



HAL
open science

Les écritures du "moi" et l'approche de l'Histoire à travers le cas de la Guerre Civile Espagnole dans l'autobiographie et l'autofiction

Marion Borsotti

► **To cite this version:**

Marion Borsotti. Les écritures du "moi" et l'approche de l'Histoire à travers le cas de la Guerre Civile Espagnole dans l'autobiographie et l'autofiction. Littératures. 2012. dumas-00830945

HAL Id: dumas-00830945

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00830945>

Submitted on 6 Jun 2013

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.



Marion Borsotti

Les écritures du « moi » et l'approche de l'Histoire à travers le cas de la Guerre Civile Espagnole dans l'autobiographie et l'autofiction

Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de M. Hans HARTJE

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Un grand merci à deux professeurs de l'Université de Saragosse, tout d'abord à Julián Casanova pour la transmission de son savoir historique et sa disposition auprès de ses élèves, puis à Gonzalo Fontana pour son intérêt et ses propositions originales pour amplifier cette recherche.

Un grand merci aussi à Fernando Alcoya pour ses quelques conseils de lectures, ses anecdotes familiales au sujet de la Guerre Civile et du Franquisme, ainsi que pour son objectivité face aux pratiques des camps opposés durant le conflit.

Sommaire

PARTIE 1 – LA SOCIÉTÉ DÉCRITE DANS LES AUTOBIOGRAPHIES ET L’AUTOFICTION	9
CHAPITRE 1 – LE CADRE SPATIO-TEMPOREL	10
CHAPITRE 2 – L’ENGAGEMENT POLITIQUE	17
CHAPITRE 3 – LE STATUT DE L’ÉGLISE ET DE LA FOI DANS LA SOCIÉTÉ	28
L’Église en Espagne	28
Les facettes de l’Église développées dans les récits rétrospectifs	29
Les prêtres dans la littérature républicaine	33
PARTIE 2 – CONSÉQUENCES DE LA DÉTENTION ET DE LA CLANDESTINITÉ	38
CHAPITRE 4 – LES CONDITIONS DE VIE DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION ET LES PRISONS	39
Les conditions sanitaires	39
La mort au quotidien	42
Les tortures endurées	45
La vision du bourreau	49
CHAPITRE 5 – PROBLÈME DE L’IDENTITÉ	52
Conversation de l’identité dans la politique	52
L’identité se traduit par la langue choisie dans l’écriture	53
CHAPITRE 6 – LES CONSÉQUENCES DU DERACINEMENT AFFECTIF	58
Les relations entre exilés et inconnus	60
Le manque de la mère et ses conséquences	62
PARTIE 3 – LE CHOIX DE L’AUTOBIOGRAPHIE OU DE L’AUTOFICTION	69
CHAPITRE 7 – LA SUBJECTIVITÉ DES MÉMOIRES	70
L’autobiographie et l’autofiction	70
Pourquoi les auteurs ont-ils choisi d’écrire sur une période de leur vie en particulier ?	77
CHAPITRE 8 – LA THÉRAPIE LITTÉRAIRE	80
« <i>Tempus fugit</i> »	80
La catharsis dans l’écriture	82
La dimension didactique	87

Introduction

En 1975 dans son œuvre *Le Pacte Autobiographique*, un spécialiste français de l'autobiographie, Philippe Lejeune, définit ce genre comme : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Or si cet analyste se concentre exclusivement sur l'autobiographie, Serge Doubrovsky ouvre un nouvel horizon littéraire en théorisant pour la première fois la notion d'autofiction en France en 1977 dans la préface de son roman *Fils*. Alors que ce nouveau genre semble en plein essor en France, il faut attendre une vingtaine d'années pour trouver le premier ouvrage critique universitaire à ce sujet en Espagne. C'est Alicia Molero de la Iglesia qui le publie en l'an 2000 *La autoficción en España*¹. Dès le premier chapitre intitulé « *Autobiografía y ficción autobiográfica*² », elle marque tout d'abord la différence entre l'autobiographie et l'autofiction. Cette différence serait marquée par le choix d'utiliser la première ou troisième personne, mais aussi par le fait de vouloir romancer ou de vouloir être complètement honnête avec le lecteur, c'est ce que Philippe Lejeune nomme le pacte de vérité entre l'auteur et le lecteur. Après avoir éclairci ce point, elle nous expose le panorama littéraire du XXe siècle. Elle nous rappelle que le genre de l'autobiographie moderne s'inaugure au XVIII sous la plume de Jean-Jacques Rousseau dans les *Confessions*. Cependant, ce mouvement littéraire ne s'initie réellement qu'à la fin du XIXe siècle – bien après la vague de Romantisme que Manuel Alberca juge décisive dans le développement des écritures du « moi » lors de son œuvre critique *El pacto ambiguo*³. A la même époque, le premier psychanalyste de l'Histoire, Sigmund Freud, éveille la curiosité avec de nouvelles théories sur le « moi » et la sexualité. Une chose en amenant à une autre, le « moi » prend finalement une importance considérable dans la littérature du XXe siècle. Alicia Molero de la Iglesia explique que lors de la seconde moitié de ce siècle, nous assistons à une explosion du roman autobiographique dans la littérature « faisons une différence entre l'énoncé authentiquement autobiographique et la fiction qui se rapporte à l'auteur, comprenant cette dernière comme une tendance du roman de cette fin de siècle⁴ ».

¹ *L'autofiction en Espagne*

² « Autobiographie et fiction autobiographique »

³ *Le pacte ambigu*

⁴ Molero de la Iglesia A., *La autoficción en España*, 2000, p. 27 « hagamos una distinción entre el enunciado auténticamente autobiográfico y la ficción referida al autor, entendiendo esa última como una tendencia de la novela de este fin de siglo. »

Ce roman autobiographique fait face au genre du « Nouveau Roman » et finit par l'emporter. En effet, dès les années 1980 les auteurs du « Nouveau Roman » se rendent et optent pour la subjectivité. Cette évolution littéraire va crescendo, et aboutit au XXI^e siècle à une réelle préoccupation sociale pour les mémoires historiques.

Ce phénomène est probablement dû au fait qu'au cours du XX^e siècle, la société et la technologie ont plus évolué que tout au long de l'Histoire de l'Homme. A ce sujet, on assiste entre 1900 et 1950 à une montée en puissance de dictatures fascistes – et d'une communiste – en Europe qui ont recours à cette technologie dans le but de détruire autrui. Ces dictatures engendrent des guerres idéologiques de destruction massive. Par conséquent, l'Occident subit des exils importants à cette époque. Certaines dictatures s'implantent plus tôt que d'autres, et offrent leur appui à celles qui se mettent en place. La dictature espagnole bénéficie de ce soutien. Comme nous l'illustrent les historiens espagnols Julián Casanova et Carlos Gil Andrés dans *Historia de España en el siglo XX*⁵, suite au coup d'état de l'armée contre la Seconde République qui échoue en 1936, la Guerre Civile éclate en Espagne. Grâce au soutien de l'Allemagne nazie d'Hitler et de l'Italie fasciste de Mussolini, le camp des Nationalistes gagne la guerre. C'est alors que commence la dictature de Franco. Bien que les exils aient déjà commencé en Espagne, pour les Républicains, pendant la Guerre Civile, c'est le début du Franquisme qui marque l'exode le plus important du siècle espagnol, celui dû à la persécution exercée par les vainqueurs sur les vaincus.

Cette persécution engendre des traumatismes chez les victimes. Parmi ces vaincus, certains se dédient à l'écriture. Ces événements sont donc une des raisons pour lesquelles nous nous retrouvons face à une littérature de mémoires, d'autobiographies et d'autofictions. Trois écrivains rescapés de cette guerre feront l'objet de notre étude, il s'agit de Carlota O'Neill avec *Una mujer en la guerra de España*⁶, Jorge Semprun et son autobiographie intitulée *Adieu, vive clarté...* et Michel del Castillo avec *Tanguy*. Chacun nous offre le récit de son exil de différents points de vue. En effet, il s'agit de trois auteurs « Rouges » qui narrent le contexte historique dans lequel ils ont vécu, ainsi que les difficultés de l'exil, de la clandestinité. Carlota O'Neill est une espagnole de père mexicain et de mère espagnole,

⁵ *Histoire de l'Espagne au XX^e siècle*

⁶ *Une femme dans la guerre d'Espagne*

écrivain et anarchiste. Elle était adulte lors de la Guerre Civile espagnole, elle se trouvait à Melilla le 17 juillet 1936, lieu et jour du début de cette guerre comme elle le relate dans *Una mujer en la guerra de España*. Elle publie cette œuvre en Espagne en 1977, soit presque quarante ans après le début du Franquisme, et deux ans après la mort de Franco. Cette date n'est pas innocente, comme nous le verrons lors de notre développement. Tout au long de son autobiographie elle raconte l'exécution de son mari et son propre emprisonnement, suite à leur lutte pour la République. La détention, la sienne et celle de ses compagnes prisonnières, est le thème central de son autobiographie. La division de son œuvre nous confirme cette intention à travers les titres respectifs « La cárcel negra⁷ », « La cárcel blanca⁸ » et « Condénada⁹ ». Son récit se termine lors de sa libération lorsqu'elle s'éloigne de la côte africaine. Son expatriation n'a lieu que dix ans plus tard. Contrairement à elle, Michel del Castillo et Jorge Semprun étaient respectivement enfant et adolescent lors de cette guerre. Les deux écrivains débute leurs récits par l'exil. Chacun nous replonge dans l'Histoire, ils nous rapportent le type de vie qu'ils ont eu à affronter, la clandestinité, la fuite d'un conflit qui les fait tomber dans un autre, la Seconde Guerre Mondiale, la perte de l'environnement familial et le problème de l'identité. Jorge Semprun insiste sur le fait d'être un rouge espagnol, sur la construction de sa vocation communiste, et sur le sentiment patriotique qui l'animait lors de la chute de Madrid, c'était leur guerre, « nuestra guerra¹⁰ » dit-il dans *Adieu, vive clarté...* Cette autobiographie marque une étape dans l'ensemble des œuvres de Semprun, comme nous essaierons de l'étudier au cours de cette recherche. En effet, pour la première fois en 1998, après de nombreuses autofictions, l'auteur se livre à ses lecteurs à travers une autobiographie. Quant à Michel del Castillo, il nous dévoile les traumatismes de son enfance au moyen d'un roman autofictif dans lequel il met en scène un petit garçon, Tanguy, comparable à celui qu'il a été. En effet, il publie *Tanguy* en 1957. Il est encore très jeune lors de la rédaction et de la publication de son œuvre. Ce jeune âge nous permettra lors de notre développement d'accéder à des souvenirs plus frais et peut-être plus justes. Jorge Semprun et Michel del Castillo ont tous deux rédigé pratiquement l'ensemble de leur œuvre littéraire en français. D'ailleurs, au cours de cette étude nous nous référerons à certaines œuvres littéraires complémentaires, dont l'une d'entre elles est de Michel del Castillo, il s'agit de *La Nuit du Décret* publiée en 1981.

⁷ « La prison noire »

⁸ « La prison blanche »

⁹ « Condamnée »

¹⁰ « notre guerre »

Nous mentionnerons aussi d'autres œuvres républicaines comme *L'Espoir* d'André Malraux publiée en 1937, *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway publiée en 1940, *Réquiem por un campesino español*¹¹ de Ramón J. Sender publiée en 1953, *El Tragaluz*¹² de Buero Vallejo publiée en 1967, *Soldados de Salamina*¹³ de Javier Cercas publiée en 2001 et *Trece Rosas Rojas*¹⁴ de Carlos Fonseca publiée en 2004. La majorité de ces œuvres sont des romans, celles d'Antonio Buero Vallejo sont des œuvres de théâtre. D'autre part, afin d'enrichir notre développement, nous avons jugé judicieux d'inclure quelques références à un roman rédigé par un écrivain phalangiste qui n'est autre que *Madrid, de Corte a checa*¹⁵ d'Agustín de Foxá publié en 1938. L'utilisation de ce roman a pour but d'enrichir notre étude et de la rendre plus objective.

Notre développement portant d'une part sur un thème de littérature comparée, nous avons estimé pertinent tout d'abord d'y confronter principalement trois générations différentes, deux œuvres françaises à une œuvre espagnole mais toutes trois écrites par des auteurs espagnols, deux autobiographies à une œuvre autofictive, puis de l'enrichir au moyen de récits complémentaires républicains, mais aussi d'un roman phalangiste, récits que nous avons cités précédemment. Nous pensons qu'un ingrédient du parti opposé ne peut qu'améliorer notre recherche, il nous permet de la rendre plus objective. Ce choix d'une étude comparée est dû à plusieurs raisons. La première de ces raisons est évidemment notre goût pour la littérature française, mais aussi pour l'Histoire qui est toujours très présente dans le monde littéraire. Les autres motifs responsables de ce choix sont la connaissance et, à la fois, la curiosité de la culture espagnole. Cette attraction nous a menés à un programme d'échange avec l'Université de Saragosse¹⁶ dans laquelle nous avons eu l'opportunité d'enquêter et d'accéder à des connaissances plus précises. D'autre part, comme nous l'avons déjà dit, la thématique des Mémoires, et surtout du « moi », est actuellement récurrente en littérature. Son pouvoir de réunir, peut-être mieux que jamais, la littérature et l'Histoire, touche notre sensibilité et attise notre curiosité. Cependant, nous aurions pu

¹¹ *Requiem pour un paysan espagnol*

¹² *La lucarne*

¹³ *Les soldats de Salamine*

¹⁴ *Treize roses rouges*

¹⁵ *Madrid, de Cour à checa*

¹⁶ A ce propos, nous tenons à informer le lecteur de deux choses fondamentales afin qu'il comprenne mieux l'organisation de ce mémoire. Tout d'abord, il faut savoir que nous sommes le traducteur de tous les titres et citations de l'espagnol au français. Ensuite, faisant notre année d'études à l'étranger, nous n'avons pas pu accéder aux cours de méthodologie de la recherche, ainsi nous nous excusons profondément auprès du lecteur qui ne rencontrera que très rarement les numéros de pages des citations utilisées.

choisir de nous concentrer sur des Mémoires au sens propre du terme, mais elles nous auraient obligés à une approche plus historique que littéraire. En effet, les Mémoires, à la différence des autobiographies, mettent l'accent sur le contexte historique de l'auteur, ou sur sa vie publique. Le choix de l'autobiographie et de l'autofiction, nous permet une approche littéraire plus concrète, et une analyse du « moi » plus poussée, plus intime. Ce genre fait appel au lecteur curieux et critique face à la véracité des propos de l'auteur.

Tous ces facteurs nous amènent à nous demander si l'écriture du « moi » a plus d'impact à travers l'autobiographie que l'autofiction, et jusqu'à quel point elle nous rapproche de la vérité historique.

Afin d'élucider ce problème, notre étude se déroulera en trois chapitres. Dans le premier, nous tenterons d'expliquer le contexte sociopolitique dans lequel s'ancrent nos œuvres principales, puisque ce contexte s'avère déterminant pour le destin de nos auteurs. Puis, nous essaierons de démontrer dans quelles conditions se sont déroulés l'exil et la détention en mettant l'accent sur le quotidien des prisonniers, le problème de l'identité et de la famille de ces gens dépossédés de tout. Enfin, nous aborderons plus particulièrement le thème de l'autobiographie face à l'autofiction. Notre but sera d'éclaircir pour quelles raisons les auteurs ont choisi un genre rétrospectif, et de déterminer jusqu'à quel point ils se veulent objectifs.

Partie 1

-

La société décrite dans les autobiographies et l'autofiction

Chapitre 1 – Le cadre spatio-temporel

Carlota O’Neill, Jorge Semprun et Michel del Castillo ancrent leurs œuvres dans un cadre historique bien défini. En effet, comme nous l’avons brièvement annoncé dans l’introduction, les récits de nos auteurs prennent leurs sens dans le contexte sociopolitique espagnol de la Guerre Civile et du Franquisme, mais aussi de la Seconde Guerre Mondiale dans le cas de Michel del Castillo. Nous proposons de commencer notre recherche en traitant le cadre spatio-temporel exposé dans les œuvres. Pour ce faire, nous allons suivre une chronologie, celle du point de départ historique de chaque ouvrage.

