exprime poétiquement dans le passage :

La noche es un pozo negro, sin ruidos, en el que sólo brilla una pequeña luz que alumbra las letras un día garabateadas por Alma, las que sus propias antepasadas trazaron en lejanos años. Oscuras,

desvaídas, aparecen las más alejadas en el tiempo. Demasiado frescas las recientes. Por eso se mezcla el dolor de las otras con su propio dolor, la tortura ejercida sobre su pueblo con la tortura que ella a sí misma se inflige (*Armas*, 177).

Ce n'est pas par hasard que la deuxième mention à cette question paratextuelle ait lieu au début d'une partie intitulé « De torturas, crímenes y soledades », située à la moitié du chapitre 4 intitulé « Donostia ». Dans cette partie, juste après ce passage, les témoignages sur la torture contre les membres de l'ETA ou de son entourage se succèdent en rafale. À la fin du chapitre a lieu la dernière allusion métatextuelle, dans laquelle Alma décrit le contenu de son écriture, toujours sous le signe de la souffrance, en raison de la violence qui entoure le personnage : « Las páginas que en la mañana escribo en mis diarios son amargas, hablan demasiado de muerte, trazan poemas cuyo valor desconozco » (*Armas*, 209). À travers ces procédés de mise en abyme par la métatextualité, le narrateur ou le personnage nous adressent une mise en garde symbolique pour nous alerter sur la confrontation entre les récits, afin de prendre de la distance face aux récits dominants, et d'autre part, nous faire prendre conscience de l'importance du souvenir, de la nécessité de la mémoire historique dans les périodes de conflit, face à un oubli institutionnalisé.

En conclusion, dans le récit sorélien on a affaire à une typologie de lecteurs très riche : le lecteur attentif, complice, érudit, rebelle et critique. Il s'agit d'une écriture raffinée, poétique, mais qui peut devenir alambiquée, prolixe et obscure, demandant la figure d'un lecteur exigeant et actif lors du déchiffrement du texte. Cette écriture évoque également la figure du lecteur érudit, qui apprécie les références culturelles citées. En même temps, les procédés de distanciation fonctionnent comme une invitation à prendre un recul critique, montrant que la réalité n'est pas la fiction, car elle est bien plus complexe et douloureuse. En résumé, ces procédés cherchent un lecteur critique, analytique et intellectuel et provoquent une remise en cause des schémas de pensée dominants. L'effort de la connaissance, la culture et la mémoire deviennent des éléments indispensables pour l'émancipation de la pensée.

2.1.3 Le lecteur captivé. L'emprise affective du récit

Dans le récit sorélien, l'argumentation émotionnelle possède aussi sa place. Si certains procédés cassent l'illusion référentielle dans le but de favoriser une distanciation critique, d'autres procédés véhiculés par le roman servent à renforcer l'illusion référentielle et agissent comme une entreprise de séduction s'adressant au côté émotionnel du lecteur. On pourrait envisager une autre fonctionnalité de l'engagement, pouvant être conçu comme un moyen

d'engager le lecteur, dans le sens de l'*attraper*, pour le convaincre par le biais de l'émotion : une stratégie discursive souvent plus efficace que le discours rationnel. Et pour cela, il convient de s'adresser non pas à son intellect, mais à sa sensibilité.

En tant que lecteur, on peut avoir du mal à rentrer dans le récit sorélien. La lecture devient ardue, très dure par moments, en raison du dramatisme de la réalité référée, exposée dans toute sa nudité et sa rudesse. Le cours de la lecture peut être interrompu en raison de la forte charge émotionnelle du récit. Certaines thématiques choisies – comme par exemple le camp d'extermination d'Auschwitz, les ravages de la guerre en Espagne ou à Cuba, ou bien les témoignages effrayants des immigrés qui accostent à Cadix – peuvent notamment heurter la sensibilité du récepteur. Ses romans ont la capacité de mettre mal à l'aise le lecteur, de le bousculer, au point qu'il déconnecte de la lecture, voire l'abandonne. En tout cas, ses romans ne peuvent pas être lus en une seule fois, et ils ne nous laissent pas indifférents. Cette tâche difficile demande de faire de pauses tant la tension émotionnelle peut monter. Par conséquent, la situation évoquée dans le passage demande du recul, et c'est à ce moment que le lecteur peut avoir une prise de conscience qui le fasse réfléchir, se poser des questions ou bien s'énerver contre la condition humaine. Ce sont les conséquences d'une littérature engagée, qui aborde des situations épineuses et qui, quelque part, se réjouit de nous montrer le côté le plus sombre, sordide ou extrême de la réalité.

Dans ces passages, le narrateur met en place une série de mécanismes qui revêtent un *effet de réel*, notamment en actualisant le passé. Cette démarche émotionnelle a pour objectif de contribuer à restituer la mémoire des vaincus et des victimes de la guerre ou de la mondialisation, et vise non seulement à sensibiliser le lecteur, mais aussi à forger dans son esprit une image négative de l'emprise du pouvoir autoritaire. En parallèle, le récit met en place une série de passages montrant le plaisir sexuel ou la beauté du paysage afin de compenser, de moduler ou de doser la douleur produite par les situations tragiques du début. Ces nouveaux passages agissent comme des éléments d'atténuation des premiers. En résumé, les espaces et les situations particulières qui évoquent la douleur seront analysés dans un premier temps. Les espaces et situations qui évoquent le plaisir seront étudiés dans un second temps avec les procédés utilisés par le narrateur pour nous persuader par l'émotion car, comme c'est souvent le cas, « les éléments émotionnels et rationnels sont tissés dans la même trame discursive et s'avèrent, de ce fait, inséparables »¹.

¹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 232-233. Pour notre analyse, on emploie la terminologie sur l'argumentation des émotions proposée par l'auteure dans cette œuvre.

Dans *Las guerras de Artemisa*, le côté le plus dévastateur, violent et pervers de la guerre émerge dans le récit sorélien, en arrivant parfois à son paroxysme. Intitulé « Reconcentración y exterminio », le chapitre 6 met le lecteur en garde concernant son contenu tragique dès son *incipit*. On est fin octobre 1896, et Manuel Ciges accoste à la ville de Mariel avant d'aller à Artemisa. Le narrateur omniscient décrit son arrivée à « una playa sucia » dans laquelle « las estancadas aguas desprendían un penetrante y nauseabundo olor » (*Artemisa*, 164). En effet, le récit prépare peu à peu le lecteur pour se confronter au pire : l'enfer du camp de concentration¹. Ensuite, c'est Ciges qui assume l'énonciation et qui raconte ce qu'il voit lors du « campo de los reconcentrados, de los agonizantes de Mariel » (*Artemisa*, 165). Des visages cadavériques, des gens faméliques et des victimes des maladies s'y entassent. La situation est infernale et Ciges décrit l'état critique d'une femme avec son fils, basculant entre la vie et la mort :

Sobre una desvencijada yacija, ayuna de ropa y cabezal, yacía un vestigio de mujer despreocupada ya de su desnudez y que ofrecía un atroz contraste entre la flaqueza de su vientre y piernas – los muslos parecían haberse convertido en palitroque – y el abundante y negrísimo vello púbico que amenazaba con devorar su enteco cuerpo. Se cerraban lentamente sus ojos, rechinaban sus dientes. Abrazado a ella, un niño que tal vez no tuviera más de un año de edad tanteaba con su boca su cuerpo buscando desesperadamente sus pechos, ya prácticamente desaparecidos (*Artemisa*, 165-166).

Cet extrait est représentatif d'une série de *topoi* autour de la souffrance des innocents : en l'occurrence, femmes, enfants et vieillards. Parmi les opérations discursives qu'il exprime, on trouve en premier lieu celle de toucher le lecteur, et celle d'enseigner dans l'arrière-plan. On repère d'abord l'utilisation de l'épithète, comme dans « desvencijada yacija », « atroz contraste » et « enteco cuerpo ». La position de l'adjectif antéposé au nom l'absorbe d'une telle manière que l'on peut penser qu'il n'existerait pas une autre alternative pour le qualifier. Ils font partie du champ lexical de la destruction, de la mort, et servent à créer une atmosphère particulière dans le passage. Les objets sont dans le même état que les êtres humains qui s'en servent : cassés, détériorés, presque inservables ou absents (« ayuna de ropa y cabezal »). Les verbes utilisés portent une signification qui les rapproche de la mort et de la négativité : « yacer », « devorar », « cerrar », « rechinar ». Le début de la description provoque un effet d'ambiguïté sur le lecteur, qui ne sait pas si cette femme est déjà morte ou toujours vivante. En effet, la « yacija » peut se référer à une couche, mais aussi à une sépulture. De même, le verbe « yacer » peut vouloir dire « être étendu », mais également « gésir ». Ce n'est qu'à la moitié de l'extrait que l'on découvre que cette femme est à peine vivante : « se cerraban lentamente sus ojos ». L'ambiguïté est également provoquée grâce à l'utilisation de la locution adverbiale « tal

¹ Cette méthode instaurée par le général Valeriano Weyler consistait à entasser les paysans dans des zones barbelées afin d'isoler les indépendantistes cubains et leur empêcher d'obtenir de l'aide des paysans.

vez no tuviera » et grâce à l'emploi du verbe « parecer ». L'existence de cette femme est diminuée à la taille d'une simple trace à l'aide d'une métaphore : « un vestigio de mujer », et Ciges se sert d'une comparaison pour souligner la maigreur de ses cuisses : « los muslos parecían haberse convertido en palitroque ». Il y a dans cet exemple une certaine structure chiasmique. On perçoit une chosification de la femme, qui ne prend des élans de vie que grâce à la densité des poils de son pubis, renforcée par une double adjectivation et l'emploi du superlatif : « abundante y negrísimo », et une personnification de ses poils qui sert à exagérer leur vivacité (« amenazaba con devorar su enteco cuerpo »). Cette vivacité prend le dessus face à la faible capacité de survie de cette femme. De plus, elle n'est pas inquiète de se retrouver toute nue : « despreocupada ya de su desnudez », car on suppose que son souci principal est celui d'éviter la mort de son fils, mais elle n'a plus la force de le nourrir. La description de l'enfant est émouvante grâce à l'indication de son basse âge (« tal vez no tuviera más de un año de edad »), ce qui met en relief sa vulnérabilité. L'utilisation de l'antithèse sert à souligner le contraste entre l'état de la mère et celui de son fils, au moyen des adverbes de manière : « lentamente » pour elle face à « desesperadamente » pour lui. L'état moribond et dégradé de la mère l'empêche de nourrir son enfant, car ses seins ont « prácticamente desaparecido[s] ». La description est tellement riche et détaillée que l'on pourrait parler d'une hypotypose, compte tenu de l'effet mimétique qu'elle produit.

À travers cette scène dramatique, le récit sorélien fait appel au sentiment, cherchant la pitié et la compassion du lecteur. L'émotion du passage n'est pas explicitement désignée, car elle invite le lecteur à mettre les mots nécessaires au sentiment. Le responsable de cette situation catastrophique – l'arrêté militaire de 1896 du général Weyler – n'est mentionné qu'en début du chapitre, mais pas dans l'extrait, ce qui l'éloignerait d'une possible intentionnalité militante. Le personnage de Manuel Ciges se limite à décrire la scène, mais ne formule aucun sentiment ni émotion pour ce qu'il voit, et les appellations directes à l'allocutaire sont absentes, même s'il est présent dans cet appel au sentiment. Néanmoins, c'est une scène qui suscite chez le lecteur un double sentiment : de pitié, par la gravité de la situation, mais aussi de colère et d'indignation, en raison de cette injustice qui condamne les innocents à la mort inutilement. Dans l'extrait, l'émotion est habilement modulée par l'ambiguïté lexicale et par le temps d'incertitude. La scène nous fait songer à l'image de la Vierge avec l'enfant, une emprise fantasmatique qui renvoie à l'origine de la vie. Le tout dans un cadre qui, en raison de l'ambiguïté évoquée, se trouve à mi-chemin entre le mirage et le cauchemar, autant pour le personnage que pour le lecteur.

D'autres fois, c'est le personnage qui montre ses sentiments d'une manière plus explicite, comme Alma Arriaga sur le chapitre dédié au bombardement de Guernica dans *Regreso a las armas*. L'*incipit* commence par « Hoy he regresado a Guernica » (*Armas*, 103), une partie dans laquelle Alma fait un bilan et se confie au lecteur, sans le nommer explicitement. Elle se sent impuissante pour décrire tout ce qu'elle a vécu pendant le bombardement de 1937 dans son journal intime, puisqu'il s'agit de « describir un horror que no tiene nombre » (*Armas*, 103). Elle est prise par la colère, par l'impuissance et par la perplexité :

¿Hasta dónde nos ha penetrado el miedo, a qué grados de cobardía y sumisión nos han acostumbrado en nuestro crecer a la vida? [...] La impotencia castra mis pensamientos, paraliza la pluma en mi mano. El mundo se ha terminado hoy para mí. La historia instaló el infierno en la tierra. El fuego secó definitivamente las lágrimas. Las músicas enmudecieron (*Armas*, p. 103-104).

Par le biais d'une interrogation rhétorique qui porte un sens collectif (« nos »), Alma se demande les raisons de vivre constamment sous la peur, et ce questionnement témoigne de la douleur qu'elle partage en l'exprimant. En effet, cette modalité de discours sert à interpeller le destinataire, afin qu'il se pose les mêmes questions que le personnage. Il est intéressant cette particule « nos » dans « nos han acostumbrado », qui peut désigner autant l'éducation familiale qu'une situation politique consensuelle. Ensuite, Alma se retranche dans l'intime pour exprimer son impuissance, qui l'empêche de penser et d'écrire. Les verbes employés (« castra », « paraliza ») ont une grande force perlocutive. La raison de son impuissance, exprimée poétiquement, se devine dans la phrase paradoxale « La historia instaló el infierno en la tierra ». L'emploi du passé simple « instaló » exprime l'idée de l'immobilité, de non-retour, comme s'il s'agissait d'une malédiction sans solution ni alternative. Cette proposition se situe au milieu des trois autres, qui expriment la dimension apocalyptique de sa situation présente, notamment exprimé dans « El mundo se ha terminado hoy para mí », qui a un sens globalisant et lapidaire. Le parallélisme syntaxique employé lors de la construction des dernières phrases exprime l'ampleur de sa douleur et de son désespoir. Il n'y a plus de place pour la joie de vivre (« las músicas »). L'impacte et le choc paralysateur produit par le bombardement s'apprécie dans « El fuego secó definitivamente las lágrimas », qui exprime sa commotion à travers deux métonymies, « fuego » et « lágrimas », qui évoquent le bombardement et la douleur. En effet, Alma se trouve dans un état posttraumatique. Elle est détruite moralement et son discours présente un personnage qui est désormais devenu un mort vivant. La force perlocutive et poétique de sa parole réussissent à mettre le lecteur dans un état parallèle à celui d'Alma. On est face à la topique de la souffrance des innocents, non seulement par le contexte historique de la guerre, mais aussi parce qu'il s'agit d'une femme. L'effet pathémique de son discours laisse

l'allocutaire sans réponse possible pour l'aider, car il est trop tard pour agir (« définitivement »). En résumé, après ce témoignage, le lecteur reste muet, comme la musique inaudible qui clôt ce passage avec le silence.

Mise à part les sentiments de commotion ou de perplexité, le récit sorélien peut parfois aller bien plus loin. Dans les récits de guerre ou bien dans les témoignages scabreux des immigrés, les scènes de viol sont assez courantes et le narrateur ou le personnage les abordent dans tous leurs détails afin de transmettre la brutalité de la situation et émouvoir le lecteur. Par exemple, dans le chapitre 8 de *El falangista vencido y desarmado*, Enrique fait une réflexion sur la guerre et le rôle de Franco et la Phalange. À un moment donné, il raconte ce qui s'était passé l'une des nombreuses nuits qu'il passait dans le front de guerre. Il assiste à une scène de viol qui constitue le point d'inflexion de sa prise de conscience par rapport à l'absurdité de la guerre, et qu'il qualifie comme « el camino que compondría la urdimbre de mis pesadillas » (*Falangista*, 264).

Il s'agit de la fille d'un condamné à mort qui ne comptait pas plus de quinze ans, donc une mineure. Pour Enrique, elle l'a fait penser à Silvia, lors de leur première rencontre. Les camarades phalangistes d'Enrique s'acharnent contre la fille, dans une attitude de vengeance et de hargne hors du commun :

La desnudaron a mordiscos, a bofetadas acallaron sus gritos, la sangre de sus partidos labios empapaba los rubios cabellos caídos sobre su cara. Comían sus senos, pues necesitaban más sangre. Uno le restregaba su miembro por la boca mientras el otro la penetraba. Luego intercambiaron los papeles. No sé cuántas veces lo hicieron. Ella había perdido el conocimiento. Mas cuando al fin le dispararon, primero en los pezones, luego en el sexo, contemplé como se revolvía en un último estertor, intentó abrir los ojos antes de ladear la cabeza para inmovilizarla definitivamente. Enfundaron las pistolas, abrocharon sus braguetas, se ajustaron los correajes, encendieron un pitillo y entre grandes risotadas reanudaron la marcha. Hasta la próxima, dijeron, no sabes lo que te has perdido, seguro que no encontramos otra que esté tan buena como esta, y virgen que era la muy zorra (*Falangista*, 264-265).

Cet extrait montre la violence démesurée des phalangistes, qui dans leur action ne se contentent pas de tuer le père, mais ils s'acharnent aussi contre la fille en abusant sexuellement d'elle, pour la tuer ensuite. Les personnages forment un triptyque constitué par ceux qui exercent la violence, celle qui la subit sans réussir à s'y échapper, et celui qui se trouve entre les deux, et qui en témoigne comme s'il s'agissait de l'œil d'une caméra – par ailleurs, Enrique décrit la scène à travers une focalisation externe. Leur attitude humiliante se perçoit à travers les verbes « desnudar », « acallar », « restregar », et le complément circonstanciel de mode « entre grandes risotadas », qui montre le sadisme, ainsi que la banalité du mal. La violence physique est exprimée par des compléments circonstanciels de mode qui se suivent (« a bofetadas », « a mordiscos »), ce qui montre la nature mécanique de l'action. La violence de l'action va in crescendo et les phalangistes se trouvent animalisés par leur action : « comían sus

senos ». Lors de cet acte, on perçoit un jugement du narrateur « pues necesitaban más sangre », qui essaie de comprendre leur attitude, et qui frôle la focalisation zéro. Ce commentaire dessine la nature vampirique des bourreaux. L'échelonnement de la violence passe par la perte de connaissance de la fille (« Ella había perdido el conocimiento ») après un viol inarrêtable, que l'on constate à travers les répétitions des actions et par la durabilité exprimée par l'imparfait (« comían, « restregaba », « penetraban »). Pour souligner cette temporalité répétitive ainsi que l'ampleur de la violence, le narrateur ajoute ensuite « no sé cuántas veces lo hicieron », un aveu qui reflète la nature addictive de l'action. La perte de connaissance porte un sens littéral concernant la fille, mais figuré pour les phalangistes, compte tenu du nombre des coups qu'elle a reçu de leur part. La violence s'achève par/avec la mort de la fille, tuée par balle. L'attitude machiste des phalangistes s'apprécie à travers leur violence verbale, quand ils considèrent la fille comme une femme-objet (« está buena ») ou comme une prostituée (« la muy zorra »).

Concernant la fille, on constate des éléments symboliques lors de sa maltraitance. Par exemple, l'emploi de l'épithète « partidos labios » / « rubios cabellos » crée un effet de contraste et d'antithèse parmi lequel les deux couleurs du drapeau espagnol se confrontent : le rouge du sang et le jaune des cheveux. De plus, le rouge, symbole de l'Espagne républicaine, saigne. En outre, le fait de tirer sur ses tétons et ensuite sur son sexe symbolise la neutralisation de sa féminité et de sa sexualité en tant que femme. Elle est juste utilisée comme une proie pour satisfaire leurs pulsions sexuelles sans aucune humanité¹. L'atteinte à sa virginité (« y vírgen que era »), un trait qui souligne l'innocence de la fille, représente un acte contre le symbole de la pureté, et désigne en oblique les phalangistes comme des êtres impures et irrespectueux. Une forte charge émotionnelle est transmise par le geste de survie de la fille « intentó abrir los ojos », mais la mort est incontournable, étant marquée par l'adverbe « definitivamente ». La fin de la scène est rythmée par une série de parallélismes syntaxiques (« enfundaron », « abrocharon », « se ajustaron », « encendieron », « reanudaron ») qui marquent la fin de l'action et le recommencement, comme s'il s'agissait d'une pratique habituelle et mécanique. Cette structure laisse sous-entendre leur possible attitude récidiviste.

En résumé, ce passage crée chez le lecteur un effet pathémique de pitié envers la fille et un sentiment d'indignation – qui est un sentiment moral – envers les phalangistes en raison de leur attitude impitoyable, obtenu grâce aux marques stylistiques de rythme, d'emphase et de

¹ Cette culture machiste et sexiste est loin d'avoir complètement disparu en Espagne, notamment au vu de l'agression commise par un groupe de cinq garçons appelés « La Manada » contre une jeune lors des fêtes de Saint Firmin à Pampelune, dans l'année 2016. Voir à ce propos la publication d'Isabel Valdés, *Violadas o muertas*, Barcelone, Península, 2018.

répétition. Le jugement dépréciatif d'Enrique joint l'affectif et l'axiologique, lors de sa qualification ironique des phalangistes. Quant à Enrique, le fait le fait d'avoir vu et de témoigner sert, sans l'exprimer explicitement, à dénoncer les horreurs de la guerre, et le lecteur adopte le rôle privilégié du voyeur à travers le témoignage du personnage.

Face à ces situations qui évoquent la douleur et la perplexité, le récit sorélien met en place une série de passages poétiques qui agissent comme un dispositif d'atténuation, et qui provoquent le plaisir esthétique chez le lecteur, que ce soit par la beauté du langage ou du paysage, que ce soit par le plaisir sexuel. Dans tous ses romans, il y a une place pour ce type de scène. Dans *Discurso de la política y el sexo*, la prose reste très expérimentale, et le narrateur exprime une forte volonté esthétique dans ses descriptions, comme par exemple celle de la ville de Ségovie :

Gritabas ya, [...] en Segovia, junto a tiendas que huelen a embutido, farmacias disfrazadas de boticas, aromas de yerba avanzando en espiral sobre la catedral enhiesta que cual seca espiga se duerme al sol desnudo y convertido en abultada hostia de fuego (*Discurso*, 14).

La description est insérée grâce à un ancrage dans lequel on perçoit le thème-titre (« Segovia »), dès le début. Elle se justifie à travers le personnage de Niágara, que le narrateur évoque dans ses souvenirs en janvier 1975 dans cette ville. La description, qui commence par des éléments empiriques (« tiendas que huelen a embutido »), progresse *crescendo* dans une perspective verticale de bas en haut jusqu'au ciel, et de plus en plus lyrique. Les phrases sont juxtaposées et fonctionnent évoquant une atmosphère particulière : le verbe « oler » réveille le sens de l'odorat (« huele a embutido », « aromas de yerba »), ce qui apporte une expérience agréable et plaisante pour les sens. La description se fait grâce à une insertion par camouflage, à l'aide du dynamisme exprimé par le verbe de mouvement en gérondif « avanzando ». Les personnifications, qui contribuent au dynamisme du paysage, sont multiples : celle à caractère redondant des « farmacias disfrazadas de boticas », celle des « aromas de yerba avanzando en espiral », ou bien celle sur la cathédrale, « enhiesta » et qui « duerme al sol desnudo ». De même, la cathédrale est décrite par assimilation métaphorique avec la « seca espiga », en raison de son exposition constante au soleil. Ce dernier est aussi assimilé à une « abultada hostia de fuego », un élément qui le relie, par le biais du lexique religieux (« hostia »), à la cathédrale. Dans cette description, le narrateur privilégie clairement la fonction esthétique du langage : le but ne consiste pas à donner des renseignements sur le lieu, mais à exprimer les multiples sensations qu'il l'évoque et le plaisir esthétique qu'il suggère.

Dans le même récit, d'autres descriptions ont un sens politique. Pendant la réunion du PCE à Paris en 1973 dans laquelle se décide l'avenir d'Andrés, on voit des analepses entrecoupées qui renvoient aux consignes de Mai 68, et que le narrateur commente :

« Seamos realistas : pidamos lo imposible » habían escrito, cuando ya la niebla, como las tripas del gato despanzurrado por los tiburones que atraviesan las arterias de París, vomitaba sombras y reflejos hilachados de jóvenes perdidos entre los gases y los gritos (*Discurso*, 71).

Ce commentaire se sert d'une description pour évoquer l'antithèse entre l'espoir (la consigne de Mai 68) et le désespoir (le symbolisme négatif du brouillard). La temporalité entre les deux actions est singulière. Bien que proches du présent, la consigne s'exprime par le passé composé (« habían escrito »), qui donne lieu à une subordonnée temporelle dans laquelle la description du brouillard utilise l'imparfait (« vomitaba »), afin de produire un effet de déroulement de l'action. Le brouillard s'associe par comparaison aux tripes d'un chat. Le narrateur crée une image surréaliste à connotation négative quand il décrit le chat étripé par les requins qui circulent sur les artères de Paris, et cela constitue une référence métaphorique aux jeunes et aux forces de l'ordre. Le champ lexical qui évoque le drame (« niebla », « sombras », « perdidos », « gases », « gritos ») est complémentaire à celui qui évoque le dégoût (« tripas », « despanzurrado », « vomitaba », « hilachados »). Le brouillard souffre d'une personnification, car il vomit « sombras y reflejos hilachados de jóvenes ». La « niebla » peut avoir été créée par les gaz lacrymogènes de la police, et cette association met en relief une atmosphère d'échec de la révolte, de la défaite vécue par les jeunes (« los gatos ») face aux forces de l'ordre (« los tiburones »).

En outre, les relations sexuelles sont très nombreuses dans les romans de l'auteur. Ces scènes peuvent montrer la dimension ludique du plaisir, mais d'une connotation souvent liée à la politique ou à la morale. Par exemple, dans *Discurso de la política y el sexo* ces scènes ont un pouvoir délibéré de provocation, et elles rentrent dans des détails très intimes et probablement dérangeants – souvent trop prosaïques et inutiles – pour le lecteur, sans doute dans le but d'*épater le bourgeois*. Quand le personnage d'Andrés raconte sa fuite vers la France, il en profite pour insérer des moments de détente face à la dangerosité de sa situation dans la clandestinité. Il se trouve « ahogado por la lengua de Carmen », en on assiste à un passage d'une durée d'une page sur son rapport avec cette femme. À un moment donné un jeu érotique avec de la bière apparaît :

Movía el culo, las caderas, las piernas, de forma salvaje. Bailaba con la botella entre las manos, canturreando. Volcaba el líquido en parábola sobre mi boca, escurriéndose la espuma desde el pecho hasta el suelo. Me arrancaba con sus labios sorbos de cerveza, reía condenadamente, ya tumbada en

el suelo, abriéndose con desesperación, empujando mi cabeza entre sus piernas, gritando, insultando. Recomenzábamos (*Discurso*, 28).

La temporalité est exprimée à l'aide de l'imparfait de l'indicatif, qui est sans doute le temps de la description, mais qui relève d'un temps illimité dans l'extrait, comme le marque la forme « recomenzábamos ». C'est donc le temps d'une extase sans limites. Le ludisme de la scène s'apprécie grâce à l'usage des verbes de mouvement à l'imparfait (« movía », « bailaba », « volcaba ») ou au gérondif (« escurriéndose », « abriéndose », « empujando »). Certaines formes évoquent la musicalité de la scène, qui s'exprime par le biais d'une intensification qui rythme le plaisir : « canturreando », « reía », « gritando », « insultando ». Il y a également la place à une certaine violence sexuelle : « de forma salvaje », « me arrancaba », « condenadamente », « con desesperación ». Dans ce passage érotique fantaisiste où la femme adopte un rôle actif face à l'homme, le plaisir sexuel du jeu – la pulsion de vie – cache derrière l'idée de la mort, exprimée par des éléments linguistiques violents. La mort à laquelle amène le plaisir est dramatiquement connectée au risque de mort qui court le protagoniste en tant que militant dans la clandestinité, dans cette dance macabre entre Eros et Thanatos.

D'autres passages vont plus loin, et mettent en scène des relations homosexuelles, comme c'est le cas du rapport entre Alma et Nere au chapitre sur Guernica de *Regreso a las armas*. Alma Arriaga, la protagoniste, déclare avoir eu une liaison avec d'autres garçons auparavant, et notamment avec Luis, avec qui elle avait une relation très libre : « nos acostábamos juntos muchas noches, pero [...] el tener amantes ocasionales era algo a lo que nos habíamos acostumbrado » (*Armas*, 109). Lors de la dégradation progressive sa relation avec Luis, Alma exprime ses sentiments pour Nere : « ella había paliado el efecto de mi distanciamiento de Luis, me había llevado a otros campos de amor y ternura » (*Armas*, 110). Son désir avec Nere a lieu lors d'une soirée, après un concert, à un moment où Luis se trouve loin, à Rome. Selon Alma : « aquella chiquilla [...] se convertía en el limpio objeto de mis deseos » (*Armas*, 111). Dans le récit, la technique du contrepoint temporel met en rapport la relation entre Alma et Nere avec des extraits qui décrivent le soulèvement militaire de juillet 1936, ainsi que le bombardement du général Mola sur Ochandiano (Biscaye). Si la description du rapport entre elles commence d'une manière assez douce, le ton monte en parallèle à la tension politique de la guerre :

« Nada nos separará ya, ni la guerra, te quiero Alma, te quiero », y Nere me besaba desesperadamente. Seguía la música, pero ya apenas si la escuchábamos. Mordía mis pezones, oprimía mis piernas, metía los dedos de mis pies en su boca, bajaba su lengua hasta mi clítoris, mezclaba sus movimientos con mis jadeos, yo agarraba con mis manos convulsas su cabeza empujándola entre mis piernas, « Nere, Nere », gritaba... estaban los aviones de Mola bombardeando Ochandiano, habían salido de Vitoria y un reguero de muertos y heridos

convulsionaba la pequeña villa, caían las octavillas incitando a la rendición total sobre nuestra ciudad (*Armas*, 125-126).

Cette superposition temporelle de l'intime face à l'événement historique, simultanée mais antithétique, exprime symboliquement les contraintes pour trouver le plaisir, autrement dit pour exister pleinement, car l'ombre de la douleur et de la guerre est omniprésente. La phrase initiale de Nere blinde symboliquement une relation qui risque d'être brisée par les ravages des attaques aériennes, le sentiment s'exprime ouvertement et crée une empathie avec le lecteur, et cela s'amplifie grâce à l'emploi de l'apostrophe : « Alma, te quiero », « Nere, Nere ». Cet amour sincère se suit par une espèce de transe (« Seguía la música, pero ya apenas si la escuchábamos ») rythmé par le désir. Ce n'est pas la musique qui fait le rythme, qui n'est guère écoutée, mais leur rapport lui-même, au moyen des propositions syntaxiquement parallèles, en parfaite symbiose entre ce que Nere fait (« mordía », « oprimía », « metía », « bajaba »), le moment de transition (« mezclaba sus movimientos con mis jadeos ») et ce que répond Alma (« agarraba », « gritaba »). Le rythme se met également en valeur grâce à l'adverbe modal « desesperadamente » et grâce à l'adjectif « colvulsas ». Le passage entre la scène d'amour et la scène de guerre se fait naturellement, comme l'indique l'absence de majuscule de la forme « estaban ». Cette dernière scène est décrite aussi par Alma (« nuestra ciudad ») et une lutte symbolique s'établit entre le mouvement vertical synchronique de l'acte sexuel, qui part de la bouche jusqu'aux pieds, pour ensuite remonter, de la même façon que la trajectoire de la chute des bombes avec leur impact et rebondissement sur la ville. Dans l'extrait, et par analogie, dans l'ensemble de l'œuvre sorélienne, on a l'impression que l'être humain reste impuissant face à cette pression politique meurtrière, à cause de laquelle sa liberté reste bafouée et amoindrie.

Si dans le récit sorélien les rapports sexuels sont très explicites et choquants, voire parfois absents de toute finesse, ils veulent à notre sens véhiculer l'idée d'un amour libre et sans tabous, et d'une sexualité conçue dans toute sa radicalité. La scène intime sert comme moyen d'échapper au poids de la réalité extérieure, autant pour le personnage que pour le lecteur, qui peut trouver dans ce type de passage une libération face au bouleversement émotionnel provoqué par les témoignages des victimes, ou bien par la nature épineuse de la thématique abordée. Par la mise en place de ces modalités d'expression du pathémique, le texte transmet en oblique la cruauté du pouvoir et de ses représentants, de l'absurdité de la guerre, ainsi que de ses excès et de ses conséquences dévastatrices pour le plaisir de la contemplation et de la sexualité. Le récit configure par ces moyens l'image d'un lecteur érudit et curieux, mais aussi sensible à la douleur et aux problématiques liées à la mémoire traumatique du passé. En outre, il existe une tension textuelle paradoxale entre les stratégies de distanciation, qui réussissent

finalement à attirer le lecteur grâce à leur capacité d'attractivité intellectuelle ou formelle, et l'emprise émotionnelle du récit qui, malgré sa capacité de capter l'empathie du lecteur, réussissent à créer de la distance face au texte pour laisser place à la réflexion et à la construction de la conscience critique.

Néanmoins, si le texte construit la figure du lecteur idéal et exemplaire au niveau textuel et paratextuel, il met parallèlement en place la figure intradiégétique du lecteur refusé, afin de se distancier d'une typologie de récepteur « moyen » appartenant à une société de masse formatée, capricieux et digne de sa plus profonde indifférence.

2.2 Lecteurs, lectures et livres dans l'univers diégétique

2.2.1 Images de l'anti-lecteur. Entre le texte et le hors-texte

Encontrar un lector, su lector. Le busca como cómplice, nunca como coleccionista o consumidor neoanalfabeto.
Andrés Sorel

La nature engagée du récit sorélien recherche l'affrontement avec l'idéologie dominante et, de façon analogue, contre le lecteur dominant ou majoritaire. C'est à ce propos que l'auteur s'exprime lors d'un entretien :

Al lector se le forma y condiciona. Ningún lector es inocente. Y uno, cuando no es producto ni víctima del mercado, que ahí los lectores vienen condicionados por la propaganda, la publicidad, los intereses editoriales, sabe que tiene muy difícil encontrar un lector. Por eso, cuando lo encuentra, se siente reconfortado¹.

De ces propos, nous pouvons déduire que, pour Sorel, le citoyen de la société néolibérale est un consommateur de biens culturels, et le livre comme objet culturel fait partie de ce que Karl Marx appelait le *fétichisme de la marchandise*. En effet, le récit sorélien cherche un lecteur minoritaire et indépendant face au marketing publicitaire et face aux lois du marché éditorial, mais il est bien conscient des difficultés de cette recherche. Cette déclaration alimente également la posture d'auteur que Sorel se forge en tant qu'écrivain, comme si le fait d'écrire pour une minorité choisie pouvait constituer une sorte de *gage de qualité*. En outre, cette posture d'auteur est une manière de se protéger de la critique littéraire canonique et de la machine de production culturelle, qui correspondent à une société de consommation acritique, plongée

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, art. cit.

selon lui dans la « destrucción masiva de la inteligencia »¹. Pour l'auteur, la pression des médias est tellement forte que le citoyen se sent obligé de choisir entre le produit à la mode et le *produit-poubelle*².

Cette conception critique de la société est incarnée dans *La caverna del comunismo* par la figure métonymique d'un lecteur frivole (« el lector »), un personnage vraisemblablement immature et victime du système économique, qui se confronte aux autres personnages de l'espace textuel, notamment à celui de l'écrivain (« el escritor »). Il est donc intéressant d'analyser les modalités de la mise en texte de ce narrataire intradiégétique : comment se construit son apparition, comment se fait jour son rapport conflictuel aux autres personnages et de quelle manière disparaît-il dans le récit. Cette analyse permettra de donner plus nettement un sens à sa représentation diégétique, dans le cadre d'une tension permanente entre le texte et le hors-texte. On analysera ensuite d'autres mentions à la figure du lecteur dans la diégèse.

Le lecteur de *La caverna del comunismo* émerge à la fin du premier chapitre, et le narrateur omniscient le présente ainsi : « Por primera vez el lector, mudo hasta entonces, que se había limitado a contemplar las imágenes y escuchar las voces que se emitían y proyectaban desde los muros de las caverna, intervino » (*Caverna*, 77). En effet, le lecteur réagit positivement à une histoire que K vient de raconter, concernant le devenir du juge Mathias, un pédophile violent dont l'affaire avait été classée par Ceausescu pour le mettre hors de tout soupçon. Le narrateur prend parti, comme on l'apprécie dans l'adjectif dépréciatif « mudo » et la structure restrictive « se había limitado a contemplar », contre le personnage dégage, indifférent et opportuniste, une sorte de métonymie caricaturale du citoyen contemporain. En effet, le lecteur s'exprime sur ce que devrait être un roman, émettant une critique directe du type de roman que l'on est en train de lire :

La novela debe ser siempre la historia de un personaje, de una familia, de una época, si me apuráis. En la novela no deben existir ideas, pensamientos. Sólo acción, acontecimientos, gentes que dialoguen, hechos que se encadenen, fluir de la narración. Para lo otro están los ensayos, las tesis doctorales (*Caverna*, 77).

En utilisant une structure d'obligation morale (« debe ser », « no debe »), le lecteur fait en quelque sorte une apologie de la littérature commerciale et, au fond, met en place une pensée

¹ Lors de la présentation de son blog *La antorcha del siglo XXI*, l'auteur s'exprime ainsi : « Hablamos de [...] la devastación del pensamiento sometido por los medios de comunicación a una auténtica destrucción masiva de la inteligencia, de la diferencia, de las culturas del ocio dominadas por los oligopolios internacionales ». Andrés Sorel, « Karl Kraus », *La antorcha del siglo XXI*, n° 1, 09/06/2010. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2010/06/numero-1-karl-kraus-14-21-de-julio-2010.html>]. Consulté le 18/05/2015.

² Voir à ce propos l'entretien de la chaîne Canal 2 Andalucía avec l'auteur en 2006, disponible sur YouTube. En ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=SS7G5LAsiEQ>]. Consulté le 03/09/2018.

unique. Pour lui, il n'y a qu'une manière convenable de narrer. C'est un défenseur à outrance de l'illusion référentielle et, surtout, il n'accepte pas les digressions philosophiques, auxquelles il fait référence à travers la structure péjorative « lo otro ». En lisant ses mots, on déduit qu'il a une conception classique et visiblement réductrice du fait littéraire, en se positionnant contre toute innovation générique. En outre, il s'agit d'un lecteur au profil flou, car il n'a pas de nom ni de corps. C'est tout simplement une voix dont on ignore la position sociale et la trajectoire vitale. À travers cette déclaration, le lecteur génère une certaine polémique dans la caverne face aux autres personnages. Par conséquent, le personnage de l'écrivain « se despertó de su letargo al escuchar aquellas palabras, pero no dejó oír su voz como hiciera en otras ocasiones » (*Caverna*, 77). En effet, ces propos sont très choquants pour lui, mais il se met pour le moment en retrait. Pour sa part, le minier K réagit au modèle littéraire prôné par le lecteur avec une certaine ironie : « ¿Cuántos bosques podrían reconstruirse sobre los desiertos si convirtiéramos el papel en árboles? Excesivos ladrones de vidas y fingidores de historias existen, productos de consumo que ninguna trascendencia alcanzan en la vida colectiva » (*Caverna*, 77-78). Dans cette déclaration, K exprime aussi sa vision de la littérature banale et commerciale, qui ne sert qu'à faire fonctionner le marché éditorial et dont on pourrait bien se passer. Ainsi, le personnage du lecteur se trouve acculé d'une certaine manière par les autres personnages, ainsi que par le narrateur. Sa liberté a des limites : bien qu'il puisse s'exprimer librement, il est immédiatement contredit par les instances narratives qui l'entourent.

Au cours du récit, le personnage du lecteur est ridiculisé, tant par son propre discours que par les jugements que le narrateur émet à son égard. À ce propos, le narrateur présente ainsi sa prise de parole : « Una tercera voz, que era la del lector, se identificó como siempre en su leve simplicidad » (*Caverna*, 145). Tout ce qui l'intéresse, ce sont les banalités autour de la vie de K : que mangeait-il et que buvait-il pendant son enfermement, par exemple. Cette fois-ci, c'est une voix anonyme, probablement une trace de l'instance auctoriale, qui lui demande de se taire, en lui coupant la parole :

Vosotros, los lectores, sois cada vez más simples por no llamaros imbéciles, lectores compulsivos que únicamente gustáis de historias tópicas, que chapoteáis siguiendo los clichés que os transmiten los comunicadores (*Caverna*, 145).

Lors de ce commentaire, l'émetteur emploie le pronom « vosotros, los lectores », qui donne plus de force à l'humiliation et qui, par sa généralisation, franchit la barrière vers le hors-texte, interpellant le lecteur réel. Il utilise également une prétérition (« por no llamaros imbéciles »), ainsi qu'un langage très violent contre ce modèle de lecteur : « compulsivo », « tópico », « chapotear », « clichés ». Cette voix anonyme ne cesse de le réprimander, en le traitant d'idiot :

« otra vez con tus estúpidas preguntas, no sabes pensar, hablar, vivir sin que te interpreten la realidad. Necesitas consignas, definiciones, argumentos lineales » (*Caverna*, 146). Peu à peu, les différentes instances narratives délivrent plus de détails sur ce profil de lecteur majoritaire, abstrait, et pour autant ridiculement bavard. Indiscret et bruyant, le personnage se montre très impertinent dans la caverne. Le narrateur le décrit de manière irrespectueuse : « sonreía estúpidamente con la boca abierta », « ríe estrepitosamente » (*Caverna*, 268). Ce lecteur soumis et consensuel se laisse guider par les autres, notamment par les prix littéraires et les livres référencés par les suppléments littéraires ou bien ceux qui passent à la télévision. Il manque d'autonomie et de critère dans ses choix, et c'est une construction caricaturale du lecteur issu de la société de masse.

Lors de ces affrontements, même l'écrivain Robert Walser intervient au moyen de l'intertextualité pour dénoncer avec une citation les jeunes écrivains récompensés par des prix littéraires, et qui « escribirán siempre las mismas historias estúpidas » (*Caverna*, 268). Devant ces mots de Walser, la réaction du lecteur, qui souligne sa nature impertinente et malpolie, ne se laisse pas attendre : « Este que habla se dice escritor pero no tiene ni puñetera idea de lo que habla. En su casa le conocerán además ». Cette réaction face à Walser souligne la méconnaissance littéraire du lecteur mais adresse sans doute aussi un message implicite au lecteur réel : cette réaction pourrait se produire face à Andrés Sorel, un écrivain également méconnu du grand public et porteur d'un discours politiquement incorrect.

De même, il est significatif que devant un dialogue fictionnel entre les écrivains Franz Kafka et Elias Canetti autour de la figure de Karl Kraus, le lecteur reste endormi, comme le rappelle le narrateur : « El lector llevaba dormido largo tiempo, desinteresado, ajeno a cuanto allí se expresaba » (*Caverna*, 277). C'est un moyen métaphorique de le tenir à distance des auteurs critiques, qui créent une littérature différente, et de le rapprocher des auteurs les plus médiocres, mais de grand succès commercial.

Le dernier sous-chapitre du roman, qui constitue en quelque sorte un bilan de son contenu, s'ouvre sur un commentaire moral du lecteur qui anticipe, par le biais de la métatextualité, les questions que le roman pourrait soulever. Dans cette partie, le lecteur se fait l'avocat du diable, dans le but de susciter le débat : « ¿Cómo es posible escribir un libro semejante, realizar una película de estas características, informar, hablar, exponer estos temas simplemente? » (*Caverna*, 339). Le lecteur et Sanllo s'acharnent à ce stade contre le personnage de l'écrivain, qui essaie de justifier le roman. Plus tard, mu par l'ironie, l'écrivain donne des conseils au lecteur : « Pienso que debías leer, no mucho, pero sí que te dejara alguna idea, Ferlosio y Juan Goytisolo te servirán » (*Caverna*, 350). En effet, si le lecteur donne son avis,

lors de sa première prise de parole, sur ce qu'un roman doit être, l'écrivain montre à son tour sa conception de la littérature et impose aussi ses lectures à sa manière. Les deux modèles sont confrontés et, *a priori*, irréconciliables. À la fin, le personnage du lecteur, ainsi que K et l'écrivain, disparaissent lors du grand incendie qui dévaste la caverne. L'image du lecteur a une signification négative en raison de ses opinions et de son attitude irrévérencieuse, et les instances diégétiques se chargent de le faire taire ou de le remettre à sa place.

Ce récit crée une fausse polyphonie, car face au lecteur, les autres instances narratives sont d'accord entre elles avec les mêmes arguments pour le discréditer et s'acharner contre son attitude immature et impertinente. Le goût littéraire majoritaire représenté par le lecteur devient minoritaire dans le récit. Cet acharnement constant contre lui souligne d'une manière nette sa dévalorisation face aux autres voix. Cependant, en raison de son caractère insistant et systématique, cette critique acharnée peut devenir contreproductive, dans la mesure où le lecteur idéal peut aussi être saturé par la redondance de cette information unidirectionnelle contre le lecteur diégétique. Aurait-il été préférable de le laisser s'exprimer tout simplement ? Ses prises de parole l'auraient déjà rendu ridicule vis-à-vis du récepteur.

Le lecteur intradiégétique de *La caverna del comunismo* représente l'image fictionnelle d'un narrataire réel à bannir. Ce lecteur pourrait-il renvoyer à une représentation du critique littéraire qui véhiculerait une littérature canonique peu politisée ? Quoiqu'il en soit, le récit transmet de manière récurrente un message contre le lecteur-consommateur, conformiste et consensuel. Mais, ce type de narrataire se sentirait-il véritablement attiré par le récit de Sorel ? Si ce n'est pas le cas, cette mise en cause diégétique du prototype de lecteur commercial ne sert qu'à conforter le lecteur idéal dans sa condition de lecteur privilégié, en excluant par complicité la figure banale d'un lecteur majoritaire.

En outre, certains personnages ou narrateurs font allusion au lecteur dans le récit sorélien. Il s'agit de la figure d'un lecteur explicitement évoqué, qui correspondrait à une double tension entre l'anti-lecteur, caractérisé par sa passivité ou par son indifférence, et le lecteur idéal, que l'on incite à faire des efforts pour poursuivre la lecture, malgré la cruauté de la réalité décrite. Par exemple, le narrateur-historien de *El falangista vencido y desarmado* fait une référence au temps de la vie quotidienne en Espagne pendant l'après-guerre. Il se lamente du nombre de pages qu'il faudrait pour décrire l'ambiance de cette période : « sucio, opresivo, gris, hediondo » (*Falangista*, 236). Il pense que le lecteur n'aurait pas la capacité de résister à cette quantité incommensurable de pages que nécessiterait cette description : « páginas reiterativas, que obsesionaran al lector, que le llevaran a la asfixia, que le hicieran maldecir, vomitar » (*Falangista*, 237). Cet extrait montre que la réalité dépasse la fiction et qu'elle peut mener le

lecteur à une réaction extrême, au point qu'il puisse peut-être abandonner la lecture. En effet, l'extrait envisage à la fois la figure d'un lecteur prêt à affronter l'intensité du récit, parfois très forte, et celle d'un lecteur qui cherche une littérature d'évasion et aproblématique, auquel cette littérature engagée ne conviendrait pas.

Dans d'autres cas, c'est le personnage qui évoque la figure d'un lecteur indifférent aux problématiques historiques complexes et prenantes. Lors de l'évocation effrayante d'une scène dans la chambre à gaz dans *Último tango en Auschwitz*, K fait une allusion au lecteur à travers le dispositif métaleptique :

[...] los cuerpos se derrumban sobre los excrementos, ya todos van desvaneciéndose – son palabras nada más, que la historia sigue y sigue y nunca han sucedido estas cosas que se registran como todos los cuentos, sabiendo que nada les afecta a quienes los leen – (*Tango*, 91).

Dans ce passage, le narrateur utilise une litote pour renforcer la tension du passage et accrocher davantage le lecteur (« nada más », « sigue y sigue », « nunca han sucedido »), en provoquant justement l'effet inverse. Ce dispositif vise aussi à faire prendre conscience au lecteur du caractère indicible de la souffrance évoquée, que la fiction ne pourra jamais rapporter telle que les prisonniers l'ont vécue dans la réalité¹. Cette dimension indicible est compensée paradoxalement grâce au rythme poétique des phrases. En outre, l'incise est une dénonciation du lecteur insensible à cause de son indifférence ou de son amnésie (« nada les afecta »).

Dans *La caverna del comunismo*, un clown apparaît entre les murs de la caverne. C'est un personnage parodique, à mi-chemin entre le philosophe et le bouc émissaire, qui incarne l'idée de la lamentation, car il pleure en permanence pour les égarements du XX^e siècle, pour ce que l'on a fait du communisme, ainsi que pour la fin de la lutte et l'échec de la révolution. Son message montre la constatation malheureuse de la défaite :

La apatía y el conformismo se extienden por todas partes. Los explotados pueden ser ya más explotados que nunca. ¿Es que nadie piensa asumir su culpabilidad, hacerse responsable de este abismal error? Yo soy solamente un payaso, y mi representación termina aquí. Ahora les toca a ustedes actuar (*Caverna*, 347).

Le clown attend une attitude sincère d'auto-critique des acteurs concernés, afin de trouver une explication de cet échec historique. En outre, son discours se sert de la dimension performative de l'apostrophe (« Ahora les toca a ustedes actuar »), une injonction qui délègue la responsabilité de la remise en question au spectateur : en l'occurrence, les personnages de la caverne qui l'écoutent, mais aussi le lecteur réel qui se retrouve dans l'espace du hors-texte.

¹ Voir à ce propos le style épuré et fragmentaire pour raconter l'indicible de Charlotte Delbo dans *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970.

Cet appel à l'aide s'adresserait autant au lecteur idéal, qui devrait chercher une solution pratique, qu'au lecteur refusé, que le clown invite une fois pour toutes à sortir de sa passivité, en le responsabilisant.

2.2.2 Les lectures du personnage. Pouvoirs de la littérature

La littérature doit dépasser le bout de la rue, montrer ce qu'une caméra ne voit pas, illuminer les coins obscurs de la vie, de la réalité. Antonio Tabucchi

Dans l'univers diégétique, les références aux livres et aux lectures ont également leur importance, dans la mesure où le récit propose une série de choix explicites, face au non-choix implicites, parfois plus significatifs. Ces choix explicites constituent un réseau sémantique global qui renvoie à une vision particulière de la littérature, en raison de l'auteur et de l'œuvre évoqués. La lecture fonctionne comme expérience d'apprentissage non seulement pour le personnage diégétique, mais aussi pour le narrataire extradiégétique auquel elle s'adresse en dernier lieu. Ce sont des suggestions pour le lecteur idéal. Autrement dit, c'est un ensemble de clins d'œil qui définit le profil du lecteur idéal depuis l'espace textuel.

Cette fictionnalisation de la lecture renvoie en même temps à un univers esthétique et axiologique déterminé, qui favorise une série de valeurs au détriment d'autres. En effet, elle renvoie à un modèle, à une référence canonique plus ou moins hétérodoxe. L'idée est d'analyser comment l'expérience de lecture du personnage se met en place dans l'univers diégétique, quelles valeurs cette expérience peut introduire dans ses relations avec les autres personnages et, en dernier recours, quelle modalité de lecture s'adresse par ce dispositif au lecteur idéal, afin de mieux le définir.

Lors de son long séjour à la pension de Doña Julia à Madrid, Don Abilio, victime de la solitude et de l'apathie, se réfugie dans la lecture de *La montagne magique* (1924) de Thomas Mann :

Me internaba a través de la montaña mágica donde Settembrini y Naphta anticipaban en sus extensos diálogos, la profunda escisión surgida en el alma europea, los prolegómenos de la gran crisis espiritual que llevaría a sus últimas consecuencias, las teorías de Nietzsche, de Schopenhauer [sic], la certera visión del gran terror, del imperio del poder, de la alienación ciega y controlada de una masa que marcaría a Alemania, unas décadas más tarde (*Crónica*, 103).

La référence intertextuelle par allusion à l'œuvre de Mann, qui prend l'aspect d'un hommage, aide Don Abilio à comprendre la logique historique de l'Allemagne d'avant-guerre. La littérature est utilisée ainsi pour sa valeur cognitive et didactique. Néanmoins, cette allusion

est loin d'être anodine : on peut y lire en filigrane la situation de l'Espagne des années trente et la disparition progressive de l'humanisme, débouchant sur une société divisée entre la démocratie libérale et le totalitarisme, et prête à se battre par les armes. En outre, la référence à cette œuvre renvoie à une esthétique littéraire concrète, celle du roman philosophique, qui servirait d'argument d'autorité pour valider ce modèle vis-à-vis d'un lecteur potentiel. C'est une façon de mettre en valeur la dimension formelle d'une littérature qui correspond, par le dispositif métalittéraire, à l'œuvre même que l'on lit, ainsi qu'une façon de réaffirmer les attentes du pacte de lecture.

La lecture, même celle qui comporte une dimension politique, peut servir d'évasion, de soulagement face à la contrainte et à la terreur. C'est dans ce sens que K fait un éloge à Shakespeare, ainsi qu'à la musique, dans *Último tango en Auschwitz*. Cette idée d'évasion s'observe dans l'espace textuel lui-même, dans lequel l'allusion à la musique et à la littérature se trouve encerclée par la douloureuse réalité du camp : « Yo navegaba por la música como podía haberlo hecho por las páginas de *Macbeth* o de *El rey Lear* que tanto me impresionaron cuando las leí en mi juventud » (*Tango*, 19). Ce passage montre la capacité thérapeutique de l'art dans les situations les plus extrêmes : la musique et la littérature se rejoignent, et c'est le message que l'extrait véhicule. En outre, les pièces de Shakespeare citées par K pourraient également contribuer à donner une explication au non-sens du camp, ne serait-ce que par l'envie démesurée de pouvoir des dirigeants nazis.