Nous allons commencer par l’autobiographie de Carlota O’Neill. Elle amorce son récit de façon progressive. Avant même d’entrer dans le cœur de l’intrigue, elle présente un cadre spatiotemporel précis. En effet, la narration débute en été 1936 à Madrid, comme elle précise l’en-tête, « Madrid, été de 1936¹⁷ ». Cependant, nous changeons rapidement de lieu, car à Madrid, son mari, Virgilio, lui annonce qu’il est temporairement muté à une base aérienne africaine et qu’ils vont passer des vacances dont elle a toujours rêvé, eux, leurs deux filles et une domestique. Ces vacances les mènent sur la côte de Melilla en juillet de cette même année. La Guerre Civile Espagnole se déclenche le 17 juillet 1936, elle éclate d’abord dans les territoires espagnols du continent africain, Ceuta et Melilla. Les vacances tant espérées se transforment en un réel cauchemar pour Carlota et sa famille. Virgilio est républicain et militaire, il est capitaine aviateur et ingénieur aéronautique. Il est donc de son devoir d’aller diriger et soutenir la base militaire de Melilla. Suite à ces faits, Carlota est définitivement séparée de son mari, qui est capturé et fusillé par les Phalangistes peu de temps après. Lors de l’exécution de Virgilio, elle est elle-même détenue dans la prison des femmes de Melilla, ceci l’amène à une nouvelle séparation, celle avec ses filles Carlota et Mariela. C’est alors que commence l’un des thèmes majeurs de son autobiographie, celui des conditions de détention. Du fait que cette détention occupe pratiquement tout le livre, le cadre spatial ne change que très peu. Il est marqué par la prison et par le passage de Carlota à l’hôpital, qui, bien qu’il soit moins invivable, s’apparente à un centre de détention. Ces périodes d’emprisonnement correspondent aux trois parties de l’œuvre comme nous l’avons dit précédemment dans de l’introduction. L’espace est donc clairement délimité chez O’Neill, ceci jusqu’à sa libération. Quant au

¹⁷O’Neill C., *Una mujer en la guerra de España*, 2007, p.21 « Madrid, verano de 1936 ».

temps, il est souvent marqué par les saisons qu'elle endure pendant son incarcération. Elle nous commente les hivers difficiles, et les étés tant attendus. Cependant, à plusieurs reprises, le cadre temporel se mesure grâce aux années de condamnation que lui attribuent les juges phalangistes, ou grâce à des batailles. Elle cite notamment celle de Tolède. Le siège de l'Alcazar de Tolède dure pendant des mois, c'est une véritable source d'espoir pour les soldats, mais aussi pour les prisonniers républicains. Cet épisode de la guerre est un des thèmes clé de *L'Espoir* de Malraux car les miliciens maintiennent le siège pendant plusieurs mois en 1936. Ce n'est que lors de l'arrivée des troupes africaines que les Phalangistes entrent dans la ville libérant les otages et les nationalistes réfugiés dans l'Alcazar. La perte de ce palais est mentionnée dans *Una mujer en la guerra de España*. Lorsque les prisonnières apprennent la nouvelle, elles perdent la foi et elles commencent à comprendre que la République ne gagnera probablement pas.

Cette thématique n'est pas la seule à être insérée de manière progressive. Effectivement, comme son autobiographie relate des faits réels, passés et étudiés, le lecteur est censé sentir l'arrivée de la Guerre Civile dès les premières pages de son œuvre. Le premier indice que l'auteur nous offre, est la date écrite en en-tête du récit. Ce procédé plutôt propre au journal intime qu'à l'autobiographie, a pour but d'orienter le lecteur et de le mener peu à peu vers le cadre narratif, et surtout historique. Carlota O'Neill ajoute à cet élément, d'autres facteurs qui laissent soupçonner le début du conflit. Elle et sa famille assistent à un défilé des soldats. Ils ne savent pas encore que ce défilé représente leur première approche avec leur calvaire. Virgilio donne une explication plausible qui évite tout soupçon et qui tranquillise la servante, Librada, alertée par ce défilé : « Oui, je les vois déjà..., ce sont les troupes de la « Mehala » qui rentre à Melilla, après avoir fait les manœuvres là tout près, sur le Llano Amarillo.¹⁸ » Cependant, l'auteur nous maintient dans une ambiance plutôt lugubre, à travers la visite d'un cimetière maure. Ce détail pourrait être considéré comme anodin, mais si nous l'analysons plus concrètement, nous nous apercevons qu'il s'agit d'un pas de plus vers le bouleversement sociopolitique qui s'apprête à avoir lieu. Cette accumulation de mauvais augures mènent les cinq personnages au moment fatidique du 17 juillet 1936. Ce moment est symbolisé par une sirène. Carlota O'Neill parle du « *grito lejano de una sirena*¹⁹ ». Le substantif « *grito*²⁰ » est repris de

¹⁸ Ibid., p.28 « *Sí; ya los veo..., son las tropas de la "Mehala" que vuelven a Melilla, después de haber hecho maniobras ahí cerca, en el Llano Amarillo.* »

¹⁹ Ibid., « cri lointain d'une sirène »

manière anaphorique. L'anaphore de ce nom est ascendante et construite sur les bases de l'asyndète : « D'abord ce fut le cri lointain d'une sirène ; cri comme arraché du cœur ; cri qui était grincement et déchirement, comme si l'air était devenu effrangé. Cri d'apocalypse²¹ » Carlota O'Neill a recours à l'asyndète afin de donner plus d'importance, de force à ce cri, qui devient selon ses propres termes apocalyptique. Cette idée d'apocalypse est très présente dans l'*Espoir* de Malraux. En effet, dès la première partie de *L'Espoir*, intitulée « L'illusion lyrique », Garcia l'intellectuel progressiste s'adresse à Magnin l'humaniste indépendant, comme les qualifie Jeanine Moussuz-Lavau dans son étude *André Malraux, Qui êtes-vous ?*, et lui dit : « Notre modeste fonction monsieur Magnin, c'est d'organiser l'Apocalypse...²² ». Cette déclaration amorce la deuxième sous-partie de « L'illusion lyrique », à laquelle Malraux donne pour titre « Exercice de l'Apocalypse ». La volonté d'utiliser ce terme dans l'intertitre procure une importance indéniable à cette vision si sombre de la lutte. A partir de là, ce terme fatal est employé à de nombreuses reprises par les soldats au cours du récit. En revenant à Carlota O'Neill, jusqu'alors elle décrit brièvement les événements qui se succèdent. Puis, le souvenir sensitif de la sirène vient rompre avec la suite du récit, l'ouïe est l'élément perturbateur qui enclenche les aléas de la Guerre Civile. La vue devient rapidement très importante lors de la séparation avec Virgilio, Carlota O'Neill lui donne une valeur de souvenir impeccable, comme une tentative de photographie mémorisée à jamais : « Je veux bien le regarder, faire bien attention à son visage, car je ne le verrai plus...²³ » Le souvenir de son mari s'idéalise grâce à la dernière phrase qu'il prononce à son égard, lorsqu'elle est à découvert face aux tirs des ennemis, il la supplie de rentrer « ¡ Por las hijas !²⁴ ». L'auteur affirme que ce dernier ordre, l'unique qui la ramène à la réalité, devient sa consigne, son obligation à vie en mémoire de son mari : « Moi aussi je me réveillai ; c'était son dernier mot. Sa consigne pour toujours. Son testament. Je le regardai pour la dernière fois, et léthargique j'entrepris le chemin de ma mission.²⁵ »

²⁰ Ibid., « cri »

²¹ Ibid., p.29 « *Primero fue el grito lejano de una sirena; grito como arrancado del corazón; grito que era chillido y desgarramiento, como si el aire quedara desflecado. Grito de apocalipsis.* »

²² Malraux A., *L'Espoir*, 1937.

²³ O'Neill C., op. cit., 2007, p.30 « *Quiero mirarlo bien, fijarme bien en su cara, porque no lo veré más....* »

²⁴ Ibid., p. 31 « Pour les filles ! »

²⁵ Ibid., p. 31 « *Yo también desperté ; era su última palabra. Su consigna para toda la vida. Su testamento. Lo miré por última vez, y despaciosa emprendí el camino de mi misión.* »

Elle le présente sous forme de phrases courtes, dont deux sont des phrases nominales. En plus de la dimension sensitive symbolisée par l'ordre entendu, et par le regard de nouveau adressé à son époux, ce type de phrases ajoute une valeur impérative. Ces phrases nominales donnent plus de poids à l'ordre, et à la manière de s'attribuer elle-même cette charge, comme si elle apprenait un texte par fragments courts afin de mieux le mémoriser et de l'utiliser. L'obéissance est immédiate, elle rentre tout de suite afin de protéger les filles. Quelques jours après, Librada et Carlota sont emprisonnées, c'est la séparation avec les enfants.

Carlota initie alors une narration qui porte sur les conséquences de la guerre. Son enfermement dans la prison des femmes illustre les conditions de vie non seulement des femmes républicaines, mais aussi des femmes détenues à cause de fausses accusations. L'auteur mentionne une des caractéristiques fondamentales de la Guerre Civile Espagnole : la lutte entre frères et sœurs, les vengeances familiales. Elle relate de quelle manière certains parents ont profité de la guerre pour se débarrasser de certains proches qui les encombraient. En outre, le lecteur se retrouve confronté au quotidien des prisonnières. L'auteur ne se prive pas de relater les tortures, les exécutions et l'insalubrité des cellules. Nous retrouvons ces caractéristiques dans les *Trece Rosas Rojas* de Carlos Fonseca, où elles sont aussi développées comme le thème central de l'œuvre. Carlos Fonseca utilise des témoignages réels, des lettres écrites par les victimes de son livre et transmises par des membres de la famille qui ont survécu à la dictature. Même s'il ne s'agit pas d'une autobiographie, mais plutôt d'une œuvre à cheval entre la biographie et l'Histoire, une sorte de mémoires ; l'authenticité des lettres donne la même véracité, mais aussi la même subjectivité, aux propos de l'historien qu'à ceux de Carlota O'Neill. Cette dernière schématise les traitements endurés par les Républicains, ainsi que les manières et les ruses auxquelles ont recours les opposants pendant la Guerre Civile, alors que Carlos Fonseca plante le décor au début du Franquisme. Carlota O'Neill laisse seulement supposer au lecteur la suite des événements, en effet, bien que la Guerre Civile soit terminée, « la chasse aux rouges » ne fait que commencer. Les solutions qui s'offrent alors aux Républicains sont restreintes, certains parviennent à se cacher et à survivre clandestinement en Espagne, mais pour la majorité des cas il faut fuir ou mourir.

C'est le cas de Jorge Semprun et de Michel del Castillo. Commençons par Jorge Semprun. Son autobiographie *Adieu, vive clarté* débute *in medias res*. En réalité, il est difficile de dire d'une autobiographie qu'elle commence *in medias res* puisqu'il s'agit du

récit de la propre vie de l'écrivain, l'histoire commence donc forcément en cours d'action. Néanmoins, nous pouvons affirmer qu'elle commence au cours du thème sur lequel nous nous concentrons dans notre étude : l'exil. En effet, Semprun nous accueille au cœur d'un internat catholique de Paris où le simple geste d'une sœur le renvoie à la dure réalité. Il prend conscience que son exil ne fait que commencer car Madrid vient de tomber aux mains des Nationalistes. Il l'annonce au lecteur comme une nouvelle tragique qui vient rompre l'atmosphère dans lequel il nous avait d'abord plongés : « J'avais quinze ans, la guerre d'Espagne était perdue.²⁶ » C'est ainsi qu'il marque pour la première fois le temps dans son autobiographie. Cette phrase courte et sèche peut nous faire penser qu'il a recours à une anacoluthie, en effet, il passe de son âge, à la fin d'un conflit politique armé. Mais, en poursuivant la lecture, cette sorte de décalage prend tout son sens. Effectivement, nous constatons tout au long de l'œuvre de Jorge Semprun qu'il date de nombreux événements au moyen de son âge, mais surtout grâce aux dates clés des changements historico-politiques. L'année 1939 est le pivot de son autobiographie, toutes les divagations prennent leur origine à cette époque. La chute de Madrid étant le point central de son autobiographie, Jorge Semprun a recours à de nombreuses analepses, et prolepses qui permettent d'expliquer l'adolescent qu'il est lors de la fin de la Guerre Civile. Même si le début du Franquisme détermine le vrai début de l'exil, Jorge Semprun est déjà en France en août 1936. Il est en vacances au Pays Basque lorsqu'un ami de la famille, Jean-Marie Soutou les prévient de l'approche des troupes fascistes et les invite à fuir à Bayonne le plus rapidement possible. L'auteur nous conte la mutation de son père à un poste administratif de la République espagnole aux Pays-Bas, et nous mentionne brièvement son voyage pour la Hollande en passant par la Belgique. L'idée d'exil est déjà présente, mais c'est la chute de Madrid, qui revient de manière récurrente dans le premier chapitre de cette œuvre, qui met un point final au doute, à l'espoir. La famille Semprun est définitivement condamnée à des années d'exil. Le 26 mars 1939, lorsque la capitale espagnole tombe, l'adolescent se trouve à Paris, au lycée Henri IV, dans cet internat où il nous indique que 1939 est le moteur qu'il va utiliser tout au long du livre.

Bien que Paris fasse l'objet d'une bonne partie du récit, au cours des analepses et des prolepses qu'il nous offre, il parle souvent de Madrid et d'un village près de Santander en Espagne, lieux des souvenirs heureux de son enfance lorsqu'il était encore dans son pays.

²⁶ Semprun J., *Adieu, vive clarté...*, 1998, p.14.

Jorge Semprun mentionne aussi très souvent quelques épisodes de sa vie au Pays Basque français. Il explique que bien plus qu'une destination de vacances, cette zone devient stratégique pour lui par sa situation géographique. C'est à cet endroit-là qu'il traverse plusieurs fois la frontière pyrénéenne clandestinement sous la dictature de Franco.

Dans son autobiographie, Jorge Semprun nous parle exclusivement de l'impact du sort de son pays sur sa propre vie. C'est sûrement pour cette raison que la première indication temporelle se fait si brutalement. Comme nous l'avons dit, il y privilégie l'adolescent de quinze ans qu'il était, mais il donne aussi quelques anecdotes vécues sous le Franquisme. Dans ce récit rétrospectif, il fait abstraction de sa déportation dans les camps de concentration allemands. Il souhaite plutôt se centrer sur cette année de bouleversement, il relate quelques conversations entre amis sur la préparation de la Seconde Guerre Mondiale mais n'entre jamais réellement dans le thème.

Quant à Michel del Castillo, il fait débiter l'histoire de son personnage en mentionnant brièvement la Guerre Civile et l'incompréhension de son héros éponyme, Tanguy, si jeune lors des événements. Les souvenirs du petit garçon ne deviennent clairs qu'à partir de la chute de Madrid : « Ses "vrais souvenirs" commencent par une froide nuit de mars de l'année 1939. Tanguy avait alors cinq ans.²⁷ » Nous attribuerons l'oubli des événements précédents à ce que Sigmund Freud a appelé l'amnésie infantile. C'est à ce moment-là que commence pour de bon l'autofiction. L'événement historique, contrairement à *Adieu, vive clarté...* n'est pas le centre du récit, mais plutôt l'élément perturbateur qui précipite son exil et celui de sa mère. Cet exil est le pivot de ce livre, c'est pourquoi nous assistons à une narration chronologique, identiquement à Carlota O'Neill. Le cadre temporel évolue au fur et à mesure de l'Histoire, en effet avec *Tanguy* nous sommes confrontés à la dictature franquiste, mais aussi à la Seconde Guerre Mondiale. La fuite et le contexte sociopolitique dans lequel s'ancre le récit provoquent de nombreux changements spatiaux, beaucoup plus que chez les deux autres auteurs. Tanguy nous explique comment en fuyant le régime espagnol, il tombe sous le joug de la répression française exercée sur les sans-papiers, puis il est déporté dans les camps de concentration allemands. Il nous ramène à l'Espagne franquiste pour finalement terminer son récit en France, où il donne peut-être pour la première fois depuis son départ de Madrid en 1939, un nouveau sens à sa vie. A travers les yeux d'un enfant, Michel del Castillo nous plonge

²⁷ Del Castillo M., *Tanguy*, 1995, p.35.

naïvement dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. L'Histoire étant le moteur de cette fiction, il est logique que nous nous retrouvions face à un développement chronologique.

Tanguy est trop jeune pour marquer chaque évènement par une date précise, pour le lecteur, le cadre temporel prend donc sens au travers des mouvements politiques et des guerres contre le fascisme. Cependant, lors de sa déportation le temps ne se mesure pas de la même façon. Pareillement à Carlota O'Neill, nous pouvons nous situer grâce aux saisons, mais aussi grâce à Noël en 1943 par exemple, ou encore grâce aux interventions des Alliés, notamment quand les avions viennent bombardier les camps allemands.

En somme, les trois auteurs reconstruisent une période précise de leur vie, qui ne peut s'expliquer sans reconstituer le paysage historico-politique de la Guerre Civile, de la Seconde Guerre Mondiale dans le cas de *Tanguy*, et du Franquisme. L'Histoire devient indispensable pour la compréhension. Il faut connaître de la lutte antifasciste que l'Europe subit dans la première moitié du XXe siècle pour assimiler la « logique » des destins de chacun des auteurs. Dans le cas de l'Espagne, unique dictature fasciste en Europe à partir de 1936, on procède à une extermination pendant les premières années du régime. C'est cette raison qui mène nos trois auteurs à l'expatriation, que ce soit de manière engagée ou passive.

Chapitre 2 – L’engagement politique

Carlota O’Neill et Jorge Semprun sont victimes de leurs opinions politiques. En effet, ils doivent vivre dans l’exil s’ils veulent survivre. Bien que Carlota O’Neill soit emprisonnée pendant six ans, elle doit s’exiler quelques années plus tard avec ses filles. Pour cela, elle choisit le Vénézuéla comme premier refuge, avant de repartir vers le pays d’origine de son père, le Mexique. Sa position politique est très claire avant la guerre. Au début des années 1930 elle écrit déjà. Elle rédige des œuvres dans lesquelles elle ne cache ni son féminisme, ni ses opinions de gauche. Sa mère étant elle-même écrivain, proche des idées anarchistes, Carlota est bercée par les pensées républicaines. Un an avant la Guerre Civile, elle se joint au parti politique *Izquierda Republicana*²⁸ fondé par Manuel Azaña en 1934. Lors de la fondation de ce parti, Manuel Azaña n’est plus président du gouvernement, néanmoins, en 1936 il récupère le pouvoir et succède à Alcalá-Zamora à la présidence de la République. Il est le dernier président officiel de la Seconde République espagnole, il démissionne de son poste en février 1939 depuis la France. Par conséquent, l’engagement de Carlota O’Neill envers son gouvernement est incontestable. A l’égal de son mari, aviateur et ingénieur militaire au service de la République. Le républicanisme de l’auteur lui vaut ses années d’enfermement. Lors de sa détention, elle est convoquée dans un bureau où on lui présente des papiers qui lui ont appartenu. Elle s’adresse alors au lecteur en lui demandant de faire preuve de mémoire, il s’agit de quelques manuscrits rédigés par elle-même, déjà cités au début de l’œuvre, qui peuvent la condamner à mort, d’autres camarades ont été fusillés pour moins que cela, elle le sait :

le juge baissa la sienne vers les papiers qu’il avait entre les mains et les déposa sur la table. Qu’était cela ? Ni plus ni moins que les notes que je pris le 18 juillet, me trouvant sur le bateau un matin tôt, et si le lecteur essaie de se rappeler, il se souviendra qu’elles tombèrent à l’eau, bien que je m’obstinai à les sauver. Le juge caressait les feuilles au moment de les distribuer, on dirait qu’il leur portait de l’affection ; les feuilles le laissaient faire : elles étaient mes délatrices ; délatrices implacables, impassibles, révélatrices de mes intimes pensées. [...] par expérience, je savais que beaucoup d’hommes et de femmes étaient tombés avec moins de motifs que celui que j’avais²⁹.

²⁸ La Gauche Républicaine

²⁹ O’Neill C., op. cit., 2007, p. 114 « *el juez bajó la suya hacia los papeles que tenía entre manos y los dispuso sobre la mesa. ¿Qué era aquello ? Ni más ni menos que las notas que tomé el 18 de julio, encontrándome en el barco una madrugada, y si el lector hace memoria recordará que se cayeron al agua, aunque me obstiné en rescatarlos. El juez acariciaba las cuartillas al distribuirlas en orden, diríase que les tenía cariño; las cuartillas lo dejaban hacer: eran mis delatoras; delatoras implacables, impassibles,*

Pour les Nationalistes, ce manuscrit est une preuve en or pour condamner la jeune femme à mort. Ainsi, son engagement politique semble s'illustrer dans l'écriture. D'ailleurs, dès la préface elle explique l'importance de ce document. La simple possession de cet écrit est un réel danger pour sa vie et celle de ses filles, ses proches la mettent en garde à de multiples reprises : « C'est comme une bombe allumée que tu porterais dans tes mains !³⁰ ». Malgré tout elle décide de le cacher et de le conserver afin de garder d'une part l'authenticité de ses pensées politiques ; elle veut pouvoir exprimer ses idées avec fraîcheur lorsqu'elle aura la possibilité de les relire ou de les publier ; et d'autre part de témoigner de son calvaire et des atrocités du gouvernement franquiste.

A cette raison indéniable viennent s'ajouter les différents moments d'espoir des prisonnières lors des batailles de leurs soldats. C'est ainsi qu'elles se réjouissent lors du siège de Tolède ou qu'elles s'effondrent lors de la chute de Barcelone. A la fin de la guerre, Carlota nous transmet son aversion face à l'endoctrinement fasciste et aux textes qu'elle est obligée de lire à ses compagnes pendant qu'elles font les travaux domestiques pour les hommes du régime. La plupart d'entre elles sont affectées à la couture. Elle traduit aussi des textes allemands et italiens qui sont lus aux détenues. A cette époque le nazisme étant à son apogée, l'Allemagne et l'Italie ayant aidé l'Espagne et ayant une politique fasciste similaire à celle l'Espagne, le Caudillo impose la diffusion des actes glorieux du Führer et du Duce dans sa propre dictature.

Enfin, un autre argument qui prouve son attachement aux valeurs républicaines est, non seulement l'apologie récurrente que l'auteur fait de son mari, mort en défendant leur Patrie, mais aussi son accusation des militaires qui se sont soulevés contre le gouvernement, notamment Franco, lorsqu'elle apprend qu'il s'agit d'un soulèvement de l'armée espagnole :

La République avait été généreuse et aimable avec les militaires qui ne la voulaient pas ; elle leur avait « offert » la paye intégrale en les retirant de l'Armée-bien sûr que beaucoup d'entre eux avaient préféré continuer en servant la République, et pour cela on leur exigea qu'ils signent un document dans lequel ils s'engageaient, « SUR PAROLE D'HONNEUR », à la

desveladoras de mis íntimos pensamientos. [...] por experiencia, sabía que habían caído muchos hombres y mujeres con menos motivo del que yo tenía. »

³⁰ Ibid., p. 19 « ¡Es como una bomba encendida que llevaras en las manos ! »

défendre- ; parmi les militaires qui signèrent et donnèrent leur parole il y avait Francisco Franco Bahamonde³¹.

Elle insiste sur la loyauté de son mari face à la République, et aux découvertes technologiques sur lesquelles il s'était entretenu auparavant avec Manuel Azaña. Elle retrouve les plans de cette découverte dans le sac de son époux, lorsqu'on lui donne dans la prison le reste de ses affaires. Elle partage ce secret avec un autre prisonnier, un ancien ami de Virgilio, et quelques camarades de cellules. Ils décident de le faire sortir de la prison, c'est une prisonnière qui a plus ou moins gagné la confiance des gardiens qui se charge de cette mission. Cette intervention est capitale, Carlota et son ami ont conscience des conséquences si quelqu'un venait à découvrir ces plans : « Ils signifiaient une grande avance pour l'aviation dans le monde entier. S'ils tombaient dans les mains des prisonniers, ils les amèneraient aux militaires et ils tomberaient dans celles de Franco. Et les allemands l'emporteraient en Allemagne, où ils fabriqueraient le moteur.³² » C'est pourquoi ils prennent la décision qui leur semble la plus raisonnable et surtout la moins risquée. Nous constatons donc que les actes de Carlota et de son mari sont complètement en accord avec leurs opinions politiques. Ils ne cachent pas leur position, puisqu'ils les défendent corps et âme. Même si les propres convictions du couple, et les influences gauchistes de la famille ne sont pas innocentes dans les actes de l'auteur, l'acharnement politique se renforce face aux traitements affligés par les bourreaux aux incarcérés. Elle fait preuve non seulement d'une forme de résistance, mais aussi et surtout d'une façon de conserver ce qu'elle et les prisonniers sont : des Hommes. Elle le prouve en montrant qu'elle est encore capable de penser, de réfléchir malgré les épreuves qu'on lui fait endurer.

Chez Jorge Semprun, l'antécédent familial est aussi très présent. En effet, son père est un écrivain très engagé en politique du côté des Républicains. Au cours de son autobiographie, l'auteur cite fréquemment des vers écrits par son père. Il nous explique que sa vocation d'écrivain est une « poursuite de la tradition paternelle ». Ainsi, dès son plus

³¹ Ibid., p.33 « *La República había sido generosa y amable con los militares que no la querían ; les había "regalado" la paga íntegra retirándolos del Ejército –claro que muchos de ellos habían preferido continuar sirviendo a la República , y para ello se les exigió que firmaran un documento en el cual se comprometían, "BAJO PALABRA DE HONOR" , a defenderla- ; entre los militares que firmaron y empeñaron su palabra estaba Francisco Franco Bahamonde. »*

³² Ibid., p.185 « *Significaban un gran adelanto para la aviación del mundo. Si caían en manos de los carceleros, se los llevarían a los militares y acabarían en las de Franco. Y los alemanes los llevarían a Alemania, donde fabricarían el motor.»*

jeune âge, il est plongé dans le monde de la lecture. Dès l'adolescence, il lit des œuvres d'Hegel, de Marx côté philosophique, ou encore de Gide et de Malraux pour le penchant littéraire. Il cite à de nombreuses reprises des écrits de ces auteurs, c'est avec Gide qu'il commence la deuxième partie de son œuvre. D'ailleurs, le titre de cette partie sous-entend que l'on va aborder ses œuvres « Je lis *Paludes* ». André Gide fait partie de ces auteurs engagés dans la lutte antifasciste, il publie *Retour d'URSS* en 1935, œuvre à laquelle Semprun fait référence à plusieurs reprises dans son autobiographie. Néanmoins, c'est Malraux qui semble renforcer la construction de son être politique :

La condition humaine et *L'espoir*. Si je n'avais pas, à cet âge-là, lu le premier, je ne serais pas devenu communiste. [...] Et si je n'avais pas lu *L'espoir*, d'un autre côté, je n'aurais pas conservé, à l'intérieur de ma façon violente d'être communiste, - car je n'ai jamais envisagé le communisme comme une sorte de jeu purement théorique, mais comme un engagement total, un appel aux armes-, quelque lueur d'esprit critique. Certes, il n'y a pas que *L'espoir* qui m'ait aidé à ne pas succomber totalement à l'imbécillité communiste³³.

L'espoir d'André Malraux est un livre de croisade. Pendant la Guerre Civile, André Malraux s'engage pour lutter contre les forces fascistes. Jeanine Moussuz-Lavau, dans son œuvre critique *André Malraux, Qui êtes-vous ?* nous fait part du rôle de Malraux dans ce conflit, puis de son point de vue sur l'engagement de cet auteur. Ainsi, comme elle le rapporte, le 8 août 1936 après de nombreux discours, il décide de partir au combat. Il est rapidement nommé colonel de l'escadrille « *España* » par le gouvernement madrilène qui reconnaît son efficacité en Espagne. Le nouveau combattant se fait porte-parole auprès du gouvernement de la France pour essayer de récupérer des avions pour les Républicains qui en sont démunis. Car en Espagne, ce sont les militaires qui les ont, et la majorité de ceux-ci luttent dans le camp opposé. Les avions qu'il arrive à obtenir sont de qualité médiocre face à ceux que les Allemands envoient aux Nationalistes. Malgré tout, grâce au bon commandement de l'auteur français, les missions bien que dangereuses, parviennent à s'accomplir. En février 1937, il doit finalement abandonner la lutte armée, mais ce n'est pas pour autant qu'il arrête de se battre. Pour cela, il utilise une nouvelle arme : l'écriture. *L'espoir* est le fruit de ce nouveau combat. En réalité, on y retrouve les batailles qu'a vécues Malraux lorsqu'il était sur le terrain comme le bombardement de Medellín, de l'Alcazar de Tolède que nous avons déjà mentionné, la mission aérienne sur Madrid et Guadalajara et enfin la première bataille de Teruel. Cette dernière fait l'objet d'une autre arme utilisée par Malraux, il s'agit du cinéma, très utilisé par les Républicains lors de cette

³³ Semprun J., op. cit., 1998, p. 128-129.

guerre afin de faire de la propagande. En mai 1938, il s'oriente vers ce nouveau moyen de diffusion d'informations devenu très populaire, il tourne alors *Sierra de Teruel*. Mais dû au conflit, il est difficile de trouver des salles pour projeter ce film, en effet les grandes villes ont pratiquement toutes succombé aux attaques des Nationalistes. La Guerre Civile se termine, la Seconde Guerre Mondiale commence et les allemands détruisent toutes les copies de ce film, sauf une sauvée par hasard. A l'image des Phalangistes espagnols, l'Allemagne procède à une censure massive de tout film contraire au régime. Cette censure cinématographique devient encore plus dure sous le Franquisme³⁴. *Sierra de Teruel* n'arrive finalement à être projeté qu'en 1986. Alors qu'il lutte par le biais de la culture, Malraux termine son roman et son film sur une note positive pour les Républicains. En plus d'illustrer la solidarité - que Jeanine Moussuz-Lavau qualifie d' « attachement viscéral à la fraternité³⁵ » - entre les combattants de différents partis politiques, Magnin l'humaniste indépendant et Garcia l'intellectuel progressiste comme nous l'avons déjà dit, Manuel le communiste, Puig l'anarchiste, Ximénes le chrétien, le romancier met en scène des personnages animés et unis par une même force, la profonde horreur du fascisme. Il intègre d'ailleurs des soldats étrangers comme Magnin qui est français, mais plus surprenant encore Scali un italien, Schreiner un ancien pilote allemand, un soldat maure ou encore un belge fils d'un membre de la Gestapo. Lorsque le militant Malraux devient romancier, il veut que son lecteur cesse de tomber dans la médiocrité de la généralisation, c'est pourquoi il insère des combattants républicains originaires de nations fascistes ou associées aux troupes de Franco. De la même manière, le rôle du commandant Magnin sert à démontrer que certains français viennent en aide aux espagnols malgré le refus du gouvernement, c'est le cas de Malraux lui-même. Au cours de cette épopée, le romancier fait une apologie du communisme, il expose ses idées marxistes sans dénigrer celles de ses camarades. Selon les témoignages d'André Malraux rédigés par Roger Stéphane, un de ses grands admirateurs, dans *André Malraux, entretiens et précisions*, le seul motif de ses actions pendant l'entre-deux-guerres est le mythe du communisme, mythe dans lequel il ne cesse de croire malgré les horreurs du stalinisme. Bien qu'il ait conscience des horreurs du stalinisme, dans les années 1960 il s'obstine encore à croire en ce mythe et déclare lors d'une entrevue que « le communisme restitue à l'individu sa fertilité³⁶ ». Les nombreuses implications de Malraux dans la Guerre Civile, ses théories modérées, sa solidarité et sa

³⁴ Annexe numéro 1

³⁵ Moussuz- Lavau J., *André Malraux, Qui êtes-vous ?*, 1987.