Dans *Las guerras de Artemisa*, la littérature comme référence morale s'apprécie dans les conseils que Juan Vives donne à Manuel Ciges. En effet, Vives raconte comment il a souffert en raison de la perte de Gina, l'amour de sa vie, morte à l'âge de dix-sept ans. Ce choc émotionnel a fait prendre conscience au personnage de la limite du temps (*tempus fugit*) et de l'impératif de vivre la vie intensément. Son expérience de vie est ainsi illustrée à l'aide de deux références intertextuelles :

Demasiadas derrotas, sueños perdidos. La vida dura un parpadeo de los sentidos. [...] ¿Y sabes qué nos pide? Beber, cantar, gozar, que ninguna otra oportunidad nos será dada. [...] Tienes que leer a Pierre Loti, su novela *Aziyadé*. Pero sobre todo a Petrarca. No sólo sus sonetos. Él nos habla de la brevedad de la vida, la vida que transcurre en un suspiro entre sueños y destrucciones y que cuando queremos apurarla ha desaparecido (*Artemisa*, 88).

Face au drame, la littérature nous donne des leçons de vie, des voies alternatives face à l'angoisse. La référence au roman orientaliste de Pierre Loti vient à illustrer sa situation personnelle : l'histoire d'amour tragique d'un officier de marine et d'une jeune femme turque, qui meurt de chagrin. Se basant sur la peur des autres qu'éprouve Ciges, notamment dans sa relation avec les femmes, Vives l'encourage à profiter de la vie, et pour cela il trouve un

argument d'autorité dans l'œuvre de Pétrarque, qui incite selon Vives à l'hédonisme du *carpe diem* (« beber, cantar, gozar »).

La dimension métalittéraire est aussi explorée dans les lectures des personnages, comme c'est le cas du narrateur intradiégétique du récit premier dans *El falangista vencido y desarmado*. Ce narrateur nous introduit par sa lecture dans le monde de Silvia et Enrique, qui correspond au roman *La noche en que fui traicionada*. Cette stratégie formelle, non seulement constitue une auto-promotion du roman enchâssé qui se dégage sur le plan extra-textuel, mais symbolise aussi ce va-et-vient passé-présent qui constitue un point nodal du récit sorélien : quelles sont les répercussions du passé dans le présent et comment vit-on aujourd'hui ce souvenir lointain. La littérature a cette capacité d'interroger notre présent, dans le but de constater comment les souvenirs ont été assimilés. Ce roman met en place tout une série de mécanismes qui partent de ce que le sociologue Maurice Halbwachs appelle la *mémoire collective*, c'est-à-dire les souvenirs que conserve une communauté sur les événements historiques qui la concernent¹. Pour l'auteur, c'est depuis le présent que l'on reconstruit le passé. Le narrateur est conscient des limites de la fiction pour recréer la réalité passée, et c'est pour cette raison qu'il essaie de reconstruire, de vérifier et d'approfondir l'histoire de Silvia et Enrique à travers les témoignages des villageois :

Contemplando a las gentes que me rodean, escuchando sus conversaciones, conociendo su desmemoria, le pregunto a Nino si fue verdad cuanto se describía de aquel dieciocho de julio, de las fechas subsiguientes, y si todos los años posteriores marcaron una existencia tan gris, miserable y opacada (*Falangista*, 25).

Dans le roman de Sorel, on observe les interactions entre les mémoires individuelles de chaque villageois avec lequel le narrateur s'entretient : la vieille dame, Nino, Rosi, Marcelina, María et Mariano, ainsi que l'effet de mémoire collective créé par l'ensemble de toutes les mémoires individuelles². Le narrateur veut s'assurer de la véracité du récit de son ami l'écrivain. Pour ce faire, il veut vérifier l'information sur les personnages du récit auprès de ceux qui les ont connus :

Aún no he demandado a nadie sobre Enrique. Gente habrá que todavía conserve algunos recuerdos, referencias a él. A ella, a Silvia, sí la tienen presente. Aunque muriera bastantes años atrás, vivió siempre entre ellos (*Falangista*, 28).

¹ Voir Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997.

² Dans le roman, on a affaire à deux dimensions de la mémoire abordées par Ana Luengo : le *homo psychologicus* (el individuo que recuerda en una dimensión íntima de la memoria : « recuerdo que »), et le *homo sociologicus* (individuo que construye su memoria con recuerdos ajenos, y sus recuerdos entran en contacto con otras memorias : « me contaron que »). A. Luengo, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 24-25.

Ce dispositif métatextuel du récit symbolise la capacité de la fiction à contredire les discours officiels qui ont été longuement répétés dans la mémoire collective d'un pays et à y résister. Comme l'explique Ana Luengo, « estas novelas proponen una reflexión crítica sobre el pasado y sirven de contrapunto o apoyo a ciertos discursos historiográficos, sean científicos o ficcionales »¹. En outre, la littérature a la capacité de faire mémoire, de dépoussiérer de vieilles histoires oubliées, en les rendant vivantes. Comme le dit le narrateur : « Gredos también comenzó a desaparecer de mi memoria. Hasta que él, mi amigo, *resucitó esta historia* que tanto me ha conmovido » (*Falangista*, 31. On souligne). « Resucitar » est justement l'une des fonctions clés du récit de la mémoire. Le fait d'évoquer cette histoire, de la raconter dans tous ses détails, la fait passer de l'oubli de la mort à la réactivation de la vie.

L'activité de la lecture peut aussi jouer un rôle dans l'espace diégétique, dans la mesure où le personnage peut être jugé en fonction de sa pratique lectorielle. C'est le cas du mineur K dans *La caverna del comunismo*. Ce personnage est présenté par le narrateur omniscient comme un ouvrier peu cultivé, victime de la propagande littéraire de son pays : « El minero había leído poco durante su vida, fuera de los manuales del partido, los libros que narraban hazañas de Ceausescu, y algunas poesías de poetas y patriotas rumanos » (*Caverna*, 15). Ce passage peut contribuer à faire prendre conscience au lecteur du réseau de significations qui se tissent entre l'idéologie dominante véhiculée par un système politique déterminé et sa production culturelle, visant pour la plupart – consciemment ou inconsciemment – à la reproduire ou à la légitimer². Dans l'absolu, on pourrait extrapoler cette situation – malgré les différences évidentes qui existent entre un système totalitaire et un système démocratique – à la situation actuelle du lecteur idéal, confronté à une cacophonie éditoriale qui reproduirait les valeurs du néolibéralisme et de la société de consommation et dont il aurait du mal à se défaire pour chercher une alternative. En somme, le lecteur serait face à des œuvres qui chercheraient à reproduire le système au lieu de le transformer.

L'image du lecteur idéal se construit également dans la diégèse par le rapport conflictuel entre le narrateur et le personnage, ou par la parole du personnage lui-même. Si la situation de K est le fruit d'une contrainte politique majeure – à quel type d'œuvre accède-t-on sous un régime totalitaire –, la situation de Sanllo est due à son propre choix. En effet, le personnage avoue ne pas avoir beaucoup lu et reconnaît ses propres lacunes :

¹ A. Luengo, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 51.

² Comme l'explique David Becerra : « La literatura – activa o pasivamente, consciente o inconscientemente – interviene en la sociedad, tanto para cuestionarla como para legitimar y reproducir la ideología dominante ». Dans Enric Llopis, « ¿A quién sirve la literatura? Entrevista a David Becerra », *El viejo topo*, n° 341, juin 2016, p. 54-61. En ligne [<http://www.elviejotopo.com/articulo/a-quien-sirve-la-literatura/>]. Consulté le 03/10/2018.

[...] Aunque obrerista me declare, algunos libros he leído en mis ratos de ocio, aunque moriré sin asimilar el libro de los libros, el que contiene todas las políticas, bajezas humanas, emociones y ambiciones, perfidias y corrupciones que puedan desarrollarse, y que escribiera Shakespeare (*Caverna*, 60).

Cet extrait montre bien comment le personnage peut se discréditer par son propre discours. De même, juste après son intervention, le narrateur omniscient va mettre le personnage dans une situation très tendue, en l'accusant constamment de travestissement politique au moyen de considérations sarcastiques et farfelues¹. Par l'ensemble de son discours, le personnage renvoie une image de personne bornée et peu ouverte. À un moment, Sanllo affirme : « Penser por cuenta propia dentro del partido es delinquir » (*Caverna*, 60). Par conséquent, le lecteur pourrait bien associer cette vision assez réduite du monde à quelqu'un qui se définit comme un lecteur occasionnel. En effet, le texte renvoie à cette association entre fermeture d'esprit et culture littéraire peu développée, créant en même temps un effet dysphorique sur l'évaluation du personnage². Au niveau syntaxique, la dévalorisation du personnage se fait par le biais de l'utilisation de la conjonction adversative de la phrase « aunque moriré sin asimilar », une structure grammaticale qui privilégie le deuxième membre de la construction (son incapacité) plutôt que le premier (ses origines ouvrières). Sur le plan pragmatique, le discours de Sanllo s'adresse à un allocataire particulier : les intellectuels présents dans la caverne. Opposant tout au long de son intervention le « nosotros » au « vosotros », son but est d'auto-justifier ses décisions parfois impopulaires au sein du PCE, mais il reconnaît cependant ses faiblesses, ce qui se retourne instantanément contre lui : « Yo nunca fui un intelectual. Siempre reconocí y me enorgullezco de ello, mi ascendencia obrerista. Desde mi juventud. Y antepuse Stalin a Trotsky » (*Caverna*, 59). De ce fait, le texte se détournerait de l'image d'un lecteur communiste orthodoxe, et tendrait vers un lecteur à l'interprétation plus hétérodoxe de cette idéologie, comme cela est mis en relief dès le titre du roman. Ainsi, le manque de lecture peut constituer une métonymie qui renverrait l'image d'un personnage à écarter et, en l'occurrence, d'une typologie de lecteur refusé par la diégèse. Ce qui est étonnant c'est la façon dont la diégèse se défait – à travers le personnage de Sanllo – de la classe ouvrière, alors que celle-ci constitue le public virtuel de la littérature engagée pour

¹ Entre autres, on pourrait souligner celle-ci : « Podrías ser el secretario general de todos los camaleones de la Tierra » (*Caverna*, 61).

² « [...] La catégorie thymique s'articule, à son tour, en *euphorie/dysphorie* (avec *aphorie* comme terme neutre) et joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologiques : en connotant comme euphorique une deixis du carré sémiotique, et comme dysphorique la deixis opposée, elle provoque la valorisation positive et/ou négative de chacun des termes de la structure élémentaire de la signification ». Dans Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 396-397.

Sartre, et comment le récit projette ouvertement l'image d'un lecteur appartenant à une élite savante et érudite.

En conclusion, l'univers diégétique du récit sorélien met en exergue les pouvoirs de la lecture comme une sorte de contre-pouvoir, en raison des valeurs qu'elle véhicule : il fait l'éloge de capacité cognitive, il atteste que l'expérience de la lecture peut représenter un monde parallèle pour s'évader de la contrainte. Cette activité propose par ailleurs un chemin de vie et une référence morale, de même qu'elle met en relief la capacité de remémoration du passé pour redéfinir la vérité. Enfin, l'activité de la lecture peut servir à construire une typologie qui va du lecteur recherché à l'anti-lecteur. La fictionnalisation de la lecture forge une prise de conscience des pouvoirs de la littérature sur le lecteur idéal, pour l'attirer non seulement vers l'œuvre en soi, mais aussi vers le monde fictionnel, afin d'y trouver des clés alternatives pour comprendre le réel.

2.2.3 Livres et bibliothèques. La résistance de la pensée subversive

La littérature c'est une écriture conçue comme machine à faire parler la vie. Jacques Rancière

Le récit sorélien est conçu comme un réceptacle capable d'héberger une multitude de livres et de lectures, comme un satellite qui ferait partie d'un univers de lecture. Le livre, symbole par excellence de la science et de la sagesse, acquiert dans le récit la connotation d'un microcosme de la subversion. Le livre comme objet a une symbolique liée non seulement à sa fonction cognitive, mais aussi à sa capacité de dévoilement du réel. Créant une atmosphère presque sacrée autour de lui, il peut fonctionner comme la flamme qui attise la pensée révolutionnaire et la dissidence, comme une arme capable de faire évoluer les mentalités. Parfois, il constitue un danger qu'il faut faire disparaître, en raison du message subversif qu'il peut véhiculer, comme c'est le cas dans le contexte des régimes totalitaires. On analysera donc ici par quel moyen se fait sa mise en texte et quelle interprétation symbolique s'en dégage.

Le personnage mystérieux de Don Luis dans *Crónica de un regreso* est symptomatique de la transformation que le livre et la lecture peuvent engendrer sur la pensée. Ce personnage porte un discours anarchisant et symbolise toute la lutte que Don Abilio n'a pas été capable de mener. Pour ce dernier, Don Luis est un modèle à suivre, au point qu'il a éprouvé des sentiments envers lui : « sentir deseos de besar, de abrazar y unirme a su tragedia con la tragedia de mi vida, de fundirme en su angustia con la angustia de su desesperación » (*Crónica*, 142). Mais

sans doute, l'image d'intellectuel dissident de Don Luis se construit principalement à travers sa passion pour la lecture. Il raconte à Don Abilio son histoire familiale, notamment sa relation conflictuelle avec son père, quelqu'un de très conservateur et pragmatique. Cependant, le seul élément pour lequel Don Luis est reconnaissant envers son père est sa bibliothèque, dont il parle avec une grande admiration :

Desde muy niño me sentí alejado de él, falta de cariño, y si algo he de agradecerle, será únicamente el que en su casa dispusiera de una extraordinaria biblioteca, que jamás usó por otra parte. No sé donde [sic] se hizo con ella: pero allí estaban todos los autores clásicos, allí podías leer tanto a Plinio como a Apuleyo, a Homero como a Herodoto, a Shakespeare o a Mateo Bandello. Incluso podías encontrar en ella parte de la obra de los enciclopedistas (*Crónica*, 144).

En effet, son père la lui laisse en héritage malgré lui, ce qui ouvre l'esprit de Don Luis, à tel point qu'il devient écrivain avec le temps. La bibliothèque est perçue par le personnage comme un trésor, comme une véritable réserve de savoir (« extraordinaria biblioteca »). Cette admiration est exprimée au moyen du rythme binaire lors de l'énumération des auteurs, encadrée par le comparatif d'égalité « tanto... como ». Sa rencontre première avec le rationalisme des encyclopédistes se poursuit par d'autres œuvres d'auteurs subversifs, comme c'est le cas de *El fuego* de l'écrivain communiste Henri Barbusse – œuvre de référence pour l'auteur, car elle montre son engagement pacifiste face à la Première Guerre Mondiale –, ou des œuvres de l'écrivain anarchiste Andrés Carranque de Ríos. La littérature est convoquée par sa capacité à diffuser le savoir, car ces œuvres sont évoquées lors du geste de la passation : « Al final de aquella conversación, Luis me dejó unos libros de Carranque de Ríos y Barbusse, cuya lectura – particularmente *El Fuego*, de éste último –, me emocionó » (*Crónica*, 137). De ce commentaire de Don Abilio on déduit que la pensée peut être enrichie ou transformée efficacement à partir de l'emprise émotionnelle qu'exerce le récit sur lui (« me emocionó »).

On retrouve cette fascination pour les livres dans d'autres romans d'Andrés Sorel. Dans *La caverna del comunismo*, Nicolai Boukharine est un personnage chargé de préserver les ouvrages des écrivains et des philosophes critiques et révolutionnaires. Par exemple, il se déclare grand admirateur de l'écrivain autrichien Karl Kraus¹, avec qui il correspond. Il voyage jusqu'à Copenhague pour obtenir ses livres : « Nicolai Bujarin había quedado con Traberg, el librero, en la cervecería Grundlag, en la Kogens Nytorv. [...] Era el librero quien le suministraba los papeles de Karl Kraus » (*Caverna*, 163). Ce passage marque l'incipit de la troisième partie du second chapitre, qui s'intitule « Kierkegaard, Karl Kraus : literatura y

¹ Il lui reconnaît sa grande lucidité ainsi que son « humor corrosivo » et « antiburgués », malgré l'opinion critique de Karl Kraus à propos de la Révolution d'Octobre 1917 et de ses répercussions sur la culture.

revolución. Las tesis de Bujarin », un lieu stratégique dans l'espace textuel qui met en relief l'importance du livre pour la transmission des idées, surtout dans un pays comme l'Union Soviétique dans lequel ceux qui arrivent au pouvoir sont, selon Boukharine, « quienes menos ideas poseen » (*Caverna*, 165), une allusion directe à Joseph Staline.

Dans le roman, c'est aussi Boukharine qui, envoyé par Staline, se charge du rachat des archives de Marx et d'Engels à Paris en mars 1936¹. En outre, cet événement a lieu au tout début de la deuxième partie du second chapitre et s'intitule « Los papeles de Carlos Marx ». L'emplacement dans le roman, ainsi que l'intertitre, son significatifs de l'importance de cet acte. Le narrateur souligne d'ailleurs l'importance de sauver les archives face à la menace émergente du nazisme en Allemagne, mise en relief par la digression entre tirets, qui vient rompre la possibilité de cette destruction :

Cuando Anna Lárina llega a París, Nicolai Bujarin se encuentra negociando por encargo de Stalin la compra del archivo de Marx con el menchevique Boris Nicolayeski, papeles que tras el ascenso de Hitler al poder peligran en Alemania ante la amenaza – se ha puesto de moda la quema de libros y documentos no bien vistos por el fascismo – de ser destruidos (*Caverna*, 137).

Ce commentaire du narrateur, entre le sarcasme (« se ha puesto de moda ») et l'euphémisme (« no bien vistos »), montre bien son inquiétude, voire sa douleur, et à quel point également l'acte de sauver la culture est une question de responsabilité pour l'intellectuel. La situation de Boukharine est paradoxale car, comme l'avertit une voix anonyme de la caverne, au moment même où il essaye de négocier l'acquisition des archives marxistes à Paris, Staline planifie « la aberrante conjura que terminaría condenando a Bujarin a muerte » (*Caverna*, 137). La mission de Boukharine est symbolique, puisqu'elle montre à quel point la politique de Staline a pris un tournant sectaire en s'éloignant des théories marxistes. D'ailleurs, la négociation pour le rachat des archives de Marx avec le SPD à Paris échoue.

On observe également une préoccupation pour l'avenir du livre et pour ce qu'il représente dans *Último tango en Auschwitz*, au moment où K fait allusion à ce qui se passait dans le camp. Il s'adresse à Kyoko, cette jeune femme qui s'occupe de « transcrire son mal-être », pour lui faire remarquer qu'à Auschwitz : « no sólo mueren los seres humanos : también desaparecen los libros, las culturas, la civilización hundida como la Atlántida, y cuyas huellas tampoco se podrán buscar en la memoria extinguida un día que parece cada vez más próximo » (*Tango*, 25). Grâce à l'effet de gradation ascendante (« libros, cultura, civilización »), K

¹ Voir à ce propos l'article de Maurice Andreu, « Une conférence de Boukharine à Paris en 1936 », *Nouvelles Fondations*, 2007/2 (n° 6), p. 154-155. En ligne [<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2007-2-page-154.htm>]. Consulté le 08/09/2018.

parvient à mettre en relief l'importance de la passation de mémoire, mettant en garde Kyoko par rapport à cette « memoria extinguida », cette mémoire qui pourrait bientôt s'éteindre s'il meurt. La civilisation que le nazisme a voulu faire disparaître et faire couler comme l'Atlantide platonicienne, n'a d'autre solution que de laisser la trace et le témoignage de ses victimes pour empêcher la catastrophe. Le livre est dans ce passage une métonymie de la mémoire, de cette civilisation qui risque de disparaître, et on s'aperçoit de son importance est patente dans l'espace privilégié qu'il occupe dans la gradation.

Malgré l'opinion de Sorel concernant le peu de pouvoir qu'un livre peut avoir pour changer la société ou les mentalités¹, les régimes autoritaires ou révolutionnaires réagissent paradoxalement de façon inverse. Que ce soit par la destruction des livres ou des manuscrits considérés comme dissidents dans les autodafés, lors de l'implantation du nouveau régime, ou à l'aide des mécanismes de censure afin d'assurer sa perpétuité, le pouvoir se charge de faire disparaître le passé par le feu pour tout reconstruire à nouveau, comme si la lecture d'un ouvrage pouvait réellement instiller le Mal dans l'esprit d'une communauté.

Un exemple de cet événement effrayant est longuement décrit dans *El falangista vencido y desarmado*, lors de la prise de Barco de Ávila par les phalangistes en 1936. Au cinquième chapitre – qui porte un titre prémonitoire : « Voy a matar más rojos que flores tiene abril » – le narrateur du récit second décrit ainsi leur arrivée :

Habían llegado al cuartel de la guardia civil veinticinco fascistas acompañados de un soldado y un cabo del ejército. Todos armados. Vienen a desfilar al pueblo. Vienen a realizar una limpieza de desafectos. Ese es su lenguaje. Son las ocho de la mañana del jueves 23 de julio, año 36. Ya desfilan. Ya gritan. Ya cantan. Ya disparan sus armas al aire. Ocupan la plaza (*Falangista*, 152).

Le passage du plus-que-parfait (« habían llegado ») au présent de l'indicatif (« vienen », « es », « desfilan », « gritan », etc.) joue un rôle dans l'emprise affective du récit, car on observe une *actualisation* de l'action grâce à l'emploi du présent historique. Leur présence imposante et invasive est soulignée non seulement par le verbe « ocupan », mais aussi par l'anaphore de l'adverbe de temps « ya » suivi du verbe, qui met en relief leur puissance et l'effet de masse cher au fascisme. Les mots des phalangistes sont restitués à l'aide du style indirect libre (« vienen a realizar una limpieza de desafectos »), ce qui montre une certaine distance du narrateur par rapport aux personnages. Cette distance est confirmée par l'effet de la focalisation externe du narrateur dans la description du groupe.

¹ Andrés Sorel s'exprime à ce propos : « ni las revoluciones más profundas han conseguido no ya transformar el mundo sino las propias sociedades y países en que se desarrollaron. La literatura solo transforma a uno mismo, a quien la escribe, cree en ella, se siente menos desgraciado por vivir en ella ». Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010.

Les phalangistes passent au peigne fin le village à coup d'insultes, de menaces et d'humiliations, en arrêtant tous ceux qui soutiennent la République : « A lo largo del día arrastran sus gritos, voces, paseos, canciones, disparos. Un espeso silencio se posa sobre las calles y lugares que ellos abandonan » (*Falangista*, 154). Cette énumération souligne le contraste entre la violence provoquée par le bruit, et la paix d'un silence qui se pose tel un nuage sur le village, dans la phrase suivante. En effet, ils détruisent l'harmonie du lieu par leur attitude violente et insensée. Le village se retrouve pris au piège par les saccages, les vols, les perquisitions, les arrestations et le viol des femmes.

Quelques jours après, dans une ambiance de terreur, les phalangistes font irruption dans les maisons des républicains. Le narrateur décrit la scène avec la même focalisation externe, ce qui montre sa distance par rapport à la violence fasciste :

Un día después entran los fascistas en las casas apoyados por los fusiles de los guardias civiles, de los soldados. Echan abajo a culatazos las puertas y pasan por encima de sus acobardados habitantes; voltean muebles, toman los libros y salen cargados con ellos en los brazos, los arrojan por los balcones, desde todas las calles del pueblo acuden portando aquellas obras del diablo (*Falangista*, 160).

Ce groupe violent bénéficie du soutien des autres forces de l'ordre, comme on le voit dans le participe passé « apoyados por ». Le présent de l'indicatif (« echan », « pasan », « toman », « salen ») sert, comme dans l'exemple ci-dessus, à conférer une puissance émotionnelle plus grande à la scène. La disposition juxtaposée des courtes propositions en rythme ternaire (« voltean muebles, toman los libros y salen cargados ») permet de donner aux phalangistes une allure machinale et déterminée, qui s'oppose à celle de leurs victimes, paralysées par la peur (« sus acobardados habitantes »). Tous les éléments associés aux républicains restent dans l'espace inférieur, comme les portes (« echan abajo »), les habitants (« pasan por encima »), les meubles (« voltean muebles ») et les livres (« los arrojan por los balcones »). Les phalangistes prennent symboliquement le dessus, en écrasant tout. Grâce au style indirect libre, les livres sont dénommés « obras del diablo ». Cette référence exprime une polarisation dans l'imaginaire de la société, divisée entre ceux qui sont du côté de Dieu et de la foi (les *putschistes*) et ceux qui, d'après ces derniers, iront en Enfer : les républicains et leurs « obras del diablo ». Cette allusion constitue aussi une diabolisation de l'ennemi, paradoxalement depuis le point de vue des franquistes, qui se voient comme des sauveurs face

à la rumeur d'une invasion probable du village par les communistes, comme le narrateur le décrit précédemment¹.

La scène est rythmée par les cris de la population, qui encourage l'autodafé public par un discours fait de répétitions : « A la plaza, a la plaza, se gritan unos a otros », « Vamos, todos al fuego, al fuego con ellos » (*Falangista*, 160). La destruction des ouvrages constitue une métonymie de l'extermination des républicains, comme on l'observe dans la troisième imprécation : « Mueran los masones, los liberales, los socialistas : que viva España » (*Falangista*, 160). Les livres se confondent avec les habitants. Au centre de la place du village convergent tous les livres confisqués. Le narrateur fait une énumération en détail de leur nature diverse : « Los van arrojando en su centro, una gran pira : libros, cuadernos, obras encuadernadas, folletos, revistas, publicaciones artísticas » (*Falangista*, 160).

Considérés ironiquement par le narrateur comme « devoradores de libros » ou « incendiarios », une bonne partie des habitants collabore volontairement avec les chefs de la Phalange et les forces de l'ordre afin de brûler tous les documents. Les femmes du village leur amènent des boissons, des sandwiches et des cigarettes, ce qui contraste avec la gravité de la situation et la renforce. La description du passage montre une mise en scène théâtrale et millimétrée, où chacun a un rôle particulier à jouer, comme le chef militaire, qui se réjouit du résultat :

El jefe que manda la columna contempla marcialmente, con una sonrisa en los labios, cómo se van amontonando aquellas infames obras doradas por el sol, que son pronto pasto de las llamas que hacia él ascienden para ofrecer más luminosidad al espectáculo (*Falangista*, 160-161).

La référence à la « luminosidad » du spectacle devient ici paradoxale, car elle symbolise habituellement la connaissance, mais dans ce passage, par son excès et par l'action du soleil, la lumière peut engendrer la cécité. La suite de la scène est rythmée par une phrase anaphorique, qui s'enchaîne à la manière d'un refrain : « Arden los libros ». Cette phrase, qui fait office de mantra, donne lieu à une personnification des livres, comme si leur contenu fusionnait avec leur propriétaire : « Arden los libros. Los marxistas, los románticos, los separatistas, los herejes, los excomulgados, los liberales, los modernistas, los extravagantes, los filosóficos, los inmorales » (*Falangista*, 161). Implicitement, le passage met en exergue le contraste entre la richesse d'une diversité culturelle qui brûle et l'éloge de la pensée unidimensionnelle imposée violemment par les franquistes. En effet, le narrateur dénonce lyriquement la mort d'une pensée ouverte et

¹ « Alguien, interesadamente, ha corrido una noticia que trastorna a sus habitantes, pone en alerta máxima a las fuerzas militares: sobre la villa avanzan los comunistas. ¿De dónde proceden, quiénes los integran? Ninguna referencia se da » (*Falangista*, 159).

progressiste, considérée tout simplement comme *la* pensée : « Y las columnas de humo negro se expanden por los cielos librando a sus habitantes de ideas, pensamientos, sueños, fantasías y desvaríos de cualquier índole » (*Falangista*, 161). L'usage hyperbolique de « los cielos », ainsi que l'énumération du contenu des livres (« ideas, pensamientos, sueños, fantasías y desvaríos »), sert à souligner l'envergure de l'événement.

D'autres allusions à cet événement sinistre dénoncent ses conséquences néfastes. Selon le narrateur, les dirigeants militaires qui s'emparent du village de Barco ont décidé d'éradiquer la liberté de penser : « agostar las conciencias y cerrar los ojos y sellar los labios y enmudecer las bocas y calcinar los pensamientos » (*Falangista*, 161). Cet acte violent est décrit à l'aide d'une polysyndète (la répétition de la conjonction copulative « y »), qui construit un rythme au ralenti ainsi qu'une atmosphère envoûtante. La direction descendante et ascendante que prend l'énumération des parties de la tête évoque une sorte de bandage qui rappelle la mort, voire la momification de la pensée. En somme, cette castration de la pensée est mise en relief grâce à la dénonciation du narrateur : les termes employés, la focalisation utilisée ainsi que la description minutieuse de l'espace et de l'action créent une atmosphère mortifère et nostalgique. De même, la référence aux livres brûlés s'étend, à la manière des flammes, sur sept pages de l'espace textuel.

En conclusion, l'allusion au monde du livre et des bibliothèques acquiert une dimension axiologique dans le récit sorélien. Le livre est arboré comme le drapeau de la liberté de pensée et de la richesse culturelle. Il est une source cognitive qui sert à expliquer le monde, ainsi qu'une forme de résistance face aux régimes totalitaires. Par l'évocation du phénomène lectoriel, il s'agit de promouvoir une prise de conscience de la lecture non seulement comme une activité érudite qui élargit l'esprit, mais aussi comme un véritable acte de rébellion face à l'uniformisation de la pensée.

Conclusion

On constate qu'en Espagne les voix les plus critiques envers le système ont une étroite marge de manœuvre et restent vouées à l'ostracisme, au silence et à l'invisibilité. Elles en sont ainsi d'autant plus intéressantes, car elles constituent un discours maudit, marginal et souvent subversif, qui explore les recoins de l'Histoire, souvent ignorés¹. De plus, le fait de se tenir à l'écart du marché éditorial, qui privilégie la quantité des publications dans une visée de rendement au détriment du travail artisanal, peut être synonyme – bien que pas toujours – de gage de qualité. La bataille que mène Sorel contre le système culturel dominant espagnol repose sur un discours dissident, qui remet en question la politique réformiste et *pactiste*, notamment durant la Transition (1975-1982). La culture consensuelle des élites du régime franquiste prétendait faire table rase du passé au nom de la « réconciliation », mais plongeait dans un pacte du silence les victimes du franquisme, dont Andrés Sorel fait indéniablement partie.

L'écrivain publie dans des maisons d'édition très différentes, tantôt petites et indépendantes (Zero-Zyx, Libertarias, Legasa, RD, Txalaparta, Vitruvio, El olivo azul), tantôt appartenant à de grands groupes de diffusion (Muchnick, Planeta, Cátedra, Edaf, Akal). Cette ambivalence montre une certaine infidélité de l'auteur en la matière, mais elle est aussi symptomatique des va-et-vient d'une voix qui peine à trouver sa place dans le marché éditorial espagnol². L'essentiel semble être de trouver un éditeur – plus qu'une maison d'édition – qui accepte de miser sur l'œuvre d'un auteur souvent marginalisé. Finalement, il faudrait distinguer le contenu plus ou moins subversif des romans de Sorel en fonction de la publication dans telle ou telle maison d'édition. Celles qui font partie des grands groupes, comme Planeta, Cátedra ou Muchnick, publient généralement des œuvres qui véhiculent un discours moins agressif et plus distancié. Par exemple, le discours provocateur, polémique et politiquement incorrect du narrateur que l'on observe dans *El falangista vencido y desarmado*, publié chez RD, est bien plus critique envers le franquisme et ses généraux que celui de *La noche en que fui traicionada*,

¹ Isabelle Garo souligne à ce propos que la marginalité peut être la conséquence de la dangerosité du discours. L'auteure rappelle « le nombre d'intellectuels militants qui n'ont jamais renoncé à l'engagement mais qu'une véritable police idéologique soft va condamner [...] à la marginalité éditoriale et à la réclusion institutionnelle, empêchant efficacement toute relève visible et en partie, tout renouveau effectif. Indépendamment de sa redoutable efficacité, cette offensive est aussi un bel hommage de l'idéologie dominante à la relative puissance, réelle ou supposée, des idées adverses ». I. Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 37.

² Comme le rappelle Ramón Acín, « El largo proceso del libro – edición, empaquetado, distribución, transporte, facturación, almacenamiento, información, publicidad, etc. – conlleva costos y la economía obliga a apostar sobre seguro en un mundo habituado al dividendo. Es decir, que se muestran únicamente los libros que, a juicio del departamento de compras – ahí radica el verdadero poder –, son considerados comerciales, vendibles, productores de dividendos ». R. Acín, *La línea que come de tu mano (Aproximación al simulacro)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000, p. 71.

publié chez Planeta. D'autres romans, comme *Las guerras de Artemisa* et *Regreso a las armas*, auraient difficilement pu être publiés dans des maisons appartenant aux grands groupes, en raison de leur vision du monde subversive et révoltée vis-à-vis de la pensée dominante, et la mise en texte des problématiques épineuses comme la remise en cause du nationalisme et la question de l'indépendantisme de l'ETA. Enfin, le blog *La antorcha del siglo XXI* est un moyen pour l'auteur de faire valoir son défoulement incendiaire contre toute forme d'oppression. Digne héritier de Karl Kraus, Sorel fustige avec sa plume acide toute forme d'injustice née du système néolibéral. En même temps, cet espace est une manière de rendre hommage à cette communauté d'écrivains dissensuels. La fraîcheur de l'immédiateté et de la vivacité critique de son discours vise ainsi à redonner une touche de modernité à une réalité décadente.

En ce qui concerne les recensions critiques, on peut émettre plusieurs constats. Bien que cela reste/soit aléatoire selon les romans, les critiques sont globalement bienveillantes et en empathie avec les œuvres de l'auteur : elles soulignent cette capacité de mêler littérature et politique sans pour autant les trahir. Les critiques soulignent sa capacité d'aller contre le canon littéraire dominant, en combinant éthique et esthétique, fait rare dans la littérature espagnole actuelle. D'autres facteurs mis en valeur sont la richesse de la prose et sa dimension affective, dans la mesure où elle exprime le malheur et rend poétique l'horreur pour frapper la sensibilité du lecteur. On pourrait dire, en somme, que sa tendance à la prose poétique – la combinaison paradoxale entre « unas formas versallescas y una contundente acusación » que remarquait Raúl Guerra Garrido – est un élément décisif chez Sorel pour raconter la souffrance, l'horreur et l'indicible, et cela contribue à l'efficacité du message.

Cependant, d'autres recensions se montrent moins bienveillantes, et remarquent son sectarisme idéologique, le ton apocalyptique et catastrophiste de certains romans, ainsi que la construction stéréotypée de certains personnages. Devant ces arguments complémentaires, on pourrait déduire qu'il subsiste deux écoles idéologiques irréconciliables au sein de la critique espagnole : l'une qui considère légitime d'inclure une dimension éthique ou politique dans la fiction, l'autre qui revendique l'autonomie de la littérature par rapport au monde, dans un débat qui n'a rien de nouveau. Pour certains, dans une époque individualiste où la littérature semble avoir abandonné le combat social, le retour de l'éthique est perçu comme un élément salutaire. Pour d'autres, certains traits qui excèdent la dimension purement littéraire semblent inonder l'ensemble du récit, débouchant sur un produit « pseudo-littéraire », comme si la littérature n'était devenue à leurs yeux qu'un simple prétexte pour aborder les problématiques sociales.

D'autre part, la recherche du lecteur idéal est véhiculée par nombre d'éléments textuels et paratextuels. D'après les déclarations de Sorel, dans lesquelles il prétend écrire pour lui-

même, cela émane peut-être de sa recherche d'un alter ego chez le lecteur. Le récit serait ainsi le reflet des intérêts et des inquiétudes de l'écrivain, qui comportent aussi une équivalence axiologique dans le hors-texte¹. Par conséquent, cet effet de miroir impliquerait soit l'empathie soit le refus de l'œuvre, en fonction des typologies du lecteur réel².

L'emprise affective véhiculée par le récit, notamment sa dimension pathémique, semble être un élément de premier ordre pour comprendre la nature de son rapport vis-à-vis du lecteur, ainsi que le degré d'efficacité de son engagement. On peut observer que l'espace textuel cherche à s'adresser à un lecteur indépendant, critique, érudit et enclin à la révolte. L'activité de lecture est conçue comme un véritable acte de résistance. Les références culturelles constantes, la rupture fréquente de l'illusion mimétique, la complexité syntaxique, les références intertextuelles, les adresses au lecteur, l'emboîtement des récits, les procédés typographiques³ et la mise en abyme de l'objet-livre nécessitent l'implication totale du lecteur, dans un acte symbolique lié à la recherche des vérités cachées, propre à l'écriture engagée, et exigent de lui une grande ténacité face à la difficulté. Par ailleurs, le lecteur peut ressentir le besoin d'abandonner la lecture, tant la tension dramatique est forte. Le récit transmet parfois un haut degré de souffrance et de douleur en détaillant des scènes de violence et de barbarie : cette densité dramatique demande une pause. Or, la diégèse réussit parfois à intimider et à bouleverser le lecteur, en construisant un considérable espace d'inconfort que ce dernier doit malgré tout supporter. La symbiose entre les stratégies de distanciation et les stratégies d'empathie sont particulièrement intéressantes, car elles mettent aussi en place, paradoxalement, l'effet inverse. Dans ce va-et-vient réside précisément la double action qui secoue la sensibilité du lecteur, à savoir l'éloigner en l'attirant et l'attirer en l'éloignant. En somme, cette agitation textuelle s'adresse soit à un lecteur émancipé, dans le but de le conforter dans sa posture, soit à un lecteur aliéné, en lui apportant des outils pour qu'il le devienne grâce à une prise de conscience.

Si le lecteur idéal se dégage implicitement des éléments textuels et paratextuels du récit, l'image de l'anti-lecteur devient nette dans *La caverna del comunismo*. En lui donnant une

¹ Benoît Denis souligne à propos de Sartre : « l'écrivain s'engage par le choix du lecteur auquel il entend s'adresser, inscrivant l'image de celui-ci au cœur du texte, et opérant de la sorte un choix pleinement politique ». B. Denis, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une générosité », dans Isabelle Poulin et Jérôme Roger (Éds.), *Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique, Modernités*, n° 26, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 211-219. Citation p. 216.

² Comme le remarque Jean-Marie Schaeffer à propos de l'état d'*immersion fictionnelle* : « Pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements réels ». Dans J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 186.

³ La rupture typographique est présente dès la première page du roman *Makbara* (1980) de Juan Goytisolo. La particularité syntaxique du récit exige soit l'implication constante du lecteur, soit l'abandon.

certaine dimension caricaturale, le discours du lecteur diégétique agit comme une métonymie de la posture du lecteur lambda actuel face au fait littéraire. Contrairement à la conception de l'engagement littéraire sartrien, celle d'Andrés Sorel consiste à refuser de s'adresser aux masses. C'est pourquoi les procédés narratologiques configurent une littérature destinée à une élite intellectuelle, à une minorité savante. Le problème est, cependant, que si ce destinataire adhère déjà aux valeurs et aux idées véhiculées par le récit, l'efficacité de l'engagement littéraire est vouée d'emblée à l'échec. Non seulement ses œuvres ne sont pas destinées aux masses, mais en plus la pensée supposément acritique et naïve des masses fait l'objet d'un acharnement radical de la part du narrateur et de certains personnages, comme on le constate dans le rapport entre le lecteur, l'écrivain et K dans *La caverna del comunismo*. Par conséquent, on pourrait se demander quel est le sens d'une littérature engagée adressée à une élite déjà convaincue, et non pas conçue dans le but de changer le cours de l'Histoire à l'aide de la collectivité. Cela peut s'expliquer par le fait que pour l'auteur, ce sont les minorités qui changent l'Histoire, car les masses sont pour lui conduites et dirigées par l'idéologie dominante, notamment les médias et la publicité. En outre, l'auteur se montre pessimiste à ce sujet car, selon lui, la littérature n'a pas la capacité de changer le monde : tout juste peut-elle faire évoluer l'écrivain qui la construit. Ce qui changerait la société en profondeur serait les médias, la religion ou l'éducation. L'écrivain pourrait seulement contribuer à créer un autre monde mais, pour Sorel, ce n'est pas le rôle de la littérature. Voici donc le grand défi de la littérature engagée : parvenir à atteindre la portée la plus étendue possible, sans pour autant négliger sa nature de force potentiellement agissante, sans tomber dans la superficialité.

D'autres aspects liés au véritable pouvoir de la littérature prennent sens dans des références métatextuelles du récit, comme la mise en texte des livres et des bibliothèques, ainsi que les commentaires lectoriaux des personnages, ainsi que le danger que pourrait présenter la lecture des auteurs jugés subversifs par les régimes dictatoriaux. Ce dispositif métaphictif a plusieurs significations : la mise en texte de la lecture fait émerger par exemple une série de valeurs qui suscitent la prise de conscience chez le lecteur, lui laissant la possibilité d'adhérer à une autre réalité alternative proposée par le monde fictionnel. Cependant, une fois encore, on peut se demander combien de lecteurs actuels seraient prêts à transiter, sans se décourager, par l'espace d'inconfort que propose le roman engagé sorélien. Et surtout, compte tenu du type de lecture que recherche le lecteur contemporain majoritaire, combien d'entre eux seraient-ils prêts à se laisser porter par le bouleversement émotionnel provoqué par le récit ? Comment réagirait ce lecteur actuel face à un discours politique de rupture avec l'ordre établi, dans une conjoncture

où il semblerait que « l'idéologie dominante est devenue l'idéologie des dominés eux-mêmes »¹ ?

¹ Cité par Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, *op. cit.*, p. 23.

CONCLUSION

*He puesto sobre mi mesa
todas las banderas rotas.
Las que nos rompió la vida
la lluvia y la ventolera
de nuestra dura derrota.*
José Antonio Labordeta

On a tenté de démontrer à travers cette étude dans quelle mesure la dissidence intellectuelle d'Andrés Sorel vis-à-vis de l'idéologie dominante se construisait dans son écriture romanesque. Pour cela, étant donné le parcours politique de l'écrivain, ainsi que la méconnaissance de la communauté scientifique concernant son œuvre, on a non seulement analysé ses textes, mais aussi les seuils de ses textes. On a ainsi dégagé son positionnement comme intellectuel dans le champ littéraire, en se penchant sur ses entretiens avec la presse, ses entretiens inédits ou son discours lors de conférences et de débats, c'est-à-dire ce que Gérard Genette dénomme l'*épitexte public*. Afin de connaître en profondeur les traits qui configurent son engagement lors de ses choix esthétiques et thématiques, ainsi que les réactions polémiques que ses textes provoquent, on a cherché à faire émerger ses confidences parmi sa correspondance personnelle et à travers la phase avant-textuelle de ses récits, ce que Genette considère l'*épitexte privé*.

Dans un premier temps de notre réflexion, on s'est intéressé à la double dimension de l'engagement, c'est-à-dire à l'articulation analogique et aux correspondances et interférences herméneutiques entre sa dimension sociale et citoyenne – le rôle de l'intellectuel engagé – et sa dimension créative à travers les traits de son écriture, c'est-à-dire son engagement littéraire. Ce sont des éléments indispensables pour comprendre la nature et la spécificité de sa dissidence intellectuelle et créative. On a rappelé que, malgré eux, les intellectuels – quelle que soit leur idéologie ainsi que leurs créations littéraires – sont tous embarqués, comme le dirait Pascal. Étant donnée l'activité de militant antifranquiste de l'auteur, il nous semblait nécessaire dans un premier temps d'analyser la nature hybride de l'intellectuel-écrivain engagé, en en définissant le concept, ainsi qu'en ébauchant son positionnement marginal dans le champ littéraire, ce qui constitue un choix politique à la fois voulu et imposé, mais qui lui sert à s'éloigner du centre du pouvoir et à rester en lisière afin d'avoir une vision panoramique et distancée. On a pu constater que son inscription dans la pensée marxiste configure une analyse théorique du social, dans laquelle la société se divise entre les dominants et les dominés, et l'on a vu comment cette théorie se réactualise dans la configuration sociale et économique, passant de la classique lutte des classes à la guerre des classes actuelle. Face au silence assourdissant des intellectuels « organiques » qui cautionnent l'idéologie dominante, se dresse la voix d'une

minorité d'intellectuels dissidents et contestataires. Expriment leur désaccord face aux injustices et dénonçant les conséquences d'un système soumis à la raison économique et éloigné de l'humain, ils émergent dans les espaces discrets qui leur sont autorisés. En effet, on a vu que le point nodal pour l'auteur est celui qui consiste non seulement à être indépendant des sphères du pouvoir dominant (politique, économique, médiatique), en s'engageant *pour* une cause, mais surtout à se positionner *contre* l'ordre établi, en dehors de toute idéologie, ce qui pourrait expliquer dans une certaine mesure son invisibilité littéraire et médiatique. Malgré cette position marginale, Sorel jouit d'une certaine autorité parmi le cercle restreint des intellectuels contestataires, notamment grâce à son rôle de conférencier. Son activité comme intellectuel pose problème car elle empiète sur la sphère du politique, non pas au sens de la politique institutionnelle, mais au sens de provoquer le conflit et de viser à la transformation sociale. En outre, sa bataille contre le pouvoir ne se traduit pas forcément par un discours militant, bureaucratique et triomphaliste. Il se fait l'écho néanmoins de l'amère constatation d'une crise civilisationnelle, que certains intellectuels visent à dévoiler afin de la rendre visible l'invisible, et qui est exprimée chez Sorel au moyen d'une charpente stylistique et formelle, qui reste prioritaire pour l'auteur. Pour Sorel, la littérature devient un espace paratopique, propice pour retrouver la beauté et la poéticité qui semblent absentes dans le hors-texte. La vision critique de la société qui se dégage de son discours public, notamment contre les représentants du pouvoir, fait l'objet d'une corrélation transparente lors du choix des cibles de la dénonciation de son écriture romanesque.

Etant donné que toute œuvre véhicule un engagement littéraire déterminé, car elle exprime une vision du monde, on s'est demandé en quoi consistait sa volonté de créer une écriture engagée et quelles en étaient les spécificités. En analysant son discours théorique sur cette notion, on a découvert dans quelle mesure l'auteur est héritier de Sartre en le réactualisant dans un nouveau contexte historique. Puisqu'il n'explicite pas ce qu'il entend par engagement, c'est dans les journaux, les publications en ligne et les entretiens personnels que sont apparus les indices de cette vision du monde : la critique viscérale des manifestations du pouvoir, et la revendication de la différence comme un gage d'indépendance face à l'uniformité. Sa production romanesque ainsi que son parcours intellectuel témoignent de l'incompatibilité entre l'exercice de la liberté et l'exercice du pouvoir. En outre, l'auteur considère qu'aucune création ne peut échapper à l'engagement, dans un sens ou dans un autre, et rejoint sur ce point l'embarquement pascalien. La colère et la fougue qui transparaissent dans son discours sont le fruit d'une prise de conscience sur le fonctionnement injuste du monde, celle-là même qu'il

essaie de faire émerger chez le lecteur. Pour l'auteur, l'écriture fonctionne comme un cri ou à la manière d'un coup de feu.

En outre, on a vu que l'engagement littéraire de Sorel dépasse l'incompatibilité barthésienne entre la littérature *transitive* et *intransitive*, car le soin de l'expression et du langage est à ses yeux, et comme le montrent ses romans, l'engagement principal. En effet, on constate que cette poéticité intervient notamment dans les passages descriptifs, mais aussi lors des passages les plus dramatiques, comme si la prose agissait comme un baume pour atténuer l'horreur et rendre en même temps leur humanité et leur beauté aux victimes. Sorel construit une écriture qui tend à l'équilibre entre le refus du divertissement et celui de la propagande ou du militantisme du réalisme socialiste, le défi consistant à s'engager sans pour autant renoncer à la littérature. En ce sens, la présence de surplomb du narrateur omniscient, un trait représentatif de l'impasse de cette esthétique, s'avère l'un des points polémiques de son écriture engagée (notamment dans *El falangista vencido y desarmado*).

L'engagement littéraire sorélien prend d'abord en compte la thématique que l'œuvre prétend aborder puis, dans un second temps, son mode d'expression. Ce choix thématique n'est pas anodin, et c'est le premier vecteur de combat contre l'idéologie dominante, car l'auteur évoque des sujets tabous (*Regreso a las armas*), des victimes invisibles (*Las voces del Estrecho*, *Último tango en Auschwitz*) ou des épisodes historiques qui brisent la dimension épique du discours officiel (*La caverna del comunismo*, *El falangista vencido y desarmado*, *Las guerras de Artemisa*). Néanmoins, l'engagement, en tant que décision d'ordre moral et par laquelle l'écrivain *se met en gage*, comporte ses risques, comme l'invisibilité médiatique et la méconnaissance de Sorel par le public. L'écrivain *expose* ses convictions et *s'expose* devant son lecteur, ce qui peut rapidement provoquer un rejet. D'autres éléments qui vouent l'écriture engagée à une impasse pourraient être la légitimité de l'écrivain pour parler au nom des victimes, qui ne lui ont rien demandé, qui peuvent le ressentir comme une relation hiérarchique ou qui ne seront souvent même pas au courant de l'attention que l'auteur leur porte. Le ton utilisé par le narrateur, parfois prophétique et apocalyptique, comme dans *El falangista vencido y desarmado* ou dans *La caverna del comunismo*, peut jouer en défaveur de l'auteur vis-à-vis du lecteur. Il s'agit d'une modulation forcée mais sincère, qui cherche l'avertissement, mais qui élève le narrateur au statut de visionnaire, de guide, qui lui octroie une supériorité morale qui semble n'avoir plus de sens dans la logique de la postmodernité. Cela peut choquer le lecteur contemporain, plongé dans le relativisme moral propre à la société, et qui serait certainement perplexe face à des convictions hautement exprimées et parfaitement tracées. Le narrateur utilise parfois un ton agressif et polémique contre les personnages cibles de sa dénonciation,

qui émane de sa colère contre le monde, mais s'apparente à un acharnement. Ce choix est une manière de confronter la violence verbale à la violence symbolique ou réelle du pouvoir, mais il peut également agresser le lecteur ou provoquer en lui un certain mal-être. Enfin, Sorel déclare ouvertement ne pas écrire pour contenter les masses, qu'il déteste, car elles seraient complices selon lui des pires régimes totalitaires. De ce fait, sa littérature refuse ce type de lecteur pour s'adresser à ses pairs, des écrivains ou des intellectuels probablement aussi critiques que lui, et qui ne seraient pas transformés par son écriture engagée.

Dans un second temps, on s'est intéressé à la spécificité générique des romans de Sorel, que l'on pourrait considérer comme des « romans du dissensus », brisant autant les conventions génériques que le discours dominant contredit par la diégèse. En ce sens, les romans de l'auteur combinent paradoxalement politicalité et postmodernité. En effet, le récit sorélien emprunte aux catégories esthétiques postmodernes (autoréférentialité, métatextualité, mise en abyme, rupture générique, style érudit et encyclopédique), mais dans le but de les subvertir, en leur insufflant une dimension axiologique explicite dont elles sont parfois exemptes. En général, ses récits orientent le regard vers un passé susceptible d'être réactualisé, qui entretient une continuité herméneutique et axiologique avec le présent. Cette remémoration du passé part de l'expérience vécue de l'écrivain, ce qui mobilise une série de catégories affectives et emphatiques qui confèrent une certaine authenticité à la nature fictionnelle du récit. Le passé ne fonctionne pas comme un simple décor : il est abordé dans sa dimension politique et polémique. En outre, grâce à une série de procédés d'interruption, ses romans brisent l'illusion référentielle de l'historicité, non seulement pour exhiber son allure d'artefact fictionnel, mais aussi pour faire prendre conscience de la nature trompeuse que peut revêtir le discours dominant. Au moyen des pauses digressives du narrateur et des personnages, on a vu que les récits soréliens dépassent l'aspect purement fictionnel pour se rapprocher de l'essai et que, grâce à des procédés métafictionnels, certaines œuvres comme *Discurso de la política y el sexo* ou *El falangista vencido y desarmado* anticipent à ce que la critique canonique pourrait leur reprocher, en se retranchant sur elles-mêmes, dans un mouvement en spirale. Malgré la figure surplombante du narrateur, et l'explication claire de la thèse du récit grâce aux multiples redondances – au niveau du narrateur, du personnage, ainsi que par l'emploi du *mode répétitif* des événements –, le récit sorélien constitue à notre sens un renouvellement du roman à thèse. La volonté de style de la prose, les interruptions qui établissent une distance avec l'élément raconté, le dialogisme qui expose des contrarguments à la thèse principale, ainsi que le recours à l'intertextualité, aux symboles et aux passages érotiques sont autant d'éléments qui participent de l'atténuation de la dimension argumentative et axiologique. Ces éléments mettent en évidence que le roman

engagé emprunte dans sa construction certains éléments du roman à thèse, sans pour autant s'y circonscrire totalement.

Par ailleurs, son récit s'éloigne délibérément du militantisme et de la propagande de parti grâce à l'usage poétique de la langue¹. On a vu comment, malgré son apparition en 1963, une époque propice au réalisme social, son roman *Crónica de un regreso* dépasse cette esthétique et échappe à cette catégorisation². Le recours à l'expérimentalisme, au dispositif métafictionnel, au monologue intérieur, le style soigné et poétique de la prose ainsi que la mise en récit du anti-héros protagoniste contredisent les postulats de cette esthétique. Néanmoins, certains romans comportent des passages qui empruntent au pamphlétaire, notamment lorsque s'expriment l'indignation et la colère du narrateur, ou lorsque se met en place une écriture *contre* et une vision catastrophique du monde, par exemple dans *Crónica de un regreso* ou dans *El falangista vencido y desarmado*. Malgré ces contradictions, on constate que ses créations échappent à tout catalogage générique préalable, ce qui participe de cette manière dissensuelle de concevoir non seulement le monde – au sens étymologique d'*être en désaccord* ou *s'opposer à* –, mais aussi la littérature, afin de la subvertir.

Enfin, on a pu analyser la phase avant-textuelle de ses romans, à travers l'étude de ses cahiers de brouillon, carnets et calepins mis à disposition par l'auteur. Grâce à la méthodologie de la génétique textuelle, on observe que l'auteur a recours à une documentation solide pour écrire ses récits. Sa méthode oscille entre l'écriture « à programmation scénarique », utilisée par Flaubert ou Zola, et l'écriture « à structuration rédactionnelle », une méthode intuitive et plus pulsionnelle, employée par Stendhal ou Kafka. Même si le romancier est plus libre que l'historien pour raconter son récit, car il n'est pas soumis au principe d'exactitude, on découvre néanmoins que les emprunts au factuel sont nombreux dans la création fictionnelle de l'auteur, ce qui révèle une approche plus *scientiste* ou *authentique*. Le choix du titre s'avère être une véritable préoccupation pour cet écrivain, et ses manuscrits montrent ses hésitations, qui vont d'un élan plus viscéral à un choix final plus apaisé. Par ailleurs, d'autres romans comme *Último tango en Auschwitz* suscitent d'autres projets d'essais en parallèle, et dans les cahiers de brouillon de *Las voces del Estrecho*, on constate comment les dimensions fictionnelle et factuelle s'entremêlent. Cette double tension suscite notre intérêt, et il est légitime de se demander pourquoi l'auteur préfère la fiction plutôt à l'essai pour s'exprimer. Quelles sont les

¹ Sa littérature est militante dans la mesure où elle fait transparaître une dimension axiologique constante. Mais c'est une littérature plus politique que militante. En derniers recours, c'est une littérature qui *milite* pour la poéticité de la forme et pour la remémoration du passé traumatique.

² Néanmoins, dans certains de ses essais comme *Ho Chi Minh* et *Vida y obra de Che Guevara*, on remarque des passages à tonalité épique qui rendent hommage au personnage.

raisons qui le poussent à privilégier la fiction ? La réponse est loin d'être évidente, mais on peut néanmoins avancer certaines hypothèses, comme celle de la liberté interprétative des faits, notamment des blancs historiographiques, et surtout celle de la visée esthétique intimement liée à la fiction¹.

Dans la deuxième partie de la réflexion, on a choisi de s'arrêter sur l'analyse de ce que l'on considère comme le roman du contre-pouvoir, c'est-à-dire d'un récit qui a la volonté de briser l'uniformité de la pensée dominante et de questionner les rapports de domination du pouvoir en place à chaque époque. Dans un premier temps, on a analysé les trois marqueurs fondamentaux de l'engagement dans les romans d'Andrés Sorel, qui visent à briser l'emprise du pouvoir de l'idéologie dominante. Le premier, sans doute le plus controversé par son omniprésence, est celui de la fictionnalisation de l'auteur réel dans le texte, à travers la figure de cette instance auctoriale que l'on pourrait dénommer l'auteur impliqué. On a remarqué que son écriture engagée alterne sans cesse entre le texte et le hors-texte, et la présence particulière de cette voix est l'un des facteurs prépondérants. Ainsi, l'effet d'auctorialité que véhicule cette présence de l'auteur comme personnage diégétique ou évoqué peut relever de l'autobiographie, comme dans *Discurso de la política y el sexo*, et du métatexte, notamment dans la mise en place du personnage-écrivain de Ciges Aparicio dans *Las guerras de Artemisa*. Dans *La caverna del comunismo*, le personnage de l'écrivain relève de l'incrustation de l'auteur réel plutôt que de son intrusion, car il met en place dans la diégèse une certaine auto-publicité de sa situation d'écrivain marginal. Ainsi, à travers ces différentes instances, l'auteur raconte mais se raconte également, comme dans *El falangista vencido y desarmado*, où le narrateur du récit premier lit *La noche en que fui traicionada*, « la novela de su amigo ». Paradoxalement, le poids de cette présence diégétique dans différentes mises en texte – personnage comme double diégétique de l'auteur, auteur réel comme personnage évoqué ou personnage-écrivain – relève d'un fort plaisir narcissique d'auteur. C'est le paradoxe d'une littérature engagée vers autrui, mais qui montre à la fois une forte tendance égocentrée. Par ailleurs, d'autres modalités discursives comme les pauses digressives des personnages – qui deviennent dans certains cas de véritables porte-paroles de la voix auctoriale – ou les jugements moraux du narrateur omniscient laissent transparaître la pensée philosophique de l'auteur réel. Par exemple, la présence excessive, ainsi que la nature viscérale et agressive des propos du narrateur-historien qui se moque des généraux franquistes dans *El falangista vencido y desarmado*, ou encore la ridiculisation à laquelle le

¹ Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, « dès lors qu'une forme d'art ou qu'un support représentationnel est utilisé selon la modalité fictionnelle, il est toujours lié à une visée esthétique ». Dans J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 328.

général Weyler est soumis dans *Las guerras de Artemisa* par le narrateur omniscient, peuvent provoquer un véritable effet d'autorité. Ces procédés d'interruption brisent l'illusion mimétique et malgré la présence d'autres procédés d'atténuation, comme le recours à la métatextualité, ils confèrent au récit une allure autoritaire. En effet, ce discours tend paradoxalement à créer une certaine univocité face à l'uniformité du discours dominant qu'il remet en cause, comme si pour le combattre il fallait utiliser les mêmes armes. Ainsi, l'espace textuel se barricade en reproduisant les mécanismes violents de ceux, précisément, qu'il critique.

Cette *démesure* textuelle est propre d'une situation paradoxale dans laquelle l'écriture vise à libérer par des moyens autoritaires. En ce sens, on pourrait la définir comme la mise en scène d'un récit qui se veut *autoritairement éthique*¹. D'un côté, la forte présence de l'instance auctoriale renvoie paradoxalement à l'idée de Dieu. En effet, le rapport hiérarchique entre l'auteur réel et le lecteur lors de l'interprétation du texte semble contradictoire avec la dénonciation des dominants que le corpus véhicule. De même, la présence paradoxale de cet auteur-Dieu, ainsi que le ton apocalyptique de certains passages, induisent dans le récit une dimension religieuse dont le message progressiste et antiautoritaire de la diégèse voudrait *a priori* se défaire. D'autres traits, comme l'effet parabolique du roman *Babilonia, la puerta del cielo* et *La caverna del comunismo*, la temporalité circulaire de *Las guerras de Artemisa* et *Regreso a las armas*, ainsi que les figures héroïques de l'échec font émerger paradoxalement des traces du religieux². Ce discours textuel qui se veut libérateur – voire libertaire –, resonance parfois comme un sermon apocalyptique. Les traces du style discursif autoritaire, qui puisent probablement dans les consignes de son parcours communiste, sont encore là, et l'autoritarisme du narrateur omniscient, par son excès d'interventionnisme, le confirme, dans une époque postmoderne où le narrateur a pourtant perdu sa légitimité et la fiction a perdu son autorité énonciative³. D'un autre côté, cette omniprésence auctoriale est symptomatique de la constatation de l'échec d'un projet de société (ces « banderas rotas » qu'évoque José Antonio

¹ Comme le souligne Nelly Wolf à propos de la narration autoritaire, « confronté à un système univoque de sens et de valeurs, le lecteur induit par le texte est supposé gagner en sécurité affective ce qu'il perd de liberté interprétative [...]. L'auteur récupère une emprise sur son texte, et prend sa revanche sur la tyrannie de l'opinion ». Dans N. Wolf, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 158.

² Comme l'explique Vincent Jouve à propos de l'échec du héros, « leur présence importante dans le roman occidental s'explique peut-être par la prégnance du modèle christique : non seulement l'échec ponctuel n'est pas nécessairement le signe d'une défaite absolue ; mais il est parfois la condition d'une victoire future se situant sur un plan supérieur ». Dans V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 86. En réalité, il est très fréquent que le discours libertaire et anarchique se revendique du religieux et du Christ. Par exemple, on retrouve nombre de références religieuses dans la poésie carcérale républicaine espagnole, chez des auteurs comme Cristóbal Vega, Félix Paredes ou Valentín de Pedro. Voir à ce propos Aurore Ducellier, *Les voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2016.

³ Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 269.

Labordeta). Dans ses récits apparaît en arrière-plan l'échec d'une société différente, utopique et libre des contraintes entre les oppresseurs et les opprimés. Mais son écriture engagée est victime en quelque sorte d'un échec formel, qui glisse vers l'autoritarisme du contrôle et de l'intrusion de l'instance auctoriale, comme si elle avait peur de transmettre un message ambigu vis-à-vis du lecteur, mais relevant également d'une peur inconsciente de se laisser absorber par le système politique dans lequel l'œuvre se construit. Ce mécanisme de défense fait écho également, et si l'on peut faire le parallèle, au communisme soviétique contre lequel s'insurge aussi son écriture. En effet, encerclé, harcelé et menacé par le capitalisme occidental, le récit se réaffirme agressivement, se renferme et se braque : il devient autoritaire face à la menace extérieure pour ne rien laisser passer entre ses possibles fissures.

Cet échec paradoxal pour une littérature de combat prend aussi forme dans la configuration du personnage. Loin du héros positif du réalisme social, le personnage sorélien reste un *héros malgré lui*, car sa force et son exemplarité proviennent plutôt de sa capacité de résistance aux adversités, de son courage et de son extrême lucidité. Son échec existentiel est une conséquence des abus de pouvoir, et c'est par sa capacité à rebondir face au malheur et parfois à prendre des risques que sa figure trouve sa grandeur. Leur condition de vaincus et de marginaux fait émerger des valeurs d'indépendance, voire d'opposition, vis-à-vis du pouvoir, mais aussi une certaine capacité de recul et d'hésitation face au discours dominant, contraire à la nature épique du héros positif.

En outre, les personnages d'Andrés Sorel échappent au manichéisme de la littérature militante et on constate la présence de personnages nuancés, même dans des catégories génériques traditionnellement manichéennes et hostiles à cette ambivalence, comme le récit de guerre : c'est le cas du phalangiste Enrique dans *El falangista vencido y desarmado*, ou encore du lieutenant nazi Thomas Kahr dans *Último tango en Auschwitz*. Néanmoins, le personnage féminin n'assume le rôle de protagoniste que dans *Regreso a las armas*, et il est souvent une double victime, en tant que vaincu et en tant que femme, subissant tout type d'abus. Parfois, cependant, le personnage féminin incarne l'excès inverse, comme c'est le cas de Silvia dans *El falangista vencido y desarmado*, déesse porteuse des valeurs républicaines excessivement stéréotypée. La sexualité est abordée ouvertement, par exemple dans les scènes d'amour homosexuel entre Alma et Nere dans *Regreso a las armas*. En revanche, certaines scènes sexuelles, probablement dans le but de provoquer, abondent en détails que le lecteur pourrait juger inutiles. Diachroniquement, la construction du personnage sorélien connaît une certaine évolution. En ce sens, l'auteur réussit à se débarrasser des fantasmes de sa mémoire individuelle et du poids de la dimension autobiographique des premiers romans – comme *Discurso de la*

política y el sexo et *El perro castellano* – pour parvenir à l’autonomie du personnage fictionnel : notamment à partir de son roman *Regreso a las armas*, publié en 1998, une tendance réussie finit par s’installer et aboutit à la mise en valeur de la polyphonie des personnages de *Las voces del Estrecho*. On a vu également que la temporalité de ses récits a une portée symbolique, dans la mesure où elle fait revivre, au moyen du dispositif analogique, les aléas et les erreurs historiques. Circularité, répétitions, transpositions d’une époque sur l’autre, travestissements politiques et attitudes opportunistes construisent une fresque spatio-temporelle où la persistance des logiques perverses s’exprime grâce au va-et-vient. Pour lutter contre cette malédiction, le récit porte une visée mémorielle basée sur la superposition et la juxtaposition temporelle.

L’analyse détaillée des quatre romans dans le second chapitre de la deuxième partie met en relief cette obsession mémorielle présente dans la diégèse, ainsi que la capacité du récit à défier la lecture de l’Histoire véhiculée par le pouvoir¹. *Crónica de un regreso* se dresse, d’une manière sans doute dénuée et libre d’auto-censure contre l’appareil censorial franquiste, en mettant en cause les piliers du national-catholicisme. Le régime avait interdit sa publication, mais le PCE l’avait également considéré contraire à l’émancipation chère au réalisme socialiste. Cette double peine est abordée lors de la publication de *Discurso de la política y el sexo*, un récit publié en pleine Transition et qui rompt avec toute sorte de convention et de consensus propres à la culture de l’époque. Faisant émerger autant la mémoire individuelle d’Andrés que la mémoire collective d’une société bafouée par la répression, le texte met en scène deux tabous : la politique et le sexe, c’est-à-dire la liberté d’expression et de mouvement, ainsi que le retour au plaisir pour affronter la contrainte. Par le biais du mémoriel, ce récit a la capacité de mettre en cause autant l’autoritarisme du régime franquiste – intolérance, répression, torture, emprisonnement – que celui ancré dans la façon de faire de la direction du PCE, qui finit par exclure Andrés de l’organisation, par un procédé assez sombre. Enfin, dans le cadre de la difficile émergence de la mémoire des vaincus républicains en Espagne, ainsi que du thème de la Guerre Civile en tant que mode littéraire, on a cherché à analyser la transformation mémorielle qui s’opère entre la publication de *La noche en que fui traicionada* (2002), en guise de réponse en filigrane à *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, et celle de *El falangista vencido y desarmado* (2006). Si les deux romans abordent l’histoire d’amour brisée par

¹ Comme l’affirme Christine Di Benedetto, « si les romans contenant de l’Histoire peuvent constituer une voie pour l’homme-romancier pour ne pas se laisser téléguider, concernant l’histoire récente et donc à portée de mémoire individuelle humaine, renoncer à se souvenir par soi-même, que ce soit par ennui ou par saturation, revient en quelque sorte à abdiquer. Abdiquer son droit à contrôler la sélection d’éléments qui doivent être conservés, et laisser à d’autres, souvent toujours les mêmes, de fixer “le” passé ». Dans C. Di Benedetto, « Roman historique et Histoire dans le roman », *Cahiers de Narratologie*, 15, 2008. En ligne [<http://narratologie.revues.org/767>]. Consulté le 12/10/2018.

l'éclatement de la Guerre Civile entre Silvia et Enrique, on observe une évolution entre une mémoire dissensuelle et une mémoire rebelle, notamment à l'aide de plusieurs récits qui entourent l'intrigue principale et servent à mettre en cause autant les responsables de la Guerre que les politiques mémorielles menées durant la seconde moitié des années deux mille.

Dans la troisième partie de notre étude, on s'est intéressé à la dimension pragmatique de l'écriture engagée. On s'est demandé quel était le degré de médiatisation de son discours textuel et épitextuel, et comment il était accueilli tant par la critique littéraire que par le lecteur. On a constaté que la parole subversive de l'auteur subit une sorte d'ostracisme culturel et jouit d'une invisibilité étonnante, comme si réellement Andrés Sorel avait réellement du mal à sortir de la situation de clandestinité dans laquelle il avait vécu pendant la dictature, même au sein du nouveau paradigme démocratique. Face à cette *posture de l'inaperçu*, on a recensé les espaces d'accueil de cette parole dissidente, qui trouve généralement sa place dans des maisons d'édition souvent discrètes, indépendantes et parfois périphériques, situées en lisière par rapport au marché éditorial conventionnel. Par ailleurs, l'auteur découvre un espace privilégié et libre de contraintes lors de la création en 2007 de son blog *La antorcha del siglo XXI*. S'inspirant du projet critique de Karl Kraus, cet espace créatif est un lieu spécifique pour donner libre cours à sa parole engagée. Sorel commente l'actualité, emploie des éléments souvent absents de ses récits, comme l'ironie ou la mordacité, et dans certains articles la tonalité pamphlétaire fait son retour. Son écriture y fonctionne comme un baume contre le néo-analphabétisme contemporain, ainsi que comme une flèche lancée contre la logique néolibérale. Comme dans ses récits, les cibles visées sont de nouveau les dominants, concrètement l'élite financière. En outre, ce blog fait office de tribunal de la conscience, notamment avec la publication constante d'articles conçus comme des réquisitoires contre les responsables de la crise financière. En effet, à la différence d'autres auteurs contemporains comme Rafael Chirbes ou Isaac Rosa, Andrés Sorel n'a pas publié de *romans de la crise* à proprement parler. Il préfère visiblement, au *tempo* plus étendu de l'espace romanesque, la fraîcheur de l'article, plus accessible et propice à l'immédiateté et à l'actualisation des événements.

On a également évoqué comment ses romans sont accueillis par la critique littéraire. Bien qu'en général les avis soient favorables, on constate que bon nombre de ces critiques sont des écrivains proches de Sorel, ce qui pourrait fausser le contenu de la recension. D'autres critiques font des recensions plus nuancées, voire très négatives, qui partagent une série de lieux communs, souvent appliqués aux écrivains engagés à gauche, comme l'a démontré Anne-Laure Bonvalot à propos des recensions d'Isaac Rosa par Jordi Gracia dans *Babelia* et ce qu'elle

nomme la « distribution dissymétrique du possible en littérature »¹. De même, certains romans, comme *Regreso a las armas*, ont été passés sous silence en raison de leur nature politiquement incorrecte, lorsqu'ils remettent en cause les présupposés du discours consensuel en Espagne. D'autres romans, comme *La noche en que fui traicionada*, ont suscité la polémique chez les lecteurs. En ce sens, l'un des traits fondamentaux de l'écriture engagée est sa capacité salutaire de générer le débat, ce qui contribue à l'avancée des idées.

Dans un deuxième chapitre, il s'est agi d'analyser la dimension pragmatique des textes du corpus, en prêtant attention aux significations de l'espace paratextuel et textuel. Sans que cela soit explicitement formulé par le narrateur ou par le personnage, le texte apporte des clés significatives pour la construction d'une typologie du public projeté. On a donc cherché à identifier les gestes d'inclusion du lecteur idéal. Même si l'auteur déclare qu'il écrit pour lui-même, on sait pourtant que tout texte est un processus de communication², et d'autant plus dans le cas de l'écriture engagée, qui cherche à provoquer une réaction déterminée chez le lecteur, que ce soit de la reconnaissance, de l'acceptation, de l'inconfort ou de la révolte. On a analysé la couverture de certains romans, comme *Las voces del Estrecho* : on y constate une volonté de remuer la conscience du lecteur en l'invitant à une réaction de solidarité, qui se fait plus évidente encore dans la réédition d'Akal. Les couvertures s'adressent à un profil de lecteur très précis : sensible, solidaire et intéressé par l'Histoire. D'autres éléments, comme la préface de *La caverna del comunismo*, s'adressent à un lecteur critique et distancié, capable de remettre en cause ses propres pensées ou préjugés. Ce lecteur est également recherché au moyen de l'espace épigraphique qui, même s'il sert à illustrer le contenu du chapitre, configure aussi un type de récepteur connaisseur de littérature et de philosophie. En effet, si l'on en croit les auteurs des épigraphes, l'auteur s'exprime dans un style délibérément érudit et encyclopédique, complètement à l'opposé de la recherche d'un public populaire ou de masse. En ce sens, ce trait éloigne considérablement le récit du destinataire idéal du réalisme socialiste – le peuple, les ouvriers, les dépossédés – mais souligne en même temps l'impasse d'une littérature politique, dont on attendrait *a priori* une portée bien plus étendue au niveau du public. En effet, ce choix pour les minorités savantes pose question au niveau de l'efficacité et de la capacité téléologique de son engagement, mettant en évidence ses limites. Lors de sa démarche réflexive, le roman

¹ Anne-Laure Bonvalot, « Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature », *Dissidences*, 5, printemps 2013. En ligne [<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/dissidences/document.php?id=2730>]. Consulté le 12/10/2018.

² Pour Robert Escarpit, « tout écrivain, au moment d'écrire, a un public présent à la conscience, ne serait-ce que lui-même. Une chose n'est entièrement dite que si elle est dite à quelqu'un : c'est, nous l'avons vu, le sens de l'acte de publication ». Dans R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1964, p. 98.

engagé sorélien met en place une série de stratégies de distanciation qui brisent l'illusion mimétique. Ces modalités d'éloignement esquissent également une typologie de lecteur idéal. Le déficit serait de parvenir à ce que le lecteur achève la lecture de l'œuvre, malgré la zone d'inconfort dans laquelle il est placé par la diégèse : complexité syntaxique, références intertextuelles, adresses au lecteur, emboîtement des récits, rupture typographique et mise en abyme de l'objet-livre. Ces procédés visent à chercher un lecteur attentif, érudit, mais un lecteur rebelle et critique contre l'autorité, faisant preuve d'un fort intérêt pour l'Histoire et les enjeux mémoriaux, et méfiant face au discours dominant. Compte tenu de ces caractéristiques, on pourrait se demander si le texte sorélien ne chercherait pas finalement un *alter ego* de l'auteur réel, un écrivain engagé ou un intellectuel critique. Dans cet esprit, on voit apparaître encore cette obsession du contrôle d'autrui, de méfiance face au lecteur lambda et de la mise en place par le récit d'une réception intime de la littérature, presque clandestine, qui s'adresserait uniquement à un groupe minoritaire pour qui l'auteur aurait une empathie idéologique et axiologique. Mais l'un des vecteurs de l'engagement sorélien consiste peut-être à l'emprise émotionnelle véhiculée par le récit. Utilisant la mise en place des valeurs et du contenu axiologique à tous les niveaux, c'est par le biais de l'expérience émotionnelle que le récit vise à convaincre son destinataire, plutôt que par une explication rationnelle, sûrement moins opérationnelle. Paradoxalement, le poids du dramatique et du sordide, dans des romans comme *Último tango en Auschwitz* ou dans certains passages de *La caverna del comunismo* ou de *Las guerras de Artemisa*, peut provoquer un arrêt soudain de la lecture. Cette mise en texte de la souffrance des victimes et de l'exposition de la violence dans toute sa cruauté et radicalité cherche non seulement la pitié et la compassion du lecteur, mais aussi à le faire vivre et à partager cette souffrance, l'invitant ainsi à une prise de conscience. Cependant, cette forte commotion est compensée à travers une série de procédés d'atténuation, comme les descriptions de la beauté du paysage ou bien les scènes de plaisir érotique.

Si le roman exprime implicitement le profil de lecteur recherché, il s'exprime explicitement contre le lecteur-consommateur majoritaire, celui qui reproduit aveuglement le discours dominant. Il s'agit de la mise en texte d'un sujet passif, d'un citoyen serviable et fétichiste qui répète mécaniquement ce qu'il entend, et dont la capacité de réflexion individuelle a été mise à mal. Son écriture engagée s'insurge visiblement contre ce profil d'anti-lecteur, et ne se prive pas de s'acharner contre sa passivité et son manque de maturité, comme on le constate à travers le personnage du lecteur dans *La caverna del comunismo*. Cette tentative radicale et controversée est à mi-chemin entre, d'un côté, la constatation d'un échec social, par lequel les pouvoirs dominants auraient finalement obtenu l'anéantissement de la capacité

critique du citoyen par la consommation incessante, la surcharge informative et la suractivité sans trêve et, d'un autre, le faible espoir de réussir à le faire réagir afin qu'il puisse sortir de cet engrenage. Son écriture dégage ainsi un certain ressenti pessimiste. Il s'agirait de construire une littérature alternative au réel à partir du mal-être dans le monde. Cette vision pessimiste, qui rejoint celle de Franz Kafka, Robert Walser ou la philosophie de Schopenhauer, porte en elle une nature aporétique. Dans un premier temps, elle est probablement liée à un bilan décourageant : comme le souligne Andrés Sorel, le fascisme espagnol n'a pas été vaincu, il s'est perpétué pendant quarante ans dans une totale impunité. Le communisme soviétique a échoué, en s'appuyant davantage sur la répression policière et sur l'omniprésence de la bureaucratie que sur l'égalité à tout prix qu'il disait viser. Durant le renouveau démocratique en Espagne, les masses se sont démobilisées, les anciens membres du régime se sont adaptés, les partis de gauche ont réorienté leur lutte en direction de la quête de pouvoir et le citoyen commun est totalement soumis au pouvoir des médias. Dans ce contexte, le pessimisme existentiel pourrait être pour Sorel une manière d'avancer, en étant parfaitement conscient de l'imperfection du monde¹. Dans la dimension formelle de son écriture, réside malgré tout une sorte d'optimisme ou de vitalisme. En effet, si nombre de ses romans s'achèvent par la mort du protagoniste – les deux K dans *La caverna del comunismo* et dans *Último tango en Auschwitz*, le protagoniste de *El perro castellano*, ou bien Manuel Ciges Aparicio dans *Las guerras de Artemisa* –, la structure de la diégèse reste paradoxalement dans un perpétuel mouvement d'analepses, de métalepses, de tension générique entre le fictionnel et le factuel, entre le narrateur et le personnage, d'ellipses, de ruptures typographiques, de procédés de rupture de l'illusion mimétique. Ainsi, la structure diégétique est bien vivante et remue, grâce à sa contorsion interne, la sensibilité du lecteur. C'est peut-être là que se trouve l'une des clés de son écriture engagée.

Enfin, la mise en fiction de la lecture par le personnage renvoie à un univers esthétique et axiologique hétérodoxe, combatif et classique, qui invite le lecteur à *se libérer par la littérature*, c'est-à-dire à abandonner ses préjugés et à rêver d'un monde alternatif à travers l'immersion fictionnelle que la lecture lui propose, comme si le monde littéraire était le dernier bastion contre l'enfermement idéologique, où il serait possible d'envisager une alternative dans le champ des possibles. En effet, son œuvre romanesque représente la possibilité d'une voie

¹ Comme le souligne Manuel Vázquez Montalbán, « El pesimismo histórico [...] empieza a ser también una bandera de la izquierda, incluso de la izquierda marxista, para concienciar sobre la criminalidad de un sistema que nos lleva al desastre con tal de conservar su tasa de beneficios, su capacidad acumulativa ». M. Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelone, Mondadori, 1998, p. 119.

vers un communisme idéal qui a perdu son actualité, mais qui refuse de mourir. Implicitement, elle laisse entrevoir la beauté d'un univers éthique différent : celui de ce qui pourrait être mais qui ne parvient jamais à se réaliser, comme si le véritable progrès de l'humanité consistait à se confronter à un nombre incalculable d'échecs. La lecture, le livre et la bibliothèque sont les armes proposées par le récit pour combattre l'analphabétisme contemporain et pour refaire surface. C'est pour cette raison que les systèmes politiques totalitaires les font disparaître dès leur installation au pouvoir, comme l'illustre l'autodafé à Barco de Ávila lors de l'arrivée des phalangistes. La seule patrie qui existe pour l'écrivain engagé est l'univers : la patrie de la liberté, c'est-à-dire celle de la littérature¹. Ce n'est pas son pays ni sa langue, sous lesquels se cache d'après l'auteur l'ombre du pouvoir. Cependant, l'engagement littéraire est limité par ses propres paradoxes : comment l'écrivain peut-il créer une littérature engagée à forte puissance agissante alors qu'il n'a aucun espoir dans les masses comme acteur du changement ? La portée performative de sa littérature est très discutable. C'est un auteur difficile, même pour son éditeur, comme l'expliquait Rogelio Delgado, et a fortiori pour le public actuel. La complexité syntaxique de la langue n'aide pas stratégiquement à s'adresser au public virtuel du prolétariat. En ce sens, son écriture élitiste, encyclopédique et son refus de la société de masse – sans doute un ancien vestige de son parcours antifasciste – semblent voués à l'échec.

C'est ainsi que ce long voyage s'achève. Faire une étude sur l'écriture engagée d'Andrés Sorel relève d'un véritable travail d'immersion, qui n'est ni facile, ni réconfortant. Il s'agit d'un terrain glissant et embourbé, car on a affaire à une présence particulière et à une implication totale de l'écrivain dans son œuvre. On travaille sur une littérature très axiologique, réflexive et controversée, intimement liée à des valeurs admirables pour les uns, abominables pour les autres. La mise en place de sujets tabous, violents et épineux est prépondérante face à la sophistication de l'intrigue et propose au lecteur une expérience cathartique liée à l'intensité dramatique du récit, en le plaçant dans une situation conflictuelle et inconfortable. Sa littérature est conçue pour secouer les consciences et pour créer la polémique. À la lecture de ses romans, on perçoit le monde comme enlisé dans une guerre où le pouvoir exprime sa violence au quotidien, que ce soit par l'injustice, par l'humiliation envers les minorités, par l'indifférence, par la précarité ou par l'oubli. Or, le roman engagé, comme espace propice du contre-pouvoir, ne peut rester en retrait de ce combat, et il se réarme avec tous les dispositifs à sa portée,

¹ « La Patria, insistimos, es el concepto que esconde siempre el ansia de poder, las dictaduras y que en su apoyo necesita seres alienados, de pensamiento único o, mejor expresado, de no pensamiento ». Dans Andrés Sorel, « España y Cataluña », *La antorcha del siglo XXI*, n° 135, 25/08/2017. En ligne [<https://andressorel.blogspot.com/2017/08/>]. Consulté le 12/10/2018.

produisant un rapport de force musclé avec l'idéologie dominante. Plutôt qu'une critique contre la droite et les conservateurs, la bataille du récit sorélien se livre contre l'autoritarisme du pouvoir, que ce soit de droite ou de gauche, contre ses excès, et contre ceux pour qui la guerre est un mal nécessaire.

Néanmoins, ses armes sont limitées, à courte portée : il en résulte une littérature dystopique qui mettrait en garde le lecteur et viserait à mettre en mots cette *conscience malheureuse* renvoyée contre la société qu'évoque Jean-Paul Sartre, afin de lui faire prendre conscience de ses faiblesses, de ses abus et de son indifférence¹. Comme le soulignait le philosophe engagé, l'existence de l'intellectuel et, par conséquent, de cette littérature, n'aurait plus sa raison d'être dans une société avancée et démocratique, dans laquelle les gens auraient davantage de temps pour penser². Cette écriture engagée ne changera sûrement pas le cours de l'Histoire, mais elle a le mérite de déranger un lecteur qui n'en sortira pas indemne et de l'inviter à tout un questionnement sur la complexité de la condition humaine. La dimension axiologique et parfois incendiaire du récit suppose une fausse note dans la partition, ou peut-être qu'elle constitue tout simplement l'exception qui confirme la règle³. Dans son analyse, Isabelle Garo souligne ainsi l'apparente solidité de l'idéologie dominante :

Décidément, l'idéologie dominante d'aujourd'hui est la combinaison d'une extrême puissance, celle des moyens de sa diffusion, et de la fragilité interne de son argumentaire propre, exigeant le recours permanent à la censure et à la manipulation, ainsi que l'emploi de la force à la moindre fissure dans l'édifice⁴.

En ce sens, l'engagement citoyen et artistique d'Andrés Sorel pourrait provoquer une microfissure dans la base de l'édifice consensuel, agissant comme une nouvelle brèche épistémologique. Ce sera au lecteur – autrement dit, au citoyen – d'y remédier en la cimentant pour sauvegarder l'édifice, ou bien d'y glisser un puissant jet d'eau dans l'espoir de le faire tomber.

¹ « Si la société se voit et surtout si elle se voit vue, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. Et, de toute façon, elle change ; elle perd l'équilibre que lui donnait l'ignorance, elle oscille entre la honte et le cynisme, elle pratique la mauvaise foi ; ainsi l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse ». Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], 1997, p. 89.

² Interview de Jean-Paul Sartre réalisée le 12/06/1978 à Paris pour le journal brésilien *Em Tempo*. Cité par Patrick Wagner, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003. En ligne [<http://lepportique.revues.org/381>]. Consulté le 12/10/2018.

³ On peut se demander jusqu'à quel point le discours dissident ne finit pas par être phagocyté, voire normalisé, par le pouvoir, comme si les voix alternatives étaient indéniablement vouées à la disparition.

⁴ Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 70.

ANNEXES

ANNEXE 1

De Manuel Castilla à Andrés Sorel : le parcours controversé d'un intellectuel hétérodoxe

1. Opposition au franquisme : lutter et écrire

J'avais trouvé ma religion : rien ne me parut plus important qu'un livre. La bibliothèque, j'y voyais un temple. Jean-Paul Sartre, Les mots.

Andrés Sorel, pseudonyme de José Andrés Martínez Sánchez¹, naît à Ségovie (Espagne) le 20 mars 1937, au milieu de la Guerre Civile. Il est issu d'une famille ouvrière² : son père, Antonio Martínez, né à Soria, amateur de chasse, travaille comme chauffeur de voitures, camions et machines chasse-neige³. Sa mère, Eladia Sánchez, née à Guarromán (Jaén), est femme au foyer. Ils ont trois filles et trois fils, dont Andrés est le troisième. Il est le frère de l'écrivain Antonio Martínez Menchén. Dès son enfance, le petit Andrés se montre hostile aux coutumes de l'Espagne nationale-catholique. En effet, le refus de l'Église et du monde ecclésiastique est inconditionnel. Dans son essai intitulé *Siglo XX. Tiempo de canallas* (2006), il déclare à la deuxième personne : « rehusaste ir los domingos a misa, excusándote en una imaginaria enfermedad de tu madre »⁴. De plus, il va bientôt montrer son mépris envers les institutions religieuses et consolider sa position d'athée : « Desde niño odiaste a los curas, despreciaste a la Iglesia y dejaste de creer en los cuentos religiosos y en el ojo del gran Dios [...] La literatura parecía darle la espalda a Dios »⁵.

¹ Sur le choix de son pseudonyme, Sorel raconte : « Fue Barral quien con Ferres y algún otro, encontró un nombre adecuado y literario para mí, nombre que impidiera la confusión con el del hermano que ya había publicado en su editorial la hermosa «Cinco Variaciones» [...]: el de Sorel. Amaba a Stendhal, es cierto. Y algún amor prohibido con mujer casada debía tener por entonces. Ya nada importa. Lo casual se tornó normativo. El uso fue imponiendo el nombre, y sólo la policía, en sus puntualizados comunicados, me recordaría en el tiempo aquello del «alias», que de forma despectiva puntualizaría en prensa y citaciones ». Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1994, p. 80.

² Andrés Sorel déclare qu'il appartient à la classe privilégiée parmi les pauvres : celle qui a réussi « con estudios y gracias a las becas y esfuerzos y sacrificios de [sus] padres ». Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, Tafalla, Txalaparta, 2006, p. 34.

³ L'un des frères d'Andrés Sorel explique : « Mi padre [...] tenía el título de maestro, pero la labor de destrucción de la enseñanza pública en España tras el triunfo del fascismo hacía imposible la subsistencia de ocho personas con unos ingresos miserables. Así que trabajaba en Obras Públicas como conductor de maquinaria pesada ». Voir Jesús Felipe Martínez, *Retrato con fondo rojo*, Madrid, Caballo de Troya, 2013, p. 13.

⁴ Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, op. cit., p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

Cependant, dès son plus jeune âge, il s'intéresse au monde de la littérature et porte un fort intérêt aux librairies et aux libraires de Ségovie, avec lesquels il entretient de longues discussions. Avec le cinéma de l'époque – surtout le genre du *western* –, la littérature constitue pour lui une voie esthétique pour échapper à une réalité monotone et sinistre : « Desde la infancia, gracias a los libros, pude escapar al fétido abrazo del maldito país en que había nacido »¹. Mais aussi, elle s'avère une aide à l'introspection : « La literatura te ayudaba no sólo a soñar con otros mundos e historias, sino a encontrarte a ti mismo »². Parmi ses premières lectures de l'adolescence, nous pouvons citer Miguel de Cervantes, Antonio Machado, Gustavo Adolfo Bécquer, William Shakespeare, Thomas Mann, Albert Camus, Karl Marx, Fiodor Dostoïevski ou Jean-Paul Sartre. Parallèlement, son activité créatrice, encore timide, commence à l'âge de onze ans³.

C'est dans cette ville castillane qu'il fait sa première année d'études d'instituteur à l'Escuela Normal de Magisterio. Ensuite, à cause du travail de son père, sa famille est mutée à Linares en 1953, où il exerce en tant que maître dans un hameau appelé Cortijuelo-Collejares pour une courte durée⁴. Enfin, c'est à l'Universidad Complutense de Madrid qu'il commence ses études de « Filosofía y Letras » jusqu'à la quatrième année, date à laquelle il décide d'abandonner pour ensuite se consacrer à l'écriture et au PCE. Littérature et action politique se donnent la main :

Iniciábamos la marcha hacia una búsqueda de circunstancias sociales, culturales y políticas, que sacaran a España de esa terrible y agónica noche oscura de la fealdad y el crimen en que la habían sumido los franquistas. Solamente la literatura había puesto sordina a aquellos tiempos inquisitoriales, a la par que nos había salvado a nosotros mismos de sus perversas consecuencias morales. Personalmente, no sé si queriendo o sin querer, me convertí más en un hombre de acción, como diría Baroja⁵.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Andrés Sorel raconte : « Desde niño leía poesía, narraciones, que me transportaban a otros mundos menos sombríos, más bellos, soñados. Recitaba versos con mi hermana mayor o leía historias con mi otro hermano, que me llevaba siete años y ya vivía literariamente. Para ganar unos céntimos, y contando solamente ocho o nueve años, organizábamos en la buhardilla de mi casa segoviana lecturas e incluso pequeñas escenificaciones teatrales para chicos y chicas del barrio. En la adolescencia ya comencé a sumergirme en grandes novelas y en el propio Shakespeare. Y con once o doce años escribía historias a la manera de los tebeos del Oeste o románticas, incluso narraciones de corte realista ya siguiendo a Dickens u otros novelistas decimonónicos ». Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010.

⁴ La situation de pénurie et d'analphabétisme de ce hameau dans les années 1960 l'a fortement marqué, comme nous pouvons le constater dans les propos de Don Abilio, le protagoniste de son premier roman – victime de la censure en 1963 –, *Crónica de un regreso*.

⁵ Andrés Sorel, « Mi hermano Antonio », *República de las Letras*, n° 57, juin 1998, p. 15.

1.1 Activité clandestine au PCE (1962-1973)

L'esprit critique et contestataire d'Andrés Sorel prend forme dans son affiliation au Parti Communiste d'Espagne (PCE) de 1962 à 1973. À cette époque, malgré sa clandestinité, le PCE était considéré comme la force politique antifranquiste la plus organisée contre la dictature de Franco. Dès les années 1960, les étudiants dans les universités commencent fortement à se politiser. C'est en prenant contact avec les écrivains Armando López Salinas et Antonio Ferres qu'Andrés Sorel adhère au PCE à Madrid. Des centaines de réunions clandestines se succèdent dans des cafés – notamment au Café Pelayo – et dans les maisons des dirigeants communistes. C'est à travers López Salinas qu'il fait la connaissance d'Antonio Mije ou d'Ignacio Gallego, dirigeants de l'exil parisien. Dès le début, Sorel fait partie – comme Jorge Semprún – des intellectuels du Parti, et il se charge des questions culturelles. Bien qu'il ne soit pas au Comité Central ni au Comité Exécutif, il faisait partie du Comité Provincial¹.

Sa première fonction au PCE entre 1963 et 1973 est celle de travailler comme co-responsable – en étant rémunéré – pour *Radio España Independiente*, la radio clandestine du Parti, dirigée par Ramón Mendezona depuis Bucarest². Sorel devait envoyer une série de chroniques mensuelles à Paris clandestinement sur la situation politique espagnole, tant de Madrid que des villages les plus reculés du pays (Andalousie, Castille-et-Léon, etc.)³. Pour *La*

¹ « Nunca fui un responsable ejecutivo del PCE (una parte de la dirección lo impidió), sino que dirigía en España organizaciones clandestinas, periódicos y revistas. Era un intelectual útil con capacidad organizativa que interesaba al Partido, pero sin actividad política en las altas esferas ». Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 17/01/2011.

² La *Pirenaica* (1941-1977) était une station de radio interdite en Espagne exposée à des multiples interférences, car elle était un élément de lutte contre la dictature. De ce fait, de nombreuses personnes furent emprisonnées pour le simple fait de l'écouter. Basée dans un premier temps à Moscou, la station s'installe définitivement à Bucarest (Roumanie) en 1955. Elle était exposée à un service d'écoute permanente de la *Guardia Civil* pour essayer de capter des voix ou des styles littéraires, car il y avait un très grand nombre de communicateurs anonymes dans des petits villages ou dans les mines des Asturies. Tous les rapports ou chroniques des collaborateurs étaient envoyés à Paris et ensuite à Bucarest.

³ Lors de ces déplacements, Andrés Sorel se faisait régulièrement passer pour un touriste. Un jour, il fut tout de même interrogé par la *Guardia Civil* dans un hameau appelé El cubo del vino, dans la province de Zamora. « Durante años viajé por España para transmitir a la Pirenaica información de su vida cotidiana, reflejos de las costumbres, culturas, trabajos de las gentes de sus pueblos. La fallida conmemoración homenaje a Machado en Baeza o los problemas del campo andaluz, la agonía de Galicia o el despoblamiento de los pueblos de la vieja Castilla, las luchas en la Universidad y las minas asturianas o las manifestaciones de algunos cientos de trabajadores e intelectuales por las calles de Madrid y las carreras propiciadas por las cargas policiales. Exagerando, de seguro. Y rodeando de un pequeño halo poético aquellas demasiado politizadas informaciones », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 303-304. Nous pouvons également souligner les paroles élogieuses de Luis Galán, *Después de todo: recuerdos de un periodista de la Pirenaica*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 246 : « Además de los colaboradores espontáneos [...], eran un valioso apoyo las crónicas y las informaciones que nos remitían desde el interior profesionales como Armando López Salinas, Antonio Ferres, Andrés Sorel, Juan Bosque, el poeta Carlos Álvarez y otros. Recuerdo en particular por su actualidad y acierto las correspondencias de Salinas y Ferres, y las de Sorel, sin menoscabo para otros muchos amigos que siento no enumerar ».

Pirenaica, il employait le pseudonyme de « Manuel Castilla ». Les écrivains Armando López Salinas, Antonio Ferres et Juan Eduardo Zúñiga y travaillaient aussi¹, et le chef de la structure à Madrid était Jorge Semprún.

Entre 1963 et 1967, par le biais d'Armando López Salinas, Sorel est nommé conseiller culturel de l'ambassade de Cuba à Madrid². Grand connaisseur de la Révolution cubaine, il est invité à Cuba pendant deux mois par le gouvernement de Fidel Castro. Il parcourt le pays en entier, et il fait même un détour pour visiter les *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAP), où les homosexuels étaient internés de 1965 à 1968. Il donne quelques conférences sur José Martí et au retour du voyage écrit son essai *Introducción a Cuba*³. À l'ambassade à Madrid, il fait la connaissance de l'intellectuel cubain Severo Sarduy, qui était aussi homosexuel et exilé, et du poète José Miguel Ullán.

Quant à la presse du PCE, entre 1969 et 1971 Andrés Sorel dirige la revue *Revolución y Cultura*⁴, et il est membre fondateur de *Hora de Madrid*⁵ en 1968. D'une manière moins systématique, il collabore également avec ses articles dans des revues et des journaux clandestins comme *Realidad*, *Mundo Obrero*, ou des revues légales comme *Cuadernos para el diálogo*.

Dans sa lutte pour la liberté d'expression et de pensée, Andrés Sorel fut régulièrement exposé à l'indéfectible et violente griffe de la répression franquiste. Après avoir vu ses premiers

¹ « Desde 1956 se extendió por el país una red de corresponsales de los más diversos ámbitos geográficos, edades y niveles sociales y culturales [...]. Unos corresponsales, contactados por el PCE, enviaban con regularidad sus crónicas para La Pirenaica por vía orgánica, es decir, las mandaban a unas direcciones (habitualmente francesas) que el Partido les facilitaba y que sólo ellos conocían. Según Mendezona, « más de un centenar de periodistas, escritores, poetas, economistas, historiadores, sociólogos, etc., figuraban entre nuestros colaboradores ». Estos esfuerzos cristalizaron en la creación de la llamada « redacción interior », dirigida por Francisco Barrio [...], en la que colaboraron algunos de los escritores del realismo social más importantes de estos años (Armando López Salinas, Antonio Ferres, « Andrés Sorel », Alfonso Grosso, Juan García Hortelano...). [...] Todos estos corresponsales aportaban no sólo sus vivencias de primera mano, sino su calidad literaria », Luis Zaragoza Fernández, *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*, Madrid, Marcial Pons, 2008, p. 161.

² « Atendía visitas, colaboraba en las proyecciones cinematográficas [...], escribía un boletín político-cultural, ayudaba en la conexión de intelectuales españoles y cubanos... ». Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios, op. cit.*, p. 176.

³ Andrés Sorel, *Introducción a Cuba*, Madrid, Zyx, 1968.

⁴ Cette revue clandestine du PCE fut publiée de décembre 1969 à janvier 1976 (seize numéros au total). Elle comptait environ vingt-cinq pages par numéro. Andrés Sorel y écrivait sous le pseudonyme de « Galileo », mais beaucoup d'articles n'étaient pas signés. La revue était dirigée par lui et bien d'autres militants, comme Armando López Salinas, Miguel Bilbatúa, Simón Sánchez Montero et Juan Francisco Pla.

⁵ Revue mensuelle qui commence à être publiée clandestinement en janvier 1968. Son dernier numéro sera publié le 8 juin 1977, juste avant les premières élections démocratiques du 15 juin. Les articles ne sont pas signés, sauf à partir de la légalisation du PCE (le 9 avril 1977). Cette revue donne des informations locales sur Madrid, le syndicalisme, le mouvement ouvrier, des manifestes, des arrestations, des revendications et sur la solidarité avec les détenus de la dictature franquiste. « La redacción de este periódico la componían Simón Sánchez Montero, Armando López Salinas, Fernando López Agudín/Cayetano, Andrés Sorel y José Castro, encargado de la confección », dans Fernando Jáuregui et Pedro Vega, *Crónica del antifranquismo*, Barcelone, Planeta, 2007, p. 542.

romans censurés, l’auteur fut aussi *censuré* en tant que citoyen, se retrouvant, – comme tant d’autres militants de gauche – surveillé par les forces de sécurité de la dictature et, notamment, du Ministre de l’Information et du Tourisme : Manuel Fraga Iribarne¹. Selon Sorel, en 1967 le ministre Fraga exige de l’ambassadeur de Cuba qu’il suspende ses activités à l’Ambassade, au prétexte qu’il était « espagnol » et « fiché politique ». À cause de ses « activités subversives » il fut interrogé de manière violente pendant quarante-huit heures, mais jamais torturé, car il était un intellectuel reconnu. De plus, selon l’auteur, il fut à maintes reprises arrêté et conduit à la *Dirección General de Seguridad* (DGS)². La seule trace d’une brève arrestation au *Tribunal de Orden Público* (TOP), qui figure actuellement au *Centro Documental de la Memoria Histórica* à Salamanque, date du 17 avril 1970. Le délit : « asociación ilícita », sous son vrai nom José Andrés Martínez Sánchez. Une fois arrêté, il passe au juge d’instruction. Deux mois après, le 17 juin 1970, après le jugement, le verdict tombe. Finalement Andrés Sorel est acquitté, car selon le juge « se le atribuyeron actividades de tipo clandestino lo que no se ha confirmado en la instrucción sumarial »³. En effet, la justice franquiste n’avait pas pu démontrer son appartenance au PCE, et l’affaire est archivée.

Lors des interrogatoires, la consigne du PCE consistait à tout nier. De plus, on lui a interdit des conférences et des entretiens dans les mines des Asturies. Le 26 novembre 1970, par solidarité avec les accusés du « Proceso de Burgos »⁴, lui et d’autres intellectuels sont arrêtés au bureau du notaire Carlos María Bru Purón⁵ dans une réunion clandestine à laquelle participaient Enrique Tierno Galván, le réalisateur Juan Antonio Bardem, Juan Areilza (fils du ministre José María de Areilza, désormais en opposition avec le Régime franquiste)⁶ et les membres du PCE Nicolás Sartorius et Armando López Salinas :

¹ Sorel se montre très ferme par rapport à l’attitude du ministre franquiste, puis démocrate : « Los dictadores también se reforman, se reciclan como se expresa en el lenguaje actual, conforme las necesidades del mercado imponen nuevos modos, talentos políticos. Fraga ha sido el mayor exponente de ellos », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 189.

² En l’occurrence, en 1969, 1970 et 1971.

³ Sentence du TOP, instruction 271 de 1970, consultable en Annexe 5.

⁴ Jugement sommaire initié le 3 décembre 1970 contre seize personnes accusées de collaboration dans le premier assassinat perpétré par l’ETA contre le policier Melitón Manzanas en août 1968. Elles furent traduites devant un conseil de guerre (justice militaire) et les condamnations prononcées furent six peines de mort et sept cent cinquante-deux ans de prison pour l’ensemble des accusés. Par conséquent, il y a eu une ferme condamnation internationale contre le Régime.

⁵ Voir l’article « Por reunión clandestina han sido detenidos, entre otros, los señores Tierno Galván, Bardem, Areilza (hijo) y Gil Robles (hijo) », *ABC*, 28/11/1970, p. 61.

⁶ « La renuncia de Areilza coincide casi en el tiempo con la “segunda etapa” en la disidencia de Joaquín Ruiz-Giménez, el hombre expulsado del Gobierno en 1956. Hasta aquel momento, Ruiz-Giménez se había mantenido en una situación de “oposición soterrada”, casi con sordina, al Régimen ». Dans Fernando Jáuregui et Pedro Vega, *Crónica del antifranquismo*, op. cit., p. 342.

Se discuten las acciones conjuntas a adoptar ante el proceso contra ETA. Pero, esta vez, apenas puede iniciarse el turno de palabras. La policía irrumpe en el local [...] Los reunidos en la Avenida del Mediterráneo eran diecinueve, y se precisan veinte para que pueda procesarse por reunión ilegal. Todos son puestos en libertad a las pocas horas, excepto Sartorius, quien tenía viejas cuentas sindicales pendientes con los comisarios Yagüe y Delso¹.

À partir des années 1970, la répression du Régime s'intensifie et les arrestations s'enchaînent. De ce fait, Andrés Sorel n'a que l'alternative de l'exil pour pouvoir être en sécurité. La Police le suivait depuis longtemps dans le but de le mettre en prison², et juste avant d'arriver à Paris – avec un faux passeport fabriqué par le faussaire officiel du PCE, Domingo Malagón –, il s'était caché plusieurs jours dans un appartement dans la Sierra de Madrid. En 1974, pendant son exil à Paris (1971-74), le directeur de la revue *Sábado Gráfico* reçoit une lettre de dénonciation contre Sorel du responsable de la *Delegación Nacional de la Juventud* (ancien *Frente de Juventudes* de la Phalange Espagnole Traditionaliste et des JONS), Manuel Valentín, à cause d'un article sur Castille-et-León³. En septembre 1975, l'ombre du ministre Fraga est de retour. Sorel avait décidé d'aller au Portugal avec l'écrivaine allemande Brigitte Heinrich pour assister au processus de la Révolution des Œillets, mais à la frontière ils se font arrêter par la Police et son passeport est confisqué pendant un an⁴. Le 27 mai 1976, le journal récemment créé *El País* se fait écho de la situation sur le passeport de Sorel⁵. Par la suite, à cause de son écriture – très critique, subversive, antimilitariste et anticléricale –, l'écrivain reçoit plusieurs menaces de mort.

Andrés Sorel part entre 1971 et 1974 pour son exil parisien⁶. Le PCE le nomme directeur de la revue *Información Española*⁷, destinée aux immigrés espagnols en Europe. Entre 1971 et

¹ *Ibid.*, p. 633.

² Apparemment, son activité clandestine dans REI avait été découverte.

³ Un extrait de cette lettre est reproduit dans son roman autobiographique *Discurso de la política y el sexo*, Bilbao, Zero-Zyx, 1978, p. 30 : « D. José Andrés Martínez Sánchez, alias Andrés Sorel o Martínez Menchén, antiguo Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Madrid hasta el año 1968, detenido por actividades subversivas, reuniones ilegales, publicaciones marxistas (Realidad), firmante de escritos contra el Régimen, autor del libro *La Guerrilla Española del siglo XX* publicada por Ediciones Ebro de París, es una figura que por sí sola explica la publicación del artículo objeto de esta réplica ».

⁴ « Nos detuvieron al llegar a la frontera. Toda la noche encerrados en una habitación, sin explicación alguna, mientras desguazaban y recomponían su coche, los equipajes. Y en la mañana, a ella le devolvieron el pasaporte. A mí, no, quedaba requisado por orden de Fraga. ¿Causas? La policía no dialoga, actúa simplemente. Me autorizaron, o conminaron, a regresar a España », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 193.

⁵ « Prohibida otra conferencia al escritor Andrés Sorel. Su pasaporte sigue retenido a pesar de haber escrito al Ministerio de Gobernación [...] Andrés Sorel no tiene ningún proceso pendiente y carece de antecedentes penales, por lo que el escritor piensa que son consideraciones de índole ideológica las que motivan estas sucesivas prohibiciones », *Ibid.*, p. 193.

⁶ D'après Sorel, il habitait dans un petit appartement du quartier de la Villette, presque sans meubles, avec une chambre toujours disponible pour les camarades soviétiques.

⁷ *Información Española* était une revue bimensuelle imprimée à Bruxelles par Mme. F. Renquin, un faux nom. Son premier numéro est paru en avril 1968 et le dernier (le n° 124) en décembre 1974. Elle est distribuée en

1973¹ Sorel était chargé de la concevoir entièrement, avec des informations sur la politique espagnole, internationale (surtout le Vietnam et l'Amérique Latine), littérature, cinéma et sport². Andrés Sorel utilise trois pseudonymes dans les articles de la publication : « Manuel Castilla », « Galileo » ou les initiales « A. S. ». La plupart des articles sont signés³, mais certains collaborateurs utilisent un pseudonyme⁴. Dans ses pages il y a aussi une place pour les dessins humoristiques de Chumy Chúmez, Perich, Martinmorales ou Forges. Dans la présentation qui réalise l'éditorial du premier numéro (1^{er} avril 1968, p. 3), on observe que la revue se considère comme « órgano de opinión e información », « portavoz democrático ». Son édition à l'étranger est expliquée et justifiée : « Aparece fuera de España no por su voluntad. La existencia de un régimen de dictadura en nuestro país, de una Ley de Prensa que más es candado que cauce para la expresión escrita de la opinión, nos impone este exilio de impresión ». Et ses destinataires sont précisés : « a todas las familias y corrientes ideológicas democráticas. A todos los españoles adversarios de la dictadura »⁵. En fait, la revue vient combler l'opacité et le vide informatif de la presse de la dictature franquiste.

2. Voyage vers l'indépendance. Sa rupture avec le PCE

2.1 Un militant peu discipliné

L'attitude d'Andrés Sorel au PCE est loin de suivre le profil typique du militant discipliné et orthodoxe, toujours à l'écoute voire aux ordres du secrétaire général. Bien qu'il soit évident de conserver une certaine discipline pendant la clandestinité – situation toujours soumise aux risques – Sorel, d'après son témoignage, a toujours su garder une vie parallèle, intime, en liberté, qui s'éloignait du canon du militant paradigmatique, tout autant au niveau

Espagne, Belgique, Allemagne, France, Suisse, Hollande, Angleterre, Suède et Algérie. Après la rupture de Sorel avec le PCE, en octobre 1973, la revue est dirigée par Manuel Escobedo.

¹ Bien qu'il ne la dirige que depuis 1971, on constate depuis 1968 une série d'articles de l'auteur, intitulée « Desde Madrid informa Manuel Castilla ».