³⁶ Stéphane R., *André Malraux, entretiens et précisions*, 1984, p.75.

ténacité à croire en un idéal sans s'en aveugler, semblent absolument séduire Jorge Semprun puisqu'il confesse dans *Adieu, vive clarté...* avoir : « lu *L'espoir* d'un œil fort différent, au long des longues années où ce livre m'a tenu compagnie. Je l'ai d'abord lu comme le récit lyrique d'une geste populaire : épopée de la fraternité combattante des humiliés et des offensés.³⁷ » L'accompagnement d'un livre lu et relu au cours d'une vie ne fait que confirmer l'affection que lui porte Semprun, et l'importance qu'il accorde aux arguments du romancier. Somme toute, Jorge Semprun met Malraux sur un piédestal, alors que lui est trop jeune pour lutter pour son pays il fait de l'auteur français son héros, son modèle.

D'autre part, Jorge Semprun présente ses lectures de Malraux dans une partie en théorie influencée par Gide si l'on en croit le titre. Or, Malraux n'est pas un grand admirateur de la littérature gidienne. Nous pouvons attribuer cette décision, à une volonté de l'auteur de mettre l'accent sur les idées communistes, et de souligner une nouvelle fois la solidarité de Malraux, capable de s'adapter à n'importe quel camarade qui défende la même cause que lui.

La sensibilité sociale de Semprun est absolument transparente, claire dans cette partie du livre. Dès l'adolescence il est interpellé par les mouvements sociaux auxquels il est confronté dans la rue :

Un vent de défaite avait soufflé sur ces drapeaux, ces ouvriers impuissants, dont le petit nombre témoignait du reflux d'une marée, du creux d'une vague. Les manifestants du 1^{er} Mai ne marchaient pas à l'avant-garde d'une masse encore indécise, peut-être mobilisable. Ils n'étaient que les débris que laisse sur la plage une mer qui s'est retirée : les branches cassées, les bois tordus, les écorces, les écumes qui jalonnent sur le sable redevenu sec le plus haut atteint par les marées d'équinoxe.³⁸

C'est au moyen de cette métaphore filée que l'auteur nous schématise le contexte politique de l'époque en France. Suite à de fortes manifestations du Parti communiste réprimées en 1934, les partis politiques de gauche s'allient et organisent des manifestations encore plus fortes. Lors des élections de 1936, Léon Blum et le Front Populaire arrivent au pouvoir. Il devient président du conseil des ministres. Le Front Populaire rassemble les partis de gauches tels que le Parti Communiste Français (P.C.F.), la Section Française de l'Internationale Ouvrière (S.C.I.O.), le Parti radical socialiste et l'Union Socialiste

³⁷ Semprun J., op. cit., 1998, p.129.

³⁸ Ibid., 1998, p.95.

Républicaine (U.S.R.). Même si à cette époque l'antisémitisme apparaît, paradoxalement le pouvoir de gauche est donc en plein essor durant ce mandat. Or, en 1937 Léon Blum remet déjà sa démission. Les événements qui ont lieu en Espagne divisent les partis au sein du Front Populaire qui s'affaiblit fortement en septembre 1938 lors de la conférence de Munich, et échoue définitivement lors de l'arrivée au pouvoir d'Edouard Daladier. La France connaît alors un gouvernement dirigé par le Parti Radical Socialiste. Edouard Daladier signe à contrecœur les accords de Munich qui lui permettent d'éviter temporairement une guerre avec l'Allemagne. Après tous ces événements, le P.C.F. s'essouffle. C'est cet essoufflement que semble représenter Jorge Semprun au travers de cette métaphore filée de l'eau et de ce qu'elle laisse sur son passage. Cette eau serait la fertilité qu'apporte le communisme aux citoyens - fertilité dont nous avons déjà parlé avec Malraux - et les « débris » semblent symboliser les derniers partisans du P.C.F. dépourvus de force, abandonnés dans un cadre politique qui stagne, d'où l'idée de sécheresse. Il parle de « marées d'équinoxe » car comme la Terre le fait deux fois par an, le climat politique est sur le point de changer d'orbite. Semprun affiche clairement son opinion politique dans cette autobiographie et dénigre publiquement les autres partis. En août 1939 Hitler et Staline signent le pacte germano-soviétique. Ce pacte crée une séparation entre le mythe du communisme et son dirigeant. Capable des mêmes horreurs que le fascisme, le stalinisme se différencie du communisme. L'être politique de Semprun se ressent dans toutes ses œuvres, mais c'est d'abord dans *Autobiographie de Federico Sánchez*, puis dans *Adieu, vive clarté...* qu'il décide d'éclairer son lecteur sur sa formation et ses choix politiques. Tout comme Malraux, Semprun joue plus tard un rôle dans la politique de son pays. Alors que Malraux est nommé Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles sous le premier mandat de Charles De Gaulle, Jorge Semprun agit clandestinement au sein du Parti Communiste Espagnol (P.C.E.) aux côtés de Santiago Carrillo et Dolores Ibárruri, pour cela il utilise plusieurs fausses identités dont celle de Federico Sánchez. Puis, dans les années 1980 il obtient en Espagne le même poste de ministre que Malraux avait eu en France sous De Gaulle.

Dans son œuvre, il fait référence au célèbre discours de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*³⁹, qu'elle prononce en public le 19 juillet 1936 depuis le balcon du ministère de l'intérieur à Madrid, soit le lendemain de la tentative de coup d'état du général Franco. Ce

³⁹ Annexe numéro 2

discours à caractère révolutionnaire appelle le peuple espagnol à repousser le soulèvement militaire qui tente de destituer la République. La phrase qui conclut ce discours est restée célèbre, c'est celle que cite Semprun lorsqu'il décrit le comportement des jeunes républicains face aux jeunes nationalistes « *¡ No pasarán !*⁴⁰ ». Remarquons que cette phrase est une des rares que l'auteur ne traduit pas, il la laisse intacte afin de lui donner plus de poids et de perpétuer son existence.

Tous ces arguments justifient incontestablement l'âme communiste de Semprun, sa politique est sublimée lorsqu'il décrète vouloir être enterré enveloppé du drapeau républicain ; mais ces éclaircissements sont en réalité dévoilés par l'auteur adulte, lorsqu'il écrit son autobiographie en 1998. Semprun plus jeune n'aurait probablement pas pu expliquer avec tant de ferveur et d'audace son engagement politique. Malgré tout, une chose est indéniable, pendant son adolescence son antifascisme et sa haine envers Franco sont déjà bien présents. Lorsqu'il est convoqué au bureau du surveillant général dans le lycée Henri IV, ils ont un bref échange de leurs opinions quant à l'espoir auquel ils songent pour la politique espagnole : « -Il va durer longtemps Franco ? Je me retournai, la main sur la poignée de la porte. – Aussi longtemps que Hitler, monsieur ! lui dis-je. Pronostic fondé en raison, certes, mais bien trop optimiste, l'histoire l'aura montré.⁴¹ » Finalement, nous pouvons dire que comme pour Carlota O'Neill, le cadre familial et les événements historiques favorisent ses opinions politiques. Toutefois, ce sont ses lectures qui forment sa personnalité et ses ambitions. La jeunesse de Jorge Semprun au moment de la Guerre Civile le rend plus influençable, son entourage est favorable à la construction de son être politique. Pour Carlota O'Neill elle est déjà adulte à cette époque ses idées sont déjà irrémédiablement fondées lors du coup d'état de 1936. Quant à Semprun il s'éduque à travers la littérature, de là il tire ses exemples et les idées qu'il se sent prêt à défendre peu à peu. Ses influences littéraires viennent nourrir la haine qu'il ressent face aux fascistes qui les ont expatriés lui et sa famille.

En revanche, Tanguy est complément en marge de cette politique active. Son trop jeune âge ne permet pas l'approche politique. Pourtant, c'est le régime qui les pousse à fuir, lui et sa mère, et qui l'entraîne dans un destin de plus en plus tragique. Evidemment, sa mère est très engagée dans les mouvements républicains, elle est proche du président

⁴⁰ Ibarri Dolores, *La Pasionaria*, 1939 « Ils ne passeront pas ! »

⁴¹ Semprun J., op. cit., 1998, p.161.

Manuel Azaña. Elle utilise son privilège d'être présentatrice à la radio afin de prôner les partis de gauche et de proclamer des discours chaque fois plus ardents pour animer et soutenir les Républicains. Ses actions lui valent un séjour en prison et une condamnation à mort. Dès la fin de la Guerre Civile, elle part donc se réfugier avec son fils chez le père de Tanguy. L'expatriation ne fait que commencer pour l'enfant. Il est rapidement séparé de sa mère et livré à lui-même. Sa politique à lui n'est au service ni de la gauche, ni de la droite mais de l'espoir. Cet espoir et la fatalité sont probablement les deux convictions principales du petit garçon. Ce sont certainement les deux seules possibilités de voir les choses pour un enfant d'à peine sept ans, sinon comment pourrait-il s'expliquer ce qui l'entoure ? Dans la deuxième édition de *Tanguy* Michel del Castillo publie une préface. Dans celle-ci, il parle de son héros comme de « l'innocente victime d'un conflit qu'il subit sans en comprendre ni les causes ni les enjeux.⁴² ». Il va même jusqu'à utiliser les termes de « fatalité collective », fatalité dans laquelle il inclut la mère du petit garçon qui finit par se noyer dans les événements de l'époque : elle abandonne Tanguy pour se plonger corps et âme dans la politique, ceci bien évidemment au détriment du bonheur de son fils. La fatalité de Tanguy se ressent notamment dans une phrase simple qu'il reprend à de nombreuses reprises « C'est la guerre. » Cette affirmation est la seule explication qu'il peut se donner pour essayer, non pas de comprendre, mais d'accepter ce qui lui arrive. Son impuissance face au destin l'amène à endurer ces épreuves de manière passive. Ce n'est qu'à l'adolescence lors de son retour en Espagne qu'il commence à prendre des initiatives pour que sa vie change. Au moment où il arrive à une maison de redressement en Catalogne, les prêtres le considèrent comme un communiste, les opinions de sa mère, l'exil et son internement dans les camps de concentration lui valent cette catégorisation. Effectivement, sous le Franquisme chaque parent d'un communiste est considéré comme contaminé et parfois passible de châtement.

Ainsi, Michel del Castillo tente de rester fidèle au portrait de l'enfant qu'il a été et ne divulgue aucune opinion politique dans son autofiction. Il ne tranche pas entre la responsabilité de ses parents ou celle de la dictature dans sa tragédie personnelle. Toutefois, au cours d'autres œuvres, il laisse transparaître certaines positions. *La nuit du décret* par exemple, permet à Michel del Castillo de dénoncer le fascisme et les pratiques nationalistes. Dans ce roman, il met en place une enquête effectuée par l'inspecteur Laredo

⁴² Del Castillo, op. cit., 1995, p.11.

dans les années 1970, qui mène finalement le héros au cœur de la Guerre Civile et du Franquisme. Dans ce récit, l'auteur donne la parole à des personnages fictifs républicains, ou à des vainqueurs de la guerre qui ont des remords, qui ne comprennent pas leur comportement, à l'exception du commissaire Avelino Pared qui est l'objet de l'enquête. L'auteur révèle petit à petit les mystères de ce commissaire. Chaque rencontre de Laredo est un nouvel indice pour son enquête. Dès le bref récit personnel de Marina, sa collègue de travail, elle informe Laredo de la présence de Pared au sein des troupes phalangistes venues chez elle après la disparition de son père pendant la guerre. Puis, nous sommes informés à plusieurs reprises de l'enfance difficile qu'a vécue le suspect. Enfin, nous arrivons à la révélation, Avelino Pared s'est chargé, « d'éliminer les brebis galeuses qui avaient entonné l'*Internationale* et renseigné les rouges.⁴³ » Michel del Castillo en fait un personnage cruel qui semble capable du meilleur comme du pire pour atteindre ses objectifs. Il se révèle être un manipulateur et convertit son ultime victime, Laredo, en un bourreau. Le personnage de Pared est le seul à ne pas exprimer ses remords. Michel del Castillo peint un personnage haïssable, presque dépourvu d'humanité, mais pour qui le lecteur peut ressentir de la pitié par moment. Cette dévalorisation du policier vient appuyer notre théorie, à savoir que l'auteur a fini par s'opposer au régime qui lui a imposé l'exil lors de son enfance.

Malgré tout, lors d'un témoignage, l'auteur met en scène un ex-phalangiste. Cet homme remet en cause les actes qu'il a effectués durant la Guerre Civile, il parle de vies « établies dans le fanatisme » à l'époque :

Avec la vieillesse viennent aussi les questions. Cette cause pour laquelle j'ai accepté de tuer, je ne la reconnais pas dans la réalité présente. Je ne l'ai pas reconnue dès le lendemain de la victoire. Je vais vous amuser, Don Avelino : j'ai été un phalangiste sincère, persuadé d'accomplir une révolution sociale. La chose peut paraître loufoque, je l'admets. Nous étions une poignée, en 1936, à nous définir comme des nationalistes de gauche. En voyant revenir de Biarritz où elles avaient attendu la fin des hostilités en jouant au baccara et en organisant des thés patriotiques, en voyant donc rappliquer nos duchesses endiamentées ; en voyant tous les arrivistes occuper les premières places pour célébrer le retour du même, j'ai su que j'avais tué pour rien.

Ce passage peut nous rappeler le film *La caza*⁴⁴ de Carlos Saura. Le problème est similaire, on se retrouve face à des anciens combattants qui n'ont finalement pas accepté les horreurs dont ils ont été auteurs pendant la guerre. Effectivement, dans ce film les ex-combattants

⁴³ Del Castillo M., *La nuit du décret*, 1981.

⁴⁴ *La chasse*

finissent par s'entretuer dans une région déserte où ils avaient fusillé beaucoup de républicains. Le seul qui sort indemne de cette tuerie est un jeune homme qui n'était pas encore né durant la guerre, il n'a donc pas le poids du passé meurtrier. Carlos Saura, afin de renforcer ce thème du remords, reprend les acteurs du film *Raza*⁴⁵ de José Luis Sáenz de Heredia. Ce film dont le scénario est écrit par Franco en 1941 représente l'emblème du patriotisme. Saura fait preuve d'ironie en remettant en scène les mêmes acteurs vingt ans plus tard. Michel del Castillo comme le cinéaste démontre ce qu'illustre parfaitement une phrase extraite de *Tanguy* : « Dans une guerre il n'y a ni vainqueurs ni vaincus : rien que des victimes.⁴⁶ »

Finalement nous pouvons dire que les trois auteurs sont définitivement opposés au régime fasciste. Néanmoins, l'engagement politique est beaucoup plus présent dans les deux autobiographies que dans l'autofiction. L'âge des sujets est probablement ce qui explique le mieux ce décalage. Cependant, si Michel del Castillo ne laisse paraître ses opinions politiques que plus tard, dans d'autres œuvres, il n'en perd pas moins ses convictions d'enfant. L'espoir et la fatalité sont des thèmes sur lesquels il insiste à plusieurs occasions. Ces deux phénomènes reviennent régulièrement, que ce soit pendant sa détention – dans les camps français et allemands, dans le centre religieux de redressement en Catalogne – ou pendant sa période en Andalousie chez les Jésuites. La récurrence religieuse, loin d'être anodine, vient illustrer le schéma sociopolitique de la dictature franquiste. L'Eglise acquiert effectivement un rôle politique très important au gouvernement sous la direction de Franco.

⁴⁵ *Race*

⁴⁶ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.170.