² Andrés Sorel travaillait dans un petit bureau prêté par le PCF, rue de Port Mahon à Paris, en compagnie de son fidèle ami Federico Melchor, qui s'occupait à son tour de la publication du journal *Mundo Obrero*.

³ On y trouve des auteurs, certains connus, comme Sergio Vilar, Ricardo de Hita, Fernando de la Vega, A. Salvador, P. Martín, Carlos Alba, Teresa García, Ramón Chao, Miguel Segura, Emilio Ortega ou Doctor Gálvez.

⁴ Par exemple, « Gassan », « Mendi », « Zuri », « S », « Meno » ou « Vercors ».

⁵ « Entendemos que la información se halla en la base de una verdadera formación democrática. Conocer es tener conciencia del mundo real en que vivimos. De ahí que, para retardar la toma de conciencia democrática nacional, colectiva, los gobernantes españoles recurran a las leyes y disposiciones represivas de la libertad de prensa, a la desinformación, al falseamiento de la realidad, a las repercusiones y sanciones (tan frecuentes en estos meses) de aquellos que en la amordazada prensa española encuentran manera de abrir un agujero por el que expresar alguna verdad ». « Editorial. Al lector », *Información Española*, n° 1, avril 1968, p. 3.

idéologique – il avoue : « Me gustaba demasiado la literatura y el cine. Y en cambio no profundizaba en los manuales al uso de los grandes teóricos del marxismo y la escuela leninista »¹ – qu’au niveau comportemental – relations sociales, façon de parler, de s’habiller.

Pour ne pas soulever des soupçons à l’égard de l’entourage du militant type – en raison du danger de possibles infiltrations de femmes envoyées par les agents franquistes au PCE – ils devaient mener une vie sexuelle proche de la chasteté ecclésiastique. À ce sujet, Santiago Carrillo affirme : « Siempre temimos que los agentes franquistas se nos infiltraran aprovechando la vía de la sexualidad, que es una vía que siempre se ha utilizado para colarse en movimientos y partidos »². Dans le doute, son attitude est ferme : « Los jóvenes comunistas trataban de ligar desesperadamente, pero no permitíamos desmanes »³. Même le poète Marcos Ana, militant du PCE et prisonnier politique du franquisme, conclut : « Lo curioso del Partido Comunista de España es que la represión sexual del franquismo se asumía como algo natural. En 1978, el asunto de la sexualidad todavía estaba por revisar entre los comunistas españoles »⁴. À son tour, Andrés Sorel dénonce cette attitude du Parti dans son roman *Discurso de la política y el sexo* (1978). Dans un entretien personnel Sorel raconte :

Con esta novela pretendía denunciar la hipocresía del propio Partido Comunista, que me acusaba de aventurero o libertario [...] El Partido era intransigente. Tú podías hacer lo que te diera la gana sin que trascienda, sin que se sepa nada. Cuando publiqué la portada en *Información Española* de *El último tango en París* sé que hubo reuniones de células del Partido para debatir que cómo se podía consentir eso. Una película que luego todos iban a ver clandestinamente. Yo quería hacer ver cómo la cultura nunca debía ser una cultura eclesiástica⁵.

Passé le temps du militantisme, Sorel avouera sa passion occulte pour le football, notamment pour le Real Madrid. Il paraît que le mercredi, s’il y avait un match, Sorel inventait une excuse pour s’absenter des réunions du Parti, et le dimanche il n’hésitait pas à prendre des nouvelles du résultat : « En los paisajes más exóticos, en cualquier parte del mundo que me encontrara, yo perseguía ansiosamente los resultados del Real. Si era preciso, llamaba por teléfono a España, en la madrugada de los domingos, para enterarme »⁶.

¹ Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 67-68.

² David Barba, *100 españoles y el sexo*, Barcelone, Plaza & Janés, 2009, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 17/01/2011. Voir également Carlos Sáinz-Pardo, « Subversiones en la novela de la Transición : el Discurso de la política y el sexo de Andrés Sorel », Colloque International LLACS du 20-21 octobre 2011 à l’Université Paul Valéry-Montpellier III : *Subversion(s) dans la littérature et les arts de l’Espagne contemporaine*, (à paraître).

⁶ Andrés Sorel, « Rojo y Blanco », dans VV. AA., *El siglo blanco. Once historias madridistas*, Barcelone, Planeta, 2002, p. 208.

Cet écrivain subversif sera victime tant du franquisme que du PCE. Son roman *Crónica de un regreso* sera censuré, comme nous l'avons vu, par la censure franquiste, mais il ne sera pas bien accepté non plus par les tenants de l'esthétique d'écriture communiste, propre du *realismo crítico*. En effet, selon Sorel :

Mi novela *Crónica de un regreso* no la quisieron publicar debido a un informe absolutamente crítico de la dirección del Partido. Entre ellos estaba Tuñón de Lara, que era uno de los asesores. Dijeron que era una novela, primero, que no tenía un final positivo, es decir, querían una novela crítica pero optimista respecto a que triunfaría la clase obrera; segundo, que tenía escenas de contenido sexual no apto que los trabajadores no habrían comprendido, porque había que tener una moral rígida¹.

Néanmoins, les affrontements avec le PCE ne s'arrêteront pas là. Son essai *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX*, publié à Paris chez Librairie du Globe (collection Ebro) en 1970, mérite une mention spéciale. Ce livre est une commande du Parti, construit avec le matériel fourni par le PCE lui-même. Le PCE prend donc position et impose une vision hégémonique de la *guerrilla*, en écartant tout personnage ou élément controversé, et en privilégiant les *guerrilleros* entraînés par le Parti, d'une façon plus ou moins militaire². Concrètement, selon l'auteur, le PCE avait censuré quelques pages : « Los grandes jefes [Manuel Azcárate y Santiago Carrillo] me habían convocado para suprimir las dos páginas que hablaban del caso Trilla y dar algunos otros más insignificantes retoques al libro. Era mejor, argumentaron, no tocar el tema, removerlo »³. Gabriel León Trilla, l'un des dirigeants communistes fondateurs du PCE, fut assassiné le 16 septembre 1945 en raison de son appartenance à l'équipe de Jesús Monzón, accusé d'être un *aventurier* par le PCE lors de l'échec de l'invasion du Val d'Aran en octobre 1944. Selon l'historien Secundino Serrano : « como resultado del fracaso de Arán, unos perdieron el poder (Monzón) y otros la vida (Trilla) »⁴. En

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 17/01/2011.

² Selon l'historien Jorge Marco Carretero : « El libro recogía las claves del relato oficial establecido una década antes por el Buro Político, recurriendo a los mismos sujetos históricos, a las mismas controversias partidistas, y situando al PCE y a "la lucha de clases" como motores de la guerrilla antifranquista ». Voir Jorge Marco Carretero, *Resistencia armada en la posguerra: Andalucía Oriental, 1939-1952*, Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 21. En ligne : [<http://eprints.ucm.es/13421/1/T33187.pdf>]. Consultée le 14/01/2015.

³ Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 136-137.

⁴ Secundino Serrano, *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2001, p. 140. Quant à la responsabilité de la mort de Trilla, l'ensemble des historiens et quelques militants du PCE sont d'accord pour signaler Santiago Carrillo et Dolores Ibárruri comme instigateurs. Par exemple, l'historien Paul Preston affirme : « En una carta fechada el 1 de diciembre de 1944, Carrillo le había pedido a Monzón que aislara a Trilla, pero este había hecho oídos sordos a la petición. Ahora, su orden de matar a Trilla también fue desobedecida, ya que, aduciendo que era un revolucionario y no un asesino, Cristino García se negó a cometer el crimen. Por eso la ejecución la llevaron a cabo otros miembros del partido », Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, Barcelone, Debate, 2013, p. 131. Mais Santiago Carrillo l'avait déjà laissé sous-entendre : « Líster nos ha acusado a Dolores y a mí de haber dado la orden de ejecución de Trilla. En aquellos momentos, no había que dar esas órdenes; quien se enfrentaba con el partido, residiendo en España, era tratado por la organización como un peligro », Santiago Carrillo, *Memorias*, Barcelone, Planeta, 1993, p. 414. Paul Preston lui répond : « Cincuenta

effet, Carrillo voulait avoir le contrôle du PCE en France, en se débarrassant de Monzón. Selon le professeur Joan Estruch : « La actuación de Carrillo en el Valle de Arán ha de entenderse en clave de lucha por el control del PCE en Francia, no de lucha entre líneas políticas distintas »¹. Dans l'introduction à sa réédition chez Txalaparta en 2002, intitulée *La guerrilla antifranquista. La historia del Maquis contada por sus protagonistas*, Andrés Sorel indique :

Esta obra nunca fue bien vista por los dirigentes del Partido Comunista, pues consideraban que no se había dado todo el tratamiento laudatorio que merecían tanto el partido como sus camaradas de la dirección. Peor resultó en España: tuve visitas y amenazas de la Guardia Civil, leves detenciones y, eso sí, numerosas descalificaciones e insultos de los historiadores y ensayistas vinculados al régimen franquista².

On assiste donc à une triple polémique : d'une part, avec le Bureau Politique du PCE, qui censure l'ouvrage ; d'autre part avec certains *guerrilleros*, notamment Francisco Martínez-López « Quico », qui fait preuve de son mécontentement en raison des absences remarquables dans l'ouvrage³ ; et d'autre part avec Enrique Lister – général pendant la Guerre Civile et la Seconde Guerre Mondiale, et militant du PCE jusqu'en 1970 –, qui utilise un discours très méprisant contre Santiago Carrillo (et, en dernière instance, contre Andrés Sorel) à cause de sa manipulation de l'Histoire du maquis⁴. Autoproclamé héritier légitime pour l'écrire, son attitude a fait l'objet d'une dure critique de la part du journaliste d'investigation et écrivain Gregorio Morán⁵. En fait, Lister met en cause Santiago Carrillo car il avait déformé l'histoire

años después, saltaba a la vista que Carrillo había olvidado que la organización a la que atribuye la muerte de Trilla estaba bajo sus órdenes », Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, op. cit., p. 132. Voir aussi l'article de Jorge Semprún « Con motivo de un aniversario », *El País*, 23/04/1980. En ligne [http://elpais.com/diario/1980/04/23/espana/325288803_850215.html]. Consulté le 09/01/2015.

¹ Joan Estruch, *Historia oculta del PCE*, Madrid, Temas de hoy, 2000, p. 164.

² Andrés Sorel, *La guerrilla antifranquista. La historia del Maquis contada por sus protagonistas*, Tafalla, Txalaparta, 2002, p. 9.

³ Jorge Marco reproduit l'opinion de Francisco Martínez-López « Quico » sur l'essai de Sorel, lors d'un dialogue avec l'auteur dans le cadre du *Encuentro internacional Resistencia armada en la posguerra*, organisé par l'Universidad Complutense de Madrid du 25 au 27 octobre 2006 : « Mostraba una versión y una memoria exclusiva del aparato, excluyendo la experiencia y la "memoria de los guerrilleros". El libro, apostilló, inició una "campaña de ocultación y de silencio" que más adelante fraguarían los partidos políticos de la izquierda durante el periodo de la Transición ». Cité dans Jorge Marco Carretero, *Resistencia armada en la posguerra: Andalucía Oriental, 1939-1952*, op. cit., p. 32.

⁴ Au sujet de la dissolution de la guerrilla du maquis en 1948 d'une manière abrupte par Carrillo, Lister affirme : « Un ejemplo, entre otros muchos, de las falsificaciones carrillistas es un libro "escrito" por un plumífero a sueldo de Carrillo y publicado en 1970 por la Editorial Ebro. Ese libro constituye un verdadero insulto a la lucha heroica de las guerrillas de España, pues su autor ensucia y calumnia canalescamente a auténticos héroes caídos en el combate o frente a los piquetes de ejecución franquistas. La verdadera historia de las "Guerrillas españolas del siglo XX", la que se hizo a tiros y bombazos, está escrita con la sangre generosa de miles de héroes para que ningún Carrillo o sus obedientes "escritores" la puedan manchar con sus sucios relatos », Enrique Lister, *Así destruyó Carrillo el PCE*, Barcelone, Planeta, 1983, p. 57.

⁵ Selon Morán, Lister méprise Sorel « porque ha sido encargado por Carrillo de escribir el libro sobre las guerrillas que por derecho sólo podía hacer él », Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, Barcelone, Planeta, 1986, p. 441.

du *caso Trilla*¹ à travers l'essai écrit par Sorel (traité de « plumífero »), alors que les pages où Sorel racontait la vérité sur el *caso Trilla* avaient été préalablement censurées par Carrillo avant la publication. Cela laisse entendre que Líster réagit contre Sorel non seulement parce que Carrillo l'oblige à écrire sa version du *caso Trilla*, mais aussi en raison d'un ressentiment personnel contre lui. Dans cette optique, il serait légitime de se demander aussi pourquoi Sorel ne s'était pas opposé à publier un texte censuré, mutilé par le PCE, alors qu'il a toujours fait preuve d'une éthique exemplaire dans son comportement. Peut-être parce qu'il s'agissait d'un livre sur commande, où Sorel n'était pas censé avoir le dernier mot. Dans ce cas, pourquoi a-t-il tout simplement accepté de l'écrire ? Par ailleurs, comment expliquer qu'Andrés Sorel lui-même fasse une dédicace très amicale de son ouvrage à Líster ? Était-elle vraiment sincère ou plutôt ironique ?² Quoi qu'il en soit, on peut constater qu'Andrés Sorel était un intellectuel qui ne correspondait pas au profil d'un militant soumis à la direction du PCE. Sa façon de vivre et de se comporter vis-à-vis de la morale du PCE et sa volonté constante d'autocritique constitueront autant de motifs pour l'écarter du Parti. Comme signale Fernando Claudín, Santiago Carrillo a toujours montré une certaine « desconfianza respecto a los intelectuales »³.

2.2 1968 : le point d'inflexion

Andrés Sorel a eu dès le début une relation conflictuelle avec le PCE. Bien qu'il faille attendre 1968 pour qu'il adopte une position plus nette par rapport à la démarche de l'URSS lors des événements de Prague : il était déjà visiblement déçu de son expérience personnelle dans les pays socialistes. En effet, en 1969 il fait un voyage en Corée du Nord pendant un mois,

¹ Sur le caso Trilla, Líster reproduit un extrait du livre de Sorel, sans citer son nom : « Con el tiempo, Carrillo ha ido “perfeccionando” el sumario de Trilla sirviéndose para ello de plumíferos sin escrúpulos. Hace unos años que la editorial carrillista Ebro publicó un libro de uno de esos plumíferos a sueldo de Carrillo, libro que constituye un verdadero insulto a la lucha heroica de los guerrilleros españoles contra el franquismo y el papel positivo que esa lucha desempeñó. He aquí lo que en ese libro se dice sobre Trilla: *Por aquellos días se ajusticia a Trilla. Gabriel León Trilla había sido un viejo militante antes de la guerra. Estuvo en el 30 en la dirección del Partido, junto con Adame y Bullejos. Pero luego fue expulsado. Actuaba por su cuenta, como un auténtico bandolero, representando además su labor un peligro para la organización clandestina y la “seguridad” de muchos comunistas. Por eso lo ajustició el grupo de Cristino García. Así, con el cinismo y la perfidia que le son propios, va fabricando Carrillo la historia, cargando sobre otros la responsabilidad de hechos que él ha ordenado [...]. La decisión de eliminar a Trilla no fue de Cristino García, sino de Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri », E. Líster, *Así destruyó Carrillo el PCE*, Barcelone, Planeta, 1983, p. 84-85.*

² Au sujet de la polémique avec l'ouvrage de Gregorio Morán évoqué ci-dessus, Enrique Líster López, fils d'Enrique Líster, dans *Praga, agosto de 1968. Páginas de un diario personal*, Guadalajara, Silente, 2008, p. 235, raconte : « ¿Cómo explicar que en 1970, Soler [sic] le hiciera llegar a Líster un ejemplar de su libro con la siguiente dedicatoria: “Para Enrique Líster, protagonista y testificador [sic] de nuestra última historia, este pequeño e incompletísimo testimonio. Con afecto y recuerdo, Andrés Soler”? ».

³ Fernando Claudín, *Santiago Carrillo. Crónica de un secretario general*, Barcelone, Planeta, 1983, p. 162.

voyage qu'il qualifie de « horrible » et sur lequel il n'a jamais voulu donner trop de détails¹. Lors de son voyage à Moscou en 1967, il reviendra déçu à tel point qu'il suggéra même à Santiago Carrillo de ne plus y envoyer des camarades de l'intérieur, car « volverían desengañados, aunque no lo admitiesen »², surtout en raison de l'omniprésence de la Police. Comme le raconte Sorel, à la différence des intellectuels – comme par exemple le poète communiste Rafael Alberti ou Pablo Neruda – qui étaient amenés à Moscou dans des conditions privilégiées (voiture officielle, restaurants privés) et qui au retour faisaient l'éloge du socialisme, il essayait de s'éclipser afin de parler avec les gens dans la rue et même avec les écrivains dissidents. Cette attitude contestataire ne rentrait pas dans les rails de la logique du PCE, et Sorel avait gagné la méfiance des *carrillistas*, qui faisaient le vide autour de lui (à l'exception de Marcos Ana et de Federico Melchor).

Son éloignement intellectuel vis-à-vis du PCE commence à surgir lors de ces voyages, mais le véritable point d'inflexion aura lieu en 1968, au printemps de Prague. Sorel y est invité par les autorités culturelles du Parti Communiste Tchèque depuis le mois de juillet pour y connaître le nouveau processus pour un socialisme différent. Le 21 août 1968, lorsque les tanks russes du Pacte de Varsovie³ pénètrent dans Prague, Sorel envoyait des rapports sur les événements à *Radio España Independiente*⁴. Selon l'auteur – qui s'opposait radicalement à l'invasion –, les dirigeants communistes de Prague, avec Alexander Dubcek à la tête, avaient une conception différente du communisme – le communisme à *visage humain* –, et ils étaient les plus intelligents d'après lui. En effet, leur *Programme d'action* soutenait que la démocratisation de tout le système social et politique était une condition indispensable pour le développement dynamique de la société socialiste. Pendant l'invasion, Sorel était logé dans l'Hôtel Prague, le même que les dirigeants du PCE. À la différence de Santiago Carrillo et Dolores Ibárruri, qui s'opposaient à l'invasion, Enrique Líster reconnaît malgré toute la présence d'éléments « antisocialistas, derechistas y contrarrevolucionarios »⁵, même s'il s'y

¹ « Kim Il Sung: le conocí en Corea del Norte. Semejante experiencia es difícilmente narrable: las semanas vividas en la tierra del padre de la teoría zuche me acompañan en las más terribles pesadillas que padezco », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 132.

² Propos tirés d'un entretien personnel avec l'auteur à Madrid, le 17/01/2011.

³ Alliance militaire entre l'Union Soviétique et les pays de l'Est, signé en mai 1955, dans le contexte de la Guerre Froide contre l'OTAN, afin de coopérer et de s'assister mutuellement en cas de danger.

⁴ Ses informations feront l'éloge de Vicente Cazarra : « Se ha valorado mucho la información de REI. Es la que ha informado mejor y con una orientación justa. La verdad es revolucionaria. Es lo que ha hecho REI al propagarla », cité par Ramón Mendezona, *La Pirenaica. Historia de una emisora clandestina*, Madrid, El Autor, 1981, p. 342.

⁵ Enrique Líster, *Así destruyó Carrillo el PCE*, op. cit., p. 188.

opposait officiellement, et il aura des longues discussions avec Andrés Sorel¹. Mais au fond, l'opposition du PCE à l'invasion de Prague reste encore plutôt formelle que véritablement réfléchie :

La cuestión de los denominados *países socialistas*, sigue siendo piedra de toque y motivo de enfrentamiento en las filas del PCE, dado que en él existen posiciones que van desde la más abierta idolatría a la URSS hasta el rechazo tajante del carácter socialista del modelo soviético y de los países de su área de influencia. Desde que, en agosto de 1968, se produjo la invasión de Checoslovaquia por tropas del Pacto de Varsovia, el Partido Comunista de España se fue alejando rápidamente de las posiciones del Kremlin, tanto en política internacional como respecto a su modelo. Sin embargo, el PCE nunca ha abordado a fondo la cuestión de las sociedades del Este. Su actitud respecto a ellas se ha inclinado más por la condena de ciertos hechos que por el análisis de su verdadera naturaleza².

Ainsi, les événements de Prague auront un fort impact dans l'état d'esprit de Sorel. Un an après, l'écrivain publiera un article dans la revue *Cuadernos para el diálogo*³, intitulé « Reflexiones sobre Checoslovaquia, la Partidocracia y otros temas de nuestro tiempo ». Cet article, qui ne sera pas censuré par le franquisme – à la différence de celui sur la Révolution des Œillets en 1974 – car il met en cause la bureaucratie communiste, constitue une critique viscérale contre les événements de Prague, mais aussi contre le manque de démocratie interne dans les partis communistes. Il s'agit donc d'une réflexion critique contre l'URSS et, indirectement, contre le PCE lui-même. Cet épisode marque en réalité l'aboutissement de la prise de conscience de Sorel et de son désenchantement. Le texte s'articule en six petites parties, dont la première et la dernière attirent notre attention. Dans l'introduction Sorel justifie la raison de l'écriture de son texte, dans le contexte de l'Espagne de Franco :

Criticar [...] al socialismo en una sociedad represiva parecerá de entrada hacer el juego a los «reaccionarios»; pero cuando uno se considera marxista [...] no queda más remedio que decir la verdad, aunque esto pueda parecer no oportuno⁴.

Dans la sixième partie, Sorel définit la partitocratie comme « una élite dentro de la sociedad socialista » et il explique la nature de ses membres, qui n'a rien à voir avec l'héritage ni avec le pouvoir économique :

¹ Andrés Sorel raconte une anecdote qu'il avait vécue avec Enrique Lister à Prague, dans la rue : « Un joven se le acercó pidiéndole firmara un documento de protesta contra la invasión. Negóse. ¿Por qué?, le demandaron. Porque soy español, respondió. ¡Ah!, dijo el joven, comprendo, español franquista », Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 289.

² Pedro Vega et Peru Erroteta, *Los herejes del PCE*, Barcelone, Planeta, 1982, p. 39-40.

³ « Una revista católica influyente y vacilantemente liberal », selon Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, op. cit., p. 251.

⁴ Andrés Sorel, « Reflexiones sobre Checoslovaquia, la Partidocracia y otros temas de nuestro tiempo », *Cuadernos para el diálogo*, n° 71-72, août-septembre 1969, p. 21. Selon Javier Muñoz Soro, dans cet article « se condenó con fuerza la invasión de Checoslovaquia (eso sí, con mucha atención al matiz para que no redundara en beneficio del anticomunismo franquista) ». J. Muñoz Soro, *Cuadernos para el diálogo (1963-76). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 195.

A ella ascienden cualesquiera que sean sus orígenes sociales, los ciudadanos que acumulan «poder» en el partido: de ella, y esto ya es un síntoma peligroso, empiezan a beneficiarse los descendientes de los partidócratas. Su mayor germen de injusticia radica en la manera que se conserva la posición y el poder alcanzado: mediante el conformismo, el seguidismo, la obediencia a veces ciega e irracional, el dogmatismo¹.

La lutte contre cet obstacle inhérent aux partis communistes s'avère presque sans issue, et il insiste sur l'avenir funeste de ceux qui au sein des Partis se sont mis à la combattre – dont lui-même pourrait être un exemple –, puisqu'ils ont fini par être victimes de « la persecución, el destierro, la cárcel y hasta la muerte »². Face à ce problème, Sorel propose une solution, plus souhaitée que réalisable : celle de la démocratisation interne. Il défend donc la discussion, le débat, le jugement critique, voire la polémique constructive, c'est-à-dire la lutte contre l'*institutionnalisation* d'une personne dans un poste, contre le conformisme du culte de la personnalité. Cette démarche, selon Sorel, doit s'appliquer à toute la hiérarchie communiste, depuis l'élite jusqu'aux militants de base. À ce sujet, très critique contre l'usage des forces de l'ordre par l'État contre la protestation, l'auteur signale :

La propia base, a la que se yugula en sus opiniones mediante el miedo, la creación de una policía que nunca puede justificar un país socialista más que como forma transitoria y no como poder dentro del Estado³.

Pour lui, le problème continuera jusqu'au moment où « el marxismo se apoye en un auténtico humanismo que haga imposible la existencia del miedo en la sociedad donde se aplica »⁴.

Dans la continuité de la critique du communisme, on a consulté trois entretiens faits *a posteriori*, c'est-à-dire l'un en 1977 et les deux autres en 1978, alors que Sorel avait déjà quitté le PCE. À cette date l'auteur avait pu prendre le recul nécessaire par rapport à son passé comme militant communiste. Dans son discours, les critiques envers le PCE, déjà esquissées en 1968, sont récurrentes, comme par exemple la volonté d'accéder au pouvoir au lieu de transformer la société ou l'homme, le renoncement à l'anticapitalisme et la démobilisation des masses, la bureaucratisation, la sacralisation du dirigeant et sa concentration absolutiste du pouvoir, ou l'absence de contestation du discours officiel. Sorel distingue les trois étapes par lesquelles passe un parti révolutionnaire dans la clandestinité, dans la légalité et au pouvoir. Toutes les trois ont en commun pour lui la consolidation d'un Parti au-dessus de tout, avec une discipline rigide et un centralisme qui s'imposeraient sur les militants ou sur le peuple lui-même si le Parti

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 23-24.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*

est au pouvoir. En effet, pour Sorel, le fait que le Parti privilégie cette structure dogmatique l'empêcherait de transformer la société, alors que ce devrait être sa véritable cause. Pour Sorel, il est nécessaire de laisser la place à des divergences au sein du Parti, pour éviter les dérives autoritaires ou sectaires. Le risque est que le Parti s'étouffe dans sa propre machine bureaucratique, plutôt que de viser à ouvrir un débat pluriel où toutes les nuances de la transformation sociale seraient considérées à égalité. Il critique ainsi la commodité du simple fait d'arriver au pouvoir, et déplore que le Parti n'aille pas au-delà. À propos d'un Parti qui se trouverait dans la légalité, mais pas encore au pouvoir, il affirme :

Si el partido se concibe fundamentalmente como una empresa política potente (como algo que necesita jugar un papel político por encima de todo), más que para cambiar la sociedad y la propia vida diaria, entonces no puede dar una alternativa real a la vida concreta de sus militantes, los cuales se queman o se convierten en meros creyentes, accionistas de una empresa cuyo fin último es la toma de poder, relegando el hecho de la revolución con todo su profundo sentido¹.

En l'occurrence, Sorel pense qu'un parti politique n'est pas une fin en soi pour arriver à transformer la société, mais un outil nécessaire et incomplet. Selon sa théorie, on observe un certain idéalisme anarchiste dans lequel le peuple s'autogérerait et n'aurait pas besoin du Parti pour transformer la réalité. Pour lui, le militantisme est synonyme de participation, ce qui n'est pas toujours le cas dans un parti révolutionnaire, qui d'après lui « lleva en sí los gérmenes de su burocratización, de sus esclerosis, de su oportunismo, de su coyunturalidad, lo que le obliga a adecuar su táctica a intereses concretos y a relegar la revolución »². Au fond, Andrés Sorel propose la fusion du marxisme et de l'anarchisme, plutôt que sa confrontation historique, dans le but de créer, comme disait Ernesto Che Guevara, un *homme nouveau* d'action, qui participe au processus transformateur, tout en gardant une forte dimension éthique : « el hombre que cerebralmente piense como marxista, analizando la situación de forma científica, y que, visceralmente, humanamente, actúe como anarquista para impedir ser corrompido por cualquier tentativa de poder »³.

Dans un entretien de 1978, Sorel se montre aussi critique avec le rôle du Parti Communiste Français (PCF) lors des événements de mai 1968, qu'avec la politique consensuelle du PCE pendant la transition à la démocratie. En mai 68, Sorel était à Paris et il a pu assister à la lutte révolutionnaire d'étudiants et de travailleurs qui visaient changer, peut-être pas la société, mais au moins les mœurs. Il s'attaque à l'esprit de démobilisation des masses du

¹ Víctor Claudín, « Andrés Sorel: la discrepancia es positiva y necesaria », *Ozono*, n° 22, juillet 1977, p. 31.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*

PCF, qui selon lui ne croit plus à la révolution, et qui avait fini par dialoguer avec le général De Gaulle ou Georges Pompidou. Et pour illustrer cette idée, il raconte une anecdote significative :

A la semana siguiente, ya en junio, terminadas las confrontaciones, las huelgas, las barricadas, las acciones que provocaron la mayor crisis que ha conocido occidente en nuestro tiempo, el órgano del PCF, L'Humanité, se descolgaba en un artículo que decía "ya hay gasolina para el próximo week-end", como si éste fuera el objetivo central de una sociedad. [...] Desde 20 años atrás el propio PCF está formando una militancia antirrevolucionaria, está condicionando a sus propios militantes para que nunca se enfrenten al hecho de una posible revolución¹.

Et en Espagne, il existe un problème parallèle : le PCE, en 1978, lors de l'application d'une politique « de coyuntura » et « pactista », applique selon l'auteur une « desmovilización ideológica y cultural » avec ses militants, afin qu'ils assument « de una manera que ha de ser eterna, una sociedad capitalista »². Pour finir, dans un autre entretien de 1978, Sorel s'exprime sur son expérience dans les pays socialistes. Pour lui, le problème de l'élite des partis communistes est qu'ils n'hésitent jamais sur leur politique, il n'y a pas de place pour l'autocritique ou le recul et, d'après lui, ces partis suivent une ligne politique basée sur le « conformisme » et le « triomphalisme » :

Interpretar la historia, para mí, es interpretarla en cada momento dudando siempre del propio proceso que se está viviendo e intentar encontrar una fórmula de transformación. Cuando esto no se da se producen procesos aberrantes en los que una minoría de personas, siempre hablando de mayorías y aparentemente con verdades absolutas, institucionalizan no solamente su propia dirección, sino la marginación del pueblo del proceso político. Este hecho lo he encontrado en los países socialistas, donde veo grandes corrientes de escepticismo, escasa participación de los ciudadanos en los procesos que viven. Creo que debemos dudar de los dogmas, de los catecismos, de los jefes perpetuos, de las soluciones fáciles³.

En définitive, Andrés Sorel propose une démocratisation interne des partis communistes – à la manière de ce qui voulait faire Alexander Dubcek en Tchécoslovaquie –, c'est-à-dire que face au bureaucratisme et face au « centralisme démocratique », il réclame une plus grande participation citoyenne dans les processus politiques afin de ne pas tomber dans des pratiques immobilistes qui rapprocheraient certainement le communisme des dogmes et préceptes de l'Église catholique. En effet, les événements du printemps de Prague en 1968 confirment les impressions que Sorel avait eues en 1967, lors de son premier voyage à Moscou : les contradictions d'un système fondé sur un État-Parti qui parle au nom du peuple mais qui n'agit que dans l'intérêt de l'élite qui le représente, et qui n'hésite pas à se servir des forces de l'ordre dès qu'il y a le moindre dissensus populaire.

¹ Víctor Claudín, « Andrés Sorel: discurso político y literario », *El viejo topo*, n° 24, septembre 1978, p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Jesús Fonseca Escartín, « Andrés Sorel, un intelectual "disidente" », *Aragón Exprés*, 22/08/1978.

2.3 Le tribunal de 1973 et son expulsion

*Mi boca está sangrando,
de tascar insumisa los cerrojos.*
Marcos Ana

En raison de son attitude critique et de sa remise en question permanente de la morale conservatrice du PCE, Andrés Sorel va finalement être victime d'une expulsion à laquelle il s'attendait plus ou moins. Parallèlement à son éloignement critique progressif par rapport à la politique et à la morale rigide des partis communistes, l'auteur exprime clairement ses convictions personnelles – souvent qualifiées de « gauchistes » par le PCE – par le biais de ses articles dans la revue *Información Española*, qu'il dirigeait entre 1971 et 1973 à Paris. Certes, Santiago Carrillo lui avait fait confiance en 1970 en le chargeant d'écrire le livre sur le maquis, mais quelques années après l'esprit libre et décomplexé de Sorel allait choquer avec la tactique politique que le secrétaire général avait conçue pour maintenir le consensus démocratique en Espagne : en l'occurrence, le contact et le dialogue avec certains piliers du régime, comme l'Armée et l'Église. Il ne faut pas oublier que depuis 1967, Carrillo avait été attiré par les idées progressistes du capitaine Julio Busquets, l'un des fondateurs de l'*Unión Militar Democrática* en 1974 – organisation militaire clandestine qui s'inspirait de la Révolution des Œillets au Portugal –, ou par le général José Miguel Vega Rodríguez, auteur d'une déclaration contestataire contre la violence du Régime franquiste, jamais publiée dans la presse espagnole. Mais cette posture conciliatrice n'a pas été bien vue par certaines branches du PCE, dont Sorel. Comme le signale Paul Preston :

Entre los jóvenes izquierdistas y los estalinistas más veteranos del partido se vertieron duras críticas contra las ramas de olivo ofrecidas por Carrillo a los pilares militares y eclesiásticos del régimen de Franco [...] Muchos miembros del partido estaban convencidos de que Carrillo, o se engañaba a sí mismo o, por el contrario, su ambición de poder le llevaría a aceptar un papel tan reaccionario¹.

En effet, Carrillo sera le fondateur en 1974 à Paris de la *Junta Democrática*, une plateforme hétérogène qui avait pour objectif l'amnistie des prisonniers politiques, la liberté d'association et la convocation d'élections démocratiques en Espagne. Elle était composée de personnalités de droite (carlistes, royalistes, chrétiens) comme de gauche, en plus d'avoir établi des contacts avec des chefs d'entreprise, des militaires et des autorités ecclésiastiques, afin d'obtenir un soutien plus important.

¹ Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, op. cit., p. 252.

L'année 1973 reste décisive pour l'avenir de Sorel au PCE. On a déjà signalé le scandale que la publication dans la une d'*Información Española*¹ de la célèbre photo du film *Le dernier tango à Paris* (1972), où Maria Schneider et Marlon Brando s'embrassent tout nus, avait provoqué au Comité Central du PCE. Néanmoins, l'animadversion envers Sorel va croître au sujet d'un article assez polémique aux yeux du PCE intitulé «Chile : la revolución crucificada»², publié dans la même revue et signé «Galileo», son pseudonyme, qui porte sur comment l'«impérialisme» des États-Unis, à l'aide de la CIA et des multiples secteurs en grève, ainsi que la bourgeoisie chilienne et les forces politiques réactionnaires, ont fait avorter le projet politique de l'*Unidad Popular* de Salvador Allende. La troisième partie de l'article s'intitule «Revolución crucificada por los militares, los hijos del pronunciamiento, la casta de asesinos a sueldo de los poderosos y del imperialismo yanqui». Cette partie à elle seule constitue une accusation généralisée contre le rôle de l'Armée, idée qui n'était pas pertinente selon Carrillo au vu des relations du PCE avec certains représentants de l'Armée espagnole. De plus, cette analyse violemment antimilitariste fait une brève énumération des interventions de l'Armée chilienne au Chili depuis l'année 1900, sous le titre de «¿Un ejército democrático, tradicionalmente democrático?», et met en évidence l'origine bourgeoise et latifundiaire des officiers, souvent formés aux États-Unis. À travers l'opinion de Fidel Castro, Sorel souligne aussi leur condition antidémocratique : «Fidel Castro ha hecho ver como gran parte de los oficiales chilenos fueron formados en el espíritu prusiano, y han estudiado con entusiasmo los documentos y la literatura nazi, siendo su ideología netamente fascista»³ et, de surcroît, Sorel finit l'article avec une dénonciation du rôle de l'Église catholique, institution qui participait également aux négociations avec Carrillo et la *Junta Democrática* : «El VATICANO, ha reconocido a la Junta. Normaliza sus relaciones con los fascistas chilenos al servicio de la CIA. Un paso más de la "objetividad" del Vaticano, de a quién sirven sus intereses, del "compromiso" de la Jerarquía Católica»⁴. Évidemment, cet article a suscité la colère de Carrillo, car il allait à l'encontre de son stratégie politique.

Quelques jours plus tard, en octobre 1973, dans un château prêté par le PCF situé dans la banlieue parisienne, aura lieu une réunion avec le Comité Central, appelée ironiquement le *Santo Oficio* par Andrés Sorel, pour débattre en général sur le coup d'État au Chili, et en

¹ Voir «Paris, capital mundial del cine», *Información Española*, n° 93, mars 1973, p. 1. Précédemment, au n° 88, enero de 1973, p. 26, Andrés Sorel avait fait une critique du film illustrée avec une photo de la protagoniste torse nu.

² Galileo, «Chile : la revolución crucificada», *Información Española*, n° 102, octobre 1973, p. 3-14.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

particulier pour lui donner un ultimatum à cause de sa publication. Selon Sorel, Carrillo critique tout particulièrement le rôle « aventurier » du MIR¹ et sa stratégie de lutte armée, et l'accuse d'être le véritable coupable du renversement de Salvador Allende – par ailleurs, un argument utilisé aussi par les militaires putschistes chiliens pour justifier leur action. L'auteur raconte les aléas de la réunion :

Había involucrado al Ejército, que al parecer también era, como institución, puro, o al menos estaba libre de culpa: podía hablarse, únicamente, «de un puñado de militares felones» (Carrillo dijo). Y es que la vuelta atrás, hacia el olvido, el silencio, la reconciliación, y el puesto de limosnero en el futuro Parlamento español, había comenzado. En el ejército español «tienen cada vez más fuerza los sectores, las corrientes democráticas, camaradas, y esto hay que comprenderlo. Tu trabajo hablando del ejército chileno es en estos momentos contraproducente, inoportuno, y lo que es peor, responde a tendencias aventureristas, izquierdistas». (Volvió a decir)².

À vrai dire, Sorel aurait dû être plus précis et plus juste au moment de dénoncer les actions de l'Armée au Chili, et peut-être ne pas généraliser, mais on n'arrive guère à comprendre le lien entre l'Armée dans le cas chilien et la naissante démocratisation de l'Armée espagnole que constate Carrillo. Cet article constituait-il donc une véritable raison pour une expulsion ou était-il plutôt une excuse de plus pour se débarrasser d'un intellectuel trop critique (« aventurerista » et « izquierdista ») qui ne communiait pas avec la discipline du PCE ?

Lors de la réunion, Carrillo exige que Sorel rectifie son attitude, mais il refuse. Ensuite, Carrillo fait un discours sur ce qui devait être et comment devait être la presse du Parti. Dans ces conditions, Sorel refuse de continuer son activité intellectuelle au PCE. Discrètement, quelques camarades du Comité Central comme Marcos Ana et Federico Melchor, le soutenaient. Finalement, Carrillo n'hésite pas à lui poser une question qui blesse :

Carrillo sonreía cínicamente, mientras, celoso guardián de los sueldos y escalafones del partido, me preguntaba, de forma autoritariamente paternal, delante de los silenciosos miembros del Comité Central, al que afortunadamente yo nunca había llegado a pertenecer, «¿qué podrías hacer tú sin nosotros, fuera del Partido?»³.

Dans cette atmosphère de haute tension, Carrillo attendait sûrement une autocritique, mais Sorel, calme et souriant, lui répond : « Escribir, viajar, amar, vivir »⁴. En effet, c'était une forme de libération, de se consacrer à sa véritable passion : la littérature, qu'il avait laissée en retrait à cause de la censure franquiste et de son activité frénétique au PCE. Notre auteur avait presque fini le prochain numéro d'*Información Española*, dont l'éditorial, intitulée « Un poema, una lágrima, una despedida... » au sujet de la mort du poète Pablo Neruda, constituait une façon

¹ *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*, mouvement guérillero marxiste-léniniste fondé au Chili en 1965.

² Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 132.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

voilée de dire au revoir aux lecteurs et au PCE, et il menait de front une critique des cérémonies communistes grandiloquentes et orthodoxes, voire superficielles :

Neruda ha muerto [...] Hora de solidaridad es esta. Que puede pedirse a clarinetazos. En barroca, gestilocuente, zdanoviana oratoria. Mas yo, amigo, compañero, creo más en los murmullos y cantos velados por las lágrimas y el odio revolucionario de quienes entonaron la Internacional en el adiós a Neruda que en las fanfárricas orquestaciones de ciertos internacionales decorados¹.

Cette introduction finit par le poème numéro XX du *Canto General* de Neruda, qui exprime le désir du poète de dialoguer avec le peuple, c'est-à-dire de rétablir le dialogue qui avait échoué au PCE entre les intellectuels et les ouvriers. Sorel, face à l'intransigeance de Carrillo et lors d'une démarche esthétique qui portera toujours sur lui, avoue : « frente a sus métodos inquisitoriales, literatura »².

L'expulsion ou la séparation entre le militant et le PCE était une pratique courante afin d'expurger le Parti des éléments subversifs ou dissidents, comme ce fut le cas de l'expulsion en 1964 des intellectuels Fernando Claudín et Jorge Semprún, qualifiés de « oportunistas de derechas » et de « socialdemócratas », car ils avaient dénoncé, comme Sorel lui-même, le triomphalisme de la direction du Parti. L'historien Paul Preston dresse un bilan très juste sur la situation :

En buena medida, fue la rigidez estalinista la que llevó a Carrillo a responder a las críticas sobre su interpretación complaciente de la situación y lo que convirtió un debate potencialmente creativo en una crisis interna debilitadora. Como haría también en el caso de la rebelión de los estalinistas de línea dura capitaneados por Enrique Lister entre 1969 y 1970, la respuesta de Carrillo fue refutar el debate interno, expulsar a los infractores y afirmar que el número de implicados era irrisorio³.

Un autre cas plus proche de celui de Sorel, en raison de son désenchantement personnel à cause du virage réformiste qu'adopte le PCE lors de son retour de l'exil, est celui du dramaturge Alfonso Sastre. Militant au Parti de 1962 à 1974, il l'abandonnera aussi en raison des accusations que lui fait le PCE à propos de l'implication de sa femme, Eva Forest, dans l'attentat de la *Calle del Correo* à Madrid en septembre 1974⁴. Selon Gregorio Morán :

Alfonso Sastre se fue retirando voluntariamente y no adaptó más que un cierto desdén hacia un partido que se socialdemocratizaba. Será el propio PCE en 1974, de resultas del atentado realizado

¹ Galileo, « Una lágrima, un poema, una despedida... », *Información española*, n° 103, octobre 1973, p. 3.

² Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 139.

³ Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, op. cit., p. 231.

⁴ À ce moment-là, le PCE avait été accusé de collaboration avec ETA, et Santiago Carrillo essayait par tous les moyens de se défaire de cet amalgame médiatique, notamment en interdisant la défense des accusés de l'attentat contre les avocats du PCE.

por ETA en la calle del Correo, el que le niegue el pan y la sal. Romperá con el partido al sentirse ofendido por el desprecio y la calumnia¹.

Sûr de lui, implacable et catégorique, l'attitude autoritaire – à tort ou à raison – de Santiago Carrillo en tant que secrétaire général du PCE a été souvent mise en cause par les militants et par les historiens. Paul Preston dénonce l'ambiguïté de son discours, car « detrás de una retórica de moderación y apertura podía discernirse la innegable confianza de Carrillo en métodos autoritarios para la gestión del partido »². Et cette autorité se fortifie grâce au fait de se débarrasser de ses opposants au sein du PCE : « gracias a las diversas expulsiones que se produjeron en los años sesenta, la autoridad de Carrillo en el PCE era absoluta »³. Selon Jorge Semprún, l'adoption de la stratégie de l'eurocommunisme par Carrillo – afin de donner une image de crédibilité démocratique et de modération à l'électorat espagnol compte tenu des élections générales de juin 1977 – occultait une autre réalité : « la adopción del “eurocomunismo” por parte del PCE era meramente táctica y [...] carecía de valor alguno debido a los métodos estalinistas con los que Carrillo seguía dirigiendo el partido »⁴. Au sujet de son expulsion du PCE en 1964, Fernando Claudín constate :

Santiago Carrillo coronaba así, cuando entraba en la cincuentena, su conquista de la jefatura del Partido Comunista de España. Ya no tenía rivales, reales o supuestos, en el equipo dirigente. Entre sus mejores amigos y el partido no había vacilado. Tras esta nueva prueba de « temple bolchevique », ¿quién se atrevía a contradecirle? Su palabra era ley. Su poder, absoluto⁵.

Par ailleurs, Andrés Sorel s'est toujours montré très critique voire méprisant envers Carrillo, qu'il qualifie de « aprendiz de Dictador absoluto »⁶ allant même jusqu'à faire un parallèle entre l'Inquisition et l'attitude du secrétaire général contre les dissidents : « En los castillos, el gran patrón del comunismo español gusta de montar sus procesos, sus autos de fe »⁷. Il arrive même à en tirer une conclusion très hyperbolique et mordante, voire accusatrice, avec des remarques psychologiques, pour régler ses comptes avec une organisation peu encline au dialogue et aux voix contraires :

¹ Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, op. cit., p. 483.

² Paul Preston, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, op. cit., p. 265.

³ *Ibid.*, p. 269.

⁴ Cité par Paul Preston, *Ibid.*, p. 310. D'autres hauts dirigeants du PCE, comme Manuel Azcárate, se sont exprimés à ce propos : « En España, el eurocomunismo cayó enseguida en esa interpretación derechista. La adhesión de Carrillo para ganar a los socialistas por nuestra adaptabilidad, a aceptar la Monarquía y otros residuos de la etapa franquista nos llevó a perder la capacidad de iniciativa y a desdibujar nuestra personalidad ». Dans M. Azcárate, *Luchas y transiciones. Memorias de un viaje por el ocaso del comunismo*, Madrid, El País/Aguilar, 1998, p. 126.

⁵ Fernando Claudín, *Santiago Carrillo. Crónica de un secretario general*, op. cit., p. 177.

⁶ Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 131.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

La crítica era la peor de las armas que podía ejercerse con el supremo hacedor de la crítica en el comunismo internacional: inmediatamente te convertías en su enemigo. Para él la política era una religión: y cualquier método —incluye en sus distintas fases esta regla y práctica del poder el asesinato, la delación, la marginación, otras variantes más o menos repulsivas— resultaba válido para mantenerse en el poder y asegurarse la ortodoxia de los fieles. Carrillo nunca abandonaría su culto: simplemente adaptaría sus concepciones a las circunstancias. Sabía ser persuasivo o amenazante: actuar en público o ejecutar en silencio. La intriga era —es— su pasión favorita. Y la megalomanía su ejercicio intelectual supremo¹.

D'après l'expérience d'un militant qui a souvent côtoyé la direction du PCE, Sorel insiste sur l'esprit borné de Carrillo et sur son manque d'écoute envers les autres : « Reconozco que Dolores Ibárruri, a diferencia de Carrillo o Líster, sí escuchaba [...] A Carrillo todo el mundo le tenía miedo, y nadie osaba decirle nada contrario a lo que él exponía »². Si, par contre, on se demande l'opinion que le PCE avait sur lui, il déclare : « Yo para el Partido era un “cabeza de chorlito”, como dijo Pasionaria de Claudín y Semprún, es decir, que no las tienen absolutamente reguladas desde el aparato orgánico »³. Il paraît que Sorel ne s'y est jamais senti vraiment à l'aise, et il souligne la méfiance du PCE envers les intellectuels les plus avant-gardistes :

Yo vivía en una ambivalencia extraña, casi como si no fuera miembro del Partido, y sin embargo, tenía unas atribuciones superiores a las que podía tener cualquier miembro del Comité Central [...] Mis funciones no correspondían con mi estatus social, porque creo que había una desconfianza absoluta hacia mí, pues no era puro en el comunismo ortodoxo o el marxismo rígido de ellos⁴.

Etablir le bilan du passage de Sorel au PCE s'avère complexe. On a l'impression que le fait d'être expulsé a supposé pour lui plutôt une sorte de libération dans laquelle le véritable artiste, l'écrivain, peut opérer librement, sans dépendre des contraintes liées aux mandats d'un organisation qui influence malgré tout l'activité créatrice. Et cela suppose un langage autre, une forme d'expression différente, plus personnelle et moins doctrinaire, moins triomphaliste (même s'il a toujours essayé de s'en éloigner). Néanmoins, cette séparation entraîne au fond une sensation de déplacement, d'orphelinage vis-à-vis d'un parti père protecteur. De la même façon, cette séparation implique de couper radicalement les moyens de subsistance économique que lui rapportait son travail dans la presse et la radio clandestines. C'est donc le prix qu'il faut payer pour gagner sa liberté. Une fois expulsé du PCE, Sorel raconte d'un ton ironique les accusations infondées dont il avait été victime : « Tras mi abandono del partido, se ofrecieron explicaciones por camaradas responsables en las células europeas: algunos llegaron a acusarme

¹ *Ibid.*, p. 135.

² Carlos Sáinz-Pardo, entretien avec Andrés Sorel, Barco de Ávila, 27/07/2013.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

de drogadicto, otros de anarquista, desviacionista sexual... Me salvé de ladrón »¹. De même, le journaliste Gregorio Morán fait une synthèse intéressante sur le passage de l'auteur par le Parti :

Andrés Sorel, primero en Madrid y luego en París, sería un publicista ideal para el secretario general. Gozaba de una pluma fácil, imaginación y una notable capacidad ejecutiva que le convirtieron en poco tiempo en una figura de primer orden del partido en el mundo de la cultura. [...] Sorel marchó a París y fue incorporado al *staff* de confianza del secretario general ocupándose del semanario *Información española*, dedicado a la población emigrada. Su estrella empezó a declinar hasta apagarse. El mundo del exilio y el berroqueño aparato burocrático en París minaron su entusiasmo y abandonó el partido en 1974².

Cependant, cette séparation active et plus ou moins délibérée du Parti ne va pas forcément le conduire à renoncer aux idéaux de justice et d'égalité dans lesquels il a toujours cru. À la différence de tant d'autres militants communistes qui quittent le Parti et qui s'engagent désormais dans une voie plus modérée – social-démocrate comme Jorge Semprún –, voire conservatrice et anti-communiste – comme l'historien François Furet ou le philosophe Henri Lefebvre – Sorel a toujours été fidèle à l'idéologie marxiste. En ce sens, il déclare ouvertement son idéologie lors de la publication d'un ouvrage publié en 1975, intitulé *Ideologías para un rey*, dans lequel deux questions sont posées à environ deux cents personnalités de la politique et de la culture espagnole : « ¿Cómo se definiría políticamente? ¿Cómo razona su respuesta? ». Voici ce que dit Sorel :

Marxista [...] interesado en la acción – no sólo en la definición académica – por transformar la realidad social, eliminar la propiedad privada de los medios de producción, interesado en un proceso de revolución cultural permanente, en la búsqueda de un hombre nuevo y una real y efectiva participación de los pueblos en su presente histórico [...] siempre en alianza con las clases oprimidas, y constante discusión ideológica para impedir la esclerosis o burocratización del proceso de cambio³.

Selon Sorel, sa rupture s'inscrivait dans la démarche du PCE d'exclure les voix contestataires qui se réclamaient d'un marxisme plus ouvert, notamment de celui du Che Guevara ou de Rosa Luxemburg. Tous les deux critiques à leur époque envers le modèle soviétique (politique et économique), ces auteurs envisagent le marxisme comme une philosophie humaniste conçue pour rendre au peuple son intégrité et sa capacité de soulèvement face à l'oppression. Comme l'explique Sorel dans un entretien à propos de sa rupture :

A partir del 72 se decidió acabar con tales posturas, porque aquel izquierdismo [...] suponía unos cambios [...], una necesidad de que los responsables fueran elegidos democráticamente y no

¹ Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 134.

² Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, op. cit., p. 486-487.

³ Joaquín Giménez-Arnau, Santiago García et alii, *Ideologías para un rey. 200 definiciones de personalidades de la política, las letras, las artes y otras disciplinas del Estado Español*, Madrid, Aguariabay, 1975, p. 72. Dans cette citation on constate le souci omniprésent de Sorel pour l'obstacle que représente la bureaucratisation dans les processus de changement politique.

designados por arriba, que llevarán la representación de sus organizaciones, y que sus informes, en vez de la carga de triunfalismo que llevaban, fueran reflejo auténtico de lo que pasaba en la base, de la realidad del país¹.

Par la suite, une fois que Sorel quitte le PCE (il parle plutôt d'une « séparation » que d'une « exclusion »), et après une expérience de lutte et une meilleure connaissance du jeu politique clandestin et révolutionnaire, il décide de ne plus militer et de ne pas créer un autre parti alternatif, sans pour autant renoncer à son engagement pour l'émancipation du peuple par la culture². C'est ainsi qu'il adopte une position réaliste à propos de ce que l'individu peut faire face à la collectivité :

Es un viejo y absurdo dilema el pensar que la revolución cultural la puede llevar a cabo, no digamos un hombre solo como yo, sino una minoría de hombres. [...] La revolución cultural se hace por todo un pueblo y cuando lleva aparejada una revolución política que la posibilite. Y no he caído en el error de crear un nuevo partido, multiplicando los vicios, errores y defectos de la propia organización de la que han salido³.

Sorel avait compris qu'il ne pouvait plus militer dans un parti politique, mais plutôt collaborer avec. Pour lui, une fois qu'un parti est au pouvoir, la liberté est en danger dans son fonctionnement interne, car le débat et la dissidence se réduiraient au détriment d'imposer une ligne univoque, forte et cohérente :

Los partidos se fundan en conceptos rígidos, verdades, catecismos y yo no creo en eso, yo creo en la duda. [...] Para mantenerse en el poder se necesita una rigidez orgánica y no admitir las disidencias. Y para mí no hay libertad sin disidencia⁴.

Après un séjour en Allemagne où il survit grâce aux articles publiés dans des revues et journaux, il sera de retour en Espagne en 1974. De plus, après sa séparation du Parti, Sorel ne trouvera dans l'Espagne de 1975 aucun autre parti avec une véritable alternative révolutionnaire, donc un nouveau militantisme n'aura pas lieu. Il penche plutôt pour la collaboration avec eux, et il gardera néanmoins des bonnes relations avec quelques camarades du PCE.

¹ Victor Claudín, « Andrés Sorel: la discrepancia es positiva y necesaria », *Ozono*, n° 22, juillet 1977, p. 31.

² Andrés Sorel n'a jamais cru au fait de faire une scission entre le monde ouvrier et les forces de la culture. Il penche pour leur harmonie, comme en témoignent ses essais *Guía popular de Antonio Machado* (1975) et *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución* (1976), mais cette idée avait été refusée par le PCE, pour des raisons de clandestinité.

³ Victor Claudín, « Andrés Sorel: la discrepancia es positiva y necesaria », art. cit., p. 31.

⁴ Carlos Sáinz-Pardo, entretien avec Andrés Sorel, Barco de Ávila, 27/07/2013.

3. Les temps démocratiques : une liberté sous surveillance

3.1 Sorel face à l'institution littéraire. Une activité culturelle infatigable

La vieja censura ha muerto, la nueva censura no tiene lápiz rojo que tache las ideas, las palabras; ella es la idea sin lugar para los resentidos, los que hablan de revolución o piensan en las utopías. Andrés Sorel

Je n'ai vécu que pour écrire. Je n'ai senti, vu, entendu les choses, les sentiments, les gens que pour écrire. J'ai préféré cela au bonheur matériel, aux réputations faciles. Paul Léautaud, Journal Littéraire

C'est donc en 1975 que Sorel décide de retourner en Espagne, après sa période d'exil clandestin en France. Désormais sans aucun lien avec le PCE, il voulait se dédier pleinement à la création littéraire et ainsi tenter de se consolider comme écrivain dans son pays. Par rapport à la possibilité de rester exilé, il affirme : « Regresé a España cuando se moría Franco. Mi tierra, mi lengua, mi cultura, mi memoria, mi posibilidad de intentar por segunda vez ser novelista, se encontraban en España »¹. À cette époque, il a déjà publié onze livres, dont un roman (et deux autres interdits), un recueil de récits et neuf essais. Dans ces années de transition, Sorel était une référence pour l'intellectualité de gauche, grâce à son succès. Bien qu'au début de sa carrière d'écrivain Sorel publie majoritairement des essais, à partir des années 1990 le nombre de romans publiés augmente progressivement, et les essais sont de moins en moins nombreux.

Son activité dans la presse de la Transition devient très importante. Par exemple, Sorel collabore avec le journal conservateur *Informaciones*, fondé en 1922 par Leopoldo Romeo, qui joue un rôle important après la mort de Franco, en donnant la parole à des personnalités progressistes et à des voix dissidentes. Pour ce journal, Sorel écrit des articles d'opinion. Il en va de même pour le journal *Pueblo*, à l'origine fondé en 1940 en plein franquisme, mais qui paradoxalement donnait la parole à des journalistes plus ou moins contraires au Régime, notamment sous la direction d'Emilio Romero. Sorel y collabore avec des articles d'opinion ou littéraires. À partir de 1982, avec la consolidation et la stabilisation de la démocratie, Sorel travaille aussi pour deux journaux de durée éphémère : *El Independiente*, de 1989 à 1991, sous la direction de Pablo Sebastián, et *El Sol*, dirigé par Germán Sánchez Ruipérez, entre 1990 et 1992, avec des chroniques politiques et d'opinion.

¹ Carlos Sáinz-Pardo, entretien inédit avec Andrés Sorel, Madrid, 23/06/2010.

Sa dissidence intellectuelle et son esprit rebelle vont lui coûter cher en raison de sa collaboration avec le journal progressiste *El País*, fondé en 1976 par José Ortega Spottorno, et d'une volonté démocratique affirmée. Il va y collaborer entre 1983 et 1991, en écrivant au total une quinzaine d'articles dans la section de « Tribuna libre » sur la littérature, la mémoire, la Castille, l'URSS, etc. De plus, il prouve aussi son engagement pacifiste et antimilitariste, notamment dans son article « Pero ¿Existe Europa », publié dans ce journal le 7 juin 1986, où il se montre très critique envers l'impérialisme des États Unis :

La lucha por la paz, no entendida de forma pasiva, sino como agresión ideológica contra la agresión ideológica de la guerra, pasa por la defensa ecológica de nuestro medio natural, el respeto a los otros pueblos del mundo, la no aceptación de la agresión salvaje que desde hace tiempo, de América a Asia, y ahora Europa, viene ejerciendo el imperio¹.

C'est précisément en raison de cette ligne de pensée qu'il cesse d'être invité à écrire dans le journal. En effet, à propos de la première Guerre du Golfe (1990-1991), l'écrivain publie un article très combatif intitulé « Contra la guerra » le 11 janvier 1991². Cette opposition des gens de la culture à la Guerre du Golfe donnera lieu par ailleurs à la publication chez *Libertarias* d'un recueil d'articles critiques écrits avant, pendant et après la guerre, la plupart publiés dans *El País*³. De même, cet ouvrage montre le manifeste signé à Madrid par le « Foro contra la guerra », ainsi que les adhésions des écrivains et des intellectuels. Selon Sorel, le lendemain de la publication, on lui communique qu'il n'écrira plus pour *El País*. Par ailleurs, le célèbre supplément littéraire *Babelia*, n'a jamais publié aucun compte-rendu ni aucune critique littéraire de ses ouvrages, qui passent inaperçus, soit peut-être en raison de son degré de critique du pouvoir, soit en raison de leur publication dans des maisons d'édition qui n'appartiennent pas au groupe Prisa. On se demande pourquoi, malgré leurs articles contre cette guerre également publiés dans *El País*, des écrivains reconnus comme Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Antonio Muñoz Molina ou Almudena Grandes ont néanmoins pu continuer à écrire sans aucun problème dans le journal.

¹ Andrés Sorel, « Pero ¿Existe Europa? », *El País*, 07/06/1986. En ligne [http://elpais.com/diario/1986/06/07/opinion/518479215_850215.html]. Consulté le 02/09/2014.

² Dans l'article, Sorel critique le silence complice de la part des intellectuels contre la guerre, le manque de conscience du gouvernement socialiste (auquel il suggère sa démission) et il défend une attitude pacifiste et solidaire entre les représentants de la culture. En ligne [http://elpais.com/diario/1991/01/11/cultura/663548408_850215.html]. Consulté le 02/09/2014.

³ Plataforma contra la guerra, *Escritores por la paz*, Madrid, Libertarias/Madre Tierra, 1991.

3.1.1 Le journal *Liberación* ou le songe d'une nuit d'été

L'une des expériences journalistiques les plus ambitieuses, et à la fois les plus décevantes, fut la création du journal indépendant *Liberación* en 1984. En empruntant le nom du célèbre journal français fondé en 1973 par Jean-Paul Sartre, et dans le but d'incarner une alternative à la presse de la Transition, ce nouveau journal représente un idéal de rupture¹. D'une certaine manière, il vient combler un vide idéologique dans la presse espagnole : une posture de gauche radicale, plutôt marxiste, qui dépassait celle de la social-démocratie représentée par *El País*. Le journal propose ainsi un changement de valeurs, un outil pour dévoiler les silences complices qui cache la presse du système capitaliste. À ce sujet, on peut lire dans un premier manifeste un extrait des objectifs des signataires :

[...] La experiencia del *Die Tageszeitung* alemán demuestra que un diario puede dar fuerza a un movimiento igualitarista, antimilitarista, internacionalista, feminista, ecologista [...]. Un diario podría ser un medio de expresión que sirva para romper la soledad, la desesperanza de tantas iniciativas aisladas que no son recogidas por los portavoces del sistema de los partidos. Ha de ser un diario para todos cuanto disintamos de con la progresiva socialdemocratización, uniformadora y represiva, donde se discutan los problemas reales y las alternativas al sistema que está en crisis².

En effet, la parution du journal fut accueillie avec beaucoup d'espoir par nombre d'écrivains, philosophes, sociologues, groupes écologistes et intellectuels de renom tels que Julio Cortázar, Rafael Sánchez Ferlosio, Daniel Moyano, Juan García Hortelano, Antonio Ferrer, Manuel Gutiérrez Aragón, Joan Manuel Serrat, Pablo Castellano, Manuel Vázquez Montalbán, Pablo del Barco, José Ángel Valente, Jorge Urrutia, etc., qui soutiennent ce projet ou s'y ajoutent. Ces personnalités du monde de la culture y adhèrent puisqu'elles déplorait, d'une certaine manière, l'absence d'une presse quotidienne indépendante et alternative en Espagne, c'est-à-dire une presse indépendante de la publicité, des partis politiques, et non soumise à la censure sous toutes ses formes.

Ce qui est novateur dans ce journal – outre la richesse d'une collaboration de personnalités de la culture très variées – c'est le traitement très critique et rigoureux de l'information – « un lenguaje y un estilo que no enmascaren la dominación » –, mais toujours

¹ À ce propos, dans le numéro 0 de *Liberación*, dans un article sans signature intitulé « De cómo se gestó *Liberación* », on peut lire à la page 2 : « La idea flotaba en el ambiente desde 1981 : había que contar con un medio de comunicación que diese voz a aquellos que durante la transición habían participado en los movimientos sociales y que ahora, estabilizado el sistema, necesitaban hacerse oír y no tenían un respaldo en los medios de información ».

² Andrés Sorel, *Liberación. Desolación de la utopía*, Madrid, Libertarias, 1985, p. 26-27. Les signataires du manifeste sont, entre autres, Mario Gaviria, Juan Martínez Alier, Andrés Sorel, Eloy Casanovas, Mercedes Arancibia, Antonio Albiñana, Joana Gallego, Luis Altable, etc.

dans un esprit décontracté, avec un ton très humoristique et ironique, un trait qui l'éloigne du sérieux caractéristique des journaux officiels¹. Le journal, à tirage national (65 000 exemplaires), est édité à Madrid et il est constitué d'une coopérative autogestionnaire intégrée par quarante journalistes. Il est présidé par Andrés Sorel, ainsi que par un Conseil Consultatif composé d'une vingtaine de personnes qui dirigent la section d'opinion². Sa directrice est la journaliste Mercedes Arancibia, une des rares femmes à avoir dirigé un journal en Espagne. Son financement consiste à faire souscrire des bons d'achat pour 5 000 pesetas, car ils ne veulent pas de recette de la publicité. L'idée, conçue en 1983, voit le jour le 9 octobre 1984, date de publication du premier numéro du journal, après un an pour obtenir des soutiens. À partir du 28 octobre 1984, comme tous les dimanches, Andrés Sorel est chargé d'y rédiger le supplément littéraire intitulé « El Cultural de Liberación », tandis que ses articles politiques sont rares.

En raison des problèmes de financement et de crise interne, le dernier numéro de cette utopie journalistique a lieu le 20 mars 1985, presque six mois après. Pendant ce temps-là, *Liberación* a dû faire face à tout un ensemble de difficultés internes, tant au niveau technique (une impression sur du papier de mauvaise qualité) qu'au niveau de la distribution (notamment à Barcelone), mais aussi à des difficultés externes, comme par exemple le fait d'être espionné par la police et les forces militaires, ou encore la réception de menaces anonymes. Le local où les réunions de la rédaction avaient lieu fut fouillé par des cercles militaires, et le journal fut qualifié de « comunista, anarquista, antimilitarista y terrorista » par les services de renseignement³. Ce dernier qualificatif était dû à deux articles d'Andrés Sorel publiés dans le journal indépendantiste basque *Egin*, motif pour lequel ces services pensèrent que Sorel collaborait avec l'organisation indépendantiste ETA. Après la fermeture du journal, Andrés Sorel apprit qu'il avait été deux ans sous la surveillance des services de sécurité de l'État.

En résumé, les difficultés économiques – car le journal ne pouvait plus se financer exclusivement des cotisations des lecteurs⁴ –, le souhait de la rédaction de ne pas dépendre de

¹ On y trouve des gros titres comme « El Papa llegará de la mano del Opus Dei », « Todos los partidos cobran en marcos, pero la derecha más » ou des titres comme « ¿Son pesados los heavies? », « Reagan secuestrado. Periodistas, por favor, abstenerse » ou « Art Pepper, el blanco que tenía el alma negra ». Par rapport à l'esprit critique de *Liberación*, Sorel affirme dans un article : « críticos con la información que desde el poder – el del Estado o el de las multinacionales – controla la mayor parte de los medios de comunicación de este país », Andrés Sorel, « La realidad y el sueño », *Liberación*, n° 0, p. 3.

² On y trouve des noms comme Mario Gaviria, Alfonso Sastre, Eduardo Galeano, Ignacio Fernández de Castro, Fernando Savater, José María Mohedano, Josep Maria Carandell, Juan Mollá, etc.

³ Andrés Sorel, *Liberación. Desolación de la utopía*, op. cit., p. 64-65.

⁴ Cette situation d'une recherche permanente de financement va amener Sorel, malgré lui et au lieu d'insister auprès des adhérents du journal, à établir un prêt de 200 000 dollars avec Mouammar Kadhafi, le controversé président de la Lybie, en décembre 1984, tractation qui ne verra pas le jour. Pour plus d'information consulter

la publicité, le faible soutien des institutions, le boycott de la part de certaines organisations, les pressions de partis politiques comme le PSOE, ainsi que la méfiance du PCE, finissent par provoquer la fermeture du journal¹. De plus, des conflits internes sont mis en lumière par les travailleurs du journal. Quelques jours après, une *Carta al director* de *El País* écrite par Enrique Calduch et quarante-quatre signataires, tous travailleurs du journal, dénonce la version officielle donnée par l'équipe de direction sur la fermeture du journal. Elle qualifie le journal de « pésimo desde todos los puntos de vista », et il dénonce le comportement autoritaire et répressif d'une « camarilla de sólo seis o siete personas » incompetentes. Mais à la fin, il avoue : « No fallaron las ideas, fallamos las personas, también nosotros »². Comme l'indique la quatrième de couverture du livre de Sorel sur la question : « Era una apuesta por la utopía. Pero la realidad fue cercando el sueño hasta hacerlo imposible ».

Par ailleurs, la collaboration d'Andrés Sorel dans la presse espagnole ne se limite pas aux journaux dits « de gauche ». Paradoxalement, il écrit des articles d'opinion dans le journal conservateur *La Razón*, au moment où le dirige Luis María Ansón (1998-2005), concrètement entre 2002 et 2005, période pendant laquelle commence la Guerre d'Irak (2003-2011). Dans la section intitulée « Las otras razones », Sorel s'oppose très sévèrement à la politique de guerre impérialiste de l'administration de Georges W. Bush. Ce paradoxe peut peut-être s'expliquer par les micro-espaces délibérément laissés par les journaux pour accueillir des voix contraires à leur ligne éditoriale, dans le but de transmettre une image de pluralité informative. Évidemment, le lecteur habituel de *La Razón* n'achetait pas ce journal pour lire les articles de Sorel, mais plutôt pour ceux des écrivains en harmonie avec la ligne idéologique du journal, comme Alfonso Ussía, par exemple.

Quoi qu'il en soit, on se confronte à des contradictions qui méritent réflexion. Par exemple, comment se fait-il que Sorel écrive dans *El País* de 1983 à 1991, alors qu'il fonde un journal alternatif, *Liberación*, justement dans le but d'attirer les lecteurs de *El País*, un journal

l'article « Andrés Sorel revela que Libia aceptó dar 200.000 dólares al diario *Liberación* », *El País*, 10/01/1986. En ligne [http://elpais.com/diario/1986/01/10/sociedad/505695607_850215.html]. Consulté le 25/02/2015. Cette décision de Sorel est fort polémique car selon Javier Ortiz, alors membre du Conseil de Rédaction, l'accord avec la Lybie se fait sans prévenir ledit Conseil. Voir la lettre au Directeur publiée dans *El País*, signée Javier Ortiz, « *Liberación* y Libia », *El País*, 20/01/1986. En ligne [http://elpais.com/diario/1986/01/20/opinion/506559609_850215.html]. Consulté le 25/02/2015. À propos d'une solution possible, Sorel reconnaît : « Obcecados por buscar el dinero "en las altas instancias", fuesen del tipo que fuesen, habíamos roto nuestra comunicación con quienes nos dieron razón de ser: los bonistas », Andrés Sorel, *op. cit.*, p. 114.

¹ Dans son livre, Andrés Sorel admet qu'il ne voulait pas transmettre ces difficultés au ministre du gouvernement socialiste Felipe González ni même à son porte-parole Eduardo Sotillos, alléguant le fait que : « mejor era vivir en la independencia que vivir en la supeditación », Andrés Sorel, *op. cit.*, p. 154.

² Voir Enrique Calduch, « Divergencias sobre *Liberación* », *El País*, 29/03/1985. En ligne [http://elpais.com/diario/1985/03/29/opinion/480898810_850215.html]. Consulté le 24/02/2015.

considéré comme pas assez à gauche ? Une deuxième question : si Sorel faisait partie de cette « camarilla » de *Liberación* dénoncée par Enrique Caldach, n'était-il pas en train de reproduire la même attitude autoritaire qu'il reprochait à Carrillo au temps de sa militance au PCE ?

Ce sont des questions à se poser, mais en même temps, on se demande à quel point il existe une véritable liberté de presse en Espagne. Dans le but de conserver ses privilèges, le système capitaliste participe à l'uniformisation de la pensée, contribue à créer une « pensée unique » dans un « homme unidimensionnel », comme dirait Herbert Marcuse¹. Le philosophe de l'École de Francfort dénonçait la puissance de la « société industrielle avancée » et ses méthodes répressives de conditionnement pour soumettre les individus à la consommation, à travers les médias et la publicité. Cette unidimensionnalité désire bannir ou écarter les comportements considérés comme « antisystémiques », dans le but d'effacer tout esprit critique. Pour le combattre, Marcuse met en valeur une « pensée critique d'opposition » au système, capable de dénoncer ses failles. Comme affirme la philosophe Isabelle Garo avec justesse :

Décidément, l'idéologie dominante d'aujourd'hui est la combinaison d'une extrême puissance, celle des moyens de sa diffusion, et de la fragilité interne de son argumentaire propre, exigeant le recours permanent à la censure et à la manipulation, ainsi que l'emploi de la force à la moindre fissure dans l'édifice².

Cette théorie explique bien le manque d'aide institutionnelle et même la diffamation et les accusations de la part de certains militaires et des forces de sécurité de l'État pour lesquels le journal *Liberación* était un projet vraisemblablement nuisible, puisqu'il mettait en question justement l'apparente normalité du système. Par ailleurs, ce conditionnement consistant à éradiquer les postures les plus subversives nous fait penser à l'existence d'autres formes de censure dans l'Espagne démocratique. Les voix dissidentes sont permises, mais d'une façon périphérique, et elles ne doivent pas faire partie d'une culture de masse produite par la mondialisation. Comme l'indique le journaliste Ignacio Ramonet : « Partimos del principio de que la censura es lo propio de la dictadura, y no de la democracia. Cuando en realidad hay que partir del principio de que la censura es lo propio del poder, de todo poder »³. Et on pourrait rajouter que ce paradigme d'information antisystémique s'oppose à la culture de la Transition

¹ Voir Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éd. De Minuit, 1968.

² Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 70.

³ Ignacio Ramonet, « Prólogo. La censura democrática », dans Pascual Serrano, *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*, Barcelone, Península, 2009, p. 12.

(CT) théorisée par Guillem Martínez. Dans cet ouvrage, Amador Fernández-Savater définit la CT comme :

La cultura [...] que ha sido hegemónica en España durante los últimos treinta años, la que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta (movimiento obrero autónomo, contracultura, etcétera). La CT es una cultura esencialmente « consensual » [...] que impone ya de entrada los límites de lo posible: la democracia-mercado es el único marco admisible de convivencia y organización de lo común, punto y final¹.

3.1.2 Le monde des revues

Depuis son exil à Paris ou à partir de son arrivée en Espagne en 1974, Andrés Sorel collabore dans un grand nombre de revues politiques, littéraires, culturelles ou encore plus spécialisées. Entre les années 1965 et 1966, il publie deux articles sur le nouveau roman latino-américain et sur Alejo Carpentier pour la revue littéraire *Cuadernos Hispanoamericanos* mais c'est à partir des années 1970 que sa participation dans les revues augmente considérablement. Par exemple, il entame une série de travaux sur quelques moments clés de la Transition espagnole dans *Exprés Español*. Cette revue mensuelle liée au SPD allemand, dirigée par Peter Corterier, était imprimée à Francfort-sur-le-Main et destinée aux immigrants espagnols résidant en Allemagne entre 1970 et 1977. Sorel y écrit des chroniques politiques entre 1974 et 1977, notamment celle sur l'assassinat du président Luis Carrero Blanco², celle sur les options politiques de la Transition³ ou même un long entretien sur des questions polémiques (l'OTAN, la femme, l'anarchisme, etc.) avec le futur président Felipe González⁴. Son activité dans la revue mensuelle à caractère culturel d'orientation marxiste *El viejo topo* (parue en 1976) est aussi très importante. Outre les entretiens avec l'auteur à propos de ses romans, normalement signés par Víctor Claudín, Sorel y publie des articles très variés entre 1979 et 1982 : il aborde des sujets littéraires comme les écrivains León Felipe⁵ et Alfonso Sastre⁶, ou des sujets

¹ Amador Fernández-Savater, « Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M) », dans Guillem Martínez (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 37.

² Andrés Sorel, « Muerte de un presidente. Tres días de diciembre », *Exprés Español*, n° 40, janvier 1974, p. 5-9. Dans l'hémérothèque du site de la « Fundación Anastasio de Gracia-FITEL », on peut consulter les exemplaires numérisés de cette revue. En ligne [<http://agfitel.es/hemeroteca>]. Consulté le 02/03/2015.

³ Andrés Sorel, « España, entre la amenaza, la reforma y la ruptura », *Exprés Español*, n° 72, septembre 1976, p. 7-14.

⁴ Andrés Sorel, « Felipe González entrevistado por Andrés Sorel », *Exprés Español*, n° 80, mai 1977, p. 7-16.

⁵ Andrés Sorel, « León Felipe, los caminos del último exiliado », *El viejo topo*, n° 28, janvier 1979, p. 60-61.

⁶ Andrés Sorel, « La crítica de la imaginación según Alfonso Sastre El maldito », *El viejo topo*, n° 35, août 1979, p. 45-47.

politiques comme la culture révolutionnaire¹, la répression² ou encore les rapports entre capitalisme et alimentation³. De la même manière, il participe à la revue culturelle underground *Ozono* (1975-1979) pendant l'année 1978 en rédigeant quelques chroniques politiques. Dans cette revue fondée par Juan de Pablos, Sorel aborde des questions comme les prisonniers politiques⁴, les événements de mai 68⁵ ou l'état de santé de la gauche⁶. Dans l'hebdomadaire d'information politique *Posible*, fondé en 1974 par Alfonso Sobrado Palomares et Heriberto Quesada Porto, Andrés Sorel publie deux travaux sur la situation politique au Chili en 1975 et un article sur le roman du réalisme social en Espagne en 1976. Dans l'hebdomadaire *Cambio 16*, il publie aussi un article en juin 1974, ainsi que dans le bimensuel *Ciudadano* en juin 1975. Une chronique sur le Premier Congrès du Parti Communiste de Cuba est publiée en janvier 1976 par Andrés Sorel dans l'hebdomadaire d'économie et d'information générale *Doblón*, dirigé par Antonio Martínez Soler. D'autres publications plus ponctuelles ont lieu dans des revues comme *Gentes* en 1977 ou *Hacia el socialismo*, l'organe du Partido del Trabajo (PTE) en 1978. À propos de la violence au Pays Basque, on trouve deux collaborations dans des revues de la région : l'une dans *Punto y Hora de Euskal Herria*, hebdomadaire de la gauche *abertzale* dirigé par Xabier Sánchez Erauskin entre 1976 et 1990, et l'autre dans *Herria 2000 Eliza*, revue basque et chrétienne, en février 1979. Par ailleurs, Andrés Sorel publie un article sur le maquis dans une revue spécialisée de courte durée : *Historia Internacional* (1975-1976)⁷.

Dans les années 1980, les publications de Sorel sont plus réduites et abordent des questions plus littéraires que politiques, à l'exception de la parenthèse du journal *Liberación* (1984-1985). Il publie un article sur Maxime Gorki⁸ dans la revue mensuelle de critique littéraire et d'histoire *Camp de l'Arpa* (1972-1982), dirigée par Manuel Vázquez Montalbán et Juan Ramón Masoliver à Barcelone, mais la plus longue collaboration a lieu avec la revue *El socialista*, hebdomadaire lié au PSOE et dirigé par Fernando Pajares, où Sorel contribue avec ses articles dans la section « Literatura » entre 1980 et 1984. On y trouve des articles sur Juan Rulfo, John Le Carré, Virginia Woolf, Jean-Paul Sartre, Norman Mailer, Alfonso Sastre ou León Felipe. À la fin de cette décennie, Sorel écrit deux articles sur la liberté et les droits de

¹ Andrés Sorel, « De la cultura de la resistencia a la cultura revolucionaria », *El viejo topo*, n° 31, avril 1979, p. 34-35.

² Andrés Sorel, « La policía en la calle, la policía en casa, la policía en nosotros », *El viejo topo*, n° 33, juin 1979, p. 56-58.

³ Andrés Sorel, « Comida y lucha de clases », *El viejo topo*, n° 56, mai 1981, p. 44-45.

⁴ Andrés Sorel, « Mozart no suena en Carabanchel », *Ozono*, n° 31, avril 1978, p. 10.

⁵ Andrés Sorel, « Mayo '68. El sueño de una noche de primavera », *Ozono*, n° 32, mai 1978, p. 25-26.

⁶ Andrés Sorel, « La revolución de la mayoría », *Ozono*, n° 33, juin 1978, p. 17-18.

⁷ Andrés Sorel, « El maquis español », *Historia Internacional*, 9, décembre 1975, p. 34-44.

⁸ Andrés Sorel, « Gorki y la literatura popular », *Camp de l'Arpa*, n° 77-78, juillet-août 1980, p. 38-41.

l'homme pour la revue de la *Cruz Roja*, mais aussi un récit pour la revue *Interviú*¹, l'hebdomadaire érotique, ainsi que d'investigation, fondé par Antonio Asensio Pizarro en 1976.

Littérature, culture et voyages sont les thématiques abordées tout au long de la décennie des années 1990, au détriment des textes ou des chroniques purement politiques des années 1970. Ces textes sont publiés dans des revues très spécifiques. Par exemple, il publie dans la revue musicale *Scherzo*². Il publie également des articles dans les revues *ADE-Teatro*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *El Mono-Gráfico*, *Península* ou encore *Mundo Obrero*, la revue mensuelle du PCE, qui n'a paradoxalement jamais fait de compte rendu d'aucun de ses ouvrages en retour. Dans les années 2000, Sorel aborde les défis du nouveau siècle, comme la fin de la pensée, le numérique ou le phénomène de l'immigration, en insistant toujours sur les questions culturelles. Il publie des articles dans la revue *Pharus*, les basques *Ardi Beltza* et *Txalaparta Letras & Ideas*. Finalement, il revient sur la figure de Miguel Hernández dans un article de *Nuestra Bandera*³, et publie une étude sur la pensée de Dionisio Ridruejo dans la revue *Debats*⁴.

Ces différentes publications dans un vaste éventail de revues de toute sorte démontrent les inquiétudes politiques, philosophiques et culturelles d'Andrés Sorel, au fil des événements les plus marquants de chaque époque. Littérature, culture et politique se mêlent de façon harmonieuse et complémentaire dans l'écriture de cet intellectuel engagé. Outre les nombreuses collaborations que l'on vient d'aborder, Andrés Sorel est le directeur de la revue littéraire *República de las Letras* depuis 1985, appartenant à l'*Asociación Colegial de Escritores de España* (ACE)⁵, dont il est le secrétaire général entre 1985 et 2015, et où il est chargé de l'organisation des congrès depuis sa fondation en 1976. La revue *República de las Letras* paraît en moyenne cinq fois par an, atteignant un total de 133 numéros à ce jour. Chaque numéro monographique est dédié soit à un écrivain ou à un intellectuel espagnol, européen ou latino-américain (María Zambrano, Rafael Alberti, Juan Goytisolo, Antonio Gamoneda, José

¹ Andrés Sorel, « La mujer y el guerrero », *Interviú*, n° 613, 10-16 février 1988, p. 56-61.

² Andrés Sorel est un bon connaisseur de la musique classique, comme on peut le constater par la présence de cette dernière dans certains de ses romans, notamment dans *Regreso a las armas* (1998) ou dans *Último tango en Auschwitz* (2013).

³ Andrés Sorel, « Miguel Hernández, Nuestra Bandera y el compromiso del hombre y del poeta », *Nuestra Bandera*, n° 224-225, p. 21-33.

⁴ Andrés Sorel, « Los dos nacimientos políticos de Dionisio Ridruejo », *Debats*, n° 118, 2013, p. 60-73.

⁵ Cette association se forge à travers les conversations entre l'avocat et écrivain Juan Mollá et l'écrivain Ángel María de Lera en 1974, après la promulgation de la *Ley de Colegios Profesionales*. Finalement, le 9 novembre 1976 l'association sera fondée avec un groupe de treize écrivains membres et De Lera sera élu président en 1978, dans le but de défendre et d'instaurer collectivement les droits d'auteur, ainsi qu'une *Ley de Propiedad Intelectual* très avancée. De plus, l'ACE organise des colloques dans les universités et des ateliers d'écriture. Voir le site [<http://acescritores.com/>].

Saramago, José Luis Sampedro, Virgilio Piñera, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre, etc.), soit à une thématique particulière (par exemple, la littérature de la Guerre Civile, la littérature produite dans un pays concret, les écrivains et la télévision, etc.), soit à une problématique connexe, comme l'enseignement de la littérature, la critique littéraire, les droits d'auteur ou les aléas de l'édition et de la traduction. Andrés Sorel intervient en écrivant un article en introduction ou bien en rédigeant des entretiens réalisés avec les écrivains de la monographie. De la même façon, il fait partie de l'équipe de direction de CEDRO¹, nommé par l'assemblée générale.

3.1.3 Le monde de l'édition

Dans l'élan perpétuel de son activité littéraire, Andrés Sorel travaille brièvement dans le monde de l'édition, comme l'atteste le fait qu'il dirige la collection littéraire « Guernica » de la maison d'édition basque Zero entre 1976 et 1979. La maison Zero, présidée par Ignacio Cardenal Abaitua, qui avait son siège à Bilbao, naît à la suite de la fermeture de la maison d'édition de la gauche chrétienne ZYX en janvier 1969 par le ministre Manuel Fraga. Selon Javier Muñoz Soro :

ZYX, creada en 1964 con pequeñas aportaciones de personas procedentes de las Hermandades Obreras de Acción Católica (HOAC), y cuyo origen católico le permitió obtener sin problemas el número de registro en 1966. Tras varios incidentes con la censura derivados de su política de ediciones baratas de textos políticos sobre marxismo, cristianismo de izquierda o anarquismo, el Ministerio la cerró en enero de 1969 durante el estado de excepción, aunque renació a los pocos meses como Editorial Zero².

Désormais, ZYX se charge de la distribution chez Zero, et prend le nom de Zero-Zyx à partir de 1978. Selon Francisco Rojas Claros, cette maison était constituée des « miembros de la elite socioeconómica vizcaína, todos ellos estrechamente vinculados al régimen »³ et donc hors de tout soupçon. Selon Andrés Sorel, il n'avait aucun contact avec la coopérative de Bilbao, mais avec son siège à Madrid, plus précisément avec José Miguel Oriol López-Montenegro (neveu de José María de Oriol y Urquijo, Ministre de la Justice entre 1965 et 1973) et avec Antonio Carvallo. Malgré les efforts infructueux du Ministère pour mettre un terme à

¹ À partir de cette loi se constitue le *Centro Español de Derechos Reprográficos* (CEDRO), association qui défend les droits de propriété intellectuelle des auteurs et des éditeurs.

² Javier Muñoz Soro, « Vigilar y censurar. La censura editorial tras la Ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976 », dans Eduardo Ruiz Bautista (Coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2008, p. 122.

³ Francisco Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2013, p. 77.

son existence, comme ce fut le cas de ZYX, Zero continue à publier – contradictions de la dictature – des textes d’auteurs critiques et subversifs. Selon Jesús A. Martínez :

Desde el verano de 1969 la editorial Zero estuvo en el punto de mira de la represión de las disidencias. La denegación de más de cuarenta obras, procedentes en parte del fondo de Zyx, en ese año y el siguiente, verificaban una situación conflictiva. La preocupación de las autoridades del Ministerio no estaba sólo relacionada con el contenido doctrinal e ideológico de las publicaciones, sino, como en las otras editoriales, por su divulgación y repercusiones sociales, favorecidas por unos formatos pequeños y baratos, de fácil manejo y precios asequibles, dirigido a un conjunto social mucho más amplio que las elites intelectuales¹.

Dans la collection « Guernica » dirigée par Sorel, on trouve des ouvrages du poète Carlos Álvarez (*Versos de un tiempo sombrío*), de l’écrivain Francisco Lezcano (*Cuentos sociales de ciencia ficción*), quelques titres comme *Cuentos y poemas del Vietnam democrático*, *Cuentos y poemas de la China Popular* ou *Cuentos de Cuba socialista* (celui-ci édité par Sorel lui-même en 1976), ou des textes d’écrivains comme Miguel Hernández, Antonio Ferrer, Alfonso Sastre, Gorki, Antonio Martínez Menchén ou Andrés Sorel lui-même, qui y publie en 1978 son roman *Discurso de la política y el sexo*.

Par la suite, entre 1979 et 1983, Sorel travaille en tant que directeur littéraire de la maison d’édition Legasa, dirigée à Madrid par Napoleón Olásolo – l’ancien directeur de la maison *Ebro* après Jesús Moya. Sorel dirige trois collections littéraires chez *Legasa* : « Legasa Literaria », « Clásicos de la aventura » et « El arca perdida ». Dans la même ligne que la collection « Guernica » de chez Zero, Sorel édite des auteurs nationaux comme Carlos Edmundo de Ory, Jesús Ynfante, Pablo Antoñana, Raúl Guerra Garrido, Juan José Millás ou Andrés Sorel lui-même (le roman *El perro castellano* en 1979), ainsi que des auteurs classiques étrangers comme Herman Melville, Jonathan Swift, Balzac, Apollinaire, Georges Bataille, etc. Ils se chargent aussi de l’édition du « Premio Sésamo de Novela Corta » depuis 1979 jusqu’à la disparition de Legasa en 1983.

3.1.4 Conférences, manifestes et prix littéraires

Andrés Sorel a mené une activité ininterrompue en tant qu’intellectuel engagé. Il a donné plus de mille conférences – toujours en improvisant et sans notes – sur des sujets littéraires ou politiques d’actualité dans de nombreuses universités espagnoles ou étrangères, dans des librairies ou lors de salons du livre à Madrid, à Séville et à La Havane principalement,

¹ Jesús A. Martínez Martín, « Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975) », *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 747, 2011, p. 131.

lors de la présentation de ses œuvres ou dans le cadre des colloques organisés par l'*Asociación Colegial de Escritores*.

En général, ce sont des interventions intimes et face à un public restreint, car Sorel refuse les grands meetings, ceux-ci n'étant pas adaptés au ton posé et réfléchi qu'il emploie lorsqu'il s'exprime oralement. De même, au niveau politique il a participé aux hommages de figures historiques progressistes, comme Ernesto Che Guevara¹ ou Dolores Ibárruri *Pasionaria*², ou à des conférences en hommage à la Révolution cubaine³, organisées au siège de partis politiques d'extrême gauche, dans des associations culturelles ou lors de tables rondes. Il fut aussi actif dans la société de son temps en signant de nombreux manifestes pour la liberté et pour les droits de l'homme, souvent publiés sur des plateformes sur Internet. Par exemple, on peut citer ceux en faveur de la Révolution cubaine, pour la paix au Pays Basque espagnol, contre la guerre d'Irak ou en faveur de la III République espagnole⁴.

Pour finir, même s'il se montre souvent assez critique par rapport aux prix littéraires les plus commerciaux (comme celui de Planeta, par exemple), Sorel a néanmoins participé en tant que représentant de l'ACE au jury de plusieurs prix littéraires de renom, comme par exemple le *Premio Nacional de las Letras Españolas* (celui de Juan Goytisolo en 2008 et de José Luis Sampedro en 2011), ou le *Premio Nacional de Narrativa*, et d'autres plus locaux comme le *Premio Joven de Narrativa* de la Universidad Complutense de Madrid, le *Certamen Nacional de Novela Corta para Jóvenes Escritores* « Valentín García Yebra » de Guadalajara, le *Premio Guadalquivir de Narrativa* de Séville, et le *Premio de Relato Corto* « Calicanto » de Puertollano, entre autres.

Le discours de Sorel est porteur d'un esprit alternatif face à la pensée hégémonique qui vise à conserver le système néolibéral. Depuis la mort de Franco, il a toujours été prêt à montrer

¹ Il donne une conférence lors d'un acte commémoratif intitulé « Che Guevara : veinte 40 años después », organisé par la *Fundación Progreso y Cultura* à Madrid le 16/10/2007. En ligne [<http://www.cubainformacion.tv/index.php/solidaridad-con-cuba/35104-acto-en-madrid-por-el-che-parte-2-andres-sorel-escritor>]. Consulté le 10/03/2015.

² Andrés Sorel est l'un des organisateurs de l'exposition « Dolores Ibárruri: Pasión de libertad », qui a eu lieu au *Círculo de Bellas Artes de Madrid*, du 20 au 26 janvier 1992.

³ Voir la table ronde accessible en ligne sur les processus révolutionnaires en Amérique Latine, en hommage au danseur communiste Antonio Gades, organisée à Madrid par la *Fundación Obrera de Investigación y Cultura* (FOIC), le 28/02/2009. En ligne [http://www.youtube.com/watch?v=eYgMH5n_qik]. Consulté le 10/03/2015. Voir aussi son intervention lors de la présentation du livre du journaliste José Manuel Martín Medem *El secreto mejor guardado de Fidel*, dans l'émission *Epilogo* chez Hispan TV. En ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=RnD31csG5m4>]. Consulté le 10/03/2015.

⁴ Voici quelques exemples : « En defensa de Cuba » en 2010 [<http://alainet.org/active/36792&lang=es>], le « Manifiesto Madrid-Donostia » en 2012 [<http://www.cronicapopular.es/2012/04/manifiesto-madrid-donostia-2/>] ou la « Convocatoria para construir la III República » en 2008 [<http://www.unidadcivicaparlarepublica.es/III%20republica%202008/manifiesto%20foro%201.htm>]. Consulté le 19/09/2014.

une logique différente, à contre-courant, en participant à nombre de journaux et de revues – projets parfois voués à l'échec – afin de mettre en valeur une littérature interdite ou maudite pendant quarante ans de dictature et une pensée critique revendiquée dans le but de combattre à la fois une droite issue des héritiers du bunker franquiste et d'oxygéner une gauche autosuffisante ou consensuelle, installée dans le confort de la normalité démocratique. Dans ses publications il mêle contenu politique et littéraire. Son adaptabilité à des sujets et à des supports variés démontre que l'écriture représente l'essentiel de sa vie, une activité à laquelle il se consacre à plein temps. Même son travail le plus bureaucratique, celui de secrétaire général de l'ACE, est situé dans le monde de l'écriture (les droits d'auteur) et la littérature (la revue *República de las Letras*). Cependant, cette façon hétérodoxe de vivre et d'écrire a un prix élevé que Sorel paiera en étant marginalisé dans le champ littéraire et éditorial.

3.2 Polémiques et accrochages avec le pouvoir. La liberté de pensée en danger ?

Pour mieux analyser le *modus operandi* de l'idéologie dominante du système, que ce soit au niveau politique, culturelle ou médiatique, on considère important, d'une part, de faire une synthèse sur comment fonctionnent le monde et la société pour notre auteur, en montrant avec des exemples de son blog sa vision particulière, sa conception critique du système, et d'autre part, à travers quelques anecdotes révélatrices, en montrant une série d'accrochages de Sorel avec le pouvoir institutionnel qui démontreraient comment la liberté d'expression ou de pensée se trouvent en danger quand il s'agit d'employer un discours contre-hégémonique ou une décision politiquement incorrecte pour l'*establishment*.

3.2.1 Sorel et le terrorisme

Pour bien déployer la synthèse de sa pensée, il faut se concentrer tout d'abord sur le sens du mot *terrorisme*. La stratégie de Sorel consiste à reconfigurer ou (re)contextualiser son sens. En effet, il utilise le discours du pouvoir et s'en sert pour le retourner contre lui, contre ceux qui le prononcent assidûment depuis une position de pouvoir pour inculper les dissidents. Probablement, quand on prononce le mot *terrorisme*, on pense automatiquement à des groupes très médiatisés comme l'ETA au Pays Basque ou à l'extrémisme islamique (le djihadisme) dans le monde, qui emploient la violence (la terreur), comme moyen pour atteindre leurs objectifs

idéologiques. Mais on peut parler aussi du terrorisme d'État, quand il s'agit d'un gouvernement qui exerce la terreur sur une population pour atteindre ses buts (comme fut le cas de l'*Opération Condor*, orchestrée par plusieurs pays de l'Amérique Latine depuis les années 1970 avec la complicité de la France et des États-Unis, pour réprimer par la force les mouvements des *guérillas* révolutionnaires, et instaurer des dictatures militaires). Malgré certaines controverses, ces deux cas de figure sont relativement identifiables. Néanmoins, pour Andrés Sorel il existe encore une autre manière d'appliquer le terrorisme. Il s'agit d'une façon discrète, invisible, indirecte, officiellement non déclarée : le terrorisme économique et financier¹. Pour celui-ci, on pourrait appliquer la définition que le *Trésor de la Langue Française* assigne au terme *terrorisme* : « Ensemble des actes de violence qu'une organisation politique exécute dans le but de désorganiser la société existante et de créer un climat d'insécurité tel que la prise du pouvoir soit possible ». Il faudrait remplacer l'organisation politique par une organisation économique (quoique l'économie est toujours politique ou idéologique, car elle s'applique d'une manière ou d'une autre selon la vision du monde des économistes qui la mettent en place), c'est-à-dire par le système du capitalisme tardif, néolibéral et mondialisé². Il ne s'agit pas seulement d'une violence physique (comme les victimes dans une guerre), mais aussi psychologique (angoisse, stress, peur, déstabilisation, distraction, excès de travail) ou

¹ Le titre d'un essai écrit récemment par Vicenç Navarro, professeur de sciences politiques et d'économie appliquée, et Juan Torres López, professeur d'économie appliquée, n'est pas dû au hasard : *Los amos del mundo, las armas del terrorismo financiero*, Barcelone, Espasa, 2012. Ce terrorisme financier est une violence économique subtile exercée contre la population, et qui entraîne en quelque sorte la vulnération des droits de l'homme. Dans la quatrième de couverture les auteurs de cet essai signalent : « La concentración de poder económico ha dado a la banca internacional y a las grandes corporaciones la posibilidad de controlar los mecanismos de la economía en beneficio propio, convirtiéndola en un casino especulativo en donde desarrollan instrumentos financieros muy sofisticados con los que practican la violencia "de guante blanco", un auténtico terrorismo financiero que doblaga a los gobiernos y a las democracias cuando los políticos olvidan sus responsabilidades y dejan desprotegida a la población frente a los especuladores que se adueñan de los mercados ». De plus, dans un article de *Público*, Vicenç Navarro affirme à propos de la situation grecque : « Sus pensiones y sus servicios públicos del Estado del Bienestar están siendo diezmados, y los convenios colectivos que defienden al mundo del trabajo están siendo enormemente debilitados, todo ello como consecuencia de las políticas neoliberales impuestas por el establishment neoliberal europeo que controla el gobierno de la Unión Europea y de la Eurozona, con la asistencia del Fondo Monetario Internacional. Es un ejemplo más del terrorismo financiero que es tan dañino como el terrorismo militar, y que es mucho más extenso », V. Navarro, « El terrorismo financiero contra Grecia », *Público.es*, 29/06/2015. En ligne [<http://blogs.pUBLICO.es/vicenc-navarro/2015/06/29/el-terrorismo-financiero-contra-grecia/>]. Consulté le 30/06/2015.

² Pour Sorel, le néolibéralisme est qualifié de « nueva religión explotadora », à qui tout le monde rend hommage. À ce sujet, il affirme : « El dinero es el Dios de hoy y el profeta es la publicidad. Es una nueva religión y un nuevo culto. ¿Qué podemos hacer para salir de esta pesadilla? ». Propos tirés lors de la présentation publique de son roman ... *y todo lo que es misterio*, au *Espacio Leer* à Madrid, 02/06/2015.

symbolique¹, celle-ci instaurée par le biais de l'éducation et les médias². Concrètement, chez Sorel, le concept de *terrorisme* est à la fois une violence réelle et symbolique exercée par le pouvoir du système. Le pouvoir pour lui, constitué par les banques, l'église, les politiciens et les médias, exerce une violence totalitaire, "terroriste", mais déguisée, qui n'avoue pas publiquement son aspect violent ni terroriste, et qui est garantie par les forces de l'ordre (police, militaires) quand il y a une opposition ou altercation citoyenne. Le terrorisme est synonyme d'abus de pouvoir financier, d'exploitation, de forme d'oppression et, dans l'envers du décor, de démantèlement de la démocratie européenne, comme le signale le philosophe allemand Jürgen Habermas³. Pour Sorel, les terroristes sont les élites de la finance, mais aussi les politiciens complices :

Tras estos grandes depredadores de las riquezas o economías del mundo se sitúan los grandes banqueros, los oligarcas, los empresarios, que tienen sus guaridas inexpugnables [...] en lugares ahora legales y reconocidos como recintos sagrados por los importantes gobiernos que se sitúan a su servicio y que cuando consideran que las ganancias que obtienen no son las necesarias para mantener su poder económico, dictan nuevas leyes y prestan sus fuerzas militares para que el orden no sea alterado⁴.

Ce *terrorisme* est exercé fondamentalement par les entreprises multinationales. Selon le *DLE*, *terror* veut dire « miedo muy intenso »⁵. La peur est inféodée à la population : la peur de pouvoir s'exprimer librement, de dénoncer une injustice dans le milieu du travail et de se faire licencier par la suite, la peur d'oser dire ou de dénoncer pour ensuite être condamné au silence et à l'invisibilité médiatique. Pour Sorel, le pouvoir exerce la violence et joue avec la peur : « El poder masacra pueblos, y provoca guerras civiles, exterminios y torturas ». Mais cette violence n'est pas perceptible facilement. Il justifie ses propos :

Hemos vivido y vivimos en un mundo dominado por la violencia terrorista. Violencia terrorista no reconocida, disfrazada. La violencia del Poder. El poder encarna a fuerzas reales. Fuerzas

¹ Ce concept bourdieusien consiste en un mécanisme de domination structural afin de maintenir l'ordre, qu'il définit ainsi : « La violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui ». Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 245.

² Cela rejoint l'idée du dessinateur El Roto, quand il évoque que le travail de l'économiste consiste à « hacer que parezca necesario lo intolerable ». Cité par Isabelle Touton, « Los chistes gráficos de El Roto y J. R. Mora como "arma de destrucción pasiva" antineoliberal », *Revista de Alces XXI*, n° 1, 2013, p. 205-246. Citation p.238.

³ Voir ses derniers ouvrages : *La constitution de l'Europe*, Paris, Gallimard, 2012 et *¡Ay, Europa!*, Madrid, Trotta, 2009.

⁴ Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », *La antorcha del siglo XXI*, n° 67, 28/01/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/01/numero-67.html>]. Consulté le 27/05/2015.

⁵ *Diccionario de la Lengua Española*, article « Terror ». En ligne [<http://dle.rae.es/?id=Zd0oAGD>]. Consulté le 30/09/2018.

económicas, religiosas, políticas, mediáticas, que se amparan al resguardo y protección de la fuerza policiaca y militar¹.

Dans sa vision marxiste du monde, le système néolibéral essaye toujours de se défendre pour sauver les privilèges d'une minorité. Si ces privilèges sont en danger, le système n'hésite pas à employer la force, comme dans le cas des coups d'État militaires avec Franco en Espagne (1936), avec Pinochet au Chili (1973) ou avec Videla en Argentine (1976). Mais, selon Sorel, cette situation répressive est de retour en Espagne, camouflée sous l'excuse de « la crise », mot qu'il faut *traduire* ou *réinterpréter*, car selon lui il sert à cacher des politiques qui cassent les acquis sociaux, souvent obtenus par la lutte des classes moyennes et populaires, mais jamais octroyés allégrement par le système néolibéral, et qui servent aussi à licencier et à privatiser le secteur public : « Crisis, es decir, cuando el capitalismo y las fuerzas más reaccionarias, Iglesia y Banca entre ellas, deciden oprimir con más apretados dogales a los ciudadanos »². Quand cette situation est dénoncée à cause des lois impopulaires promues par le gouvernement, et non pas votés par les citoyens, le système réagit par la force :

Para mantener la crisis y el estado de derecho, cada día se buscará imponer más multas, golpear con mayor saña y medios más modernos, acotar las protestas de todos esos revoltosos no alienados por sus bien controlados medios de la cultura del ocio, hasta conseguir que acepten la sumisión, la esperanza en la vida eterna, y se conviertan en fieles y silenciosos ciudadanos que acatan las leyes y se muestran sumisos y educados con sus guardianes³.

Mais le pouvoir du système persiste puisqu'il se charge d'acheter, en quelque sorte, la volonté de ceux qui le soutiennent. C'est le cas de la plupart des intellectuels, en connivence avec le pouvoir, que Sorel met dans le collimateur :

No nos cansamos de repetirlo. Nazismo, fascismo, capitalismo no son productos de unas personas: al mal se apuntan, lo apuntalan, instituciones enteras, que comprenden: la Iglesia, el Ejército, las Policías, la Judicatura – todas con mayúscula, tal es el poder que desde los Reyes Católicos han poseído en España – e intelectuales de varia condición: arquitectos o escritores, periodistas o catedráticos y profesores de enseñanza, médicos, abogados... Ellos, los que a su vez se encargan de reprimir a los otros intelectuales, los heterodoxos y disidentes, cuando desaparece el Dictador, continúan ejerciendo, bajo otras formas y sistemas, su labor de opresión, explotación económica, censura⁴.

¹ Andrés Sorel, « Terrorismo contra el terrorismo », *La antorcha del siglo XXI*, 18/03/2009. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2009/03/terrorismo-contra-el-terrorismo.html>]. Consulté le 27/05/2015.

² Andrés Sorel, « Manifiesto contra los intelectuales », *La antorcha del siglo XXI*, n° 57, 02/09/2013. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2013/09/numero-57.html>]. Consulté le 27/05/2015.

³ Andrés Sorel, « La crisis que nunca existió. El lenguaje de Goebbels para engañar a los pueblos », *La antorcha del siglo XXI*, n° 70, 03/04/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/04/numero-70.html>]. Consulté le 27/05/2015.

⁴ Andrés Sorel, « Academia de la Historia: Gürtel y Terrorismo », *La antorcha del siglo XXI*, n° 21, 06/06/2011. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2011/06/academia-de-la-historia-gurtel-y.html>]. Consulté le 27/05/2015.

Dans la société néolibérale, le gouvernement ne gouverne pas, il n'est qu'une marionnette au service du vrai pouvoir : le pouvoir économique qui régit le marché et la bourse. Sorel dénonce la manipulation sémantique du pouvoir financier pour se défendre, un pouvoir qui contrôle les hommes politiques et les médias pour justifier et perpétuer ses bénéfices :

Mas cuando se le combate sin aceptar sus reglas del juego, ellos denominan terroristas a quienes lo hacen. También los banqueros, los oligarcas y grandes empresarios son terroristas. También se valen de los ejércitos de la comunicación y de los partidos políticos dóciles a su ejercicio despótico para imponer sus reglas económicas, sus estrategias de beneficios incontrolables, de corrupciones múltiples¹.

Le terrorisme dont Sorel parle, n'est pas seulement économique ou politique, mais surtout idéologique. L'idéologie dominante se charge selon l'auteur de transmettre à travers tous les moyens de persuasion dont elle dispose (médias, propagande, publicité) une pensée unique, dans le cadre de la société du spectacle et du divertissement². Un contrôle discret mais constant de la pensée des citoyens, ce qui ressemble, dans un autre contexte, au système de pouvoir nazi : « El nuevo dominio sobre la conciencia y el pensamiento, forma al fin de un rejuvenecido y edulcorado nazismo »³. Même dans la logique temporelle de ses romans, on observera cette inquiétude de l'auteur par rapport au retour perpétuel dans le présent des logiques perverses, caractéristiques des systèmes totalitaires. Dans cette situation de contrôle et d'imposition des lois du pouvoir financier, dans laquelle les entreprises s'approprient des institutions publiques, la démocratie mondiale actuelle est en danger. Sorel ne croit pas en une démocratie gérée par le pouvoir financier. Un système dans lequel « 85 familias ricas concentran la misma cantidad de dinero que 3.570.000.000 de pobres del mundo »⁴ est-il démocratique ? Pour lui, les pouvoirs financiers imposent un langage manipulé, euphémistique, qui cache une *réalité approfondie*⁵. Comme l'affirme l'écrivain Eduardo Galeano à ce propos :

¹ Andrés Sorel, « Terrorismo contra el terrorismo », art. cit.

² Comme le signalent V. Navarro et J. Torres López, l'un des éléments qui contribuent à affaiblir la démocratie formelle actuelle est, entre autres, « la complicitad creciente entre el poder económico y financiero y el mediático, que el impulso de las concentraciones de capital está llevando hasta extremos realmente insospechados: uno o dos grupos empresariales, o incluso simplemente alguna persona aislada, controlan la totalidad de la oferta de medios (sobre todo audiovisuales) en muchos países, uniformando la opinión pública e imponiendo el pensamiento único que domina las decisiones económicas », dans V. Navarro et J. Torres López, *Los amos del mundo, las armas del terrorismo financiero*, op. cit., p. 22.

³ Andrés Sorel, « Terroristas y esclavos. El neoliberalismo: la nueva religión explotadora », *La antorcha del siglo XXI*, n° 81, 15/12/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/12/numero-81.html>]. Consulté le 27/05/2015.

⁴ Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », art. cit.

⁵ L'écrivain Alfonso Sastre distingue entre une *réalité superficielle* et une *réalité approfondie* : « Yo distinguí siempre [...] entre realidad superficial y realidad profundizada, y pensé que la primera puede ocultar la segunda. La segunda, la revela, y accede a su entraña *numénica* ». Alfonso Sastre, « La verdad sobre la realidad y sus mentiras en la sociedad del espectáculo », dans Matías Escalera Cordero (Coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 119.

El capitalismo luce el nombre artístico de *economía de mercado*; el imperialismo se llama *globalización*; [...] el derecho del patrón a despedir al obrero sin indemnización ni explicación se llama *flexibilización del mercado laboral*; [...] el saqueo de los fondos públicos por los políticos corruptos responde al nombre de *enriquecimiento ilícito*¹.

Dans cette même logique du langage des finances, affirme Andrés Sorel :

Las palabras que emplean para alienar a las poblaciones son cuidadosamente elegidas y programadas por los bien remunerados lacayos asesores que cuidan del mantenimiento de la falsa democracia, que secuestran el lenguaje, lo deforman y corrompen, para hacerlo lo más ilegible posible y oscuro a las críticas de los que se sitúan fuera de la secta bursátil y mercantil².