Chapitre 3 – Le statut de l’Eglise et de la foi dans la société

L’Eglise en Espagne

L’Eglise joue un rôle très fort dans les mouvements politiques en Espagne. Ce pays vit depuis des siècles dans la croyance et dans la gloire des Rois Catholiques qui ont repoussé les musulmans en 1492. Cet évènement vient prédisposer la foi du peuple. En effet, depuis le XV^e siècle, les Espagnols vivent avec l’Eglise, cette Institution est très ancrée dans la société, il est donc impensable de la faire passer au second plan. Or, lors de l’arrivée de la Seconde République au pouvoir en 1931, le nouveau gouvernement rédige une Constitution dont l’un des axes principaux est la séparation de l’Eglise et de l’Etat. L’objectif est d’éloigner l’Eglise du pouvoir afin qu’elle ne puisse plus autant contrôler le peuple. Cet éloignement se traduit notamment par l’appropriation de l’éducation par l’Etat qui ôte ainsi le monopole de l’enseignement à l’ordre ecclésiastique. L’Eglise se chargeant déjà de l’éducation chrétienne à partir du baptême jusqu’au lit de mort, le gouvernement estime qu’il faut diminuer les privilèges et les pouvoirs de cette Institution. Il recherche un enseignement laïc comme l’illustre parfaitement le film de José Luis Cuerda en 1999 *La lengua de las mariposas*⁴⁷. L’agacement des citoyens face aux richesses de l’Eglise vient s’ajouter à ces arguments. Bien que Mendizabal lui quitte une bonne partie de ses privilèges au début du XIX^e siècle, le peuple continue à considérer le corps sacerdotal comme un des plus fortunés du pays puisqu’il possède encore beaucoup de terres. D’ailleurs, les révoltes se font ressentir très tôt puisque dès 1931 nous assistons aux premiers incendies de couvents.

Nonobstant, un nombre important de citoyens n’est pas prêt à abandonner des siècles de traditions. L’Espagne conservatrice décide de créer un parti de droite constitué en partie de membres de l’Eglise, il s’agit de la Confédération Espagnole de Droits Autonomes (C.E.D.A.). La CEDA dirigée notamment par Gil Robles gagne les élections de 1933. Certains projets de lois promulguées par la Constitution n’ont pas le temps de s’accomplir, par exemple l’autorisation au divorce des mariages civils. Nous constatons donc que le peuple espagnol n’est pas prêt à délaisser l’Eglise. L’historien Julián Casanova parle de l’Eglise comme une des deux bureaucraties les plus importantes du pays. Effectivement, il considère qu’à cette époque l’Eglise et l’Armée sont les deux piliers forts

⁴⁷ *La langue des papillons*

de l'Etat, cette thèse ne fait que se vérifier après la Guerre Civile. Du reste, c'est bien une de ces deux bureaucraties qui engendrent la guerre de 1936-1939 suite au coup d'état du 18 juillet qui échoue. A la fin du conflit, certains membres de la C.E.D.A. parviennent à convaincre Franco que l'Espagne a besoin d'un catholicisme anticommuniste. L'Eglise dénonce – et invente – beaucoup d'opposants aux régimes dans le dessein d'obtenir de plus en plus de pouvoir. A tel point, qu'en 1957 apparaît l'Opus Dei dans le pays afin de contrôler tout le côté administratif. Dès le début des années 1940, l'oligarchie est mise en place, comptant comme membres le Généralissime Franco, l'Eglise et l'Armée.

Dans un pays voisin, la France, ce thème est beaucoup plus abordable dans les années 1930. La séparation de l'Eglise et de l'Etat a lieu beaucoup plus tôt, en 1905, et rencontre peu de difficultés. Malraux explique cette facilité grâce à l'époque des Lumières qui s'était déjà chargé de « tuer Dieu » selon ses propres termes. Malraux confirme cet « assassinat » en affirmant qu'avec la « civilisation des Lumières on a cru que la raison remplacerait les valeurs religieuses⁴⁸ ». Cependant, le romancier soulève un problème : la société n'est pas prête à agir par conscience propre « nous nous sommes aperçus que la raison ne remplacerait pas du tout les valeurs religieuses. ». Malraux, bien qu'il ne soit pas chrétien, est conscient de la nécessité pour certaines personnes des lois imposées par le catholicisme, contrairement à lui qui construit son idéal en se forgeant ses propres lois et valeurs, et en se basant sur la fraternité et le communisme.

Les facettes de l'Eglise développées dans les récits rétrospectifs

Son disciple, Jorge Semprun, nous expose dans *Adieu, vive clarté...* comment il perd la foi. Tout d'abord il explique son délaissement de l'Eglise. Lorsqu'il arrive à La Haye aux Pays-Bas, il abandonne peu à peu l'Eglise jusqu'à finalement ne plus y aller du tout. L'auteur nous expose que bien loin d'un caprice d'adolescent, ce désintéressement viendrait d'un sentiment d'abandon. Semprun se dit prêt à accepter que Dieu se soit désintéressé de lui, ou que lui se soit désintéressé de Dieu. Dans tous les cas, il ne vit pas cette expérience comme un abandon au sens propre du terme mais plutôt comme une étape de la vie qui nous surprend quand on l'attend le moins : « Ce fut tout simple : un beau jour, j'avais perdu la foi de mon enfance.⁴⁹ » Suite à cette remarque, il démarre une réflexion sur la foi. Dans cette observation, il médite sur la véritable foi du chrétien face à la foi

⁴⁸ Stéphane R., op. cit., 1984, p.72.

⁴⁹ Semprun J., op. cit., 1998, p.19.

construite par l'habitude, cette sorte de routine que provoquent les passages réguliers par l'Eglise catholique.

A peu près à la même période, il est contraint d'assister à une messe avec son père. Jusqu'alors la perte de la foi n'est qu'une banalité pour l'auteur, mais lors de cette cérémonie il ressent pour la première fois un profond dégoût pour le corps sacerdotal. Certes, il est confronté à une cérémonie dans laquelle un prêtre fait un sermon agressif envers les rouges espagnols : « Il advint, en effet, que le curé de la Parkstraat, montant en chaire pour le prêche de la grand-messe, se lança dans une diatribe d'une rare violence contre les rouges espagnols, appelant à la guerre sainte contre eux, à la croisade de la foi contre les ennemis de l'Eglise.⁵⁰ » Cette attaque directe au peuple espagnol indigné l'adolescent et son père. Les propos du prêtre comme la « croisade » ou encore « la guerre sainte » sont archaïques, voire moyenâgeux. Ces archaïsmes servent d'appui aux idées de l'auteur. En effet, la foi en la République est pour lui l'idéal d'une Espagne plus moderne, qui mérite autre chose que ce qu'on lui inflige. L'explication que lui donne son père au sujet du conflit alimente encore plus sa haine envers le prêtre :

la guerre civile espagnole était, dit-il, pour l'essentiel, avant toute considération de politique internationale, une rébellion militaire contre l'ordre démocratique légitime et pour le maintien des privilèges et des inégalités sociales : un affrontement entre les riches et les pauvres. Comment un homme d'Eglise pouvait-il, avec autant de brutale légèreté, autant d'irrespect de l'Evangile, se prononcer avec tellement de haine sur le conflit espagnol ? La doctrine de l'Eglise n'était-elle pas avant tout inspirée par l'amour du prochain, la défense des humbles, humiliés et offensés⁵¹ ?

Le père de l'auteur résume cette guerre à un conflit illégitime entre classes sociales. Le personnage du prêtre est décrit de façon très péjorative, il est le contre-exemple même de ce que devrait prôner le catholicisme. Cette religion de pauvres s'est convertie au fur et à mesure des siècles en une nouvelle sorte de noblesse, et profite de cette position pour s'octroyer des droits et un rôle qui ne lui correspondent pas au sein de la société. Le problème que pose Semprun est très clair, il ne comprend pas comment une religion de pauvres peut être aussi riche, c'est pourquoi il met en évidence son indignation et celle de son père face à ces circonstances. Afin de dévaloriser encore plus profondément les prêtres, il a recours à la dérision lors d'un passage de son troisième chapitre. En effet, il témoigne de l'extrême chasteté d'un de ses surveillants d'internat qui le surprend en train

⁵⁰ Ibid., p.22.

⁵¹ Ibid., p.23.

de lire de l'allemand : « C'était un pion d'internat que je connaissais déjà. Il avait la phobie des lectures licencieuses, donc interdites. [...] Certains internes le soupçonnaient d'être friand des publications obscènes qu'il confisquait.⁵² »

Michel del Castillo met aussi en relief les excès du corps catholiques. A son retour des camps de concentration, il reste quelques jours à Saint Sébastien dans le Pays Basque espagnol, puis il part pour Barcelone où il pense retrouver sa grand-mère. Celle-ci étant décédée trois mois auparavant, Tanguy se trouve contraint à entrer dans un internat. Il arrive à l' « Asile Dumos-Centre de Redressement ». Cet établissement est dirigé par des hommes d'église. Là-bas Tanguy est soumis à des prêtres d'une incompréhension totale et d'une cruauté sans limite. Cet aspect peut s'expliquer par le passé de la ville. Il est vrai que la Catalogne pendant la Seconde République et la Guerre Civile a subi les répressions les plus fortes contre l'Eglise et les incendies d'églises sont les plus dévastateurs. Barcelone se définit comme la ville espagnole anarchiste. Ces horreurs se retrouvent fréquemment dans le cinéma franquiste, notamment dans le film *Raza* que nous avons déjà mentionné antérieurement, où le scénariste reproduit les exécutions des clercs par les Républicains et les pillages des églises. L'attitude qui est décrite dans *Tanguy* peut se traduire comme une vengeance de la part du corps sacerdotal. Le narrateur relate les épreuves que font endurer ces dirigeants à leurs pensionnaires. Dès l'arrivée du héros dans ce centre, un prêtre le décrète comme communiste. L'anticommunisme de cet homme est radical, il se manifeste immédiatement : « Ici, tu n'es pas en France, reprit l'homme en soutane d'une voix sourde. Ici la racaille comme toi, on la dresse... Tiens-toi droit. Sans quoi...⁵³ » Le prêtre ne termine pas sa phrase, il nous laisse déjà entendre la répression qui s'exerce au sein de l'asile. Le jugement si rapide du prêtre face à la situation du petit Tanguy démontre son manque d'ouverture d'esprit, surtout son obsession du catholicisme anticommuniste. Le protagoniste arrive à Barcelone en 1945, cette année-là correspond à l'arrivée officielle de l'Eglise au gouvernement. C'est à cette époque qu'elle acquiert réellement un pouvoir considérable. Au cours de son enfermement, Tanguy relate les coups qui leur sont infligés à lui et à ses compagnons d'asile, il compare ce centre à un « camp ». Le catholicisme qui est censé être une religion de la charité montre une nouvelle fois une facette absolument contraire à ses principes. Outre la tyrannie exercée sur les pensionnaires, la visite d'un évêque augmente l'exaspération déjà illustrée par les membres de la famille Semprun. Le

⁵² Ibid., p. 158.

⁵³ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.179.

narrateur fait le portrait d'un homme qui vit dans le luxe le plus absolu et qui semble ignorant du traitement des enfants, ce qui est naturellement faux. On est parfois à la limite de la caricature, en effet, le narrateur le présente comme un personnage « trapu », « aux mains bouffies », qui peut à peine bouger, handicapé par sa corpulence. Firmin, un des camarades de Tanguy, lui ouvre les yeux sur la situation en lui décrivant l'hypocrisie de ces prêtres : « Ils m'écœurent. Tu l'as vu, avec son gros ventre et ses bagues ? Ça un disciple du Christ ! Il nourrissait bien son homme, le Christ, en tout cas !⁵⁴ » Il lui fait prendre conscience de l'évidence qui se trouve sous ses yeux. Dans ce centre de redressement, l'Eglise se dessine comme une institution tyrannique, où les prêtres se comportent comme des bourreaux avec les enfants et n'hésitent pas à calomnier pour sauvegarder leur image à l'extérieur de leur asile. Leur hypocrisie se ressent ici lors de l'appui que l'évêque donne aux prêtres alors qu'il est parfaitement conscient des pratiques des clercs, ou lorsque ceux-ci nient leurs actes à un médecin face aux révélations de Tanguy. Michel del Castillo et Jorge Semprun dénoncent l'Eglise et ses pratiques. Ce blâme permet une critique indirecte de la société espagnole qui appuie ce comportement pendant le Franquisme.

Cependant, Michel del Castillo est plus objectif que Semprun. Après sa fuite du centre de détention, Tanguy parvient à un collège de Jésuites que lui a conseillé le médecin que nous venons de mentionner. L'accueil et l'éducation qu'il y reçoit viennent contrebalancer les arguments précédents. Dans cet établissement, Tanguy découvre pour la première fois un traitement d'égal à égal, de vrais rapports humains. Il s'y épanouit. Les prêtres instruits l'éduquent scolairement, mais aussi sentimentalement. Le héros fait un portrait du Père Pardo très élogieux. Dès la première rencontre, les impressions sont positives, il parle du Père Pardo comme d'un homme compréhensif et digne de confiance. Au fur et à mesure de l'œuvre, la relation qui s'installe entre ces deux personnages peut s'apparenter à une relation de père et fils. Pour Tanguy, ce personnage catholique vient combler le manque affectif de l'adolescent. Grâce à ce collègue, Tanguy reçoit une éducation qui lui permet d'abord de s'enrichir intellectuellement, puis plus tard, de retrouver son père. Malgré son jeune âge, Michel del Castillo nuance le portrait de l'Eglise généralement obscur dans la littérature républicaine. Ses nombreuses expériences personnelles lui offrent un éventail plus large et plus objectif à présenter à ses lecteurs.

⁵⁴ Ibid., p.216.

Quant à Carlota O'Neill, l'Eglise est très peu présente dans *Una mujer en la guerra de España*. Sa position géographique amène plus souvent le thème de l'islam que du catholicisme. Néanmoins, nous supposons que son opinion est plutôt en faveur de la religion puisqu'elle est elle-même croyante. De plus, elle a recours à la personne de Jésus lors d'une comparaison entre le fils de Dieu et Virgilio Leret, afin de défendre les actes de son mari en faveur de la République : « je vous permets de dire qu'il était fou... parce que Don Quichotte était fou... et Jésus était fou aussi !⁵⁵ » Elle combine ainsi sa position religieuse tout en mettant son mari sur un piédestal en le comparant à ces personnages intemporels. Sa foi démontre qu'il est possible d'être à la fois républicain et croyant, contre toute idée reçue. Ce thème figure aussi dans *L'Espoir* de Malraux avec le personnage de Ximénès qui lutte aux côtés des Républicains. Ces personnages prouvent que ni le communisme, ni le socialisme, ni l'anarchisme, ni la croyance importent, le seul objectif commun est la lutte antifasciste.

Les prêtres dans la littérature républicaine

Le catholicisme s'étant converti en un bourreau du communisme, il apparaît fréquemment dans la littérature républicaine. Nous trouvons des auteurs espagnols et hispanistes qui abordent ce thème.

Dans *L'Espoir* de Malraux, la variété de personnages donne plusieurs rôles aux prêtres, la croyance est une valeur variable selon les individus. Ximénès est chrétien comme nous l'avons dit à plusieurs reprises, la seule présence de ce personnage justifie que la croyance et le républicanisme peuvent coïncider. Toutefois, Ximénès reconnaît les actes des prêtres et condamne le corps religieux. Pour la première fois, on distingue concrètement la foi de l'Eglise. Nous pouvons citer quelques passages d'un dialogue : « Par qui les ouvriers de Barcelone ont-ils entendu parler de Dieu ? C'est pas par ceux qui leur prêchaient en son nom les vertus de la répression des Asturies, non ?⁵⁶ » Ce à quoi Ximénès répond en déclarant : « par les seules choses qu'un homme entende vraiment dans sa vie : l'enfance, la mort, le courage... Pas par les discours des hommes ! Supposons que l'Eglise d'Espagne ne soit plus digne de sa tâche.⁵⁷ » Ce discours a lieu à Barcelone,

⁵⁵ O'Neill C., op. cit., 2007, p. 158 « *Le permito que le llame loco... ¡porque loco era Don Quijote... y loco era Jesús!* »

⁵⁶ Malraux A., op. cit., 1937.