Pour l'auteur, le pire des terrorismes n'est pas celui qui emploie la violence physique, mais celui qui impose – à travers des médias complices – une vision univoque de la réalité, basée sur la consommation, la fiction, la distraction, l'amusement ou le divertissement (jeux vidéo, télévision, internet, cinéma, musique) pour empêcher les citoyens de réfléchir, ce qui s'oppose à la *culture des loisirs*, consistant à lire, à penser, à être au calme, même à s'ennuyer. Comme signale le philosophe Santiago Alba Rico : « Hay dos formas de impedir pensar al ser humano, una obligarle a trabajar sin descanso y otra obligarle a divertirse sin interrupción »³, c'est-à-dire qu'on assiste selon le philosophe à l'expropriation de nos instruments de plaisir et de connaissance. Ainsi, Sorel soutient : « El peor terrorismo que existe [es] el que socava y destruye la capacidad de pensar de los ciudadanos. Para ello cuentan con la poderosa ayuda de la mayor parte de los canales televisivos, radiofónicos y periodísticos »⁴.

Dans cette logique, pour l'auteur le *terrorisme* du pouvoir dont il parle a un fort impact économique et social. Les « terroristas de cuello blanco », notamment les banquiers, sont les coupables, entre autres, d'imposer une politique d'expulsion (les *desahucios*) contre une population en crise, ce qui creuse encore plus le fossé entre les dominants et les dominés. Pour Sorel, la société se divise entre les *terroristes* d'un côté (politiciens, banquiers, ecclésiastiques) et les *esclaves* de l'autre : des citoyens « atados por la necesidad de trabajar en unas condiciones laborales leoninas y vigilados por la amabilidad de las nuevas tecnologías : smartphone y facebook »⁵ qui subissent les conséquences de leur politique. Il met en relief la déstabilisation de l'être humain et sa soumission au système et son idéologie dominante par la précarité des conditions de travail :

¹ Eduardo Galeano, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 57.

² Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », art. cit.

³ Santiago Alba Rico, « Elogio del aburrimiento », *La Calle del Medio/Rebelión*, 26/11/2009. En ligne [<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=95921>]. Consulté le 27/05/2015.

⁴ Andrés Sorel, « Academia de la Historia: Gürtel y Terrorismo », art. cit.

⁵ Andrés Sorel, « Terroristas y esclavos. El neoliberalismo: la nueva religión explotadora », art. cit.

Se aliaba así el terrorismo bancario y financiero con sus titeres políticos para imponer la reducción de salarios de quienes constituyen más del 80% de la población, incrementar sus horarios laborales, favorecer los despidos con menores indemnizaciones, eliminando derechos y contratos hasta reducirlos a su antojo¹.

Au niveau mondial, les conséquences d'un système néolibéral géré par une élite de possédants s'avèrent dévastatrices, et entraînent un nouvel *holocauste*, invisible selon l'auteur :

85 familias ricas concentran la misma cantidad de dinero que 3.570.000.000 de pobres del mundo. Algo normal para la ONU, las Iglesias y lo que se llama Democracia (sí, con mayúscula). Y gracias a ello en los próximos años morirán de hambre, falta de atención sanitaria, insalubridad provocada por las condiciones en que viven, cientos de miles o algunos millones de personas en los pueblos sometidos a la esclavitud del poder capitalista, terrorista, xenófobo, que rige los destinos del mundo. Se trata del genocidio, holocausto no declarado formalmente, de nuestros días².

Dans ce panorama injuste, violent, presque délirant dans lequel le système s'impose sans presque être perçu, comment peut-on réagir ? Sorel revendique le droit à se défendre par la violence des idées (« el terrorismo de las ideas »). Pour échapper à la situation d'esclavage imposée par le système contre la population, une façon efficace de réagir, à la portée de tout le monde, consiste selon Sorel à employer aussi la violence. Une prise de conscience est d'abord nécessaire pour mener à terme cette violence : « La violencia como estado mental permanente contra el servilismo y la esclavitud »³. En effet, l'attitude idéale consiste à exercer un *terrorisme* linguistique et intellectuel contre le terrorisme financier et d'État. Il ne s'agit pas de mettre une bombe ou de frapper quelqu'un, mais d'élaborer une forte dénonciation, constante, à tous les niveaux, d'une manière cohérente et rationnelle, afin de ne pas tomber dans le silence complice. Cette attitude est justement celle que l'auteur exerce dans son blog, car nommer, dénoncer, est aussi une façon de construire une autre réalité :

No. Nosotros hablamos de oponer al terrorismo real otro terrorismo, al que hace tiempo han renunciado las denominadas izquierdas y sus intelectuales: el terrorismo de las ideas, de la crítica sin concesiones. El terrorismo no acomodaticio a los conceptos vaciados de contenido que jalonan nuestro sistema político y social. El que no acepte jugar en los campos que ha diseñado el Imperio y el capitalismo. Un terrorismo ideológico y práctico intransigente, no de pandereta y pancarta pactada cuando no de estómago agradecido. Un terrorismo de denuncia sin concesiones al mundo en que vivimos, la falaz democracia instalada en nuestras vidas como una rutina más que ha entronizado la explotación, la corrupción, la depravación ideológica, la castración y estulticia política, la miseria ética y moral⁴.

Et cela, sans cesse, partout, tellement la violence du pouvoir est omniprésente, pour la contrecarrer. Le citoyen et surtout l'intellectuel, car il a une responsabilité sociale selon lui, ne

¹ Andrés Sorel, « La crisis que nunca existió. El lenguaje de Goebbels para engañar a los pueblos », art. cit.

² Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », art. cit.

³ *Ibid.*

⁴ Andrés Sorel, « Terrorismo contra el terrorismo », art. cit.

peuvent rester impassibles devant cette situation d'injustice internationalisée, envers laquelle on doit s'opposer par les paroles, mais aussi par les actes : « Contra esa violencia solo cabe la rebelión. No las palabras, que también: los actos. La violencia organizada y no suicida, sino combativa, día a día, a todas horas, en todos los lugares, con todos los medios a su alcance »¹. Cependant, c'est un point de vue certainement utopique et idéaliste, absent de toute référence pratique ou concrète.

Dans cette lutte, l'auteur se montre spécialement critique envers les partis de gauche, qui devraient donner l'exemple de la justice sociale, mais qui se montrent cependant soumis car *achetés* par ce pouvoir, pour les éviter qu'ils ne se révoltent et pour qu'ils gardent le silence :

Por eso decimos: contra esa violencia estructural que actualmente gobierna en los jardines imperiales de la democracia, no cabe otro recurso que impulsar, desde el conocimiento y el análisis, la necesidad de la violencia revolucionaria, de la que han abdicado por espurios intereses los partidos y las organizaciones sociales que debieran impulsarla, también secuestrados por la limosna que les otorgan los magnates del poder².

Qui se révolte donc dans la société ? Selon Sorel : l'utopiste et le révolutionnaire. Ce sont des gens qui se révolteraient contre les chaînes de la société de consommation et contre l'individualisme qui divise : selon Sorel, ce serait celui qui « comprend que sa imagination individuelle ha de contribuir a la lucha de la imaginación colectiva »³. Le problème est que l'auteur ne donne pas de solutions pratiques. La société, devenue esclave, devrait aussi se révolter, et non pas seulement une minorité lucide. L'attitude subversive d'un Christ révolutionnaire contre les marchands du temple est une comparaison récurrente dans son discours :

La violencia de los acosados contra los acosadores, de los condenados contra quienes a través de leyes e instituciones – ejércitos y policías en última instancia – les explotan, marginan y pretenden silenciarlos. La violencia bíblica del templo ejercida en el sagrado recinto de la plaza pública por los auténticos revolucionarios que siguen al Cristo alzado contra los mercaderes⁴.

Enfin, sans abandonner le mode ironique, Sorel exprime nettement son désir afin que les peuples se libèrent :

Para no ser esclavo preciso es gritar y decir no a demócratas o religiosos que propugnan, para defender sus intereses, la sumisión, intentan consolar con sus miserables obras de caridad, y hablan de cielos eternos o elecciones democráticas como si en ellos no se encontrara las raíces de la esclavitud. Violencia. Insumisión. Acoso. Que al menos el puñado de poderosos que se reparten el mundo sepan que se les denuncia y persigue, y que si todavía, no hoy, un día, esos millones de

¹ Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », art. cit.

² *Ibid.*.

³ Andrés Sorel, « La izquierda ha sido y debe ser violencia y utopía », *La antorcha del siglo XXI*, 01/03/2010. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2010/03/la-izquierda-ha-sido-y-debe-ser.html>]. Consulté le 27/05/2015.

⁴ Andrés Sorel, « Elogio de la violencia », art. cit.

ciudadanos a los que explotan, unidos, pueden formar un océano de brazos y puños alzados contra ellos, que los obliguen a correr por los aires y refugiarse en esos lugares nuevos que pretenden colonizar y ahora ofrecen como paraísos turísticos (¿o en el futuro fiscales?): la Luna, Marte, o los que puedan descubrir y donde estaría bien que se refugiaran, sin posibilidades de regreso, para siempre. [...] La Tierra debe ser para los ciudadanos que la habitan y ese 1% de grandes terroristas y genocidas de pueblos han de ser expulsados por la ira y la violencia de sus víctimas fuera del Planeta¹.

En conclusion, le *terrorisme* pour Sorel, terme hyperbolique, provocateur et incendiaire qui sert à contrecarrer par sa force sémantique la puissance du pouvoir à travers la puissance verbale citoyenne, n'est qu'une façon de constater les limites d'une démocratie dans laquelle la liberté se réduirait pour l'auteur à celle de consommer tel ou tel produit, mais qui s'éloigne radicalement des conditions qui permettent de l'exercer.

3.2.2 Sorel et l'ETA

Selon l'auteur, par les temps actuels il s'est produit un remplacement du communisme par le terrorisme. Pour le régime franquiste, Sorel était dangereux car il militait au PCE. Maintenant, il est également dangereux pour le système démocratique puisqu'il est indirectement accusé de jouer le jeu des terroristes de l'ETA, comme plusieurs événements le constatent. Ce nouveau discrédit trouve son origine notamment dans la politique internationale nord-américaine, dont l'Espagne serait selon lui une adepte fidèle :

La sombra del terrorismo – ismo que sustituye a la hidra comunista en la vida política – sigue como hace diez, veinte años, cuestionando nuestra vida cotidiana. Franco unió el comunismo al espantajo de la masonería. Bush empareja el terrorismo al Imperio del Mal. La nueva cruzada contra los otros, los herejes de las Cruzadas².

Quant au conflit de la violence au Pays Basque, Sorel aborde en principe ce problème politique depuis son origine, en écoutant les victimes de deux côtés, ainsi que s'intéressant aux demandes d'autodétermination et de liberté des Basques. Il prend parti pour le dialogue entre toutes les forces en conflit, afin de rétablir la paix. Il s'est déjà manifesté sur le pourquoi de la violence au Pays Basque dans un entretien pour la revue chrétienne *Herria 2000 Eliza*³ en 1979 et, récemment, il a publié un ouvrage consacré à l'histoire de l'organisation⁴. Selon l'auteur, la

¹ *Ibid.*

² Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, Tafalla, Txalaparta, 2006, p. 91.

³ Andrés Sorel, « ¿Por qué violencia en Euskadi? », *Herria 2000 Eliza*, n° 9, 1979.

⁴ Dans la page de présentation on peut lire une véritable déclaration d'intentions : « Este libro busca reflejar, lo más objetivamente posible, pese a la disparidad de los datos y análisis, los 50 últimos años del devenir de Euskadi, teniendo en cuenta las violencias que lo tensionaron y que acabaron extendiéndose al resto de España. Y al tiempo reflejar la historia de ETA, desde sus preinicios hasta su convulso desarrollo y final. Y ello sin olvidar la represión

raison de la violence vient du fait de la répression de la dictature de Franco pendant quarante ans sur la plupart des Espagnols. Pour mieux conserver ses intérêts, l'État avait exercé selon Sorel une violence terroriste qui a débouché sur une violence révolutionnaire de la part de ses victimes. Ce cas de figure concerne l'ensemble des Espagnols, mais au Pays Basque il y a une raison de plus. Sorel s'exprime ainsi dans l'article de 1979 :

Algunos pueblos, negados en sus orígenes históricos, despreciados en sus usos y costumbres propias, imperializados a nivel cultural, se sentían doblemente humillados enfrentándose a una doble lucha: tal es el caso de Euskadi¹.

Après la mort de Franco et le début de la Transition, Sorel observe spécialement dans les partis de gauche une « aceleración pactista » qui empêche d'accomplir une véritable transformation de la société espagnole. On assiste à une excessive professionnalisation de la politique, et les militants de base, éloignés de leurs dirigeants, tombent dans le désenchantement, surtout les plus jeunes, qui avaient une envie d'utopie et non pas d'une politique conjoncturelle. Par conséquent :

[Este] desencanto [...] puede producir apatía y apartamiento de la “cosa política”, abstencionismo en suma, o violencia, muchas veces irracional y desesperada, de quienes no desean ser meros comparsas de este statu quo pactado².

Au fil de l'entretien, Sorel souligne que la violence révolutionnaire contre un État oppresseur doit être cohérente, organisée et elle doit concerner la plupart de la population, c'est-à-dire passer d'une *guerrilla urbaine* à un *peuple armé*. Cependant, si ce n'est pas le cas :

Termina convirtiéndose en un grupo marginal que se irá consumiendo cada vez más en el aislamiento y la desesperación, hasta extinguirse. Pero mientras arguya la “existencia” de un ejército policía, legislación opresora [...] seguirá manteniendo una pervivencia difícilmente extingible, pues aún sin crecer encontrará un apoyo moral en la población donde se ejercita³.

Même si l'on peut être en désaccord avec son analyse assez théorique sur la violence révolutionnaire, on ne peut pas nier que l'évolution de l'ETA s'est développée comme l'auteur le prévoyait depuis 1979. En effet, la lutte s'est réduite à un groupe minuscule, mais l'ensemble du peuple basque, même s'il la soutenait dans l'ensemble, ne s'est pas impliqué collectivement. Ensuite, à propos de la question identitaire, Sorel avertit des inconvénients d'un excès de nationalisme qui se renferme sur soi. Selon lui, il faudrait adopter une position *internationaliste*

—desde el franquismo hasta nuestros días, torturas incluidas— llevada a cabo por las fuerzas gubernamentales ». A. Sorel, *ETA*, Madrid, Foca, 2018, p. 7.

¹ Andrés Sorel, « ¿Por qué violencia en Euskadi? », art. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

en étant solidaire avec d'autres peuples qui subissent la même situation d'oppression, comme c'était le cas de l'Andalousie à l'époque, soumise dans le sous-développement, notamment par rapport à l'accès à l'éducation et au monde du travail :

Creo además que todo nacionalismo exacerbado es peligroso y puede conducir a posturas cercanas al chauvinismo, racismo y a la larga fascismo. Es decir, que siempre la identidad de un pueblo como tal, y la defensa de su independencia, debe ir aparejada al respeto por la identidad de los otros pueblos, a la colaboración incluso con aquellos, que son víctimas igualmente del monopolismo internacional económico y cultural de las grandes internacionales y Estados¹.

Sorel, même s'il est solidaire avec le peuple basque et comprend sa situation, s'est toujours montré critique par rapport à certains aspects. Par exemple, vers 1980, Sorel avait rédigé un essai intitulé *Euskadi: Eta y nuevas reflexiones sobre la violencia* pour Ediciones Vascas qui ne sera finalement pas publié, car selon l'éditeur, Napoleón Olásolo, le livre allait déranger les deux protagonistes du conflit : l'État espagnol et l'ETA, en raison de sa posture critique envers eux. Sorel raconte sur Olásolo :

Puso a mi disposición documentos, libros, informaciones exhaustivas sobre el tema. Visitamos a algunos viejos dirigentes-fundadores históricos, ya en la retaguardia. Llegué a escribir quinientas páginas, mas al final optó por no publicarlo, pese a corregir pruebas. Me sonrió maliciosamente: serías doblemente condenado, me dijo, por el poder real y por el otro, por la Guardia Civil y los socialistas y por los gudarís y ETA. Y es que no aprendes, sentenció, no aprenderás nunca, todavía crees que se puede ser independiente, y uno, en la guerra ha de estar a favor de uno de los contendientes, no se puede ser crítico con los dos².

Son roman *Regreso a las armas* (1998) est un bon témoignage, car il donne la parole surtout aux témoignages qui ne sont pas médiatisés, spécialement aux terroristes qui sont aussi victimes des tortures et des abus de la Police. Le roman est publié en 1998, l'année où l'ETA avait annoncé une trêve illimitée, le « Pacto de Estella », qui sera violé deux ans plus tard. Lors de la publication du roman, Sorel déclare que « supone una apuesta por el diálogo y la participación de todos los ciudadanos vascos en la elección de su futuro »³. De plus, en octobre 1998, il voit avec optimisme l'avenir du Pays Basque, à condition que les deux acteurs concernés prennent parti pour le dialogue et pour la paix :

Se están dando las condiciones para que después de las elecciones se abra una mesa de paz, en la que participen todas las fuerzas y partidos políticos, donde tanto con el cese de las armas como con el diálogo para solucionar el problema de los presos, se posibilite el que se desarrolle el pueblo vasco⁴.

¹ *Ibid.*

² Andrés Sorel, *El libro de los españoles no imaginarios*, op. cit., p. 331.

³ A. M. « Andrés Sorel: "La auténtica literatura no encuentra el puesto que merece" », *El adelantado de Segovia*, 17/10/1998, p. 10.

⁴ *Ibid.*

Dans ce conflit, Sorel considère que toutes les parties concernées sont en quelque sorte *armées* et qu'elles doivent abandonner leurs armes pour que, dans une table de négociation pour la paix, « todos disfruten de las mismas posibilidades »¹. Néanmoins, Sorel reconnaît qu'il ne s'agit pas d'accepter une paix sans conditions de la part des Basques, et que les victimes sont ceux qui meurent et ceux qui souffrent. Idéalement, il affirme que « lo lógico es que no existan ni vencedores ni vencidos »².

Dans son parcours journalistique, Andrés Sorel collabore avec des articles d'opinion dans des publications proches de la gauche *abertzale*, comme le journal basque *Egin* dans les années 1990, et les revues *Ardi Beltza* et *Txalaparta. Letras & Ideas* dans les années 2000. Actuellement, le journal *Gara* est l'un des rares espaces dans lesquels Sorel peut encore être interviewé ou s'exprimer librement, à l'occasion de ses dernières publications littéraires. Comme à Cuba, il est considéré ami du peuple Basque, mais cela n'empêche qu'il s'exprime avec une totale liberté sur les points de désaccord de ses décisions politiques. Malgré cela, certains journalistes et certains écrivains ont essayé de faire de Sorel un complice du terrorisme, comme le montrent les exemples suivants.

En 2002, il fait partie – avec José Antonio Pascual (Real Academia Española), Valentí Puig, Sergio Vila-Sanjuán, José Luis Martín Nogales, Josefina Aldecoa, Manuel González (Real Academia Gallega), Ana Toledo Lezeta (Real Academia de la Lengua Vasca), Jaume Cabré (Instituto de Estudios Catalanes) et Juan Carlos Peinado – du jury du *Premio Nacional de Narrativa*, attribué à l'écrivain basque Unai Elorriaga grâce à son roman *Un tranvía en SP* (en basque, *SPrako Tranbia*). Selon Andrés Sorel, le résultat du jury provoque une attitude incompréhensiblement méprisante de la part du journal *ABC*, ou de la chaîne de radio catholique *Cadena COPE*³. D'une part, en raison de l'octroi d'un prix à un Basque qui publie chez *Elkar*, une maison d'édition considérée comme *abertzale*⁴ et, d'autre part, parce que dans le jury se

¹ Susana Santolaria, « Andrés Sorel: “El diálogo es la mejor arma para no matar y convivir en paz” », *El País*, 04/11/1998. En ligne [http://elpais.com/diario/1998/11/04/paisvasco/910212032_850215.html]. Consulté le 09/06/2015.

² C. M., « Andrés Sorel: “El sufrimiento de las víctimas de ETA no puede pagarse” », *Diario de Burgos*, 25/11/1998.

³ Selon *El País*, « Además de los ataques contra la honorabilidad del jurado, la cadena [Cope] aseguró que al premiado “no le importaba la conexión de Batasuna con la editorial Elkar”. Elorriaga se defendió ayer de dicha acusación aclarando que no conocía esa supuesta vinculación entre el grupo editorial y Batasuna, pero que se sentía agradecido por las personas que habían creído en su novela y que le dieron la oportunidad de publicarla. “No sé cómo piensan ni a quién votan, yo vivo enfrascado en la literatura” ». Amelia Castilla, « El jurado defiende el valor literario del Premio Nacional de Narrativa frente al afán de politizarlo », *El País*, 11/10/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/10/11/cultura/1034287210_850215.html]. Consulté le 10/06/2015.

⁴ Le journaliste Juan Etxenike s'est intéressé dans un article apparu dans le média alternatif *Rebelión* à ce qu'il considère comme l'*apartheid médiatique* des Basques. Sur les accusations des journalistes, il déclare : « En primer lugar defienden una falsedad: Que la editorial es proetarra. La editorial de SPrako trenbidea es la editorial Elkar, una subsección de esa editorial llamada Zabaltzen fue encausada por el juez Garzón por actuar como una tapadera

trouvait l'écrivain Andrés Sorel¹. Après le prix, le roman est publié en castillan par Alfaguara, mais les journalistes n'en ont probablement pas été au courant.

Il y a d'autres cas du même genre. Comme le raconte Andrés Sorel, au lendemain de l'attentat djihadiste à Madrid du 11 mars 2004, une traductrice de l'ACE l'appelle furieuse afin que l'association prenne parti et se manifeste contre l'ETA, dans la logique de la version que soutenait le gouvernement du Parti Populaire. Sur cette femme, Sorel écrit :

Me acusaba de propiciar atentados semejantes por los escritos que en la revista que dirigía [*República de las Letras*] había publicado contra Bush y la guerra de Iraq [...] y contra la política de Aznar [...]. Trabajos de más de sesenta escritores españoles y algunos extranjeros como el para ella y los suyos malhadado Harold Pinter que después obtendría el Premio Nobel. [...] Ahora recogíamos, insistía, los resultados de tan nefastas acusaciones. Porque nuestro único problema era ETA, los vascos y el terrorismo. Y nosotros, con publicaciones semejantes, bailábamos el agua a todos los terroristas².

Pour Sorel, l'affaire ETA bénéficie électoralement aux deux partis politiques majoritaires, le PP et le PSOE, qui l'utilisent souvent – comme s'il s'agissait d'un épouvantail – pour distraire l'attention et cacher les véritables problèmes des citoyens qui se trouvent, par exemple, au chômage :

Parece como si todos los que se encuentran en el poder, o en la oposición que es la otra cara del poder, tuvieran miedo de que ETA se acabara. Lo entendemos. Tendrían que ocuparse de problemas cotidianos que llevan siglos sin resolverse o dejarían pensar a gentes que sin chivo expiatorio les exigirían tal vez acometieran otras realidades. Lo que les obsesiona es no hablar de explotadores y explotados³.

Mais sans doute l'événement le plus médiatique et qui déclenche la colère de certains écrivains de l'ACE et de certaines de ses connaissances est bien l'affaire Sortu, parti de la gauche *abertzale* crée en 2011 et considéré par l'État et les médias comme *l'héritier de Batasuna*. Sorel se rend à sa présentation publique à Madrid le 9 février 2011, au siège du

financiera de ETA, el Tribunal Supremo no dio credibilidad al auto de Garzón y concluyó que no había lugar a la acusación de Garzón. No obstante los cronistas políticos como Federico Jiménez Losantos, Carlos Dávila y Alfonso Ussía entre otros se despacharon a gusto con el joven escritor. Durante días bombardearon a la opinión pública que el premio de narrativa lo habían dado a un terrorista. Fortaleciendo la hipótesis de vasco(parlante) = terrorista ». Juan Etxenike, « Fermin Muguruza se solidariza con Euskaldunon Egunkaria », *Rebellion.org*, 14/04/2003. En ligne [<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/muguruza140403.htm>]. Consulté le 10/06/2015.

¹ Le journaliste d'ABC, qui signe comme T.L.-S., affirme d'un ton ambigu et méprisant : « Sorel no tenía empacho al afirmar que la lectura de *Un tranvía en SP* le había, literalmente, maravillado ». TLS, « Unai Elorriaga, premio Nacional de Narrativa con su primera novela », *ABC*, 09/10/2002. En ligne [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-10-2002/abc/Cultura/unai-elorriaga-premio-nacional-de-narrativa-con-su-primera-novela_134808.html]. Consulté le 10/06/2015.

² Andrés Sorel, *Siglo XX. Tiempo de canallas*, op. cit., p. 89-90. La traductrice fait allusion aux numéros 79 et 80, publiés en mars et avril 2003 de la revue *República de las Letras*, dirigée par Sorel, intitulés *Escritores contra la guerra* et *Escritores contra la guerra 2*.

³ Andrés Sorel, « Rubalcaba: habla de Díaz Ferrán », *La antorcha del siglo XXI*, 02/01/2010. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2010/01/rubalcaba-habla-de-diaz-ferran.html>]. Consulté le 03/06/2015.

« Club de Amigos de la Unesco », un endroit symbolique pour la culture antifasciste. La présentation de Sortu compte également avec la présence d’Iñaki Zabaleta (professeur de communication à l’Université du Pays Basque et représentant de Sortu), Bill Bowring (professeur de droit à Londres et président de l’Association Européenne des Juristes pour la Démocratie et les Droits de l’Homme) et Alex Meskey (membre du Sinn Féin, la branche politique de l’IRA). Malgré certains noms des membres de Sortu liés à l’interdite Batasuna, comme Arnaldo Otegui ou Pernando Barrena, ou même qui avaient collaboré avec l’ETA, comme Juan José Petrikorena, Zabaleta condamne et refuse explicitement lors de la présentation la violence de l’ETA. Mais selon les rapports de la Police espagnole, Sortu est « un instrumento creado por Batasuna al servicio de ETA »¹. Ensuite, le 23 mars 2011 le Tribunal Suprême, dans une décision au résultat très serré, décide l’interdiction de Sortu comme parti politique, et il conclut que cette formation *abertzale* « persigue fraudulentamente la continuación de las actividades de la ilegal Batasuna »². Puis, Sortu fait appel au Tribunal Constitutionnel, qui finalement décide sa légalisation le 20 juin 2012, également au suffrage très serré et avec des conditions précises³. Selon la presse, le *plan B* de Sortu était donc de voter pour un autre parti, appelé Bildu, aux élections municipales et régionales du 22 mai 2011.

Dans la présentation polémique de Sortu, qui avait tourné en boucle à la télévision pendant toute la journée, Sorel affirme que le processus transitionnel après la mort de Franco, par sa politique de pacte, d’oubli et de silence, porte en soi une grande responsabilité par rapport à la continuité de la violence indépendantiste. Selon le journal *Gara* :

La rueda de prensa fue introducida por el escritor español Andrés Sorel, que se declaró defensor de un proceso de paz y hurgó en las heridas abiertas de la llamada «transición». Recordó que en aquel momento «no se dio la voz a todas las víctimas, a los perseguidos». Y consideró que la situación en Euskal Herria fomenta el diálogo, la democracia y la paz⁴.

Cet événement a provoqué un bouleversement dans l’entourage de l’écrivain. Tout d’abord, quelques écrivains de l’ACE, dont il était le secrétaire général, se sont rapidement démarqués

¹ Voir RTVE.es/Agencias, « La Fiscalía pedirá que Sortu no sea inscrito por ser una continuación de la ilegalizada Batasuna », *Rtve.es*, 18/02/2011. En ligne [<http://www.rtve.es/noticias/20110218/fiscalia-pedira-sortu-sea-inscrito-ser-continuacion-batasuna/409205.shtml>]. Consulté le 15/06/2015.

² Julio M. Lázaro, « El Supremo acuerda ilegalizar Sortu por solo dos votos de diferencia », *El País*, 24/03/2011. En ligne [http://elpais.com/elpais/2011/03/23/actualidad/1300871849_850215.html]. Consulté le 16/06/2015.

³ « La sentencia viene a decir que no puede catalogarse a Sortu como la continuación de la antigua Batasuna, sino como un nuevo partido creado por la izquierda *abertzale* que ha rechazado la violencia, incluida la de ETA, y se ha constituido con arreglo a las exigencias constitucionales ». Julio M. Lázaro, « El Tribunal Constitucional legaliza Sortu y le impone límites frente a las víctimas », *El País*, 20/06/2012. En ligne [http://politica.elpais.com/politica/2012/06/20/actualidad/1340199122_567465.html]. Consulté le 16/06/2015.

⁴ Ramón Sola, « Sortu inicia su estructuración tras su registro y presentación en Madrid », *Gara*, 10/02/2011. En ligne [<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20110210/247661/es/Sortu-inicia-su-estructuracion-tras-su-registro-presentacion-Madrid>]. Consulté le 15/06/2015.

de Sorel parce qu'il avait assisté à la présentation *en tant que représentant de l'ACE* – comme on peut constater dans le corps du texte de l'information du journal *Diagonal*, dans lequel Sorel figure comme « secretario general de la Asociación Colegial de Escritores de España »¹ –, et concrètement, l'écrivaine Marta Rivera de la Cruz, demande sa démission immédiate de l'ACE, en guise de protestation². Sorel leur répond dans un communiqué de presse qu'il y avait assisté à titre personnel et non pas comme représentant de l'association³, mais selon certains articles publiés, ce n'était pas le cas : ils auraient dû signaler « écrivain » tout court, comme ce fut le cas des journaux *Gara* ou *El Correo*.

De la même manière, les habitants de Barco de Ávila, village dans lequel Sorel passe une partie de l'année, nous ont avoué qu'ils avaient « fait une croix » sur lui en tant qu'écrivain suite à l'événement de la présentation publique « avec les terroristes de Sortu ». En effet, l'attitude de Sorel a été mal prise, compte tenu de la médiatisation que l'Espagne fait souvent du parcours de la gauche *abertzale*. Cependant, la décision de Sorel, fortement critiquée par les uns, a aussi été soutenue par les autres. C'est le cas de l'intervention sur son blog de l'écrivain et journaliste Antonio Ruiz Vega, qui l'encourage ainsi :

[...] He entrado en tu blog sólo para dar testimonio de mi solidaridad y apoyo ante las críticas que ha levantado tu apoyo a Sortu. No sólo porque reconozco tu derecho a hacer lo que has hecho, sino porque, además, creo que has hecho bien, y yo haría lo mismo si me lo pidieran. Creo que no se puede exigir a Sortu lo que no se pide (¿quién podría pedirselo?) al PP o al PSOE, que jamás han condenado (convincientemente) a sus "terrorismos": el franquista y el del GAL. No sólo no condenan sino que, de vez en cuando, reivindicán y alardean. La ley de partidos es una muestra obscena de la razón de estado. Gracias a ella gobiernan en Euskadi, en clara vulneración de la voluntad popular [...]⁴.

Le fait d'accuser, sans aucun argument de poids, un écrivain comme Sorel de *terroriste* nous semble symptomatique, alors qu'il s'est toujours battu pour la liberté sous la dictature mais aussi pendant la démocratie, notamment lors de ses conférences et de la signature de pétitions.

¹ David Ribero, « La credibilidad crece, la credibilidad se gana », *Diagonalperiodico.net*, 09/02/2011. En ligne [<https://www.diagonalperiodico.net/global/la-credibilidad-crece-la-credibilidad-se-gana.html>]. Consulté le 03/07/2015.

² Dans un échange par mail avec l'écrivaine le 16/06/2015, elle nous raconte ceci : « Es cierto que expresé mi desagrado cuando Andrés Sorel presentó la candidatura de Sortu en Madrid desde su cargo en la asociación de escritores. Como le dije a él, nadie puede intervenir en qué hace cada uno de nosotros privadamente, pero nadie puede usar su cargo en la ACE para actos de tipo político ».

³ Europapress, « Varios escritores españoles se desmarcan de su compañero Andrés Sorel por moderar la presentación de Sortu en Madrid », *Europapress.es*, 23/02/2011. En ligne [<http://www.europapress.es/nacional/noticia-varios-escritores-espanoles-desmarcan-companero-andres-sorel-moderar-presentacion-sortu-madrid-20110223112034.html>]. Consulté le 15/06/2015.

⁴ Antonio Ruiz Vega, message de soutien sous l'article d'Andrés Sorel « 23 F. Intelectuales, políticos y la dictadura que nunca acaba de morir », *La antorcha del siglo XXI*, n° 14, 25/02/2011. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2011/02/numero-14.html>]. Consulté le 15/06/2015.

3.2.3 Sorel et Cuba

Un autre axe qui fait partie des choix controversés d'Andrés Sorel est son soutien à la Révolution cubaine dès le début. Grosso modo, pour les uns, Cuba est une dictature communiste dirigé par la famille Castro grâce à un État-Parti omniprésent, et qui cache des prisonniers politiques. Pour les autres, Cuba est l'exemple d'une petite île qui fait face au capitalisme mondial, une référence éthique socialiste qui a réussi à amener la santé et l'éducation à sa population. Dans tous les cas, la révolution cubaine est encore aujourd'hui un sujet polémique. Depuis 1959, l'année de la Révolution, nombre d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes comme Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Ignacio Ramonet, Alfonso Sastre, Santiago Alba Rico, Carlos Tena, Ramón Chao, Carlo Frabetti, Belén Gopegui, etc., ont soutenu et soutiennent encore, même si certains le font avec un jugement plus ou moins critique, ce projet alternatif de société. D'autres, comme Régis Debray, Juan Goytisolo, José Saramago, Octavio Paz ou Mario Vargas Llosa, ont observé la révolution avec enthousiasme au début, mais ils ont retiré ensuite leur soutien en raison de divers événements qu'ils considéraient injustes ou dépassés, notamment à partir de l'*affaire Padilla* en 1968. Pour Sorel, Cuba et la révolution font partie de sa vie, car il a toujours été lié à l'île au niveau politique et intellectuel : « Cuba es capítulo aparte en mi vida. Me ocupó humana, política y literariamente, cincuenta años de mi vida »¹. Pendant la dictature franquiste, la révolution cubaine représentait pour beaucoup d'intellectuels espagnols un exemple de combat, de lutte contre l'oppression et une sorte d'utopie possible, notamment pour l'Espagne, pays avec qui Cuba gardait une relation étroite. Dans ces circonstances particulières, et même si les relations diplomatiques entre les deux pays n'ont paradoxalement jamais été rompues, pour l'Espagne franquiste le fait que Cuba devienne un pays communiste représentait une véritable menace. Sur cette question, Sorel déclare : « Yo digo que soy un enamorado absoluto de Cuba y además para nosotros, los que luchamos contra el franquismo, 1959 fue, sin dudas, el año más importante de nuestras vidas, fue la esperanza de una nueva formulación de desarrollo humano, con una nueva política »².

Comme on l'a déjà évoqué, Sorel avait collaboré au niveau culturel avec l'ambassade de Cuba à Madrid (1963-1967), et il fait plusieurs voyages dans l'île pour connaître sa réalité.

¹ Citation d'Andrés Sorel accessible en ligne sur son site personnel. En ligne [<http://www.andressorel.com/biografia.php>]. Consulté le 18/06/2015.

² Deisy Francis Mexidor, «Entrevista a Andrés Sorel», *Rebellion.org*, 27/06/2006. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=33654>]. Consulté le 24/06/2015.

De plus, il participe souvent à la *Feria del Libro* de La Havane, avec des débats, des tables rondes ou des présentations de ses œuvres, ainsi que des interventions à la télévision cubaine, comme par exemple dans un débat dans lequel Sorel critique l'exécution d'Arnaldo Ochoa en 1989. Dans ses voyages, il fait la connaissance des personnalités politiques, comme Fidel Castro, Che Guevara, Abel Prieto ou Ricardo Alarcón, mais aussi des gens de la culture, souvent critiques avec la politique cubaine, comme Alfredo Guevara, Miguel Barnet ou encore Antón Arrufat. Jusqu'à présent, Sorel a toujours signé des pétitions et des manifestes en solidarité avec l'île des Caraïbes.

De même, les publications de l'écrivain autour de Cuba, sa politique, sa culture et son histoire sont nombreuses : une anthologie de contes d'auteurs cubains sur la révolution, intitulée *Cuentos de Cuba socialista* (1976) et quatre anthologies de textes de José Martí : *Sobre España* (1967), *En los Estados Unidos* (1968), *Antología* (1975) et *Contra España* (1999) ; les essais *Vida y obra de Ernesto Che Guevara* (1968), *Introducción a Cuba* (1968), *Cuba* (1974), *Cuba, la revolución crucificada* (1993) et *Mañana, Cuba* (2005). Finalement, au niveau littéraire, Cuba apparaît dans son recueil de récits *Crónicas de amor y muerte en diez ciudades del mundo* (1973), sa biographie romancée sur José Martí intitulée *El libertador en su agonía* (1992), et son roman *Las guerras de Artemisa* (2010). On constate donc une volonté ferme de la part de l'auteur pour faire connaître en Espagne les événements historiques et politiques les plus marquants de l'île et d'aborder également sa réalité depuis toutes les esthétiques possibles, afin d'approfondir dans son exemple et de comprendre ses contradictions.

Bien que l'écrivain ait toujours soutenu dans l'ensemble la révolution cubaine, il n'a jamais renoncé à son travail critique par rapport aux structures et décisions politiques les plus discutables ou perfectibles du système cubain. De ce fait, il pense qu'il faudrait une liberté d'expression plus importante et une pluralité informative plus profonde – en raison de la concentration de pouvoir de l'information, notamment dans la presse et la télévision –, ainsi que des nouvelles formes de participation politique, même si au niveau culturel (littérature, revues culturelles, cinéma, etc.) il ne constate pas les mêmes restrictions. Sorel ne se cache pas en affirmant : « En Cuba, ciertamente, la libertad de información y de expresión en los medios no existe, entre otras razones porque los medios, prensa o televisión, son tan limitados como gubernamentales »¹. De plus, il n'accepte ni la peine de mort (à Cuba ou ailleurs), ni la politique des camps d'internement pour les homosexuels ou le jdanovisme artistique et culturel qui a semé une forte répression dans la vie culturelle et académique cubaine, notamment entre 1968

¹ Andrés Sorel, *Mañana, Cuba*, Séville, RD, 2005, p. 85.

et 1976¹. Cette *soviétisation* de la politique cubaine commence nettement quand, lors de l'invasion soviétique de Prague, Fidel Castro est l'un des rares politiques communistes qui acceptent l'intervention armée, un fait polémique qui n'a jamais été bien accepté par le peuple cubain, selon Sorel.

Comme il est habituel chez Sorel, son positionnement intellectuel critique avec la réalité cubaine ne plaît pas à tout le monde. Cette posture le met en porte-à-faux autant contre les médias espagnols, souvent assez anticastristes, contre certains intellectuels de gauche aveuglés par la Révolution, ainsi que contre le gouvernement cubain lui-même et ses ministres. Sorel considère que la presse espagnole exprime une vision particulièrement critique sur Cuba et d'autres pays latino-américains en conflit avec les États-Unis :

Raro es el día en que los medios de comunicación de España – no hablamos de los alternativos que puedan leerse a través de Internet o no sean meramente comerciales – sean periódicos, radios o televisiones, no ofrecen sus páginas a disidentes o lanzan editoriales que arremeten contra Cuba, Venezuela, Bolivia, otros países que buscan un camino propio en la construcción social y política de sus pueblos, lejos de la hegemonía que durante decenas de años impuso sobre ellos el imperialismo yanqui, países a los que consideraba las cuerdas traseras de su Imperio. Y como contrapartida, mantienen silencio sobre sus logros en materias educativas, culturales, de justicia social, sanitarias -apenas tres líneas cuando no tienen más remedio que informar frente a los reportajes y páginas o emisiones que dan para denostarlos y atacarlos con espurias informaciones².

La politique répressive d'embargo ou « blocus » menée par les États-Unis contre Cuba depuis 1962 fait l'objet de très dures accusations de la part de l'écrivain, qui en profite également pour dénoncer l'hypocrisie du système néolibéral. Comme il affirme dans un entretien pour le site *Rebellion.org* :

Respecto a Cuba yo creo que desde el mismo momento del triunfo de la Revolución, en 1959, las administraciones estadounidenses han diseñado y practicado el terrorismo contra esa nación de muchas formas. El bloqueo que lleva más de cuatro décadas y castiga a la población cubana no es más que un terrorismo económico. Las invasiones, sabotajes, violaciones del espacio aéreo. Todo eso lo ha sufrido tu pueblo y no se ha rendido. Yo me enorgullezco al decir, cuando hablo de Cuba, que afortunadamente, en el período especial – y considero que eso se ha subrayado poco – no murió ningún niño cubano de hambre, en cambio en este mundo actual mueren cada minuto diez pequeños por esa razón. Eso es terrorismo³.

¹ Lors de la publication de son essai *Mañana, Cuba*, Andrés Sorel a déclaré à *El País* : « Los mayores errores se cometieron en los años setenta. La influencia del estalinismo y la Unión Soviética estuvo a punto de arruinar la revolución cubana. La libertad de expresión sufrió una represión muy fuerte y empezaron a darse los primeros fenómenos de corrupción política y económica. Esta década fue la más siniestra [...] Hay un capítulo que habrá que resolver: el de la libertad de expresión. Existe libertad de expresión en revistas culturales, pero no en la prensa y la televisión ». Dans Santiago Belausteguigoitia, « Después de Fidel Castro », *El País*, 25/01/2006. En ligne [http://elpais.com/diario/2006/01/25/andalucia/1138144948_850215.html]. Consulté le 25/06/2015.

² Andrés Sorel, « Cuba, América Latina y la información española », *La antorcha del siglo XXI*, n° 80, 24/11/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/11/numero-80.html>]. Consulté le 18/06/2015.

³ Deisy Francis Mexidor, « Entrevista a Andrés Sorel », art. cit.

Par ailleurs, sa critique s'adresse aussi à tous ces intellectuels européens qui défendent aveuglement la vie, la société et les réussites de la révolution cubaine sans pour autant se poser des questions critiques :

[...] A veces, por querer defender la revolución o a sus dirigentes a toda costa, algunos de esos extranjeros, connotados amigos, se vuelven en sus opiniones demasiado simplistas o panfletarios. Otros se colocan gafas unidireccionales que no visionan otra realidad que la que desean ver, la que ya desde sus países de origen han decidido encontrar. No es ocultando o disfrazando los problemas como éstos pueden abordarse, como se ha de profundizar en ellos¹.

Enfin, il est intéressant d'aborder une anecdote très significative qui est arrivée à Andrés Sorel lors de la *Feria Internacional del Libro* à La Havane en 2004, dans laquelle l'auteur prononce la conférence inaugurale, intitulée « El intelectual y la política. El intelectual y el mercado de las ideas ». Il s'agissait d'une dure diatribe contre la politique culturelle du stalinisme en général, et contre la politique culturelle cubaine du *Quinquennat gris* (1971-1976)² en particulier³.

Suite à la publication du recueil de poèmes polémique *Fuera del juego* (1968) du poète Heberto Padilla⁴, des censeurs comme Luis Pavón Tamayo (Président du Conseil National de la Culture entre 1971-1976) et Alberto Quesada (censeur théâtral, qui avait fermé le Teatro Guiñol) avaient interdit les œuvres et marginalisé longtemps des centaines d'intellectuels et

¹ Andrés Sorel, *Mañana, Cuba, op. cit.*, p. 91.

² Le critique littéraire Ambrosio Fornet affirme que pendant le *Quinquenio gris* (1971-76) « la literatura dominante mostró un claro sesgo didáctico », A. Fornet, *Las máscaras del tiempo*, La Havane, Letras Cubanas, 1995, p. 15. Cité par Emilio J. Gallardo, *El martillo y el espejo : directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, CESIC, 2009, p. 164. D'autres, comme l'écrivain exilé Abilio Estévez, vont plus loin : « Ni quinquenio ni gris. Una década de horror », dans Mauricio Vicent, « El recuerdo del *quinquenio gris* moviliza a los intelectuales cubanos », *El País*, 13/01/2007. En ligne [http://elpais.com/diario/2007/01/13/cultura/1168642801_850215.html]. Consulté le 29/06/2015.

³ Cité par Andrés Sorel, *Antimemorias de un comunista incómodo*, Barcelone, Península, 2016, p. 108.

⁴ *Fuera del juego* gagne le prix de poésie « Julián del Casal », avec le prix de théâtre « José Antonio Ramos » octroyé au dramaturge Antón Arrufat pour sa pièce, aussi critique contre le Régime, *Los siete contra Tebas* en novembre 1968. Cette publication donne suite à l'*affaire Padilla*, dans laquelle le poète cubain est accusé par le comité directeur de l'UNEAC d'avoir écrit une œuvre « contre-révolutionnaire », jugement motivé aussi dans la sphère personnelle par l'amitié connue et le soutien de Padilla à l'écrivain exilé Guillermo Cabrera Infante, considéré un « traître à la Patrie ». Son œuvre *Fuera del juego* est publiée avec une note de désaccord de l'UNEAC, mais il ne reçoit jamais le prix littéraire (consistant à un voyage en Union Soviétique et mille pesos). Selon Emilio J. Gallardo : « El rechazo de las dos creaciones proviene de insertarlas dentro de un contexto de *batalla ideológica*, fruto, entre otras causas, de las tensiones provocadas por la Guerra Fría, momento en el que no resultaba extraño que se considerase que cualquier material artístico que atentara contra la posición propia podía favorecer al enemigo, por lo que era necesario que fuera criticado y expuesto al escarnio público ». Dans E. J. Gallardo, *op. cit.*, p. 175. En 1971, après un récital poétique au sein de l'UNEAC, Padilla est arrêté avec son épouse car accusés d'« activités subversives » contre le gouvernement. Son emprisonnement à Villa Marista – dans lequel il fut outragé, interrogé, accusé et il reçut des pressions psychologiques selon sa femme –, déclenche une forte réaction internationale, avec la protestation du monde intellectuel (Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, etc.). Ensuite, il est contraint de faire une autocritique publique (à la manière de Nikolaï Boukharine en Union Soviétique en 1937) adressée au Gouvernement Révolutionnaire, dans laquelle il reconnaît sa supposée culpabilité, et part finalement en exil aux États-Unis en 1980.

artistes de prestige comme José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Guillermo Cabrera Infante, etc. Les censeurs, suivant le projet politique de l'État socialiste dans le contexte de la Guerre Froide, voulaient imposer l'esthétique du *réalisme socialiste*, c'est-à-dire l'application d'une sorte de stalinisme culturel de morale rigide afin de créer une véritable *culture révolutionnaire*. L'écrivain cubain Arturo Arango en donne une définition très originale :

En verdad, el realismo socialista fue una especie de hombre invisible que asistía a las principales polémicas en el interior de nuestra cultura, incluyendo las reuniones de 1961 en la Biblioteca Nacional. Su aparente incorporeidad fue sólo una estrategia de los partidarios de tal tendencia, lo que no aminoraba, en lo absoluto, la contundencia de su estar entre nosotros¹.

Cette politique conservatrice et répressive a son origine lors du *I Congreso Nacional de Educación y Cultura* en avril 1971 à La Havane². Dans un axe intitulé « Modas, costumbres y extravagancias » de la déclaration finale du congrès, on trouve la mise en place d'une politique opposée à la nouvelle mode européenne ou américaine, qualifiée d'*aberración extravagante* ou *contre-révolutionnaire*, comme par exemple le fait de porter les cheveux longs (pour les garçons), les piercings ou le fait d'adhérer à la contre-culture *beat*, *rock* ou *hippie*. De plus, l'homosexualité, qui est victime d'un refus sanitaire, moral et politique, est qualifiée de *pathologie sociale* car, entre autres, le héros révolutionnaire ne pouvait jamais être gay, mais bien au contraire porter les valeurs de virilité, courage et effort. Emilio J. Gallardo affirme sur cette question, qui nous rappelle sans doute la suite des homosexuels dans les camps de travail des UMAP (1965-68) :

Al considerarse que [los homosexuales] carecían de la preparación moral e ideológica necesaria para pertenecer a la superestructura revolucionaria, fueron cesados y se intentó relocalizarlos en profesiones desvinculadas del mundo cultural (en la agricultura, por ejemplo)³.

Quant à la culture, Emilio J. Gallardo observe dans les propositions du Congrès une *soviétisation* du pays dans laquelle « la ideología revolucionaria condiciona de tal manera al arte que llega a negar su autonomía, su relevancia como fenómeno cultural independiente »⁴. Quatre ans plus tard, en décembre 1975, a lieu à La Havane le *Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, qui publie un rapport intitulé « Informe del Comité Central del Partido

¹ Arturo Arango, « “Con tantos palos que te dio la vida”: poesía, censura y persistencia », *Criterios*, en ligne [<http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>], p. 14. Cité par E. J. Gallardo, *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, *op. cit.*, p. 231.

² Pour cette question, voir le chapitre intitulé « El congreso gris » dans Emilio J. Gallardo, *op. cit.*, p. 217-225.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

Comunista de Cuba ». Dans la partie, intitulée « La crítica literaria y artística », on constate une consigne très significative concernant l'influence soviétique dans l'art : la critique littéraire doit servir à démasquer « las posiciones pseudo-socialistas y las concepciones antirrevolucionarias en el arte »¹. En effet, les textes qui correspondaient à des esthétiques de l'absurde, érotiques ou pornographiques, subversifs ou critiques contre la Révolution, ou bien s'il y avait le moindre soupçon d'homosexualité concernant leurs créateurs, le texte était interdit par la censure. Comme signale l'acteur cubain Andrés Marí :

Así, en Cuba llegó la agria decisión de separar a todos los homosexuales de los organismos de la superestructura enviándoles un fatídico telegrama que decía escuetamente que “no reunían los parámetros ideológicos”. Conscientes de que vivíamos un tiempo de justicia, muchos artistas e intelectuales comenzamos una batalla contra lo peor de la época y la ganamos cuando el Tribunal Supremo dictaminó que la medida era anti-constitucional y todos los compañeros regresaron a sus trabajos habituales. Pavón desapareció, aunque seguía vivo como cualquier otro cubano de la isla².

Néanmoins, il faut préciser que cela fut une responsabilité autant des censeurs et des politiciens du Régime que d'une bonne partie des intellectuels qui se sont tus. Le critique cubain Desiderio Navarro affirme :

Sin el silencio y la pasividad de la casi totalidad de ellos (por no mencionar la complicidad y el oportunismo de no pocos) el *quinquenio gris* o el *pavonato*, como ya entonces lo llamaron muchos, no hubiera sido posible, o, en todo caso, no hubiera sido posible con toda la destructividad que tuvo³.

Comme raconte Andrés Sorel lors des événements de la *Feria del Libro de La Habana* de 2004, une fois sa conférence finie, il s'est produit un silence sépulcral et émouvant dans le public. Tout le monde était dans un véritable état de choc. Pas d'applaudissements. Il paraît que le ministre de la culture, Abel Prieto, présent dans le discours, avait avoué à Ana, la femme d'Andrés Sorel : « Andrés ha estado muy bien, como siempre, pero si fuera cubano ya lo habríamos detenido »⁴. Cette déclaration, sur un ton de plaisanterie qui ne l'est probablement qu'à moitié, pourrait donner un indice sur la politique répressive qu'exerce le gouvernement cubain contre la liberté d'expression des cubains, surtout quand il s'agit de faire une critique de sa politique culturelle dans l'une de ses périodes les plus sombres. De plus, elle illustre parfaitement l'accrochage d'Andrés Sorel avec le pouvoir en place, qui se sent menacé ou remis en question, et qui réagit souvent par la force ou le silence. Ce n'est pas par hasard que son

¹ *Ibid.*, p. 227.

² Andrés Marí, « Sobre cadáveres insepultos (Notas alrededor de Luís Pavón Tamayo y el `quinquenio gris` cubano) », *Cubainformacion.tv*, 03/06/2013. En ligne [<http://cubainformacion.tv/index.php/cultura/50352-sobre-cadaveres-insepultos-notas-alrededor-de-luis-pavon-tamayo-y-el-quinquenio-grisacubano>]. Consulté le 29/06/2015.

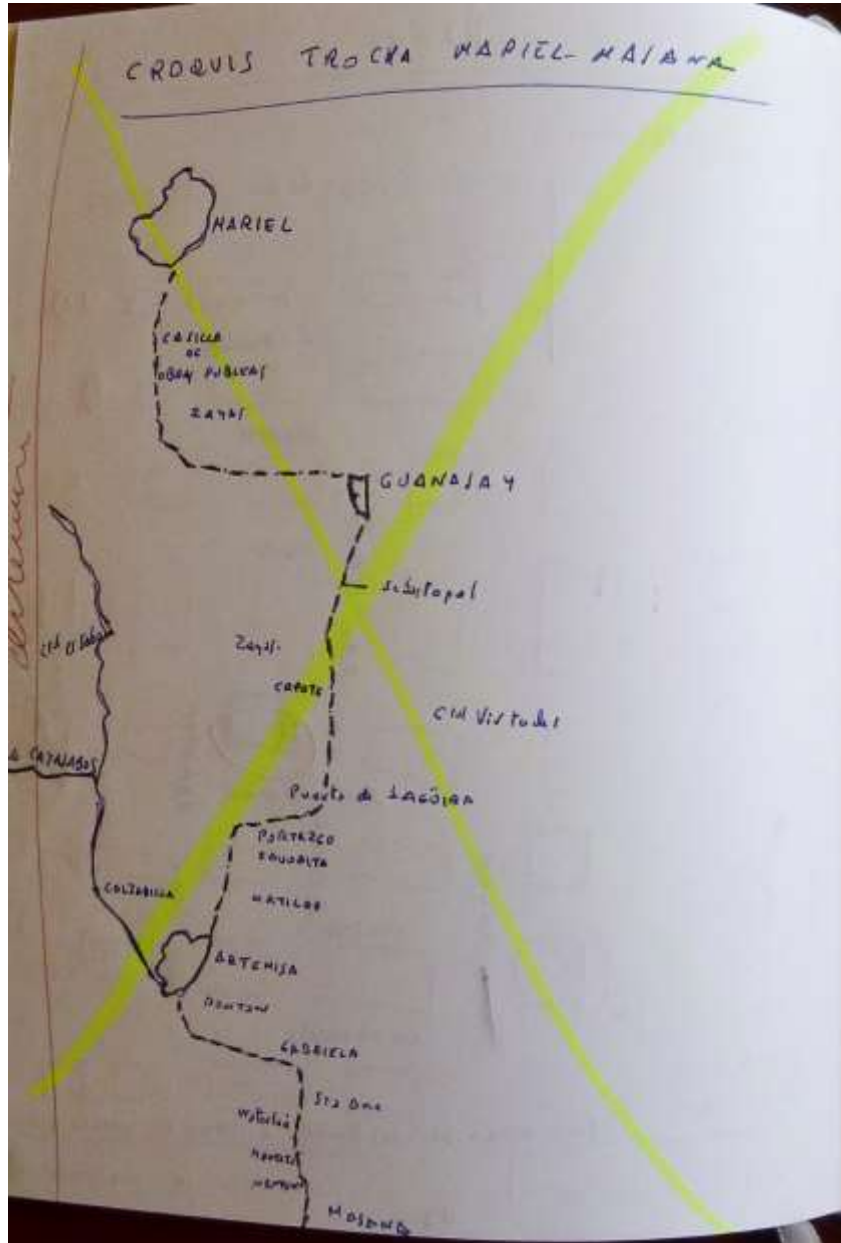
³ Dans Mauricio Vicent, « El recuerdo del *quinquenio gris* moviliza a los intelectuales cubanos », art. cit.

⁴ Carlos Sáinz-Pardo, entretien avec Andrés Sorel, Madrid, 17/01/2011.

dernier essai sur l'avenir de Cuba, intitulé *Mañana, Cuba* (2005), même si comme l'affirme l'auteur a été écrit pour le public espagnol, n'ait pas reçu pour autant la moindre présentation ou parution dans les médias cubains, sûrement en raison de son contenu critique envers la politique du Régime. En conclusión, comme le souligne la présentatrice cubaine Magda Resik, Andrés Sorel est un « amigo de la revolución cubana, pero con espíritu crítico »¹.

¹ Cité par Andrés Sorel, *Antimemorias de un comunista incómodo*, *op. cit.*, p. 116.

ANNEXE 2



Croquis de la trocha Mariel-Majana pour *Las guerras de Artemisa*

ANNEXE 3

Me dijeron si hasta Israel y que podés encontrarle en el
camerino o a la hora de las oras, en el bar de Pico. Su historia
se realmente cuenta en breves palabras. El uso actual es en todas
las historias. Habrá sido pasado. Ahora aparece de repente.
de la muerte. Sabrá que era el departamento de los muertos que el Estado
en línea entre las oras. Con identifique sus partes. Y sabe todo, que era
el grupo trágico en las oras, venía en sus ojos, al final en su vida.
Entre papas, uvas, las oras que aparecen flotando en las oras
o plegó de la vida.
Israel, el repulador.
"Yo soy Israel, el que siempre voy de las oras, el que y como un
grupo humano".
Pues, cuando le tiene frente a mí, que entonces se por los oras son
de color de la vida. Tienen el pelo, perpendicular, contrayendo la vida,
sin despegando de entrecana, simplemente oras.
"No, voy a cumplir oras, de que en una oras", con todo.
Israel:
"Me refiero a esas oras de oras. Por eso me oras oras".
Pues, cuando Israel, el repulador por su oras, es ~~oradas~~ ^{oradas} en
una oras. Después una oras en oras. Le oras a la oras
de oras, oras, oras, le que oras. Cuando oras oras oras
de oras, oras, oras, le que oras, se oras oras oras.

Incipit de Las voces del Estrecho

ANNEXE 4

Rapports censoriaux de *Crónica de un regreso*

exp. 1726/64

Título: CRONICA DE UN REGRESO

Autor: ANDRÉS BOREL

Editor: SEIX BARRAL

Entrada: 16 de marzo de 1964.

INFORME emitido por los Lectores de la Sección de Orientación Bibliográfica:

"Novela en la que se relata la vuelta al pueblo natal de un jubilado, que en el transcurso del relato va evocando, en forma pesadamente digresiva, el curso de toda su vida. Deben tacharse los pasajes marcados en las págs. 13 (ataque al Ejército), 48 y 49 (idem a la Guardia Civil) y 172 (idem al *Hörsman*).

FUERE AUTORIZARBE (Con las tachaduras señaladas)"

Madrid, 18 de marzo de 1964

EL LECTOR,
Félix Melendo

"CRONICA DE UN REGRESO" quiere ser la evocación de la infancia y la juventud de un campesino andaluz a quien el estudio redime de la gleba y que, al jubilarse luego como un alto empleado en un consorcio industrial, regresa al mísero rincón nativo y se pone a redactar, en un estilo marcadamente declamatorio de agitador social, la crónica de la existencia degradada del bracero andaluz, explotado por los terratenientes en connivencia con la Iglesia, con el Ejército y con la Guardia Civil.

El lector ha tachado o subrayado en rojo las frases o pasajes en los que Borel ataca con especial dureza al Estado, al Ejército, a la Iglesia y a la Guardia Civil, sin olvidar a la decencia, porque tampoco a esta le perdona en su censurable antología de abominaciones. Las correspondientes a los folios 13, 16, 20, 26, 40, 49, 59, 61, 61 bis, 63, 90, 98, 101, 111, 112, 113 y 190 resultan, a juicio del suscrito, inconciliables con los principios que rigen la vida española después del triunfo del Movimiento.

Por lo que propone la denegación del permiso de publicación solicitado."

Madrid, 31 de marzo de 1964

EL LECTOR,
Manuel Picos.

vale

"Un regreso al campo. De él salió un joven en busca de situación en la ciudad. A su casi vejez vuelve y recuerda la salida. Sus luchas en la ciudad, sus amores y su paternidad frustrada, su vida. El relato, muy bien escrito, es proustiano, de narración interna. Contiene también una dura crítica social: era un agricultor; el campo, su miseria y abandono es protagonista casi.

Lástima la ideología del autor ¡Oh Manos de Seix y Barral!. He expresado el análisis. La novela puede tener mucha difusión, al menos se lee muy bien.

Suprimir en 13, 16, y 26, 57, 59, 61, 62, 71, 72, 83, 101, 111, 117, 118.

PROCEDE SU AUTORIZACION."

Madrid, 4 de abril de 1964.

EL LECTOR,
Javier Diatta.

"Con pretensiones de novela autobiográfica el autor, que no reata su ideario disolvente y anarquizante y, sobre todo, ateo, va enlazando en un castellano pesado, por lo reiterativo y monótono y de defectuosas sintaxis, recuerdos de su vida con relatos y diálogos dispersos y en unos y otros aparecen demasiado a menudo descripciones proscas que lindan con lo pornográfico, afirmaciones antirreligiosas que llegan casi a la blasfemia plena, versiones que tienden a desprestigiar a la Iglesia, velados ataques al Gobierno, y aunque elude calificar nuestra guerra de liberación, no puede por menos de dejarse llevar su encubierto odio a nuestro armamento y desde luego no evita el lanzar calumnias contra el servicio militar y la guardia civil a la que acusa de cruel y favorecedora de los ricos y perseguidora de los pobres. Es obra de un amargado, que recarga las tintas en una visión melodramática de la España negra de la que se vilipendian nuestros valores morales tradicionales.

Creo que bastaría con lo dicho para denegar la autorización de la obra, pero si con un criterio de gran benevolencia pareciera oportuno con ceder aquella, considero que habría de ser mutilado el texto con las tachaduras y enmiendas que figuran hechas a tinta roja en las siguientes páginas: 20, 26, 34, 38, 42, 44, 45, 48, 49, 56, 57, 59, 61, 61 bis, 63, 71, 82, 82 bis, 83, 83 bis, 90, 98, 99, 101, 111, 112, 113, 116, 118, 126, 128, 129, 166 a 169, 172, 189, 190 y 191."

Madrid, 13 de mayo de 1964.

EL LECTOR,
Francisco Jardón

Con fecha 14 de mayo del presente año, fué denegada la obra "CRONICA EN UN REGRESO"; con fecha 17 de junio se presentó por la Editorial Seix Barral recurso de revisión, dándose a nueva lectura, cuyo informe es el siguiente:

"Un anciano vuelve a su pueblo natal, una aldea castellana, de la que ha salido cuando era niño y ahora al regresar nos cuenta sus impresiones, la vida del pueblo y su vida toda. La imagen que nos da es la de un pueblo mísero y atrasado, abundan los largos monólogos y aparecen las ideas anticlericales y materialistas del autor. Oreo que se debe suprimir lo tachado en las págs. 48, ofensivo a la guardia civil; 172, contra los nacionales; y 190 y 191 injuriosas al clero y la guardia civil.

Con estas salvedades oreo que se pueda permitir su publicación. Es obra para gente formada, hay escenas escabrosas, pero a mi juicio no son obscenas."

Madrid, 14 de julio de 1964.

EL LECTOR,

P. Aguirre Guervo

Para conocimiento de Sr. Asesor
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
OFICINA DE ENLACE

Núm. _____

Fecha 23-7-64.

A _____



no se autoriza

CRONICA DE UN REPERO

(Autor Andrés Sorol, Editorial Seix y Barral)

Obra sombría, emarga y negativa, cuya lectura no sería de provecho para nadie.

Impotencia, frustración, abandono, explotación, miseria, tedio, ... son conceptos que resumen las páginas de este desafortunado ensayo psicológico-social.

Los detalles más desesperanzadores, grises y prosaicos de la vida asfixian la existencia del protagonista, que en ningún momento propone una solución positiva y concreta: Esposa enferma y muerta prematuramente sin descendencia; el campo es atraso, ignorancia y miseria; la ciudad símbolo de injusticias y ambiciones mesquinas; el Estado negligente, opresor, amparador de privilegiados; la muerte es el fin de todo, sin que más allá de ella haya nada que esperar.

Destacemos a continuación tres aspectos especialmente rechazables (señalados en el texto con lapiz azul):

Pesimismo antiespañol

El trabajador se agota en medio de su miseria abandonado y explotado por los privilegiados, por el Estado mismo que le empuja a emigrar: Páginas 32, 33, 36, 49, 50, 71, 77, 111, 143, 144, 154, 182, 183, 196 y 197.

El Servicio Militar es degradante y absurdo: Páginas 90, 98, 99, 101 y 116.

No faltan ataques a la misma profesión militar: página 162; a los mismos pactos hispanoamericanos: página 13 ; y el Alzamiento Nacional es calificado de insurrección: página 172.

La Guardia Civil sólo es instrumento de brutal represión: Páginas 20, 48, 49, 190, y 191.

Sentimiento antirreligioso

Se pone en duda la existencia de Dios y la esperanza en una vida eterna, páginas: 16, 34, 56, 57, 101, 118, 141 y 173.

La Iglesia es una organización artificial y humana, páginas: 26, 59, 190 y 191.

Pasajes escabrosos

Alusiones y descripciones: páginas 37,
42, 44 y 45

que en alguna ocasión llegan a morosidad de-
tallista: páginas 37, 61 y 62.

NO DEBE PERMITIRSE SU PUBLICACION.

Rapport du censeur Luis Martos sur l'essai *Ho Chi Minh*

HO CHI MINH

Andrés Sorel,

Comparado este ejemplar con los presentados en fechas anteriores, no se observa diferencia alguna.

El autor de este libro, falsea lamentable y deliberadamente la historia, presentando un Ho Chi Minh sentimental, poeta, amante de los niños, de las flores y de los libros, constantemente martirizado por el pensamiento de los sufrimientos de su pueblo... Poco menos que un santo viviente a quien engañaron y traicionaron franceses primero y americanos después. La verdadera historia es exactamente lo contrario. Ho Chi Minh fue un oportunista probablemente desequilibrado, que cambió de opinión veinte veces cada vez que le convino. Firmó acuerdos con los franceses, los traicionó luego, y fue el verdadero responsable de los sufrimientos del pueblo vietnamita.

El libro además respira comunismo por todas partes. Ho fue comunista y en el libro se señala su admiración por Lenin, su entusiasmo por el marxismo etc. Se copian íntegramente las instrucciones suyas, netamente marxistas. Por muchas tachaduras que se hagan es imposible limpiar el libro de su matiz comunista.

Por además, el hecho de intentar presentar a un dirigente comunista como un santo iluminado, es en realidad pura propaganda comunista. Como también toda la historia del Vietnam que en este libro es la lucha de infelices oprimidos contra los criminales imperialistas franceses y americanos. Claro está que los infelices oprimidos son comunistas y los otros los agresores. Según el libro, se deduce que el comunismo es la teoría redentora de los pueblos oprimidos. Más propaganda comunista que no se puede arreglar con algunas tachaduras. Es toda la obra la que tiene el mismo matiz.

Por todo ello se considera NO AUTORIZABLE

Madrid 6 Septiembre 1971

El lector

Martos nº 6

ANNEXE 5

Sentence du TOP, instruction 271 de 1970

Juzgado de Orden Público
MADRID

Sumario n.º 271
Año 1970
Delito: asociación
ilícita

Excmo. Sr.

De conformidad con lo prevenido en el artículo 308 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, tengo el honor de comunicar a V. E. que con esta fecha he procedido a la incoación del sumario de las anotaciones del margen, en virtud de diligencias de la Policía de fecha 16 de abril de corriente, en las que aparece encartado JOSE ANDRES MARTINEZ SANCHEZ .



Dios guarde a V. E. muchos años.
Madrid, 17 de abril de 1970

Excmo. Sr. Presidente

Juzgado de Orden Público
MADRID

DON _____ SECRETARIO
DE LA ADMINISTRACION DE JUSTICIA Y DEL JUZGADO DE ORDEN,
PUBLICO -

DOY FE que en sumario número 271 de 19 70 se
dictó el siguiente

AUTO -Juzgado de Orden Público.-Madrid, a once
de Junio de mil novecientos setenta
Dada cuenta; y

RESULTANDO que incoado este sumario por el hecho
de que ~~a JOSE ANDRES MARTINEZ SANCHEZ, se le atribuyeron~~
~~actividades de tipo clandestino lo que no se ha confirmado~~
~~en la instrucción sumarial,~~

se han practicado cuantas diligencias se han creído
útiles y necesarias para el esclarecimiento del hecho,
sin que se desprenda ninguna otra útil a juicio del
proveyente.

CONSIDERANDO que en su consecuencia, y conforme
a lo dispuesto en el artículo 622 de la Ley de Enjuicia-
miento Criminal, procede declarar concluso este sumario
y sobreseerlo provisionalmente de conformidad con lo
dispuesto en el número 1º del artículo 641 de la
propia Ley.

Se declara concluso y se sobresee provisiona-
lmente este sumario, que se remitirá al Ministerio Fiscal
por término de cinco días a los efectos prevenidos en el
artículo 795 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, y una
vez firme elévese testimonio de esta resolución al Excmo.
Sr. Presidente del Tribunal de Orden Público, archivan-
dose la causa si procediere. Y se declaran de oficio
las costas.

Así lo acuerda, manda y firma el Ilmo. Sr. Don

Magistrado, Juez del Juzgado de Orden público; doy fe -
-Rubricados.-

E/.

Concuerda con su original a que me remito, y pa-

Entretien avec Andrés Sorel

Madrid, 23 juin 2010

¿Cómo fueron tu infancia y adolescencia bajo el franquismo?

La memoria humana, y sobre todo la literaria, es proclive a retener y luego recordar los momentos más enriquecedores, la luz del crecer a la vida y a los descubrimientos: del espacio, del amor, de los relámpagos de la belleza. Pero no puede olvidar las sombras. Y hubo demasiadas en esos periodos de mi vida. El hambre, el frío, el miedo, la represión. Imágenes sombrías que proyectan curas, guardias civiles y voces como la de Franco. Luego viene el análisis, la recreación, pero en el principio, podemos decir, fue el franquismo, y eso, sin duda, ha sido lo peor de mi vida durante cuarenta años, demasiados para desuncir el odio que nunca podré desalojar de mí, y del que no me arrepiento.

¿De qué manera comienza tu andadura literaria? ¿Cuándo empezaste a escribir y por qué?

Es la otra cara de la moneda de la respuesta anterior. Fue como un cuento. Desde niño leía poesía, narraciones, que me transportaban a otros mundos menos sombríos, más bellos, soñados. Recitaba versos con mi hermana mayor o leía historias con mi otro hermano, que me llevaba siete años y ya vivía literariamente. Para ganar unos céntimos, y contando solamente ocho o nueve años, organizábamos en la buhardilla de mi casa segoviana lecturas e incluso pequeñas escenificaciones teatrales para chicos y chicas del barrio. En la adolescencia ya comencé a sumergirme en grandes novelas y en el propio Shakespeare. Y con once o doce años escribía historias a la manera de los tebeos del Oeste o románticas, incluso narraciones de corte realista ya siguiendo a Dickens u otros novelistas decimonónicos.

¿Cuáles son tus influencias literarias? ¿Qué autores españoles o europeos te han marcado más?

Sigo siendo de profesión lector. No podría dar cuenta de los miles de libros que he leído, continúo leyendo. Jugamos a veces a contar qué diez libros, si tuviéramos que elegir entre todos los libros, nos llevaríamos a una isla desierta. No faltaría desde luego Shakespeare, El Rey Lear, La tempestad, Macbeth, uno de ellos. Tampoco Kafka, cualquiera de sus obras, tal vez El proceso. De los españoles El Quijote, y Cernuda y Machado, que la poesía es para mí indispensable. Stendhal, porque Rojo y Negro y Lucien Leuwen marcaron mi juventud. Dostoievski y Tolstoy entre los rusos. Y nombres menos conocidos, Karl Kraus por ejemplo.

Faulkner, el Pedro Páramo de Rulfo, Antonio Gamoneda, Saramago. Y ya paso de los diez. Y ahora tendría que volver a empezar y me saldría otra lista. ¿Qué habría sido, sería de mí sin la literatura?

¿Qué repercusiones ha tenido en tu obra escribir durante la dictadura?

Ahora sé que fue tan negativa y nefasta como ha sido para el desarrollo de la vida de este país. Una herencia de la que difícilmente saldremos. En mi caso me impidió desarrollarme, o afianzarme, como escritor. Prácticamente hasta que murió Franco yo no pude publicar ningún libro en España. Si en 1963 la novela que prohibieron a Seix Barral, o en 1967 a Ciencia Nueva hubieran visto la luz, no puedo predecir cual hubiese sido la evolución de mi vida. Creo que durante años llegué a considerar que yo jamás podría publicar. Me dediqué demasiado a la política, a labor periodística clandestina y muy de partido, a la literatura de urgencia. Y piensa que hablo de quince años de negación y de silencio como escritor.

¿Pertenece a alguna “generación”? ¿Qué es la “prosa de la berza”?

No creo en las generaciones. Pertenezco a la literatura. La literatura no tiene tiempo porque es de todos los tiempos. Innumerables ríos en los que me sumerjo con avidez. Sin fronteras, sin lenguas, que las traducciones la unifican en la propia, el castellano. Y en cuanto a la prosa de la berza fue una *boutade* más de las que se estilan como chiste fácil y que la prensa luego las magnifica. Se referían a un tipo de literatura que, ante la férrea censura existente en España, daba cuenta de manera directa y comprensible de problemas reales, concretos, con lenguajes a veces no depurados, como supliendo la crónica periodística prohibida. Yo no me siento inmerso en ella, aunque puedo asegurar que novelas mucho mejores que las que después fueron jaleadas por la crítica, e incluso menos percederas, se pueden contar entre las encasilladas en esos términos, pero digo que quedo bastante ajeno tanto por la temática de mis libros como por los diversos procedimientos narrativos que, con mayor o menor fortuna empleé. Ni yo, ni mi hermano mayor, Martínez Menchén, al que algunos desafortunados críticos incluyeron en esa corriente y que es sin duda uno de los mejores y más incomprendidos escritores del momento, lo que muestra la ceguera de muchos de los que se dedican al oficio de críticos, ayer y hoy.

¿Por qué adoptaste el apellido “Sorel”, del personaje de Rojo y negro?

No fui yo quien lo propuso, aunque lo acepté entonces sin concederle mayor importancia. Era joven, debía tener unos 24 años, e iba a publicar mi primera novela que acababa de resultar finalista del premio Biblioteca Breve. El editor Carlos Barral que ya había publicado *Cinco*

Variaciones de mi hermano Antonio consideró que repetir apellidos creaba confusión entre los lectores, como le ocurría entonces con los Goytisolo. En una reunión con otros escritores, entre los que recuerdo a Antonio Ferres, García Hortelano, López Pacheco, Ángel González, López Salinas, uno de ellos propuso ese apellido. Me gustaba mucho la novela de Stendhal, se habló del personaje central de ella, y sin darle más importancia lo acepté. No consideré entonces, en que ya tenía un nombre clandestino para mis trabajos en el P.C, la trascendencia que alcanzaría para mi futuro, en algunos puntos beneficiosa por la confusión que creaba en un régimen policíaco. No concedo de todas maneras demasiada importancia a los nombres, lugares de nacimiento y otros símbolos patrióticos en los que no creo.

¿Con qué finalidad escribes? ¿Cuál es el mensaje principal que quieres transmitir a través de tu obra narrativa?

Escribo desde que tengo uso de razón. Como necesidad. Es mi vida. Escribir es pensar, soñar, transformar. No busco mensajes. Éstos han de estar implícitos en la obra, deben desprenderse de ella. Sí tomo partido desde un punto de vista moral, ético, político. Si tuviera que definirlo diría que es a favor de los derrotados, los vencidos. Y siempre contra los hipócritas, explotadores, los poderosos, los brujos de cualquier secta religiosa, los dogmáticos, los que desprecian la belleza, los prepotentes, los nacionalistas a ultranza, los militares, los señores del dinero. Los que desde los patriarcas israelitas a los halcones del Pentágono, han creado el dolor y la injusticia en el mundo.

¿Por qué no escribes teatro o poesía?

Porque ambos, origen de la literatura, requieren un lenguaje propio en el que yo no sé moverme. Lo hubiera deseado desde niño. Para mí, que cada vez desconfío más de los géneros literarios, nada existe en literatura más sublime que un poema o una tragedia. Por su concisión, precisión, belleza. Demasiado respeto para meterme en aquello que nunca desarrollo. Los lenguajes no se inventan, se adquieren con el tiempo, con una sensibilidad propia, con un estilo que se va formando y que requiere determinadas propiedades. Aunque en mis libros las huellas de la poesía y del teatro creo que siempre son visibles.

¿Cuál es el género en el que te sientes más cómodo escribiendo: la novela o el ensayo?

A veces no los separaría, como ocurre en buena parte de la literatura contemporánea. Las obras que a mí personalmente más me seducen, tienen un lenguaje cercano a lo poético, un desarrollo narrativo que pretende crear una historia que se nutre a su vez de personajes reales, inventados,

del propio autor, y es lógico que en el curso de los acontecimientos, pensamientos, diálogos que en ella se autocruzan aparezca un mundo filosófico plagado de dudas, interrogantes, conflictos que la tradición ha consagrado, o que se reinterpreten por parte del autor intentando penetrar en su esencia, aquello que fue desfigurado o simplemente no contado o escrito.

¿Cuál es el deber del escritor?

El escritor es escritor y es ser humano. Como escritor debe trabajar con ahínco en perfeccionar la herramienta de su oficio: el lenguaje. No pervertirlo. No acomodarlo a modas, reglas, convencionalismos. Estudiar sus límites y posibilidades para hacerlo acorde a sus planteamientos literarios. Pero como escritor no ha de olvidar que al tiempo es un ser humano y como ser humano ha de vivir en su tiempo, que es continuidad de otros tiempos y esperanza a la vez de otros distintos, mejores. Haga lo que haga, diga lo que diga, se compromete, siempre será un ser comprometido porque nada de lo que le rodea, en lo que participa, de lo que habla o de lo que escribe, le es ajeno.

¿Por qué el compromiso te parece tan importante? ¿Hay que cuidar la estética del mensaje?

No es que me parezca importante, es que nadie está fuera de él. Si se grita o si se permanece en silencio. Si se aplaude o si se silba. Si se participa o si se esconde. Siempre se está a favor o en contra de algo, aunque uno permanezca mudo, ausente, que esto es ya una forma de comprometerse. Importante es arremeter contra aquellos comprometidos en una sociedad determinada que niegan el compromiso a quienes la critican, desean transformarla. ¿Compromisos de derechas o izquierdas? No, porque los límites de ambas definiciones no pueden precisarse con exactitud, a veces se confunden o incluso se entremezclan. Compromiso ante el dolor, la injusticia, la arbitrariedad, la tortura, la guerra, el fanatismo, la alienación, el poder, la corrupción, sí. Son los otros quienes ponen las etiquetas, otros tan comprometidos como aquellos a los que acusan de “comprometerse”. En cuanto a la estética del mensaje, yo diría que lo que uno debe cuidar es la estética, simplemente, sobre todo en una sociedad como la actual, en la que el feísmo ocupa todas las tribunas, se encuentra en las palabras, los gustos, los actos públicos o los privados, los medios de comunicación o el propio arte y la literatura.

¿Piensas que la literatura comprometida puede cambiar el mundo?

Sería absurdo pensarlo. Fíjate que ni las revoluciones más profundas han conseguido no ya transformar el mundo sino las propias sociedades y países en que se desarrollaron. La literatura solo transforma a uno mismo, a quien la escribe, cree en ella, se siente menos desgraciado por

vivir en ella. Y a quienes, escritores o lectores, son la misma cosa, participan de su fiesta, es decir, de su “comunidad” con ella

¿Qué sentido tiene el compromiso una vez finalizada la dictadura franquista?

El compromiso carece de tiempo y no está circunscrito a circunstancias, aunque es cierto que en determinadas épocas históricas se impone con más fuerza, resulta más trascendente. El compromiso es ético, moral, y en nuestro caso además literario. Y los valores que deben enmarcarlo, belleza, justicia, libertad, igualdad, fraternidad, indagación, no desaparecen con una dictadura ni tampoco en una democracia, que los valores son abstractos, que las palabras constituyen los conceptos que quieren definir. Son como juguetes manejados por políticos y comunicadores a su antojo. El escritor no tiene ni debe tener ningún poder: su hábitat natural es el de la duda, el de la imposible búsqueda de certezas y respuestas, nunca el del dogma y el conformismo. Por eso, para eso, el compromiso, aún expresado de otra manera, con otras formas de expresión y lucha, tiene el mismo valor literario y humano hoy que tenía en el franquismo. Digamos que, eso sí, es menos peligroso, costoso.

Para ti, ¿toda obra literaria es, en esencia, política?

Sí, ya lo dije al hablar del compromiso, por definición u omisión. No podemos abstraernos de la única realidad que conocemos: lo efímero de la existencia en un mundo que nos fue dado, en el que igual que nacemos desaparecemos. Solo nos queda preguntarnos, interpretar esta realidad única en la que nos movemos, sin trascendencias futuras, y ahí se encuentra la política, que ha sido y sigue siendo la acción de los seres humanos sobre la naturaleza y sobre sus semejantes.

¿Cuál es el proceso que sigues para escribir una novela? ¿De dónde provienen tus temas?

Como no soy escritor de encargos, ni asalariado, mis temas son los temas de siempre: el amor, la muerte, la reflexión humana, el marco histórico, la búsqueda del yo, de mis circunstancias. En cuanto al proceso se inicia por el o los personajes: quiero escribir sobre algo o alguien que me atrae, normalmente los derrotados, los desposeídos, los rebeldes, y a partir de ahí voy reflejando el desarrollo que aunque sea lejano en el tiempo busco siempre que pueda interpretarse y connotarse con el presente, es decir, responder a interrogantes que no tienen fecha de caducidad.

¿Qué aspectos concretos definen tu estilo narrativo? ¿Qué hay en él de exclusivo, de único?

No soy yo el que puede responder. Dudo mucho que hoy, tras el largo andar de la literatura, la que ha abordado los grandes temas del ser humano y encontrado los más hermosos y profundos procedimientos para expresarlos, se pueda ser original. Si acaso respondería que lo que sí busco, el cordón umbilical que puede definirla, es la sinceridad.

¿Cómo ha evolucionado tu narrativa a lo largo de los años?

En el conocimiento y apreciación de los errores cometidos, uno busca no repetirlos. Demasiado apoyado a la realidad histórica, a los excesivos moralismos, al desconocimiento de lo que se escondía más allá de determinados dogmas, he intentado despojarme de cuanto podía sonar a falso, no creíble, equivocado, para, aunque esto me lleve a incomprendimientos y desafecciones, ser más riguroso en mis juicios y tratamientos históricos y actuales. El dogmatismo en la política, las ideas, las religiones, es algo que en mis últimos años me repele especialmente, y creo que ha hecho y hace mucho daño a la literatura también.

¿Por qué adoptas la estética del realismo social en tus novelas? ¿Es la mejor manera para denunciar?

Yo dejaría la formulación en realismo a secas. Social es todo, incluso las cuitas que un enamorado dirige a su amada, o las reflexiones que sobre la muerte realiza, sea el hombre atormentado de la civilización babilónica, Jorge Manrique o un personaje de Samuel Beckett. Y el realismo más que denunciar refleja, y es en el reflejo de esa realidad donde podemos encontrar la denuncia, a veces hasta en algún escritor que no deja de tener como hombre un comportamiento reaccionario desde el punto de vista político e ideológico pero que en la realidad que trasciende de su obra no puede por menos que irradiarse.

¿Por qué la historia juega un papel fundamental en tu narrativa?

Porque nos distingue la memoria, por ella somos seres históricos, humanos, y nos encontramos donde nos encontramos y hablamos con quien y de lo que hablamos, estamos circunscritos a ella. Yo lo que busco al interpretar la historia es intentar explicarnos a nosotros mismos mejor en este segundo que vivimos, a través del desarrollo que hemos tenido hasta este momento, y los protagonistas que conocemos o hemos inventado pueden ayudarnos en este quehacer que jamás sin embargo nos liberará de la angustia y de lo no comprensible ni explicable. La historia ha sido, salvo en las lejanas edades del hombre, la historia de la explotación del hombre por el hombre, y sobre todo la de la explotación y discriminación de la mujer, y mi aproximación no

trata sino de restituir la comprensión por los vencidos y marginales que no se encuentra ni en los libros religiosos ni en la educación que se imparte y los textos que solo tratan de los llamados héroes, tantas veces meros asesinos. La memoria es una de las conquistas fundamentales que distinguen al ser humano de los animales, y al tiempo es la que nos llena de dolor, angustia, pero también nos permite un mayor éxtasis ante la belleza. Sin la memoria, ni la música ni el arte tendrían razón de ser. La memoria constituye junto con el lenguaje el punto álgido y más importante de la literatura. Entre otras razones el escritor se ha ido convirtiendo en escritor gracias a la memoria, y a los libros que le han ido legando en el tiempo los escritores con los que viaja en esta búsqueda.

¿Por qué en tus novelas se vuelve a recordar, setenta años después, la Guerra Civil? ¿Qué sentido tiene?

Porque mi vida ha sido mi vida gracias, o mejor dicho, por culpa de esa guerra civil. Yo soy uno de los españoles que sufrieron sus consecuencias, si no la guerra en mi caso, que esa fue más terrible para sus millones de víctimas, la posguerra, que marcó mi niñez y juventud, incluso gran parte de mi vida adulta. La guerra civil no son solo los años 1936-1939: se prolonga hasta 1975. Y como ser humano yo padecí esa circunstancia: en el miedo, el hambre, la discriminación, las censuras políticas y humanas, literarias. Es lógico que busque indagar por qué se produjo este tan terrible como nefasto hecho histórico y al tiempo encuentre en sus culpables y en sus víctimas materia para mi creación literaria, como lo encontré para mis conversaciones o luchas políticas.

¿Qué solución propondrías para la restitución moral de las víctimas del franquismo?

A los muertos nadie puede restituirles nada. A los condenados ningún dinero ni homenaje puede resarcirles de sus padecimientos. Lo que uno pide es que al menos la farsa no se siga ensañando con ellos. Que se los deje en paz. Que se los reconozca. Mejor el silencio que los falsos y tergiversadores homenajes, como este mismo año se ha hecho por ejemplo en su tierra con Miguel Hernández, por autoridades y personajes que son herederos de sus asesinos. Me hubiera gustado presenciar cómo un Tribunal Internacional, a la manera del formado en Nüremberg, condenaba al menos moralmente al franquismo. Pero esta es nuestra circunstancia política, y todavía seguimos pagando sus consecuencias en esa derecha fascista que se extiende cada vez más por nuestra tierra.

Cuando escribes tus novelas, ¿para quién escribes?, ¿piensas en algún tipo de lector determinado?

Siempre uno, si es sincero, escribe para sí mismo. Para mirarse en el espejo y no ver su aspecto físico, sino el moral. ¿El lector? El lector no existe. Al lector se le forma y condiciona. Ningún lector es inocente. Y uno, cuando no es producto ni víctima del mercado, que ahí los lectores vienen condicionados por la propaganda, la publicidad, los intereses editoriales, sabe que tiene muy difícil encontrar un lector. Por eso, cuando lo encuentra, se siente reconfortado. La botella que lanzó al proceloso océano en su ininterrumpido naufragio halló por fin a alguien que supo recoger e interpretar su mensaje.

¿Toda novela es autobiográfica, como dijo un escritor? ¿Qué elementos de tu vida personal aparecen en tu obra literaria?

Matizaría. No toda novela es autobiográfica. Pero sí es cierto que el autor, de alguna forma, se encuentra presente en toda novela. Por sus conceptos, por su visión del mundo y de los personajes que trata, por la elección del lenguaje que realiza. Tiene que ver con sus gustos y concepciones estéticas y humanas. Que él se encuentre más o menos presente en la novela es coyuntural, a veces decide hacerlo y otras no, aunque puede sublimarse en determinados personajes. En mi caso los elementos personales que más se incardinan de manera directa en mi obra podemos encontrarlos en aquellas que citaba anteriormente, el *Discurso* y el *Siglo XX*. Y estoy con Lezama Lima cuando respondió a quienes le preguntaban si su novela era autobiográfica. Dijo el cubano: “Hasta el punto en que toda novela es autobiográfica, *Paradiso* es una novela autobiográfica. Yo no soy un novelista profesional, pero creo que es imposible dejar totalmente fuera de una novela la vida vivida, seres conocidos, recuerdos, odios, rencores, pesadillas.... Ofrecí en *Paradiso* una summa, una totalidad en la que aparecen lo muy cercano e inmediato, el caos y el Eros de la lejanía. Cuando yo digo que en ese libro puse mi vida, no debe interpretarse la frase en un sentido literal, aunque haya mucho de mi vida en *Paradiso*, sino como la dedicación y el fervor con que la escribí”.

¿Hasta qué punto existen hoy la censura y la autocensura?

Hoy existen tres censuras: la económica, quizá la más fuerte, la política, en temas y tratamiento de temas que se consideran no correctos u oportunos y por eso no son explotados por la industria editorial, y la del mercado que condena al autor simplemente negándose a vender sus libros. Existen editoriales que junto a distribuidoras y librerías, sobre todo grandes superficies tienen ya listas negras de autores definidos como no interesantes ni publicables por sus características

críticas o incluso demasiado “cultos y difíciles”. Por eso creo que lo que no encaja en el sistema político-económico-judicial está condenado, con leves excepciones, al ostracismo literario.

¿Por qué motivo Andrés Sorel no es conocido por el gran público?

Tal vez por culpa suya. Cuando uno elige un camino, a partir de la soledad, de rabiosa independencia, la no concesión a lo fácil, el rechazo del mercado, sabe a lo que se expone. Pero no me interesa el gran público. La masa es vulnerable, manejable, y en su mayoría estúpida, carece de criterio. El gran público votó a Hitler, llenó los lugares donde se desplazaba Franco a soltar estupideces con el lenguaje de un subdesarrollado mental, y consume lo que le ofrecen los embaucadores virtuales sin preguntarse qué se esconde tras ello, espectáculos o política. Hasta acepta que la engañen, la insulten, priven de voz y no por eso deja de votar a los terroristas corruptos de la economía y la política. ¿Por qué no va a hacerlo en la cultura? El verdadero lector, en un mundo como el actual no puede estar entre el gran público.

¿Cuándo y por qué te exiliaste? ¿Por qué has vuelto a España?

En mi caso digamos que me obligaron a exiliarme, para no ir a prisión. Tras haberme detenido varias veces, en 1971, cuando la policía se encontraba en mi casa realizando un minucioso registro y esperando en los alrededores del portal para detenerme, conseguí escapar y con la ayuda del PCE y un falso pasaporte pasar a Francia. En París dirigí el periódico *Información Española* dirigido a los emigrantes españoles en Europa. Hasta que tras el golpe militar en Chile, y por diferencias con la dirección del partido, fundamentalmente con Santiago Carrillo que era el típico dirigente absolutista, estaliniano, me aparté o me apartaron del partido, creo que fue una mezcla de ambas cosas. Regresé a España cuando se moría Franco. Mi tierra, mi lengua, mi cultura, mi memoria, mi posibilidad de intentar por segunda vez ser novelista, se encontraba en España. No puedo olvidar que desde 1963 que le prohibieron a Carlos Barral mi primera novela, *Crónica de un regreso*, no era escritor en mi país. Vivimos entonces unos sueños tan hermosos como pronto frustrados. Para mí los mejores de mi vida. Libros, trabajos políticos, conferencias por toda España, también represiones, incluso ya legalizado el PCE. Me detuvieron y quitaron el pasaporte, tardando Fraga más de un año en volvérmelo a devolver y tras presiones de algunos medios de comunicación.

¿Cómo ha sido tu labor periodística? ¿En qué medios has colaborado?

Colaboré en medios de diversas tendencias políticas de la izquierda: anarquistas, comunistas, social cristianos, trotskistas. Y también en numerosos periódicos de toda España. Había

comenzado a escribir artículos clandestinamente en los años 60, era corresponsal en Madrid de *Radio España Independiente*, conocida como *la Pirenaica*, y en *Mundo Obrero*, *Realidad*, en el que hacíamos en Madrid, *Hora de Madrid*, e incluso en algunos legales, aquí con mi nombre, como *Informaciones*. Ahora lo hacía en la cadena de diarios que heredaron al *Pueblo* de Emilio Romero. Y en revistas como *Posible*, *Ciudadano*, *Tiempo de Historia*, *Cuadernos para el Diálogo* donde me prohibieron todavía algunos trabajos. Posteriormente en *El Viejo Topo*. Y *El País*, en las páginas de opinión, hasta que se produjo la primera guerra de IRAK. Esa noche me entrevistaban en la SER cuando empezaron los bombardeos. Yo publiqué en *El País* un artículo titulado “No a la guerra”, que después suscribieron diversos escritores, y me comunicaron que ya no escribiría más en el diario. Todavía seguía escribiendo en otros diarios, como *El Sol*, *El Independiente*, *Egin*, *La Razón*. Y revistas. Creo que sería demasiado larga la lista. Luego vino la etapa de *Liberación*. Mi mejor recuerdo de este diario fue el año que pasé preparando su salida, desplazándome por numerosas ciudades de España para explicar cómo iba a ser el periódico y solicitando ayudas para su lanzamiento. En las páginas de cultura y opinión, durante los cinco meses que se publicó, busqué la colaboración de bastantes escritores, desde Alfonso Sastre a alguno que después sería ministro de cultura. Se trataba de dar una visión plural, y crítica de la literatura y la cultura, y también de la política. Las dificultades económicas, pese a las ayudas personales que me concedieron, se aunaron a ciertos dogmatismos de algunos de los redactores. No guardo una buena experiencia, sobre todo porque aún me persiguen los bancos y la justicia como presidente de la Cooperativa, por alguno de los préstamos que nos concedieron. Esa es la ley. Un banquero u oligarca que descalza y se lleva el dinero a paraísos fiscales regresa después con sus millones porque la justicia le dice que ha prescrito su causa. En el caso de una cooperativa, y han pasado casi treinta años, a nosotros que solo poníamos trabajo y sueños, sigue sin perdonársenos aquel intento de hacer un periódico libre y diferente y se personaliza en mí la culpa y el castigo. No me gusta ni escribir ni hablar de este tema, porque siento humillación, asco y una impotente violencia.

¿La Transición española está acabada? ¿Qué le falta y que le sobra a la democracia española?

Insisto, o insistimos algunos: transición fue tra(ns)ición. Acomodamiento. Renuncia. Aceptación de una monarquía impuesta por Franco, del poder omnímodo de la banca, de la continuidad del de la Iglesia Católica, otras leyes. Una cosa es no buscar un estallido de violencia contestataria y otra someterse a semejante reparto de poderes de por vida. Así la izquierda traicionaba el pasado y renunciaba al futuro, conformándose con tener una

representación en el Parlamento, y una burocracia tanto política como sindical, olvidando pronto las luchas y los sacrificios de millares de españoles. Debió permanecer en la oposición. No claudicar ideológicamente. Continuar organizando, creando condiciones para que no se perpetuara el neofranquismo. Para no encadenarse al engranaje del mundo en que se encuentra sometida, en el que es cada vez más irrelevante, comulgando a la fuerza con las corrupciones, el capitalismo neoliberal, la sujeción a fuerzas imperialistas que imponen su ley en el mundo. Porque el mundo sigue repartido entre un puñado de depredadores que están arruinándolo y destruyéndolo, desde el plano ecológico, pero también cultural y humano. Voraces depredadores que siguen pisoteando y sangrando a millones de seres humanos sacrificados por su poder imperialista de inicuos explotadores, sometiéndolos a nuevas formas de esclavitud. Un mundo atroz desde todos los puntos de vista. Y culturalmente cada vez más en decadencia, esa decadencia que hombres como Albert Einstein ya supieron predecir hace casi un siglo.

¿Andrés Sorel: comunista desencantado o anarquista con los pies en la tierra?

Huyo de las definiciones, de los dogmas y encasillamientos. Las ideas no pueden estancarse, fijarse. Se inician, se desarrollan y no pueden morir, pues como los ríos, fluyen, corren, se adaptan a las circunstancias que las llevan a evolucionar, internarse por otros territorios. El comunismo – no su espuria usurpación – sigue vivo. Como el anarquismo. Construir y destruir, un esfuerzo siempre de indagación, de lucha, de sueño y razón. Pero la vida dura un parpadeo, y ese parpadeo no tarda en cerrar nuestros ojos para siempre. Mientras dure, al menos, que no lo desperdiciemos. Tiempo tendrán los ciegos, que son la inmensa mayoría, de cerrar definitivamente nuestros ojos, volvernos al silencio del que vinimos. Mas no seamos ciegos como ellos cuando todavía existe la luz.

¿Cómo es tu relación con el mercado editorial? ¿Alguna anécdota?

He pasado por numerosas editoriales, más de diez. Pero las editoriales, marginales o poderosas, no han pasado por mí. Fueran Planeta, Cátedra, Muchnik, Edasa, Alianza, u otras más entrañables que cerraron o encuentras dificultades en su distribución y presencia en librerías, como Zero-Zyx, Legasa, Exadra, RD, Txalaparta, Libertarias, Vitrubio etc. Ahora intento una nueva aventura con otra pequeña editorial que edita muy bien y selecciona mucho su catálogo, El Olivo Azul.

¿Tienes dificultades a la hora de publicar tus obras en los tiempos actuales?

Nunca tuve agente literario. Si no me gustan ni la publicidad ni el mercado es lógico que tampoco crea en los intermediarios. He buscado comprensión ante los editores. Lo que no puedo aceptar son exigencias. Y los editores, sobre todo si son pequeños, están sujetos a las reglas draconianas que rigen el mundo del libro. André Schiffin ha escrito mucho sobre este tema, pese a que él fue poderoso en su librería de Nueva York. ¿Cómo puede escapar quién sacrifica tiempo, esfuerzos, dinero, a la voracidad del negocio? Muy poco hay limpio en el mundo del libro. Yo he publicado más de cincuenta obras. Es mi vida. Me costó nacer por culpa de la censura. Pero en los últimos diez años he publicado más que en los cuarenta anteriores. Tal vez, ya dije, todo pudo ser distinto sin el franquismo. ¿Pero a quién no le ha ocurrido en su vida? Y al fin, todo es tan efímero que lo importante es haber hecho de tu vida literatura y de tu literatura vida.

¿Qué piensas de los premios literarios? ¿Tienes alguno en tu haber?

Fue en 1963, cuando era muy joven, la única vez que me presenté a uno de ellos, con mi novela *Crónica de un regreso*. Quedó finalista del Biblioteca Breve de Seix Barral. Luego la prohibió la censura. Ahí se inició y murió esta aventura. No, hoy no creo en los premios literarios, al menos los considerados importantes. Otro descomunal fraude, simulación que emporca la literatura.

¿Qué opinas de la novela que se escribe hoy? ¿Y de los best seller?

¿Los best seller? Es como si me preguntaras, en una comida en Arzak por el tipo de coca cola que ha de acompañarla, siempre que sea por gusto y no por prescripción médica, aunque dudo que ningún galeno prohibiera un excelente vino para acompañarla, por muy moderadamente que se beba. Y en cuanto a la novela, me gustan cuatro o cinco escritores de los que todavía publican, y que desde luego no aparecen en la lista de best seller nunca.

¿Cómo te gustaría que fuera recordado Andrés Sorel?

El tiempo lo devora todo. De la nada a la nada todo es vanidad. No creo en nada. Desaparecer. Y además, a la velocidad que todo se destruye, hasta Shakespeare puede un día dejar de habitar en la memoria del ser humano, que será desde luego otra cosa, pero no humano.

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus d'étude est divisé en deux parties. Le corpus primaire est constitué des romans analysés dans notre étude. Le corpus secondaire concerne les œuvres de l'auteur auxquelles nous avons fait brièvement allusion. Compte tenu de l'extension de la production écrite d'Andrés Sorel, il est fait uniquement référence ici aux œuvres et aux articles abordés dans notre étude.

1. Corpus d'étude.....	491
2. Sur l'auteur et son œuvre.....	494
3. Articles et entretiens.....	500
4. Ouvrages théoriques et critiques.....	510
5. Œuvres de fiction.....	522
6. Sites internet et blogs.....	522
7. Dictionnaires.....	523

1. Corpus d'étude

1.1 Corpus primaire

Discurso de la política y el sexo, Madrid, Zero-Zyx, 1978.

El perro castellano, Madrid, Legasa, 1979.

Crónica de un regreso, Madrid, Libertarias, 1981.

Regreso a las armas, Tafalla, Txalaparta, 1998.

Las voces del Estrecho, Barcelone, Muchnik, 2000.

La noche en que fui traicionada, Madrid, Planeta, 2002.

El falangista vencido y desarmado, Séville, RD, 2006.

La caverna del comunismo, Séville, RD, 2007.

Las guerras de Artemisa, Cordoue, El olivo azul, 2010.

Último tango en Auschwitz, Madrid, Akal, 2013.

1.2 Corpus secondaire

Romans

Free on Board Carolina, Madrid, Centro, 1974.

Concierto en Sevilla, Madrid, Cátedra, 1982.

Babilonia, la puerta del cielo, Madrid, Exadra, 1990.

...y todo lo que es misterio, Madrid, Akal, 2015.

Las voces del Estrecho, Madrid, Akal, 2016.

Récits

Crónicas de amor y muerte en diez ciudades del mundo, Madrid, Zero-Zyx, 1973.

Biographies fictionnelles

Dolores Ibárruri Pasionaria. Memoria humana, Madrid, Exadra, 1989.

El libertador en su agonía, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1992.

Jesús, llamado el Cristo, Madrid, Compañía Literaria, 1997.

Apócrifo de Luis Cernuda, Séville, RD, 2004.

Jesús, el hombre sin evangelios, Madrid, Edaf, 2005.

Iluminaciones. Antonio Gamoneda, Séville, RD, 2008.

Essais

Introducción a Cuba, Madrid, Zyx, 1968.

Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX, Paris, Librairie du Globe, 1970.

Ho Chi Minh, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1972.

Yo, García Lorca, Madrid, Zero-Zyx, 1977.

Vida y obra de Che Guevara, Madrid, Dogal/Libersoc, [1968], 1978.

Guía popular de Antonio Machado, Madrid, Zero-Zyx, 1975.

Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución, Madrid, Zero-Zyx, 1976.

Miseria de nuestra cultura, Madrid, Queimada, 1980.

Castilla como agonía, Castilla como esperanza, Valladolid, Ámbito, 1985.

Liberación, desolación de la utopía, Madrid, Libertarias, 1985.

Cuba, la revolución crucificada, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993.

Yo, García Lorca, Tafalla, Txalaparta, 1997.

La guerrilla antifranquista, Tafalla, Txalaparta, 2002.

Mañana, Cuba, Séville, RD, 2005.

Siglo XX. Tiempo de canallas, Tafalla, Txalaparta, 2006.

Saramago, una mirada triste y lúcida, Madrid, Algaba, 2007.

Miguel Hernández. Memoria humana, Madrid, Vitruvio, 2010.

ETA, Madrid, Foca, 2018.

Mémoires

El libro de los españoles no imaginarios, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1994.

Antimemorias de un comunista incómodo. De la Pirenaica a Podemos, Barcelone, Península, 2016.

Articles

« Reflexiones sobre Checoslovaquia, la Partidocracia y otros temas de nuestro tiempo », *Cuadernos para el diálogo*, nº 71-72, août-septembre 1969, p. 20-24.

GALILEO, « Chile : la revolución crucificada », *Información española*, nº 102, octubre 1973, p. 3-14.

—, « Una lágrima, un poema, una despedida... », *Información española*, nº 103, octubre 1973, p. 3.

« A modo de prólogo », dans *Barrikada de papel: un año de contribución al debate público en El Correo de Andalucía*, Séville, Barrikada de papel, 1990.

« Rojo y blanco », dans VV. AA., *El siglo blanco. Once historias madridistas*, Barcelone, Planeta, 2002, p. 195-209.

« Saramago: literatura y política », *La Razón*, 22/05/2004. En ligne [<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/040522as.htm>].

« Escribir desde los márgenes », dans BALCELLS, José María (Coord.), *Literatura actual en Castilla y León (Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea)*, Valladolid, Ámbito, 2005, p. 635-640.

« Los escritores y la República », dans RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (Coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, 2009, p. 293-296.

- « Terrorismo contra el terrorismo », *La antorcha del siglo XXI*, 18/03/2009. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2009/03/terrorismo-contra-el-terrorismo.html>].
- « La izquierda ha sido y debe ser violencia y utopía », *La antorcha del siglo XXI*, 01/03/2010. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2010/03/la-izquierda-ha-sido-y-debe-ser.html>].
- « Academia de la Historia: Gürtel y Terrorismo », *La antorcha del siglo XXI*, n° 21, 06/06/2011. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2011/06/academia-de-la-historia-gurtel-y.html>].
- « Manifiesto contra los intelectuales », *La antorcha del siglo XXI*, n° 57, 02/09/2013. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2013/09/numero-57.html>].
- « Elogio de la violencia », *La antorcha del siglo XXI*, n° 67, 28/01/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/01/numero-67.html>].
- « La crisis que nunca existió. El lenguaje de Goebbels para engañar a los pueblos », *La antorcha del siglo XXI*, n° 70, 03/04/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/04/numero-70.html>].
- « Cuba, América Latina y la información española », *La antorcha del siglo XXI*, n° 80, 24/11/2014. [En ligne <http://andressorel.blogspot.com.es/2014/11/numero-80.html>].
- « Terroristas y esclavos. El neoliberalismo: la nueva religión explotadora », *La antorcha del siglo XXI*, n° 81, 15/12/2014. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com.es/2014/12/numero-81.html>].
- « ¿Volverán las nuevas ideologías en los pensamientos sus ideas a colgar? », *La antorcha del siglo XXI*, n° 106, 02/02/2016. En ligne [http://www.andressorel.blogspot.com.es/2016_02_01_archive.html].
- « España y Cataluña », *La antorcha del siglo XXI*, n° 135, 25/08/2017. En ligne [<https://andressorel.blogspot.com/2017/08/>].
- « La memoria histórica no es espectáculo », *La antorcha del siglo XXI*, n° 148, 02/08/2018. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com/2018/08/>].

2. Sur l'auteur et son œuvre

AHMED ISMAIL, Rasha, « Fronteras asesinas e identidades culpables : “moros” y “negros” en la literatura española del nuevo milenio », *Anaquel de Estudio Árabes*, vol. 21, p. 235-252.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, « *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel », dans ANDRES-SUÁREZ, Irene, KUNZ, Marco et D'ORS, Inés, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002, p. 257-278.

ANONYME, « Una novela de Andrés Sorel », *La Fiera Literaria*, n° 53, octobre 1998.

- ANSO, Martín, « La novela es un intento de prestar mi voz a los naufragos de las pateras », *Gara*, 26/06/2000, p. 43.
- ARNÁIZ, Joaquín, « Cuando fuimos felices sin quererlo », *Caballo Verde*, 10/05/2002, p. 30.
- ARNÁIZ, Marta, « De Estella a la paz en “Regreso a las armas” », *Burgos 7 días*, 28/11/1998, p. 43.
- BARCO, Pablo del, « Literatura de la recuperación », *Camp de l'Arpa*, n° 62, avril 1979, p. 50-51.
- BASANTA, Ángel, « Babilonia, la puerta del cielo », *ABC Literario*, 28/07/1990, p. 5.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago, « Después de Fidel Castro », *El País*, 25/01/2006. En ligne [http://elpais.com/diario/2006/01/25/andalucia/1138144948_850215.html].
- BEYOGUENO, Simplicio, « El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho y Las cartas de Alou* », dans CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (Éd.), *Memoria colonial e inmigración : la negritud en la España posfranquista*, Barcelone, Bellaterra, 2007, p. 167-189.
- BUCKLEY, Ramón, « Apocalypse Now », *Revista de Libros*, n° 49, janvier 2001, p. 44.
- CABRAL, Ismael G., « Sorel dispara a la derecha con palabras enfurecidas », *El Correo de Andalucía*, 03/05/2013. En ligne [<http://elcorreoweb.es/historico/sorel-dispara-a-la-derecha-con-palabras-enfurecidas-LBEC433967>].
- CASTILLA, Amelia, « El jurado defiende el valor literario del Premio Nacional de Narrativa frente al afán de politizarlo », *El País*, 11/10/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/10/11/cultura/1034287210_850215.html].
- CHAMORRO, Víctor, « Sorel, Andrés: El perro castellano », *Ínsula*, n° 402, mai 1980, p. 10.
- CLAUDÍN, Víctor, « Andrés Sorel: la discrepancia es positiva y necesaria », *Ozono*, n° 22, juillet 1977, p. 31-32.
- , « Andrés Sorel: discurso político y literario », *El viejo topo*, n° 24, septembre 1978, p. 58-60.
- CORREAL, Francisco, « Andrés Sorel, en el Rocío de Babilonia », *Diario 16*, 13/06/1990, p. 41.
- CÓZAR, Rafael de, « Andrés Sorel: novela y catarsis », *Ozono*, n° 35, septembre 1978, p. 44-45.
- , « Algunas precisiones sobre la novela en Andrés Sorel », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 363, septembre 1980, p. 643-649.
- DÍEZ, Gontzal, « Palabra de ahogado », *La Verdad*, 01/12/2000, p. 4-5.