⁵⁷ Ibid.

lors de ce dialogue Puig, le milicien anarchiste, légitime les actes de barbarie commis contre les prêtres :

Le clergé, écoutez : d'abord je n'aime pas les gens qui parlent et qui ne font rien. Je suis de l'autre race. Mais je suis aussi de la même, et c'est avec ça que je le déteste. On n'enseigne pas aux ouvriers à accepter la répression des Asturies. Et qu'ils le fassent au nom... au nom de l'amour, quoi ! c'est le plus dégoûtant. Des copains disent : des tas d'idiots, vous feriez mieux de brûler les banques ! Moi je dis : Non. Qu'un bourgeois fasse ce qu'ils font, c'est régulier. Eux, les prêtres, non. Des églises où on a approuvé les trente mille arrestations, les tortures et le reste, qu'elles brûlent, c'est très bien. Sauf pour les œuvres d'art, faut les garder pour le peuple : la cathédrale ne brûle pas. [...] Et à propos des prêtres je vous dirai une chose, que nous ne comprendrez peut-être pas bien parce que vous n'avez pas été pauvre. Je hais un homme qui veut me pardonner d'avoir fait ce que j'ai fait de mieux⁵⁸.

Puig assume l'entière responsabilité de ses actes qu'il considère comme un service rendu à sa Patrie. Il souligne la coopération existante entre les Phalangistes et l'Eglise. L'Espagne semble selon lui un cas à part où le catholicisme, religion des pauvres, soutient les riches et tous ceux qui peuvent lui être avantageux. Il utilise la figure de Jésus pour démontrer l'incohérence de l'Eglise, le Christ est pour lui : « le seul anarchiste qui a réussi⁵⁹ ». Il démontre le paradoxe entre les prêtres chargés de transmettre la parole de Dieu, les miracles de son fils accomplis pour les pauvres, et les membres ecclésiastiques qui appuient les actes commis par les Phalangistes. Il semble les considérer comme des incompetents aveuglés par le pouvoir, et qui justifient le sacrifice des républicains par l'amour de Dieu. La dénonciation de l'Eglise est reprise plus tard lors d'un autre dialogue entre le colonel Ximénès et Manuel, le communiste. Ce dernier accuse l'Eglise d'avoir infantilisé le peuple, voire de l'avoir déshumanisé. Il s'explique ce comportement par l'ambition : « plus une cause est grande, plus elle offre un grand asile à l'hypocrisie et au mensonge...⁶⁰ » Ces quelques remarques engendrent une nouvelle discussion entre les deux camarades. Dans le chapitre suivant, Malraux met deux autres combattants en scène dans les environs de Tolède. L'un d'eux raconte les attitudes d'un curé timoré face à ses adversaires. Ce dernier accepte de suivre les Républicains sous condition de sortir sain et sauf de cette histoire. Une nouvelle fois, l'auteur démontre la lâcheté des prêtres non plus au service de leur croyance mais de leur propre intérêt. En effet, ils sont disposés à sacrifier des enfants de Dieu, à partir du moment où il ne s'agit pas d'eux.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

En somme, l'auteur différencie la foi et l'Eglise. Il intègre le personnage de Ximénès afin de démontrer qu'il existe tout de même des cas de chrétiens raisonnables qui savent faire la part des choses entre la Bible et ses prêcheurs. Chez Malraux, l'excès de foi se traduit par de l'hypocrisie, une hypocrisie qui semble mériter le sort que lui infligent les Républicains. En effet, l'amour de Dieu ne peut pas justifier tous les sacrifices humains qui ont lieu pendant la guerre.

Ce fanatisme prôné par les prêtres apparaît dans une autre œuvre, espagnole cette fois-ci. Il s'agit de *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender. Ce court récit soulève la problématique des actions des prêtres lors de la Guerre Civile. Ramón J. Sender met en scène un curé de village qui trahit un de ses fidèles, poussé par son fanatisme ecclésiastique. En effet, Mosén Millán, le curé mis en place dans cette nouvelle, illustre parfaitement l'implication des prêtres dans la vie du peuple espagnol, présents du baptême à l'absolution finale. Un de ses fidèles, Paco, est issu d'une famille pauvre dans laquelle il est confronté aux difficultés de survivre dans la société. Il se rend compte en grandissant que les animaux vivent mieux que certains villageois, théorie que le prêtre nie en disant qu'il y a bien pire que le peuple de ce village en Espagne. Mais Paco, bien que proche du prêtre, apprend à défendre ses idées qui sont particulièrement semblables à celle du communisme. En juillet 1936, après de fausses accusations, il se cache afin de ne pas être exécuté par la Garde Civile. Mosén Millán qui est le seul à savoir où se trouve Paco, passe un accord avec les gardes civils : il leur livre Paco à condition qu'il ne lui soit fait aucun mal. Ceux-ci accèdent à sa requête, la naïveté du père Mosén Millán conduit son fidèle à l'exécution. Avant d'être fusillé, Paco a droit à une ultime confession. Au cours de celle-ci, il avoue son incompréhension face à sa condamnation à mort et celle de ses compagnons, il demande au prêtre d'intervenir en leur faveur auprès des bourreaux. Mosén Millán refuse. Il justifie ce refus par la Passion du Christ : « Parfois, mon fils, Dieu permet que meure un innocent. Il l'a permis de son propre Fils, qui était plus innocent que vous trois.⁶¹ » Le curé envoie finalement son fidèle à la mort sans agir. Paco survit à l'exécution et poursuit l'homme de Dieu en l'accusant de son assassinat. Mosén Millán est affecté par cette attitude, le sentiment de culpabilité se ressent tout au long du récit. Cependant, son obnubilation pour la religion le console dans sa décision : « Au moins – que Dieu le

⁶¹ Sender R. J., *Réquiem por un campesino español*, 2011 « *A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres.* »

pardonne – il naquit, vécut et mourut dans les enceintes de la Sainte Mère Eglise⁶² » Ainsi, Ramón J. Sender met l'accent sur les abus de l'Eglise. De la même manière que Malraux, il démontre les pratiques extrêmes de cette Institution, et l'hypocrisie dans laquelle les prêtres justifient leurs actes.

Dans *Pour qui sonne le glas*, Ernest Hemingway met en scène une attaque des Républicains contre les fascistes de leur village. Pablo, le chef de ces miliciens qui font l'objet de toute l'œuvre, donne une importance particulière au sacrifice du prêtre du village lors des exécutions. Pour lui, les prêtres sont encore plus haïssables que les fascistes, cependant ils doivent : « mourir bien⁶³ ». Pablo aurait voulu une chute digne pour le prêcheur qui est censé donner l'exemple aux autres. Pour lui, comme les pratiquants chrétiens sont très nombreux en Espagne, les prêtres espagnols devraient montrer l'exemple plus que tous les autres, même dans la mort, il déclare alors : « Mais c'est un prêtre *español*, un prêtre *español*, ça devrait mourir très bien. » La peur du dernier instant indigné le milicien. Même s'il comprend que craindre la mort est humain, il est révolté par le comportement du curé. Nous pouvons rapprocher cette déception à l'argument développé par Ramón J. Sender, Mosén Millán est disposé à sacrifier ses croyants pour l'amour de Dieu, le prêtre d'Ernest Hemingway, lui, vient appuyer cette disposition à l'hypocrisie. En effet, le corps sacerdotal est prêt à sacrifier ses « brebis » à condition qu'il ne soit pas l'une d'elles. C'est pour cette raison que Pablo espère la chute du prêtre comme un moment clé de la tuerie, mais il se trouve qu'en définitive ces hommes en soutane ne sont que des hommes comme les autres.

Finalement, nous pouvons affirmer que les œuvres que nous venons de mentionner pointent du doigt le combat de la solidarité et de l'engagement des Républicains prêts à mourir pour leurs camarades et leurs idées, contre une Eglise hypocrite qui ne pense qu'à son propre intérêt. Nous nous retrouvons face une lutte qui oppose la solidarité à l'individualité. Toutefois, il ne faut pas généraliser. Grâce à Michel del Castillo surtout, lors de son séjour chez les Jésuites en Andalousie, nous constatons qu'il y a des cas qui démentent les pratiques dénoncées dans la majorité des œuvres littéraires républicaines que nous venons de présenter. Nous remarquons que l'Eglise est bien présente dans nos œuvres principales comme dans la littérature romanesque. Cependant, les trois œuvres que nous

⁶² Ibid., « *Al menos – Dios le perdone – nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia.* »

⁶³ Hemingway E., *Pour qui sonne le glas*, 1961.

avons décidé d'étudier nous exposent d'autres caractéristiques de la guerre, toutes aussi importantes. Grâce aux autobiographies et à l'autofiction dans lesquelles ils traitent leurs expériences, nos trois auteurs nous plongent au cœur des conséquences de cette guerre, à savoir la détention et la clandestinité, dont ils témoignent tout au long de leurs livres.

Partie 2

-

Conséquences de la détention et de la clandestinité

Chapitre 4 – Les conditions de vie dans les camps de concentration et dans les prisons

Dans les œuvres que nous étudions, Carlota O’Neill, Michel del Castillo et Jorge Semprun nous plongent au cœur des circonstances de la Guerre Civile Espagnole. Ils nous exposent les traitements réservés aux « rouges espagnols ». Alors que Carlota O’Neill est détenue dès les premiers jours du conflit à Melilla, nos deux auteurs masculins connaissent en premier lieu l’exil. Mais, le contexte politique de l’Europe des années 1940 finit par les rattraper, tous deux subissent les camps de concentration. Dans *Adieu, vive clarté...*, Jorge Semprun ne fait qu’une brève allusion à cette détention, en effet il l’a déjà développée à plusieurs reprises dans ses autofictions. De ce fait, il met plutôt l’accent sur sa vie avant et après cette épreuve, et sur la clandestinité à laquelle il est voué durant de longues années. Au contraire, Michel del Castillo accorde une grande importance aux camps de concentration dans lesquels il est retenu. Cette détention est indispensable pour comprendre son destin lorsqu’il est de retour dans la péninsule ibérique. En effet, la vie de l’enfant repose sur une alternance dans laquelle il passe continuellement de la clandestinité à l’enfermement. De la même façon que dans *Tanguy*, la détention est un des thèmes essentiels dans *Una mujer en la guerra de España* puisqu’elle occupe la majeure partie de l’œuvre. Michel del Castillo et Carlota O’Neill décrivent les conditions de vie auxquelles ils sont confrontés quotidiennement lors de leur séquestration. Cet aspect est le premier que nous aborderons afin d’analyser les conséquences de la clandestinité et de la détention.

Les conditions sanitaires

Nous pouvons commencer par traiter les témoignages sur les conditions sanitaires de ces camps. Carlota O’Neill et Michel del Castillo rapportent l’insalubrité des prisons. Cette insalubrité provoque de nombreuses maladies au sein de la prison. Carlota O’Neill commente que dès les premiers mois une sorte de « collocation » s’installe entre les femmes détenues et les insectes qui les envahissent. Elle décrit l’évolution sanitaire des lieux :

« Nous n’avions pas seulement la prison inondée de femmes. Les mouches prenaient leur place, parmi nous, avec leurs frères les poux. Les unes et les autres nous rendaient squelettiques, constants, en des tours bien répartis. Les mouches formaient des foules volantes.

Elles arrivaient de quelques porcheries qu'il y avait dans le champ, près de la prison. La prison aussi était une porcherie.⁶⁴ »

L'organisation, dont elle parle, parmi les insectes semble tout aussi bien réglée que celle de la prison, voire mieux. La comparaison avec la « porcherie » renforce l'image que veut renvoyer l'auteur. Effectivement, les mouches semblent se comporter de la même façon dans la prison que dans une véritable porcherie, ce comportement nous laisse imaginer les conditions de propreté de cet endroit. Le manque de propreté s'accroît et provoque la naissance de maladies graves que l'auteur nous cite comme la dysenterie, le typhus ou la gale. La prison ne comportant pas d'infirmerie, les femmes gravement malades sont transférées à l'hôpital de la Croix Rouge. A ce phénomène s'ajoutent les changements de saisons et le problème d'évacuation d'eau, notre prisonnière fait une description olfactive du lieu qu'elle finit par qualifier de « tugurio⁶⁵ ». Une fois de plus, Carlota O'Neill a recours aux sens pour expliquer aux lecteurs la situation dans laquelle elle vit. Il semble que les descriptions sensibles lui permettent de mieux transmettre ses ressentis au lecteur, elle les concrétise. A l'image de *Una mujer en la guerra de España*, lorsque Tanguy est déporté pour la première fois dans les camps de concentration, le narrateur met rapidement l'accent sur la médiocrité des lieux et sur leur caractère lugubre :

Au vrai, ce n'étaient que quelques baraques en bois, rongées d'humidité, et entourées de fils de fer barbelés. [...] En entrant dans la baraque des Espagnols, Tanguy aperçut quelques visages hagards, très pâles, très maigres. Des rires fusèrent d'un peu partout. Tout était dans le noir et l'on ne pouvait distinguer ce qu'il y avait au fond de la baraque. On entendait des voix, mais sans pouvoir discerner de visages⁶⁶.

Le jeune héros est alors interné dans des camps de concentration français, car dès la fin de la Guerre Civile, la France, craignant une arrivée massive d'émigrés espagnols, construit des camps dans lesquels sont concentrés les réfugiés politiques. Le narrateur se réfère également au poids des saisons dans cette autofiction, en effet, la neige qui recouvre le pays est difficilement supportable pour les prisonniers enfermés dans leurs piètres abris. Ces mêmes éléments reviennent lorsqu'il nous décrit les camps de concentration allemands, mais avec un degré d'horreur supérieur :

⁶⁴ O'Neill C., op. cit., 2007, p.71 « *No sólo de mujeres teníamos inundada la cárcel. Las moscas ocupaban su lugar, entre nosotras, con sus hermanos los piojos. Unas y otros nos chupaban, constantes, en turnos bien distribuidos. Las moscas formaban enjambres volantes. Llegaban de unas cochiqueras que había en el campo, cerca de La cárcel era también una cochiquera.* »

⁶⁵ Ibid., p.72 « taudis »

⁶⁶ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.51.

Le camp était une immense ville. Il y avait, à vrai dire, deux villes : l'une était construite en ciment, l'autre était faite de baraques en bois, symétriquement alignées. Ces baraques étaient plus longues et plus larges que celles que Tanguy avait connues en France ; elles formaient des rues. Il y avait même des trottoirs : des planches de bois⁶⁷.

Les températures extrêmes (-30°C) sont aussi signalées « dès l'hiver, ce fut comme une contagion de mort qui se propagea de baraque en baraque », elles sont beaucoup plus difficiles que celles de Melilla :

plus de trente cadavres de Russes gisaient tout autour. Ces infortunés s'étaient rapprochés le plus possible de la baraque espérant en vain qu'un peu de sa tiédeur leur parviendrait. Ils s'étaient cramponnés aux saillies de la baraque et ils y étaient restés accrochés. Le froid les avait surpris dans leur geste ultime pour se tenir à la vie⁶⁸.

Au froid et à l'insalubrité, Tanguy ajoute la faim qui le poursuit des camps de concentration français jusqu'à la fin de son enfermement dans l'asile catalan.

En revanche, et la différence de la prison africaine de Carlota O'Neill, Tanguy subit ce qu'on appelle la « désinfection » dans les camps de concentration allemands. Cette étape marque la tonte des prisonniers afin d'essayer de conserver un minimum d'hygiène pour que les maladies se transmettent moins facilement. Ainsi, le nombre de travailleurs diminue moins rapidement. La tonte se pratique aussi à Melilla, seulement elle s'effectue dans un dessein bien plus sombre comme nous le verrons. L'insalubrité est évidemment présente mais les allemands nazis tentent de limiter ce facteur.