- EFE, « Andrés Sorel da voz a los “espaldas mojadas” », *Diario de Cádiz*, 24/06/2000, p. 50.
- EUROPA PRESS, « Varios escritores españoles se desmarcan de su compañero Andrés Sorel por moderar la presentación de Sortu en Madrid », *Europa Press*, 23/02/2011. En ligne [<http://www.europapress.es/nacional/noticia-varios-escritores-espanoles-desmarcan-companero-andres-sorel-moderar-presentacion-sortu-madrid-20110223112034.html>].
- FITORIA, Dania, « Andrés Sorel recrea el drama de la inmigración en “Las voces del Estrecho” », *El País*, 24/06/2000. En ligne [http://elpais.com/diario/2000/06/24/cultura/961797605_850215.html].
- FONSECA ESCARTÍN, Jesús, « Andrés Sorel, un intelectual “disidente” », *Aragón Exprés*, 22/08/1978.
- GALEOTE, Teresa « Andrés Sorel : “La Iglesia es el mayor cáncer de la sociedad española” », *El otro país de este mundo*, 01/11/2008. En ligne [<http://www.grupotortuga.com/Andres-Sorel-la-Iglesia-es-el>].
- , « “Último tango en Auschwitz”, nuevo libro de Andrés Sorel », *Irreverentes.org*, 15/08/2013. En ligne [<https://periodicoirreverentes.org/2013/08/15/ultimo-tango-en-auschwitz-nuevo-libro-de-andres-sorel/>].
- GARA, « Ante cualquier crisis los intelectuales suelen quedarse sin capacidad de reacción », *Gara*, 16/08/2013. En ligne [<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20130816/418040/es/Ante-cualquier-crisis-intelectuales-suelen-quedarse-sin-capacidad-reaccion>].
- GARCÍA CUETO, Pedro, « Las guerras de Artemisa. La lucidez de un hombre comprometido », *Letralia.com*, 23/10/2017. En ligne [<https://letralia.com/sala-de-ensayo/2017/10/23/andres-sorel-la-lucidez-de-un-hombre-comprometido/>].
- GARCÍA-OSUNA, Carlos, « “El perro castellano” de Andrés Sorel », *El Imparcial*, 14/11/1979, p. 19.
- GÓMEZ RUFO, Antonio, « Una novela buena y valiente », *Cambio 16*, n° 1590, 27/05/2002, p. 63.
- , « La caverna del comunismo », *Aquí y ahora*, 27/11/2007, p. 6.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel, « De amores, guerras y traiciones », *La Clave*, 14-20 juin 2002, p. 85.
- GONZÁLEZ SERRANO, Carlos Javier, « “Último tango en Auschwitz”, de Andrés Sorel », *Tarántula*, 29/04/2013. En ligne [<http://revistatarantula.com/ultimo-tango-en-auschwitz-de-andres-sorel/>].
- GUERRA GARRIDO, Raúl, « Las voces del Estrecho », *Bilbao*, n° 141, août 2000, p. 6.
- GUERRERO MARTÍN, José, « Visión íntima de una etapa cruel que aún está ahí », *Camp de l’Arpa*, n° 75, mai 1980, p. 64-65.

- HERNÁNDEZ, Antonio, « Moros en la costa » *Diario de Jerez*, 03/07/2000, p. 5.
- IGLESIAS, Pepe, « Andrés Sorel reflexiona sobre la Humanidad en su última novela », *El Correo de Andalucía*, 06/11/1990, p. 41.
- JARANDILLA, Susana, « Andrés Sorel: “Ya solo creo en el compromiso como salvación personal” », *La Razón*, 24/06/2000, p. 42.
- LARRAÑAGA, Nere, « Andrés Sorel: “Escribir es gritar contra los demonios internos y la sociedad” », *Egin*, 24/07/1994, p. 2-4.
- M., A., « Andrés Sorel: “La auténtica literatura no encuentra el puesto que merece” », *El adelantado de Segovia*, 17/10/1998, p. 10.
- M., C., « Andrés Sorel: “El sufrimiento de las víctimas de ETA no puede pagarse” », *Diario de Burgos*, 25/11/1998, p. 14.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Jesús Felipe, « La guerra civil española ». En ligne [<http://www.jesufelipe.es/articulos2.htm>].
- MATEO DÍEZ, Luis, « Redoble de conciencia », *Letra Internacional*, n° 69, 2000, p. 77-78.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo, « Contra la memoria edulcorada », *Rebellion.org*, 06/03/2012. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=145826>].
- , « España y su razón eugenésica: *El falangista vencido y desarmado* de Andrés Sorel », *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 92, n° 3, 2015, p. 283-298.
- MEMBA, Javier, « Andrés Sorel es distinguido con el premio José Luis Sampedro », *El Mundo*, 22/10/2013. En ligne [<http://www.elmundo.es/cultura/2013/10/22/5266d81a0ab740d92a8b4578.html>].
- MEXIDOR, Deisy Francis, « Entrevista a Andrés Sorel », *Rebellion.org*, 27/06/2006. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=33654>].
- MIGUENS LADO, Fany, « Entrevista a Andrés Sorel », *Rebellion.org*, 20/11/2004. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=7862>].
- MORALES LOMAS, Francisco, « La narrativa comprometida de Andrés Sorel », dans MORALES LOMAS, Francisco, *Narradores en el umbral. Ensayos de narrativa contemporánea*, Rute, Ánfora Nova, 2012, p. 42-51.
- , « *Último tango en Auschwitz* de Andrés Sorel », *Literatura española actual*, 07/10/2013. En ligne [<http://moraleslomas.blogspot.com/2013/10/ultimo-tango-en-auschwitz-de-andres.html>].
- MORANTE, José Luis, « La noche en que fui traicionada », *Diario de Ávila*, 15/12/2002, p. 36.

- ODUARDO GUERRA, Osmany, « La voz acusadora de Andrés Sorel », *Cuba Literaria*, 12/02/2004. En ligne [http://www.cubaliteraria.com/evento/filh/2004/12/voz_acusadora_sorel.htm].
- PEDREGAL CASANOVA, Ramón, « La Memoria de Cuba de Andrés Sorel », *Crónica Popular*, 21/05/2012. En ligne [<http://www.cronicapopular.es/2012/05/memoria-de-cuba/>].
- PERAL, Emilio, « Perspectiva viciada », *Revista de Libros*, n° 69, septembre 2002, p. 46.
- PÉREZ LAMAS, Miguel, « Sorel explica las entrañas del poeta en *Iluminaciones. Antonio Gamoneda*, en León », *El Norte de Castilla*, 21/01/2009. En ligne [<http://www.elnortedecastilla.es/20090121/cultura/sorel-explica-entranas-poeta-20090121.html>].
- PGR, « Concierto en el campo », *Filosofía Hoy*, n° 12, p. 47.
- RIBERO MARTÍNEZ, David, « La credibilidad crece, la credibilidad se gana », *Diagonal*, 09/02/2011. En ligne [<https://www.diagonalperiodico.net/global/la-credibilidad-crece-la-credibilidad-se-gana.html>].
- RODRÍGUEZ, Antonio, « Andrés Sorel: “El escritor escribe por necesidad” », *Diario de Córdoba*, 15/04/1999, p. 8.
- RODRÍGUEZ, Emma, « “Los inmigrantes son los esclavos de esta época”, dice Andrés Sorel », *El Mundo*, 24/06/2000, p. 69.
- SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ, Carlos, « Subversiones en la novela de la Transición: el *Discurso de la política y el sexo* de Andrés Sorel », Colloque International du LLACS (ED 58) du 20 au 21 octobre 2011 à l’Université Paul Valéry-Montpellier 3 : *Subversion(s) dans la littérature et les arts de l’Espagne contemporaine*, (à paraître).
- , « Représentations de l’autoritarisme et censure franquiste dans le roman *Crónica de un regreso* d’Andrés Sorel », Journée d’étude ED 122 du 29 au 30 mars 2012 à l’Université Paris III-Sorbonne Nouvelle : *Art, presse et littérature face aux régimes autoritaires*. Publication en ligne [www.univ-paris3.fr/colloques-et-publicationsen-ligne-de-l-ed-122-18731.kjsp?RH=1232635360121].
- , « La memoria insurrecta frente a la Historia oficial (1936-2006) en *El falangista vencido y desarmado* de Andrés Sorel », dans NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa et SOLER GALLO, Miguel (Coord.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea* (Actas del IX Congreso Internacional ALEPH Escritura y Disidencia, tome 3), Rome, Aracne, 2013, p. 281-290. En ligne [http://asociacionaleph.com/files/actas/ay_que_triste.pdf].
- , « El compromiso creativo en Andrés Sorel : crónica de una trayectoria insumisa », Journée d’étude du LLACS (ED 58) du 26 au 27 septembre 2014 à l’Université Paul Valéry-Montpellier 3 : *Manifestaciones de lo político en el mundo hispano*. En ligne [http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/Actes_JE_Manifestaciones_de_lo_politico_2014.pdf].

- , « ¿Hay un lugar para la risa? La difícil relación entre el humor y el compromiso en la obra de Andrés Sorel », dans BOTTIN, Béatrice et BURON-BRUN, Bénédicte de (Éd), *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Séville, Renacimiento, 2015, p. 107-123.
- , « Raconter l'excès, l'échec, l'espoir : extrême gauche et littérature dans *La caverna del comunismo* d'Andrés Sorel », dans *L'extrême gauche saisie par les lettres. Dissidences*, Vol. 16, Lormont, Le bord de l'eau, 2018, p. 145-163.
- , « Desvelando los blancos historiográficos: la violencia de Estado en las novelas de Andrés Sorel », dans MARTÍNEZ-MALER, Odette et SAGNES-ALEM, Nathalie (Coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 151-170.
- SANTOLARIA, Susana, « Andrés Sorel: "El diálogo es la mejor arma para no matar y convivir en paz" », *El País*, 04/11/1998. En ligne [http://elpais.com/diario/1998/11/04/paisvasco/910212032_850215.html].
- SATUÉ, Francisco J., « Una novela prohibida », *Diario 16*, 07/02/1982, p. 11.
- SENABRE, Ricardo, « La noche en que fui traicionada », *El Cultural*, 29/05/2002, p. 28. En ligne [<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-noche-en-que-fui-traicionada/4884>].
- , « La caverna del comunismo », *El Cultural*, 21/02/2008, p. 18. En ligne [<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-caverna-del-comunismo/22486>].
- SERRANO, Pascual, « El resultado de un encabronamiento justificado », *Pascualserrano.net*, 14/07/2007. En ligne [<http://pascualserrano.net/es/noticias/el-resultado-de-un-encabronamiento-justificado>].
- SOLA, Ramón, « Sortu inicia su estructuración tras su registro y presentación en Madrid », *Gara*, 10/02/2011. En ligne [<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20110210/247661/es/Sortu-inicia-su-estructuracion-tras-su-registro-presentacion-Madrid>].
- TLS, « Unai Elorriaga, premio Nacional de Narrativa con su primera novela », *ABC*, 09/10/2002. En ligne [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-10-2002/abc/Cultura/unai-elorriaga-premio-nacional-de-narrativa-con-su-primera-novela_134808.html].
- TORRIJOS, Sergio, « Andrés Sorel : "aparecer ausente de los temas éticos, políticos, sociológicos o culturales es una falacia" », *La República Cultural*, 06/05/2013. En ligne [<https://larepublicacultural.es/article7006>].
- VÁZQUEZ, Rocío, « De las crisis no son culpables unos pocos, sino todos los que las permiten », *La voz de Cádiz*, 25/06/2013, p. 22. En ligne [<https://www.lavozdigital.es/cadiz/20130625/sociedad/crisis-culpables-unos-pocos-20130625.html>].

VEIGA, Gema, « “Las voces del Estrecho” también se escuchan en la literatura », *Diario 16*, 24/06/2000, p. 45.

VÉLEZ NIETO, Francisco, « La noche en que fui traicionada », *El Correo de Andalucía*, Especial Verano 2002, p. 8.

—, « Una denuncia descarnada », *El correo de Andalucía*, 09/12/2007, p. 54.

—, « A propósito de “Las guerras de Artemisa” de Andrés Sorel », *Papel Literario Digital*, 03/12/2010. En ligne [http://www.papel-literario.com/index.php?id=1213&tx_ttnews%5Btt_news%5D=10989&cHash=ab49679b17e1f25a36a85ad27cecaca].

VILLEGAS, Felipe, « Renglones de aquella España cainita », *El Correo de Andalucía*, 14/05/2006, p. 44.

3. Articles et entretiens

ABAD, Iñaki, « El compromiso de la palabra », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°52, 2002, p. 140-141.

ACÍN, Ramón, « Recepción literaria y mercado », dans MONTESA, Salvador (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 9-34.

AGUADO, Txetxu, « Metapolítica y ética en los tiempos de proliferación de la memoria histórica española », *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 2009, p. 235-252.

ALBA RICO, Santiago, « Los intelectuales y la política: de vuelta a la realidad », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°66, 2005, p. 11-19.

—, « Elogio del aburrimiento », *La Calle del Medio/Rebelión*, 26/11/2009. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=95921>].

ALONSO, Santos, « Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre », *Ínsula*, n°464-465, juillet-août 1985, p. 9-10.

ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar, « De etnomanías y otros terrores. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI », dans ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar et DORCA, Toni (Éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 55-65.

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l’image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://journals.openedition.org/aad/662>].

- ANDREU, Maurice, « Une conférence de Boukharine à Paris en 1936 », *Nouvelles Fondations*, 2007/2 (n° 6), p. 154-155. En ligne [<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2007-2-page-154.htm>].
- ARÓSTEGUI, Julio, « La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996) », dans MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio (Coord.), *Historia de España Siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 245-362.
- AZANCOT, Nuria, « Isaac Rosa: “La ficción literaria aún puede cambiar la realidad” », *El Cultural*, 13/09/2013. En ligne [<https://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/33280>].
- BARON, Christine, « Esthétique réaliste et interprétation politique : laquelle est la vraie ? », dans ARCURI, Carlo Umberto et PFERSMANN, Andréas (Éds.), *L'interprétation politique des œuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014, p. 247-259.
- BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 152-159.
- , « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.
- BASANTA, Ángel, « Lectura y crítica de la novela en el sistema literario actual », dans MONTESA, Salvador (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 35-52.
- BASCHET, Jérôme, « L'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur », dans HARTOG, François et REVEL, Jacques (Éds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 55-74.
- BECERRA MAYOR, David, « Estudio preliminar » dans LÓPEZ SALINAS, Armando, *La mina*, Madrid, Akal, 2013, p. 5-91.
- BÉJA, Alice, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés*, n°11, janvier 2006, p. 85-96. En ligne [<https://traces.revues.org/240#text>].
- BÉRTOLO, Constantino, « Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves* », dans ESCALERA CORDERO, Matías (Coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 129-146.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, « La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 août 1995, Birmingham, Vol. 5, 1998, p. 21-28.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, « Narrativa democrática contra la historia », dans MONLEÓN, José (Éd.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 251-263.

- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009. En ligne [<http://journals.openedition.org/aad/671>].
- BONVALOT, Anne-Laure, « Pragmatique du roman engagé : *Babelia* ou le partage du possible en littérature », *Dissidences*, 5, printemps 2013. En ligne [<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/dissidences/document.php?id=2730>].
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue. Essai de classification », trad. de l'anglais par Martine Désormonts, dans GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (Éds.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.
- BOUJU, Emmanuel, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le “misi me” de l'écrivain », dans BOUJU, Emmanuel (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 49-59.
- , « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23. En ligne [<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n1/018160ar.pdf>].
- , « La fiction politique : hypothèses », *Raison Publique*, 04/05/2014. En ligne [<http://www.raison-publique.fr/article695.html>].
- BOURDIEU, Pierre, « À propos de Karl Kraus et du journalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 131-132, mars 2000, p. 123-126.
- CANVAT, Karl « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », 24/07/2007. En ligne [http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture].
- CARCELEN, Jean-François, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », dans BOUSSIÈRE-PERRIN, Annie (Éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II, Pratique d'écriture, Montpellier, CERS, 2001, p. 37-64.
- , « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans CHAMPEAU, Geneviève, CARCELEN, Jean-François, TYRAS, Georges et VALLS, Fernando (Éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68.
- CARRIÓN, Jorge, « Jorge Carrión: escribir una novela política », *Elconfidencial.com*, 28/07/2014. En ligne [http://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna-de-expertos/2014-07-28/decalogo-de-jorge-carrion-sobre-la-novela-politica_164654/].
- CASANOVA, Julián, « Cuarenta años con Franco », dans CASANOVA, Julián (Éd.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelone, Crítica, 2015, p. 7-14.
- CATELLI, Nora, « El nuevo efecto Cercas », *El País*, “Babelia”, 09/11/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html].

- CHIRBES, Rafael, « ¿De qué memoria hablamos? », dans MOLINERO, Carme (Éd.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246.
- CHOMSKY, Noam, « Un monde sans guerre. Discours au Forum social mondial de PortoAlegre, janvier 2002 », *Actuel Marx*, 2003/1, n° 33, p. 57-76. En ligne [<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2003-1-page-57.htm>].
- COMPAGNON Antoine, « Qu'est ce qu'un auteur ? », cours à l'université Paris IV Sorbonne. En ligne [<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>].
- COROMINAS, David, « Entrevista con el escritor Isaac Rosa: “Una visión nostálgica es también una visión política” », *Diagonal*, 01/11/2007. En ligne [<http://www.diagonalperiodico.net/culturas/vision-nostalgica-es-tambien-vision-politica.html>].
- CROS, Edmond, « Redéfinir la notion d'idéologème », *Sociocritique.fr*, 24/10/2006. En ligne [<https://www.sociocritique.fr/?Redefinir-la-notion-d-ideologeme>].
- CUÉ, Carlos E., « El PP condena el golpe de Franco y promete honrar a todas las víctimas de la Guerra Civil », *El País*, 21/11/2002. En ligne [http://elpais.com/diario/2002/11/21/espana/1037833222_850215.html].
- , « Mayor Oreja se niega a condenar el franquismo y Acebes evita desautorizarle », *El País*, 16/10/2007. En ligne [http://elpais.com/diario/2007/10/16/espana/1192485613_850215.html].
- DENIS, Benoît, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans BOUJU, Emmanuel (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.
- , « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya Florey et MEIZOZ, Jérôme (Dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 103-117.
- , « L'écrivain engagé et son lecteur : essai sur les limites d'une "générosité" », dans POULIN, Isabelle et ROGER, Jérôme (Éds.), *Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique, Modernités*, n° 26, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 211-219.
- DI BENEDETTO, Christine, « Roman historique et Histoire dans le roman », *Cahiers de Narratologie*, 15, 2008. En ligne [<http://narratologie.revues.org/767>].
- DÍEZ, Anabel, « Franco será exhumado sin el voto del PP y Ciudadanos », *El País*, 13/09/2018. En ligne [https://elpais.com/politica/2018/09/13/actualidad/1536816182_935274.html].
- DIMTER, Hugo, « Un peregrino en Sodoma », *Urbesalvaje. El Otro Periodismo*, 27/01/2014. En ligne [<https://urbesalvaje.wordpress.com/2014/01/27/ignacio-echevarria>].

- DOMÍNGUEZ, Martí, « Alfons Cervera: La casa de los libros », *Plaza*, 28/11/2015. En ligne [<https://valenciaplaza.com/alfons-cervera-la-casa-de-los-libros>].
- DREYFUS, Michel et LEW, Roland, « Communisme et violence », dans DREYFUS, Michel, GROppo, Bruno, INGERFLOM, Claudio Sergio, LEW, Roland, PENNETIER, Clauder, PUDAL, Bernard et WOLIKOW, Serge (Dir.), *Le siècle des communismes*, Paris, Seuil, 2008, p. 715-737.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, « Una elegía pastoral », *El País*, 04/09/2004, [http://elpais.com/diario/2004/09/04/babelia/1094254752_850215.html].
- EFE, « Estrasburgo condamne l'Espagne pour ne pas avoir enquêté sur les tortures des membres de l'ETA », *ABC*, 07/10/2014. En ligne [<http://www.abc.es/espana/20141007/rc-estrasburgo-condena-espana-investigar-201410071225.html>].
- ENGELS, Friedrich, « Introduction » dans MARX, Karl, *La Guerre civile en France*, Paris, Éditions sociales, 1963.
- ESCUDERO, Xavier, « Utopies bohèmes dans la littérature. Entre intégration codée et marginalisation (fin XIX^e siècle-début XX^e siècle) », dans PRIOTTI, Jean-Philippe (Dir.), *Identités et territoires dans les mondes hispaniques. XVI^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 209-225.
- ETXENIKE, Juan, « Fermín Muguruza se solidariza con Euskaldunon Egunkaria », *Rebellion.org*, 14/04/2003. En ligne [<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/muguruza140403.htm>].
- EUROPA PRESS, « El Valle de los Caídos acogerá por el 20-N varias misas, una marcha falangista y otra del Foro de la Memoria », *La Vanguardia*, 19/11/2014. En ligne [<http://www.lavanguardia.com/local/madrid/20141119/54420032793/el-valle-de-los-caidos-acogera-por-el-20-n-varias-misas-una-marcha-falangista-y-otra-del-foro-de.html>].
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, « Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M) », dans MARTÍNEZ, Guillem (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 37-51.
- FORNIELES ALCARAZ, Javier, « Historia y novela en los primeros tiempos de la Transición », dans QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael (Coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 421-431.
- FLOREY, Sonya, « Écrire en marge-écrire les marges. La littérature engagée contemporaine », dans ALEXANDRE-GARNER, Corinne (Éd.), *Frontières, marges et confins*, Paris, Presses universitaires de Paris X, 2008. En ligne [<http://books.openedition.org/pupo/2991?lang=fr>].
- GANDT, Marie de, « Subjectivation politique et énonciation littéraire », *Labyrinthe*, n° 17, 2004, p. 87-96. En ligne [<http://labyrinthe.revues.org/178>].

- GARCÍA ARISTEGUI, David, « Un Ministerio de Cultura en la sombra: SGAE, propiedad intelectual y CT », dans MARTÍNEZ, Guillem (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 101-113.
- GARCÍA CALVO, Agustín, « Intelectuales bajo el Régimen », *Archipiélago*, n° 66, p. 5-6.
- GEFEN, Alexandre, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire Contemporain », dans BOUJU, Emmanuel (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 75-84.
- GODICHEAU, François, « Guerra civil, guerra incivil: la pacificación por el nombre », dans ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (Éds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Macial Pons, 2006, p. 137-166.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, « La problemática de la Guerra Civil según las ciencias sociales. Un estado de la cuestión », dans CANAL, Jordi et GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (Éds.), *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 7-24.
- GOPEGUI, Belén, « Literatura y política bajo el capitalismo », *Rebellion.org*, 20/02/2006. En ligne [<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26876>].
- GOULEMOT, Jean-Marie, « La lecture comme production de sens », dans CHARTIER, Roger (Dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003, p.119-131.
- GUENAGA, Aitor, « Estrasburgo condena de nuevo a España por no investigar una denuncia de malos tratos », *Eldiario.es*, 05/05/2015. En ligne [http://www.eldiario.es/politica/Estrasburgo-Espana-investigar-maltratoEkin_0_384611743.html].
- GUISY, Maryan, « Le roman politique, ou le retour de l'intrigue », *Romantisme*, n° 135 (1/2007), p. 37-48. En ligne [<http://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-1-page-37.htm>].
- GULLÓN, Germán, « La novela española: 1980-2003 », dans OREJUDO, Antonio (Éd.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcie, Universidad de Murcia, 2004, p. 15-37. En ligne [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-espanola-1980-2003/html/adf3d27c-01af-49af-8132-3d5a789077ad_4.html#I_1_].
- HAMMAMI, Samia, « Frédéric Saenen : Pamphlets, polémiques et autre disputatio », *Salon-littéraire.com*, novembre 2010. En ligne [<http://salon-litteraire.com/fr/frederic-saenen/content/1807818-frederic-saenen-pamphlets-polemiques-et-autre-disputatio>].
- HERRALDE, Jorge, « Experiencias de un editor durante la transición », *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°51, 2002, p. 17-28.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n° 12, 2014, p. 43-63.

JAMESON, Fredric, « Posmodernidad y globalización », *Archipiélago*, n° 63, 2004, p. 105-118.

J. G. B., « La mano incorrupta y el dictador obsesionado », *El País*, 19/12/2014. En ligne [https://elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1418985370_232537.html].

JUNQUERA, Natalia, « Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria », *El País*, 09/10/2013. En ligne [http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html].

KATTAN, Naïm, « Littérature et idéologie », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 339-344.

KINDT, Tom, « L’“auteur implicite”. Remarques à propos de l’évolution de la critique d’une notion entre narratologie et théorie de l’interprétation », dans PIER, John (Éd.), *Théorie du récit. L’apport de la recherche allemande*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 59-84. En ligne [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>].

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », dans ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar et DORCA, Toni (Éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130.

—, « Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis », *Revista hispánica moderna*, vol. 69, n° 2, 2016, p. 165-192.

LÁZARO, Julio M., « El Supremo acuerda ilegalizar Sortu por solo dos votos de diferencia », *El País*, 24/03/2011. En ligne [http://elpais.com/elpais/2011/03/23/actualidad/1300871849_850215.html].

LEVI, Giovanni, « Le passé lointain. Sur l’usage politique de l’histoire », dans HARTOG, François et REVEL, Jacques (Éds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2001, p. 25-37.

LIIKANEN, Elina, « Mémoires du conflit, mémoires en conflit : représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel », *Les langues néo-latines*, n° 354, septembre 2010, p. 45-64.

LLOPIS, Enric, « ¿A quién sirve la literatura? Entrevista a David Becerra », *El viejo topo*, n° 341, juin 2016, p. 54-61. En ligne [<http://www.elviejotopo.com/articulo/a-quien-sirve-la-literatura/>].

MAKOWIAK, Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l’engagement », dans BOUJU, Emmanuel (Dir.), *L’engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 19-30.

MARÍ, Andrés, « Sobre cadáveres insepultos (Notas alrededor de Luis Pavón Tamayo y el “quinquenio gris” cubano) », *Cubainformacion.tv*, 03/06/2013. En ligne

[<http://cubainformacion.tv/index.php/cultura/50352-sobre-cadaveres-insepultos-notas-alrededor-de-luis-pavon-tamayo-y-el-quinquenio-grisacubano>].

- MARTÍN GIJÓN, Mario, « La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión », *Monteagudo*, n° 16, 2011, p. 181-201. En ligne [<http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231231/178321>].
- MARTÍNEZ, Guillem, « El concepto de CT », dans MARTÍNEZ, Guillem (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 13-23.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio, « Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975) », *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 747, 2011, p. 127-141.
- MATA INDURÁIN, Carlos, « Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica », dans SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio et MATA, Carlos (Éd.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Navarre, EUNSA, 1995, p. 13-63.
- MOLINERO, Carme, « Memoria de la represión y olvido del franquismo », *Pasajes, Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 11, 2003, p. 25-33.
- MONEDERO, Juan Carlos, « Nocturno de la transición », dans SILVA, Emilio, ESTEBAN, Asunción, CASTÁN, Javier et SALVADOR, Pancho (Coord.), *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito, 2004, p.133-152.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, « La tendencia metafictiva en la narrativa española desde la transición política. A vueltas con la escritura », dans MONTESA, Salvador (Éd.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Malaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2005, p. 153-164.
- , « La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura », *Estudios humanísticos. Filología*, N° 31, 2009, p. 159-184.
- MUÑOZ SORO, Javier, « Los intelectuales en España, de la dictadura a la democracia (1939-1986) », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 50 (2/2015), p. 15-32.
- NAVARRO, Vicenç, « El terrorismo financiero contra Grecia », *Público.es*, 29/06/2015. En ligne [<http://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2015/06/29/el-terrorismo-financiero-contra-grecia/>].
- , « El olvido de las otras víctimas del terrorismo », *Público.es*, 05/05/2016. En ligne [<http://blogs.publico.es/dominiopublico/16714/el-olvido-de-las-otras-victimas-del-terrorismo/>].
- ORSINI-SAILLET, Catherine, « Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010). Avant-propos », *Les Langues Néo-Latines*, n° 354, septembre 2010, p. 3-4.

- PECOURT, Juan, « Del papel a la pantalla. El recorrido mediático de la inteligencia antifranquista », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 50 (2/2015), p. 111-125.
- PELLISTRANDI, Benoît, « Crise en Espagne et crise espagnole », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 15, 2015. En ligne [<http://journals.openedition.org/ccec/5936>].
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, « El aragonés y su último poemario: *Luna que no ye luna*, de Ánchel Conte », dans MARTÍNEZ-MALER, Odette et SAGNES-ALEM, Nathalie (Coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 143-149.
- PITON-FOUCAULT, Emilie, « De la difficulté d'un engagement "littéraire". Présentation du paradoxe zolien », dans BOUJU, Emmanuel (Dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 293-308.
- PRSTOJEVIC, Alexandre, « Roman, contrat et idéologie ». Entretien avec Nelly Wolf, *Vox-Poetica. Lettres et Sciences Humaines*. En ligne [<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intWolf.html>].
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, « Jesús Moya, un editor humanista », *Delibros. Revista profesional del libro*, n° 90, juillet-août 1996, p. 50-51.
- RAMONET, Ignacio, « Prólogo. La censura democrática », dans SERRANO, Pascual, *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*, Barcelone, Península, 2009.
- RIÑANO, Peio H., « Mario Muchnik. 40 años de experiencia. Tengo 83 años y busco trabajo », *El Confidencial*, 18/12/2013. En ligne [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-18/tengo-83-anos-y-busco-trabajo_67210/].
- , « La novela política entre las palabras y las ideas », *Público.es*, 13/03/2011. En ligne [<http://www.publico.es/culturas/novela-politica-palabras-y-ideas.html>].
- ROJAS CLAROS, Francisco, « Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965-1970) », dans MUÑOZ SORO, Javier (Coord.), *Intelectuales y segundo franquismo, Historia del Presente*, 5, 2005, p. 103-120.
- ROSA, Isaac, « Decálogo de Isaac Rosa para escribir una novela política », *El Confidencial*, 08/09/2013. En ligne [http://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna-de-expertos/2013-09-08/decalogo-de-isaac-rosa-para-escribir-una-novela-politica_26093/].
- , « El ADN de la memoria », *Eldiario.es*, 09/05/2016. En ligne [http://www.eldiario.es/zonacritica/memoria_historica_franquismo_6_514158607.html].
- , « Enaltecer el franquismo no es delito, acuérdate », *Eldiario.es*, 16/05/2016. En ligne [http://www.eldiario.es/zonacritica/Guadamur_Franquismo_6_516608358.html].

- RUIZ BAUTISTA, Eduardo, « La censura editorial. Depuraciones de libros y bibliotecas », dans MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio (Coord.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2015, p.43-65.
- RUIZ TORRES, Pedro, « Les usages politiques de l'histoire en Espagne. Formes, limites et contradictions », dans HARTOG, François et REVEL, Jacques (Éds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 129-156.
- SAPIRO, Gisèle, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya Florey et MEIZOZ, Jérôme (Dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 118-130.
- S. MAYO, María José, « El Planeta, una farsa que se sigue creyendo », *El Confidencial*, 17/10/2009. En ligne [http://www.elconfidencial.com/cultura/2009-10-17/el-planeta-una-farsa-que-se-sigue-creyendo_737336].
- SASTRE, Alfonso, « La verdad sobre la realidad y sus mentiras en la sociedad del espectáculo », dans ESCALERA CORDERO, Matías (Coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 115-128.
- SEMPRÚN, Jorge, « Con motivo de un aniversario », *El País*, 23/04/1980. En ligne [http://elpais.com/diario/1980/04/23/espana/325288803_850215.html].
- SERVOISE, Sylvie, « Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », dans BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar et MACÉ, Marielle (Éds.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 347-356.
- , « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », *Fixxion*, n° 6, 2013, dossier « Fiction et démocratie », dirigé par É. Brière et A. Gefen. En ligne [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.05/718#ap22>].
- SMITH, Bradley, « Sartre, ou "l'enfant terrible de la bourgeoisie" », *Cause commune*, n° 1, septembre-octobre 2017, p. 71-72. En ligne [https://www.causecommune-larevue.fr/sartre_ou_l_enfant_terrible_de_la_bourgeoisie].
- SOBEJANO, Gonzalo, « Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones », *Arbor*, 693, septembre 2003, p. 99-112.
- SOUBEYROUX, Jacques, « Le roman historique en question », dans BOUSSIÈRE-PERRIN, Annie (Éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II, Pratique d'écriture, Montpellier, CERS, 2001, p. 161-196.
- SPANG, Kurt, « Apuntes para una definición de la novela histórica », dans SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio et MATA, Carlos (Éd.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Navarre, EUNSA, 1995, p. 65-114.
- SPECTOR, Céline, « Introduction », dans SPECTOR, Céline (Éd.), *Le pouvoir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 9-38.

- STUCKI, Andreas et LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, « Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural », *Iberoamericana*, IV, 15, 2004, p. 103-122.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, « *La Piedra angular* de Emilia Pardo Bazán: fuentes e imágenes especulares de la sociedad », dans THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, FRANÇOIS, Noémie et ALBRESPIT, Jean (Éds.), *Fabriques de vérité(s) : L'œuvre littéraire au miroir de la vérité*, Vol. 2, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 201-212.
- TORNÉ, Gonzalo, « Un mes en el que la CT enfermó », dans MARTÍNEZ, Guillem (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Debolsillo, 2012, p. 53-64.
- TORRÚS, Alejandro, « Entrevista a Alfredo Grimaldos: “La Transición es el cimiento de la podredumbre actual” », *Público.es*, 03/06/2013. En ligne [<http://www.publico.es/politica/transicion-cimiento-podredumbre-actual.html>].
- TOUTON, Isabelle, « Los chistes gráficos de El Roto y J. R. Mora como “arma de destrucción pasiva” antineoliberal », *Revista de Alces XXI*, n° 1, 2013, p. 205-246.
- TYRAS, Georges, « Manuel Vázquez Montalbán », dans BOUSSIÈRE-PERRIN, Annie (Éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II, Pratique d'écriture, Montpellier, CERS, 2001, p. 179-222.
- , et VILA, Juan, « Introducción. Otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica », dans TYRAS, Georges et VILA, Juan (Éds.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, p. 9-26.
- VICENT, Mauricio, « El recuerdo del quinquenio gris moviliza a los intelectuales cubanos », *El País*, 13/01/2007. En ligne [http://elpais.com/diario/2007/01/13/cultura/1168642801_850215.html].
- WAGNER, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003. En ligne [<http://leportique.revues.org/381>].
- ZOUNGRANA, Jean, « Gérard Noiriel, Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question », *Questions de communication*, 21, 2012. En ligne [<https://questionsdecommunication.revues.org/6755>].

4. Ouvrages théoriques et critiques

- ACÍN, Ramón, *La línea que come de tu mano (Aproximación al simulacro)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 2001.

- ALONSO, Santos, *La novela en la Transición (1976-81)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983.
- , *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrom, 2003.
- AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2014.
- ANDRADE BLANCO, Juan Antonio, *El PCE y el PSOE en la transición*, Madrid, Siglo XXI, 2012.
- ARÓSTEGUI, Julio et MARCO, Jorge (Éds.), *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2008.
- ARÓSTEGUI, Julio (Coord.), *Franco. La represión como sistema*, Barcelone, Flor del Viento, 2012.
- AZCÁRATE, M. Azcárate, *Luchas y transiciones. Memorias de un viaje por el ocaso del comunismo*, Madrid, El País/Aguilar, 1998.
- BABY, Sophie, *Le mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- BADIOU, Alain, *L'hypothèse communiste*, Paris, Lignes, 2009.
- BARBA, David, *100 españoles y el sexo*, Barcelone, Plaza & Janés, 2009.
- BARRAL, Carlos, *Memorias*, Barcelone, Península, 2001.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- , *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, [1953], 1972.
- BEAUD, Michel, *Histoire du capitalisme. 1500-2010*, Paris, Seuil, 2010.
- BECERRA MAYOR, David, ARIAS CAREAGA, Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, et SANZ, Marta, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013.
- BECERRA MAYOR, David, *La novela de la no-ideología*, Madrid, Tierradenadie, 2013.
- , *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.
- , (Coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015.
- BENASAYAG, Miguel et SZTULWARK, Diego, *Du contre-pouvoir*, Paris, La Découverte, 2002.
- BENEYTO, Antonio, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelone, Plaza & Janés, 1977.

- BÉRTOLO, Constantino, *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica, 2008.
- BIASI, Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio et ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española*, Vol. II, Madrid, Akal, [1978], 2000.
- BONVALOT, Anne-Laure, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2014.
- BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, trad. de l'anglais par Santiago Gubern Garriga Nogués, Barcelone, Bosch, 1974.
- BOUJU, Emmanuel, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *La noblesse d'État*, Paris, Minuit, 1989.
- , *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- , et BOLTANSKI, Luc, *La production de l'idéologie dominante*, Paris, Raisons d'agir, 2008.
- BOUVERESSE, Jacques, *Schmock ou Le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, 2001.
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, trad. de l'allemand par Joan Fontcuberta, Barcelone, Península, 1984.
- BRUNN, Alain, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001.
- BUCKLEY, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CARRILLO, Santiago, *Memorias*, Barcelone, Planeta, 1993.
- CASANOVA, Julián (Coord.), *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, 2002.
- , *La Iglesia de Franco*, Barcelone, Crítica, 2005.
- CASTELLET, Josep María, *Literatura, ideología y política*, Barcelone, Anagrama, 1976.
- CASTRO, Carmen, *La prensa en la Transición española 1966-1978*, Madrid, Alianza, 2011.

- CHAMPEAU, Geneviève, *Les Enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- CHAUMONT, Jean-Michel, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 2002.
- CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- CHRISTOFFERSON, Michael, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, trad. de l'anglais par André Merlot et Françoise Jaouën, Marseille, Agone, 2009.
- CISQUELLA, Georgina, ERVITI, José Luis, et SOROLLA, José Antonio, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- CLAUDÍN, Fernando, *Santiago Carrillo. Crónica de un secretario general*, Barcelone, Planeta, 1983.
- COETZEE, J.M., *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar*, Barcelone, Debolsillo, 2008.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María, *La Guerra Civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/ Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- DELGADO, Luisa Elena, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983.
- DUCELLIER, Aurore, *Les voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2016.
- EAGLETON, Terry, *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero, 1978.
- , *Ideología: una introducción*, trad. de l'anglais de Jorge Vigil Rubio, Barcelone, Paidós, 2005.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelone, Debate, 2005.
- ENCINAR, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.

- , et GLENN, Kathleen (Éds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1964.
- ESTEFANÍA, Joaquín, *Contra el pensamiento único*, Madrid, Suma de Letras, 2000.
- ESTRUCH, Joan, *Historia oculta del PCE*, Madrid, Temas de hoy, 2000.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris, Lavoisier/Hermes Science, 2009.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XX. Desde 1939*, Madrid, Taurus, 1988.
- FERRES, Antonio, *Memorias de un hombre perdido*, Madrid, Debate, 2002.
- FLOREY, Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- FORTES, José Antonio, *La guerra literaria (Literatura y falsa izquierda)*, Madrid, Tierradenadie, 2003.
- , *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*, Cordoue, Almuzara, 2010.
- GALÁN, Luis, *Después de todo: recuerdos de un periodista de la Pirenaica*, Barcelone, Anthropos, 1988.
- GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, CESIC, 2009.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, et HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Notas de prensa (1980-1984)*, Barcelone, Random House, 1991.
- GARO, Isabelle, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, [1983], 2007.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelone, Seix Barral, 1973.
- GIL PECHARROMÁN, Julio, *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008.
- GIMÉNEZ-ARNAU, Joaquín, GARCÍA, Santiago et alii, *Ideologías para un rey, 200 definiciones de personalidades de la política, las letras, las artes y otras disciplinas del Estado Español*, Madrid, Aguariabay, 1975.

- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro et MARCO, Jorge, *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Barcelone, Península, 2011.
- GOPEGUI, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Complutense, 2008.
- GORDILLO, José Luis, *Los hombres del saco. Resurge la trama de los bebés robados*, Madrid, San Pablo, 2015.
- GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando, *Premios Planeta. Historia y estrategias comerciales*, Madrid, Sial, 2008.
- GONZÁLEZ DE TENA, Francisco, *Nos encargamos de todo. Robo y tráfico de niños en España*, Madrid, Clave Intelectual, 2014.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Franco. Una biografía psicológica*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.
- GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*, Barcelone, Seix Barral, 1982.
- GRACIA, Jordi, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Barcelone, Anagrama, 2006.
- GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelone, Caballo de Troya, 2004.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1990.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997.
- HALIMI, Serge, *Les nouveaux chiens de garde*, Paris, Raisons d'agir, 2005.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- HAN, Byung-Chul, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. de l'allemand par Alfredo Bergés, Barcelone, Herder, 2014.
- HOBSBAWN, Eric, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, trad. de l'anglais par Juan Faci, Jordi Ainaud et Carme Castells, Barcelone, Crítica, 2001.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil*, trad. de l'anglais par Enrique de Obregón, Barcelone, Crítica, [1965], 1999.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.
- JONES, Owen, *Chavs: La demonización de la clase obrera*, trad. de l'anglais par Íñigo Jáuregui, Madrid, Capitán Swing, 2012.

- , *El Establishment. La casta al desnudo*, trad. de l'anglais par Javier Calvo, Barcelone, Seix Barral, 2015.
- JOUHAUD, Christian, *Les pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.
- JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- , *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya et MEIZOZ, Jérôme (Éds.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- KEUCHEYAN, Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2010.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Pocket, 1998.
- KUNZ, Marco, *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.
- LARRAZ, Fernando, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014.
- LECLAIR, Bertrand, *Théorie de la déroute*, Paris, Seuil, 2001.
- LÍSTER, Enrique, *Así destruyó Carrillo el PCE*, Barcelone, Planeta, 1983.
- , *Nuestra guerra: memorias de un luchador*, Guadalajara, Silente, 2007.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, NEUSCHÄFER, Hans-Jörg et LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (Éds.), *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa, *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos, 2003.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004.
- LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

- MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española*, vol. 7, Barcelone, Crítica, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001.
- MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelone, Anthropos, 1987.
- MARCO CARRETERO, Jorge, *Resistencia armada en la posguerra: Andalucía Oriental, 1939-1952*, Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2011. En ligne [<http://eprints.ucm.es/13421/1/T33187.pdf>].
- MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minit, 1968.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de un aventura*, Madrid, Castalia, 1986.
- MARTÍNEZ-MENCHÉN, Antonio, *El desengaño literario*, Madrid, Helios, 1970.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio et MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Jesús Felipe, *La narrativa española contemporánea*, Madrid, Akal, 1992.
- MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande. Première partie : Feuerbach*, trad. de l'allemand par Renée Cartelle et Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1974.
- MATONTI, Frédérique, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.
- MENDEZONA, Ramón, *La Pirenaica. Historia de una emisora clandestina*, Madrid, El Autor, 1981.
- , *La Pirenaica y otros episodios*, Madrid, Libertarias/Prodhufi. 1995.
- MENÉNDEZ, Manuel Ángel, *El parlamento de papel: las revistas españolas en la Transición democrática*, Madrid, Asoc. Prensa de Madrid, 2004.
- MEYRAN, Régis, *Les mécanismes de la violence*, Auxerre, Sciences Humaines, 2006.
- MOA, Pío, *Los mitos de la Guerra Civil*, Madrid, Esfera de los Libros, 2003.
- MORADIELLOS, Enrique, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelone, Península, 2004.
- MORÁN, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*, Barcelone, Planeta, 1986.
- MORENO NUÑO, Carmen, *Las huellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.
- MORET, Xavier, *Tiempo de editores: historia de la edición en España, 1939-1975*, Barcelone, Destino, 2002.

- MOUFFE, Chantal, *Le politique et ses enjeux : pour une démocratie plurielle*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994.
- MUÑOZ SORO, Javier, *Cuadernos para el diálogo (1963-76). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- NAVARRO, Vicenç, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- , et TORRES LÓPEZ, Juan, *Los amos del mundo, las armas del terrorismo financiero*, Barcelone, Espasa, 2012.
- NIZAN, Paul, *Les chiens de garde*, Marseille, Agone, [1932], 2012.
- NOIRIEL, Gérard, *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*, Marseille, Agone, 2010.
- ORY, Pascal et SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PAUWELS, Jacques R., *1914-1918. La grande guerre des classes*, trad. du néerlandais par Frank Degrez, Bruxelles, Aden, 2014.
- PAYNE, Stanley G., *El fascismo*, Madrid, Alianza, 1982.
- PÉREZ, Joseph, *Brève histoire de l'Inquisition en Espagne*, Paris, Fayard, 2002.
- PLATAFORMA CONTRA LA GUERRA, *Escritores por la paz*, Madrid, Libertarias/Madre Tierra, 1991.
- PLATA PARGA, Gabriel, *De la revolución a la sociedad de consumo. Ocho intelectuales en el tardofranquismo y la democracia*, Madrid, UNED, 2010.
- PRESTON, Paul, *El zorro rojo: la vida de Santiago Carrillo*, Barcelone, Debate, 2013.
- QUINTERO, Jesús, *Entrevista*, Madrid, Aguilar, 2007.
- RABHI, Pierre, *Vers la sobriété heureuse*, Arles, Actes Sud, 2010.
- RAMIRO FERNÁNDEZ, Luis, *Cambio y adaptación en la izquierda: la evolución del Partido Comunista de España e Izquierda Unida*, Madrid, CSIC, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REBREYEND, Anne-Laure, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3, 2017.

- REIG TAPIA, Alberto, *Anti-Moa. La subversión neofranquista de la Historia de España*, Barcelone, Ediciones B, 2006.
- RICO, Francisco (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española; 9, Los nuevos nombres (1975-1990)*, Barcelone, Crítica, 1992.
- , *Historia y crítica de la literatura española 9/1, Los nuevos nombres (1975-2000). Primer suplemento*, Barcelone, Crítica, 2000.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias. Con fuego y con raíces*, Barcelone, Planeta, 1976.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Vol. I, Madrid, Akal, 2008.
- ROJAS CLAROS, Francisco, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2013.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (Coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2008.
- RUSHDIE, Salman, *Pásate de la raya. Artículos. 1992-2002*, trad. de l'anglais par Miguel Sáenz, Barcelone, Plaza & Janés, 2003.
- SAGNES-ALEM, Nathalie, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain : Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015.
- SAÏD, Edward, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1994.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelone, Montesinos, 2010.
- SANZ, Marta, *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Periférica, 2014.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.
- , *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.
- SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

- , *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- SARTORIUS, Nicolás et ALFAYA, Javier, *La memoria insumisa: sobre la dictadura de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], 1997.
- , *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHIFFRIN, André, *L'édition sans éditeurs*, trad. de l'anglais par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique, 1999.
- , *L'argent et les mots*, trad. de l'anglais par Éric Hazan, Paris, La Fabrique, 2010.
- SERRANO, Secundino, *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, 2001.
- SERVOISE, Sylvie, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- , *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Seuil, 1990.
- SOUTHWORTH, Herbert R., *El mito de la cruzada de Franco*, Barcelone, Debolsillo, 2008.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- SUEIRO, Daniel, *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.
- SULEIMAN, Susan Robin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- TONDA, Joseph, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2015.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelone, Destino, 2011.
- VALLE DETRY, Mélanie, *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui e Isaac Rosa*, Thèse de doctorat, Université François Rabelais (Tours), 2014.
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelone, Crítica, 2003.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelone, Mondadori, 1998.
- , *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelone, Debolsillo, [1995], 2005.
- , *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelone, Debolsillo, 2005.
- VEGA, Pedro et ERROTETA, Peru, *Los herejes del PCE*, Barcelone, Planeta, 1982.
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- , *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VIDAL, César, *Paracuellos-Katyn. Un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*, Madrid, Libroslibres, 2005.
- VILA-SANJUÁN, Sergio, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelone, Destino, 2003.
- VINYES, Ricard, ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard, *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelone, Plaza & Janés, 2002.
- VIÑAS, Ángel, PUELL DE LA VILLA, Fernando, ARÓSTEGUI, Julio [et al.], *Los mitos del 18 de julio*, Barcelone, Crítica, 2013.
- WEBER, Max, *Le Savant et le politique*, trad. de l'allemand par Julien Freund, Paris, 10/18, 1982.
- WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.
- , *La gauche en France*, Paris, Perrin, 2006.
- WOLF, Nelly, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- YSAS, Pere, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelone, Crítica, 2004.
- ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis, *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Climats, 2007.

5. Œuvres de fiction

- AUB, Max, *La gallina ciega. Diario español*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1971.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcelone, Seix Barral, 1976.
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001.
- CERVERA, Alfons, *Maquis*, Barcelone, Montesinos, [1997], 2011.
- DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970.
- GALEANO, Eduardo, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- GOYTISOLO, Juan, *Makbara*, Barcelone, Seix Barral, 1980.
- PÉREZ CAÑAMARES, Ana, *Las sumas y los restos*, Madrid, Devenir, 2013.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, trad. du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- ROSA, Isaac, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2007.
- , *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007.
- SALVAYRE, Lydie, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014.
- SARAMAGO, José, *La caverna*, trad. du portugais par Pilar del Río, Madrid, Suma de Letras, 2002.
- SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelone, Planeta, [1977], 2002.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, trad. de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1979.

6. Sites internet et blogs

- Conocer al autor*. En ligne [<https://www.conoceralautor.es/>].
- Escritores.org*. En ligne [<https://www.escritores.org/index.php>].
- La antorcha del siglo XXI*. En ligne [<http://andressorel.blogspot.com/>].
- YouTube*. En ligne [<https://www.youtube.com/?gl=FR>].

7. Dictionnaires

BREGANTE, Jesús, *Diccionario Espasa de Literatura Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

Centro de las Letras Españolas, *Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, [1982], 2002.

Diccionario de la Lengua Española (DLE), Real Academia Española. En ligne [<http://dle.rae.es/?w=>].

Dictionnaire Larousse. En ligne [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>].

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

PEREIRA, Armando (Coord.), *Diccionario de literatura mexicana*, Mexico, UNAM, 2004.

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain et ROBERT, Paul (Dir.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2013.

SAENEN, Frédéric, *Dictionnaire du pamphlet*, Paris, Infolio, 2010.

Trésor de la Langue Française Informatisé. En ligne [[http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;)].

Wikipedia. En ligne [https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal].

Résumé en français : Écriture et engagement dans les romans d'Andrés Sorel (1963-2013)

Romancier, essayiste, ancien secrétaire général de la *Asociación Colegial de Escritores de España*, Andrés Sorel (Ségovie, 1937) est surtout connu pour son activité de militant antifranquiste. Il a pourtant publié à ce jour quinze romans et un nombre considérable d'essais. Depuis les années soixante, toute son œuvre est écrite sous le signe de l'engagement, ce qui peut expliquer en partie une forme de mise à l'écart du marché éditorial. Cette thèse vise à analyser comment sa dissidence intellectuelle contre l'idéologie dominante se construit dans sa production romanesque. On tentera de définir les contours de l'engagement, que ce soit à travers son rôle d'intellectuel, dans ses aspects les plus controversés, ou à travers les caractéristiques de son écriture engagée, dans sa dimension textuelle et avant-textuelle. On analysera également comment les marqueurs de l'engagement se développent dans la construction du narrateur, de ses personnages et de la temporalité. En prêtant toujours une attention égale au contenu idéologique et à sa mise en forme, Sorel conçoit l'écriture comme un exercice de réhabilitation de la mémoire des vaincus, s'inscrivant ainsi – et d'une certaine façon inaugurant – le « roman de la mémoire » qui domine le panorama littéraire de l'Espagne de ces deux dernières décennies. Il s'agit donc d'analyser la tension dialectique qui se joue entre un récit fictionnel et des modalités qui empruntent au factuel, notamment à l'essai. À travers la pluralité des témoignages littéraires, les textes de Sorel cherchent ainsi à faire émerger les vérités cachées et à redonner une voix à ceux qui en ont été privés. On étudiera par quels dispositifs formels ses récits constituent un contre-pouvoir contre le discours dominant des régimes autoritaires, totalitaires ou démocratiques. En dernier lieu, on analysera la dimension pragmatique d'une écriture qui prétend transformer la réalité, pour saisir le degré de visibilité de son discours littéraire et de sa présence médiatique, ainsi que la façon dont ses romans sont perçus par la critique littéraire. On cherchera enfin à esquisser les typologies du lecteur véhiculées par le récit, que ce soit pour les légitimer ou pour les rejeter.

Résumé en anglais : Writing and commitment in Andrés Sorel's novels (1963-2013)

As a novelist, essayist, and former general secretary of the *Asociación Colegial de Escritores de España*, Andrés Sorel (Segovia, 1937) is best known for his anti-Franco activism. To this day, he has published fifteen novels and a considerable number of essays. Since the nineteen sixties, all his work has been written under the sign of commitment, which may partly explain his side-lining from the editorial market. This thesis aims at analyzing how his intellectual disagreement with the dominant ideology is built up in his novelistic production. We will attempt to define the outlines of commitment, whether through his part as an intellectual, in its most controversial aspects, or through the characteristics of his committed writing, in its textual and pre-textual dimension. We will also analyze how the markers of commitment develop in the construction of the narrator, his characters and temporality. By always paying equal attention to the ideological content and its shaping, Sorel conceives writing as an exercise of rehabilitation of the memory of the vanquished, thus becoming a part of – and in a certain way launching – the "novel of the memory" which has dominated the literary panorama of Spain for the last two decades. It is therefore a matter of analyzing the dialectical tension that is played out between a fictional narrative and a method that uses factual elements, especially experimenting. Through the plurality of literary testimonies, Sorel's texts seek to bring out the hidden truths and give a voice to those who have been deprived of it. We will study the formal devices through which his stories establish a counter power against the dominant discourse of authoritarian, totalitarian or democratic regimes. Lastly, we will analyze the pragmatic dimension of a writing style that claims to transform reality, in order to grasp the degree of visibility of its literary discourse and its media presence, as well as the way in which his novels are perceived by literary criticism. We will finally try to outline the reader types conveyed by the story, whether to legitimize or to reject them.