Cependant, la saleté n'est pas le seul motif de maladies. L'auteur féminin nous relate l'arrivée d'une jeune fille dénoncée par ses propres parents phalangistes. Cette adolescente est atteinte de tuberculose lorsqu'elle est incarcérée. Carlota O'Neill met l'accent sur ce dont nous avons déjà parlé, les dénonciations de « rouges » entre les membres d'une même famille. Malgré la santé de leur fille, les parents phalangistes la dénoncent, la font emprisonner et favorisent ainsi la contagion entre les prisonnières. Outre les conditions d'hygiène initialement déplorables, les maladies arrivent avec les nouveaux prisonniers. Carlota tombe elle-même malade. Sa fièvre alerte le médecin au point de l'envoyer à l'hôpital, en général c'est là-bas qu'on envoie les prisonnières souffrantes pour qu'elles y meurent. Sa période à l'hôpital de la Croix Rouge marque le deuxième chapitre

⁶⁷ Ibid., p.101.

⁶⁸ Ibid., p.149.

de *Una mujer en la guerra de España*, il s'agit bien évidemment d'une détention moins difficile, durant laquelle l'insalubrité disparaît.

Malgré le faible état de santé de la majorité des détenus, on rencontre des travaux forcés dans les différents lieux d'enfermement des auteurs. Tanguy est contraint à des travaux forcés physiques, alors que Carlota O'Neill a le « luxe » de ne faire que des travaux domestiques ou de lecture. De plus, elle reçoit une somme ridicule pour cela ; ainsi que quelque aide monétaire et alimentaire grâce à des amis extérieurs à la prison ; alors que le jeune garçon ne perçoit absolument rien. Enfin, nous pouvons ajouter que les conditions de sommeil des incarcérés favorisent aussi leur faiblesse. Chacun raconte qu'il faut partager des espaces très restreints pour dormir, Carlota précise même qu'elle dort fréquemment à même le sol. La nuit n'étant déjà pas commode, elle se transforme petit à petit en un moment d'angoisse pour les prisonniers.

La mort au quotidien

Effectivement, la faiblesse des incarcérés cause de nombreux décès. Or, la maladie n'est pas le seul facteur de mortalité dans ces endroits. Dans *Una mujer en la guerra de España*, l'exécution de Virgilio n'est pas un acte occasionnel. Lors de sa détention, Carlota O'Neill est confrontée aux mises à mort très fréquemment. La peur s'installe car personne n'est à l'abri de la condamnation. Carlota O'Neill relate que la condamnation d'une adolescente de dix-huit ans, Carmen Gomez, déclenche une véritable panique au sein des prisonnières : « Dans la prison cela souleva des vagues de panique. On disait qu'ils allaient venir nous chercher toutes les nuits pour nous tuer petit à petit. Et les nuits devinrent plus pénibles⁶⁹. » La nuit qui est supposée être le seul moment de « répit » pour les détenues devient un véritable cauchemar. Un peu plus tard dans le roman, les sœurs Maria et Isidora sont victimes de ce traitement. Cette pratique se retrouve bien évidemment dans l'œuvre de Carlos Fonseca *Las trece rosas rojas* « Les heures qui s'écoulaient entre le dernier dénombrement du jour et vingt-trois heures était le moment choisi pour les “sorties”⁷⁰ ». Dans ce livre, l'historien retrace le destin tragique de treize jeunes filles fusillées pour avoir participé aux *Juventudes Socialistas Unificadas*⁷¹ (J.S.U.) ou pour avoir aidé des

⁶⁹ O'Neill C., op. cit., 2007, p.77 « *En la cárcel, esto levantó olas de pánico. Se decía que iban a ir todas las noches a buscarnos para matarnos poco a poco. Y las noches se hicieron más penosas.* »

⁷⁰ Fonseca C., Trece Rosas Rojas, 2004 « *Las horas que transcurrían entre el último recuento del día y las once de la noche eran el momento elegido para las “sacas”* »

⁷¹ Jeunesses Socialistes Unies

membres de cet organisme. Lorsqu'il narre les derniers moments de celles-ci, il nous rapporte avec précision et émotion le réveil en pleine nuit, la confession et l'accomplissement de la peine capitale près de leur centre d'incarcération. Il explique la panique qui se met en place dans la prison lors des nuits de « *saca* » :

La sensación de agobio y de miedo, de rabia por las mujeres que iban a morir. Nadie dormía en una noche de « saca ». Y qué decir de quienes escuchaban su nombre y apellidos, que retumbaban como un eco. [...] Cada jornada que pasaba era un día ganado a la muerte, a la que soñaban con esquivar para siempre con peticiones de indulto que conmutaran el piquete de ejecución por treinta años de reclusión. Toda una vida entre rejas, pero vida al fin⁷².

Nous pouvons déduire que les bourreaux ont recours à une torture psychologique. En effet, la phobie du noir est un sentiment qui touche l'être humain. Cette angoisse s'ajoute ici à celle de la peine capitale, ce facteur convertit la phobie en une véritable peur.

Cette peur se retrouve lors du séjour de Tanguy dans les camps de concentration allemands. Peu de temps avant la Libération, le narrateur nous explique que le fait de mourir devient une normalité du quotidien : « Partout la mort devint une réalité présente. Une véritable panique de mort s'installa dans les baraques. Chacun doutait d'être en vie. Mourir devint l'acte le plus simple et le plus facile : celui qu'on ne voulait pourtant pas accomplir. » La faim, le froid, le sommeil, les travaux affaiblissent considérablement les déportés. La survie de chaque individu dépend de celle des autres, c'est ce qu'illustre le narrateur de *Tanguy* à travers le règlement de compte que nous commente l'auteur, ou encore le refus d'accueillir des enfants russes dans un compartiment lors d'une nuit. Ces derniers meurent tous durant la nuit, nous évoquions déjà cette conséquence précédemment. L'effroi de la mort envahit le jeune héros qui craint à présent le sommeil, en effet, mourir devient si facile qu'il ne veut pas dormir de peur de ne plus se réveiller : « Il n'osait même plus dormir. Le moindre vertige faisait battre son cœur. Il ne pensait plus " Je vais tomber..." , mais "Je vais mourir..."⁷³ ». La fréquence de la mort se caractérise selon le narrateur par une « contagion qui n'épargnait personne et qui frappait sans préavis. » Enfin, le fait de mourir finit par prendre une dimension plus qu'effrayante, elle

⁷² Ibid., « La sensation d'étouffement et de peur, de rage pour les femmes qui allaient mourir. Personne ne dormait lors d'une nuit de « sortie ». Et que dire de celles qui écoutaient leurs prénom et noms, qui retentissaient comme un écho. [...] Chaque journée qui passait était un jour de gagné face à la mort, à laquelle elles rêvaient d'esquiver pour toujours avec des pétitions de grâce qui commuerait le peloton d'exécution en trente ans de réclusion. Toute une vie sous les verrous, mais une vie au final. »

⁷³ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.157.

devient monstrueuse dans chacune des œuvres. Chez Michel del Castillo, le narrateur rapporte les vols effectués sur des personnes qui n'ont pas encore succombé :

La nuit les prisonniers rampaient de paille en paille et touchaient leurs camarades au front pour voir s'ils étaient encore vivants. Les morts étaient dépouillés avant d'être froids [...] On se mit à mourir de peur comme jusqu'alors l'on était mort de faim ou de maladie : avec naturel⁷⁴.

Cet acte dépasse l'éthique humaine. Nous pouvons analyser ce comportement par la perte d'humanité, conséquence directe des traitements reçus et côtoyés tout au long de leur détention en Allemagne : les victimes deviennent à leur tour des tortionnaires.

Chez Carlota O'Neill l'horreur se traduit d'une autre manière. La victoire des Nationalistes à Tolède incite une nouvelle vague d'exécutions : « Cette razzia ils la firent dans toutes les prisons de Franco, d'Espagne et du Maroc pour célébrer la victoire de "la libération de Tolède", ayant pour but d'intimider les autres villes espagnoles qui continuaient à lutter.⁷⁵ » L'écrivain traduit parfaitement le rôle des femmes dans cette machination, elle affirme que les phalangistes veulent les exterminer « como escarmiento⁷⁶ ». Elles se convertissent non seulement en un trophée de guerre, mais aussi en un nouvel objet de combat. Les Nationalistes espèrent ainsi dissuader les opposants. La deuxième vague de tueries massives apparaît à Melilla sous les ordres du général Queipo de Llano. Celui-ci légalise les condamnations ce qui laisse place à de nombreuses exécutions :

Il arriva à Melilla une vague de sang plus large, plus haute et plus profonde. Depuis Séville, le général Queipo de Llano envoya les tribunaux, que nous connûmes tous sous le nom qu'eux-mêmes leur donnèrent : « TRIBUNALES DE SANGRE ». La mort adopta une forme légale⁷⁷.

L'auteur est elle-même confrontée à ces tribunaux, tout comme les « treize roses » de Carlos Fonseca pour lesquelles ils seront fatidiques.

⁷⁴ Ibid., p.157.

⁷⁵ O'Neill C., op. cit., 2007, p.85 « Esta razzia la hicieron en todas las cárceles de Franco, de España y de Marruecos para celebrar la "liberación" de Toledo, con el propósito de intimidar a las demás ciudades españolas que seguían luchando. »

⁷⁶ Ibid., p.84 « comme leçon »

⁷⁷ Ibid., p.111 « Llegó a Melilla una ola de sangre más ancha, más alta y profunda. De Sevilla, el general Queipo de Llano envió tribunales, que conocimos todos en el nombre que ellos mismos les dieron: "TRIBUNALES DE SANGRE". La muerte adoptó forma legal. »

Somme toute, la mort est très présente dans les œuvres de Carlota O'Neill et de Michel del Castillo, elle les frôle de façon récurrente. Nous pouvons nous étonner que l'auteur de *Tanguy* ne parle pas vraiment de l'extermination des juifs, en effet, il fait seulement une brève allusion à leur absence dans les camps, et à une « arme terrible » inventée par les Allemands. Ses yeux d'enfant et le fait de ne pas savoir ce que sont les chambres à gaz ne permettent pas de développer l'argument de l'extermination. Néanmoins, les lecteurs savent parfaitement au travers de cette allusion ce que sont devenus les Juifs. En outre, nous pouvons ajouter que la mort apparaît sous différentes formes dans les deux livres. Cependant le thème de l'exécution est beaucoup plus présent dans *Una mujer en la guerra de España*. Cette présence est due notamment aux conditions établies dans la prison espagnole, mais surtout au fait que l'auteur perd dès le départ son mari de cette manière. Cette perte est un des thèmes récurrents dans cette autobiographie, voire même une des raisons décisives de sa publication. Par ailleurs, dans *Tanguy* les circonstances auxquelles il est confronté ne sont pas normales. Paradoxalement, la seule chose qui devient normale dans les camps est la mort. Elle est si courante qu'elle en devient « naturelle ». Dans les deux cas, la mort est évidemment accompagnée de la peur. Toutefois, cette peur ne s'associe pas seulement à la mort chez nos héros.

Les tortures endurées par les femmes

Tanguy exprime la peur exercée par le groupe de détenus. Il explique que son ami Gunther et lui sont les principales cibles de leur baraque. Pour cette même raison, Tanguy refuse de s'interposer lorsque les membres de son compartiment refusent de laisser entrer les Russes, parce qu'il sait qu'il en paiera les conséquences. On assiste donc à une sorte d'oppression morale, où une fois de plus les victimes se transforment en bourreaux. Nous aurions pu attribuer ce comportement à l'instinct de survie, mais l'attitude des déportés va au-delà de l'irrespect. Il s'agit tout simplement d'une méchanceté gratuite exercée sur les plus faibles. Celle-ci est une source de peur supplémentaire pour Tanguy, elle apparaît comme une torture mentale qui vient s'ajouter à l'enfer dans lequel le jeune héros est plongé. On retrouve le phénomène de clans et d'insultes chez Carlota O'Neill, mais ces différends n'affectent pas autant la jeune femme que le petit garçon.

En revanche, dans *Una mujer en la guerra de España*, on trouve une autre sorte d'angoisse, celle-ci est provoquée par les tortures physiques. L'auteur nous narre la géhenne à laquelle sont soumises les détenues. En plus des viols fréquents avant les

exécutions, le camp des Nationalistes s'initie à de nouvelles techniques de châtements pour les femmes, punitions notamment appliquées aux jeunes filles membres de syndicats ouvriers. Carlota O'Neill découvre ces traitements au fur et à mesure que de nouvelles victimes entrent dans la prison. Les dernières arrivées relatent l'évolution de la guerre hors de la prison, ainsi que les tortures qu'elles ont subies ou dont elles ont été témoins. L'auteur nous rapporte que :

ils les emmenaient ; les violaient dans le champ ; ils tombaient sur elles l'un après l'autre, comme des chiens. Certaines mouraient dans la lutte, d'autres étaient tuées ; quelques-unes allaient en prison ; leur sort dépendait des mains entre lesquelles elles tombaient. A la police, ils voulaient leur tirer des déclarations à force de coups de ceinturons et de coups tout court. Ils leur coupaient les cheveux à ras, en leur laissant de petits plumeaux comme cornes ; les barbiers improvisés formaient un chœur de rires, puis ils déchiraient des poitrines et des ventres avant de les enterrer⁷⁸.

Ce genre de tortures sont aussi relatées dans l'œuvre de Carlos Fonseca de façon encore plus détaillée, et évidemment plus atroce :

Les courants électriques dans la poitrine, les poignets et les doigts de pieds et des mains, fut une pratique normale avec les détenus politiques, copiée des membres de la Gestapo allemande qui se déplacèrent en Espagne pour poursuivre les agents de la IIIe Internationale arrivés pendant la guerre civile en aide à la République. Une technique plus affinée que les simples raclées, habituelles aussi, et que les immersions dans l'eau presque jusqu'à l'asphyxie⁷⁹.

Même après la Guerre Civile, la police continue à employer ces méthodes lors des interrogatoires. L'auteur confirme les propos d'O'Neill, le double objectif est d'obtenir des autoaccusations et de soutirer des informations des détenus afin d'en incarcérer d'autres, ceci idéalement jusqu'à l'extermination totale des « Rouges ».

Une autre torture très fréquente pour les femmes « rouges » est la tonte des cheveux. Nous venons de nous apercevoir qu'elle apparaît chez Fonseca comme chez O'Neill. Ernest Hemingway dans *Pour qui sonne le glas* donne aussi une grande importance à ce traitement. En effet, la femme de qui s'éprend le héros du roman est une

⁷⁸ Ibid., p.68 « *se las llevaban; las violaban en el campo; caían sobre ellas, uno después de otro, como perros. Unas morían en la brega, a otras las mataban; algunas iban a la cárcel; su suerte dependía de las manos en las que caían. En la policía les querían sacar las declaraciones a fuerza de correazos y golpes. Les cortaban el pelo al rape, dejándoles plumeritos como cuernos; los barberos improvisados formaban coro de risas, luego rasgaban pechos y vientres antes de enterrarlas.* »

⁷⁹ Fonseca C., op. cit., 2004, « *Las corrientes eléctricas en los pechos, muñecas y en los dedos de los pies y manos fue una práctica normal con los detenidos políticos, copiada de los miembros de la Gestapo alemana que se desplazaron a España para perseguir a los agentes de la III Internacional llegados durante la guerra civil en ayuda de la República. Una técnica más depurada que las simples palizas, también habituales, y que las inmersiones en agua casi la asfixia.* »

victime de ce châtime. Tout au long du roman, les dialogues reviennent régulièrement sur le thème des cheveux. Nous pouvons analyser cette punition de deux manières : d'un point de vue historique, puis d'un point de vue social évolutif. Cette sanction peu répandue est pourtant très ancienne, en effet elle figure déjà dans la Bible. En Europe occidentale, il semblerait qu'on la trouve déjà au Moyen-Age, puis elle apparaîtrait de nouveau en France à la fin du XVIIIe siècle lors des massacres en Vendée. On la retrouve au XXe siècle sous la République de Weimar en Allemagne pour châtier les femmes qui ont coopéré avec l'ennemi franco-belge. Les français reprennent la même méthode en 1944 lors de la Libération de la France pour punir les femmes qui ont fait preuve de « coopération horizontale » avec les allemands. Cependant, ce sont les Phalangistes qui réinventent cette méthode pendant et après la Guerre Civile. En réalité, la tonte sert d'acte de purification, de renaissance pour les femmes « rouges », elle est généralement accompagnée de l'ingurgitation de l'huile de ricin. Cette torture à la fois morale et physique dépossède le genre féminin de sa féminité, de sa personnalité et la met automatiquement en marge de la société qui l'entoure. Effectivement, si aujourd'hui nous percevons ces femmes comme des victimes, ce ne fut pas toujours le cas comme nous pouvons le constater au cours des accusations portées contre Carlota dans *Una mujer en la guerra de España*, la « rouge » est considérée comme un démon : « vous êtes énormément dangereuse, rouge, athée, dominatrice de votre mari, dangereuse pour vos enfants, pour la société, pour n'importe qui qui vous fréquente. Que vous méritez la mort comme châtime léger.⁸⁰ » En Espagne, il faut attendre la mort de Franco pour voir apparaître les premières publications abordant ce thème. Carlota O'Neill illustre parfaitement ce cas, puisque son autobiographie rédigée depuis bien longtemps et publiée au Mexique en 1964, n'arrive à être publiée en Espagne qu'en 1977 sous la Transition. L'auteur peint des femmes non pas comme des traîtresses, comme les a toujours présentées le régime franquiste, mais comme des victimes d'une politique illégitime. Remarquons qu'à l'exception d'une chanson de Georges Brassens en 1964, « La tondu », le visage de la femme tondu est aussi absent dans la culture française. Il faut attendre le changement de gouvernement, « l'après De Gaulle » pour qu'il émerge. C'est seulement à partir de la fin des années 1970 que la femme tondu prend un statut de femme martyre. L'amnistie de la Transition passe sous silence les actes de chacun des deux camps de la Guerre Civile, c'est pourquoi il faut attendre le début du nouveau

⁸⁰ O'Neill C., op. cit., 2007, p.166 « *usted es tremendamente peligrosa, roja, atea, dominadora de su marido, peligrosa para sus hijos, para la sociedad, para todo el que la trata. Que merece la muerte como leve castigo.* »

millénaire pour assister à de réelles préoccupations pour les mémoires historiques en Espagne. Les années 2000 provoquent une explosion de mémoires et de romans historiques sur le territoire espagnol, c'est dans ces années-là qu'apparaissent *Las Trece Rosas Rojas*. Plus qu'un succès, la littérature et le cinéma viennent effacer les tabous mettant en scène la tonte des femmes, le film aragonais actuel *De tu ventana a la mía* de Paula Ortiz Alvarez en est un exemple. La scénariste propose la tonte des femmes comme le thème central de son œuvre, cette attitude laisse supposer deux choses : soit le peuple espagnol commence à assumer son lourd passé, soit justement Paula Ortiz Alvarez lui propose de l'accepter au moyen de la catharsis. Malgré la perte de tabou, nous continuons à nous retrouver face à un grave problème d'éthique, bien que beaucoup de ces victimes soient mortes aujourd'hui, la mémoire officielle ne reconnaît toujours pas ces faits. Seule la Junte d'Andalousie a accepté d'indemniser les victimes au début des années 2000, reconnaissant le supplice que celles-ci ont enduré. Finalement, la tonte des femmes devient un thème très présent dans la culture actuelle, il est utilisé à plusieurs reprises dans les arts, notamment dans le film *V pour Vendetta* des frères Wachowski, inspiré d'une bande dessinée des années 1980, ou dans le roman *Dance with dragons* de Georges R. Martin, qui atteignent une célébrité à échelle mondiale. Pour revenir à l'autobiographie que nous étudions, Carlota O'Neill démontre que personne n'est épargné par la tonte, pas même les individus les plus innocents :

La sœur d'Isabelle, avec ses quinze ans, n'avait pas senti, comme d'autres jeunes filles le stimulant des préoccupations sociales ; sa belle jeunesse n'était que joie ; elle préférait le fiancé aux réunions à la Maison du Village. Et là-bas elle était avec les yeux grand-ouverts en train de regarder autour comme une aveugle. Vieille dame et petite fille passèrent douze heures en garde-à-vue à la police, là-bas ils firent de la tête de la jeune fille une risée ; les cheveux tondu, à la garçonne, ornés de petites mèches comiques, formant de petites cornes raides. Les phalangistes l'entourèrent d'éclats de rire et de phrases grasses, et chacun mettait les ciseaux dans ses cheveux, à sa manière, en la défigurant⁸¹.

Notons d'ailleurs que cette torture n'est pas une pratique exclusivement utilisée dans les prisons, on la retrouve aussi dans le reste du pays comme nous le démontrent Hemingway et Ortiz Alvarez.

⁸¹ Ibid., p.67-68 « *La hermana de Isabel, con sus quince años, no había sentido, como otras muchachas el acicate de las preocupaciones sociales; su linda mocedad era toda alegría; prefería al novio a las reuniones en la Casa del Pueblo. Y allí estaba con los ojos muy abiertos, mirando en derredor como una ciega. Anciana y niña pasaron doce horas en los calabozos de la policía; allí pusieron a la joven aquella cabeza que era irrisión; el pelo rapado, estilo hombre, adornado con mechoncitos cómicos, formando cuernecitos tiesos. Los falangistas la rodearon con risotadas y frases gruesas, y cada cual metía la tijera por el pelo, a su manera, desfigurándola.* »

La tonte devient finalement le châtement exemplaire parmi les femmes, faisant d'elles une fois de plus des objets de combats. Cette sanction les abaisse au rang d'animaux, tel les moutons que le berger tond à sa guise. La torture physique devient une souffrance morale, d'une part à cause de la perte d'identité et de féminité, d'autre part par le regard des autres qui marginalisent automatiquement ces martyres. Si nous avons brièvement parlé de l'importance du cinéma dans le cadre de l'émergence de ce thème, nous jugeons opportun de mentionner l'absence de la tonte dans l'adaptation au cinéma du film d'Emilio Martínez Lázaro *Las Trece Rosas* inspiré du livre *Las Trece Rosas Rojas* de Carlos Fonseca. La transposition de la littérature au cinéma n'est malheureusement pas à la hauteur de la dimension historique proposée par Carlos Fonseca. En effet, le film dévalorise complètement la détention des jeunes femmes, faisant de la prison un lieu qui ressemble plus à de vulgaires vacances qu'à de la torture.

Enfin, comme si ces nombreuses tortures n'étaient pas suffisantes, les dirigeants de chacune des prisons cherchent à endoctriner leurs pensionnaires. Tanguy subit une éducation religieuse anticommuniste radicale. Quant à Carlota O'Neill, elle relate les lectures franquistes auxquelles nous avons déjà fait référence, le régime cherche à convertir ces femmes pour les « sauver » d'elles-mêmes. Ces sortes de sermons ne se traduisent finalement que par une prison mentale supplémentaire.

En somme, nous pouvons affirmer que la torture est présente lors de la détention de nos deux auteurs. Elle se présente de façon morale et physique dans les deux cas et fragilise évidemment les détenus corporellement et psychologiquement. Néanmoins, c'est cet excès de violence qui déclenche la réaction de Tanguy lors de son séjour à Barcelone. Les prêtres le battent lui et ses camarades, cette attitude le dépasse, c'est alors qu'il décide pour la première fois de se révolter.

La vision du bourreau

L'épisode que nous venons de citer marque la prise de conscience de Tanguy. Pour la première fois, il semble discerner le bourreau en tant que tel. Il met en évidence la gratuité des actes des prêtres : « Tanguy avait certes connu les camps de concentration. Mais c'était la guerre. Tandis que ces Frères agissaient sans motif, ils communiaient chaque matin. Ils obligeaient même leurs pensionnaires à assister aux offices religieux.

Tanguy détestait cette hypocrisie ignominieuse. Parfois, dans l'église, l'envie lui prenait de hurler son mépris.⁸² » Ce comportement marque un changement radical chez le protagoniste, il lui permet de passer une étape dans sa vie : il abandonne l'idée de fatalité pour faire face à la réalité des choses. Il comprend qu'il peut prendre sa vie en main s'il le souhaite réellement. Tanguy n'a pas recours au terme « bourreau » cependant la description qu'il fait de ces hommes leur donne une image très similaire. Alors que pendant toute son enfance il est ballotté d'un pays à l'autre dans des contextes qu'il ne comprend pas, là il réalise parfaitement que les actes des prêtres ne sont absolument pas adéquats à leur rôle théorique. Michel del Castillo dans sa préface confirme la prise de conscience de son personnage, il parle de : « la révolte dont il était incapable dans l'enfance éclate à l'adolescence. Les bourreaux sont enfin nommés, dénoncés.⁸³ » Nous pouvons considérer que d'une part Tanguy arrive à un âge où il peut mieux assimiler ce qui l'entoure, et que d'autre part l'adolescence est une période durant laquelle l'humain est en conflit permanent avec l'autorité. L'accumulation de ces deux facteurs ne fait qu'envenimer les sentiments du jeune garçon, l'animosité s'amplifie rapidement et radicalement : « Lui qui n'avait jamais su haïr haïssait ces Frères à un degré incroyable. Il s'en effrayait lui-même. Il savait que s'il en avait eu la force, il aurait, de ses propres mains, étranglé chacun de ces hommes en soutane. Il les aurait étranglés sans pitié. » Les traitements auxquels ses camarades et lui sont soumis viennent une fois de plus transformer les victimes en bourreaux, ainsi le schéma que nous avons rencontré dans les baraques des camps de concentration allemands se reproduit dans le centre de redressement. Néanmoins, cette fois-ci la véhémence s'adresse aux propres bourreaux et non pas à d'autres victimes. Les rapports de force, bien qu'excessifs, deviennent légitimes lorsqu'ils émanent des pensionnaires.

En revanche, chez Semprun et chez O'Neill le bourreau est d'emblée reconnu comme tel. Pour Jorge Semprun le bourreau se résume à l'ensemble du gouvernement de la dictature franquiste, c'est-à-dire à tous ceux qui l'empêchent de rejoindre son pays, les voleurs de son enfance, ainsi qu'à ceux qui lui font ressentir sa clandestinité. Le cas de cette boulangère qui se moque de son accent le rappelle à sa condition d'exilé, cette moquerie crée une prison mentale chez Semprun. Sa clandestinité le confronte donc au problème de la xénophobie et le contraint à adopter de fausses identités pour survivre et

⁸² Del Castillo M., op. cit., 1995, p.189.

⁸³ Ibid., p.21.

passer de l'autre côté des Pyrénées. La majorité de ces identités sont reprises ses autofictions. Malgré tout, dans son autobiographie, le tortionnaire n'est pas une personne concrète mais plutôt le régime franquiste et la clandestinité mêmes. Dans *Una mujer en la guerra de España* le mot « verdugo⁸⁴ » est évidemment présent à maintes reprises. Quel terme plus juste que celui-ci pourrait utiliser Carlota O'Neill pour désigner les assassins de son mari ? Ou les calomnieurs qui veulent la séparer chaque fois un peu plus de ses filles et qui par la même occasion font tout pour qu'on la condamne à la peine capitale ? Ces attitudes engendrent bien sûr la haine des prisonnières. Dans un passage de son œuvre, Carlota nous relate comment la haine envers un membre de la famille de Virgilio la maintient en vie. En effet, suite aux accusations portées par un membre de sa belle-famille, que nous avons abordées précédemment, elle déclare : « Depuis lors je fus esclave de cette haine ; en pensant à lui j'ai vécu de nombreuses années. En pardonnant je l'oublie peu à peu et je me dégage de cette terrible prison, pire que celle de pierre et d'acier⁸⁵. » La haine de Carlota comme celle de Tanguy la mène à des envies de vengeance.

En fin de compte, nous pouvons affirmer que la durée de l'enfermement et la dureté des geôliers transforment les détenus en des personnes qu'ils ne sont pas. L'écrou développe une haine si forte chez nos protagonistes qu'ils nourrissent une volonté de vengeance qui les aide à supporter les coups dans le cas de Tanguy, et les années pour Carlota qui durant une période ne vit que pour se venger lors de sa sortie.

Nous avons remarqué tout au long de cette analyse que les conditions de vie dans les camps de concentration sont évidemment très difficiles. Michel del Castillo et Carlota O'Neill essaient de nous rapporter un maximum d'éléments afin que nous puissions nous faire une idée de l'ambiance dans laquelle les détenus devaient évoluer ou mourir pendant des années. Toutes les conditions sont réunies pour fragiliser et déshumaniser les victimes : la faim, le froid, la torture, la mort... Même si Jorge Semprun se concentre plutôt sur la clandestinité et ne mentionne que très peu le terme de bourreau, on le ressent à chaque allusion faite à Madrid, à la Guerre Civile, à l'expatriation, il utilise d'ailleurs l'expression « sacrifiés pour rien » lorsqu'il se réfère au sort des républicains exilés.

⁸⁴ O'Neill C., op. cit., 2007. « bourreau »

⁸⁵ Ibid., p.170 « Desde entonces fui la esclava de aquel odio ; pensando en él he vivido muchos años. Al perdonarlo lo voy olvidando y me voy desligando de esa terrible prisión, peor que la de piedra y hierro. »

Chapitre 5 – Problème de l'identité

Si nous avons déjà abordé rapidement le problème identitaire, le déracinement favorise aussi la perte d'identité. Michel del Castillo et Jorge Semprun, qui sont enfants pendant l'exil, font part de l'ambiguïté de leur identité. Nous pouvons commencer par traiter le cas de Jorge Semprun qui conserve son identité grâce à ses opinions politiques.

Conservation de l'identité dans la politique

L'identité est un thème récurrent chez Jorge Semprun, il parle de cette « étiquette » de « Rojo », de « Rojo español » qui le poursuit du début de la Guerre Civile à la fin du Franquisme en 1975. *Adieu, vive clarté...* d'ailleurs, à la différence d'autres œuvres de l'auteur, a pour objectif d'expliquer la construction de son identité politique. Ainsi, comme nous l'expose Alicia Molero de la Iglesia, c'est dans cette autobiographie qu'il éclaircit les origines de son être politique et comment il a assumé d'être un « rouge espagnol » :

Federico Sanchez vous salue bien prétend fermer le cercle politique, *Adieu, vive clarté...* va être le livre qui arrondit l'ellipse de sa vie dans de nombreux sens. Avec ce texte, qui suppose un regard depuis le savoir jusqu'aux causes et aux stimuli qui commencèrent à forger le sujet, il couvrira l'analyse des influences idéologiques, des lectures et des personnes qui sont intervenus ou ont collaboré avec cela⁸⁶.

L'auteur cède aux moqueries sur son accent, afin de mieux s'en servir plus tard comme une arme intérieure. En effet, il nous confie que dès l'adolescence, il prend la décision de se fondre dans l'anonymat. Pour ce faire, il doit maîtriser l'accent français à la perfection, comme s'il était originaire de France. Ainsi, il s'économise toutes les réflexions imaginables au sujet de la chute de la République, de la déroute des miliciens. Il n'a plus à subir ni les critiques, ni les influences anticomunistes. Cependant, bien que cela puisse sembler paradoxal, son intention est de rester : « rouge espagnol, à tout jamais⁸⁷ ». Grâce à ce processus, il peut donc nourrir son être politique intérieurement et quelques années plus tard, pouvoir travailler dans la clandestinité pour son pays de naissance sans se faire repérer. Ainsi, sa patrie n'est plus symbolisée par l'Espagne puisqu'elle est tombée aux

⁸⁶ Molero de la Iglesia A., *La autoficción en España*, 2000 « *Federico Sánchez se despide de ustedes pretende cerrar el círculo político, Adios, luz de veranos... va a ser el libro que redondee la elipse de su vida en cuantos sentidos. Con este texto, que supone una mirada desde la sabiduría a las causas y estímulos que comenzaron a fraguar el sujeto, cubrirá el análisis de las influencias ideológicas, de las lecturas y personas que intervinieron o colaboraron con ello.* »

⁸⁷ Semprun J., op. cit., 1998, p.87.

mains des Phalangistes, mais par le communisme – tout comme pour Malraux –, et par l'ancienne Espagne républicaine.

Nous pouvons rapprocher ce comportement de celui de Carlota O'Neill, qui une fois exilée au Mexique, ne revient finalement pas en Espagne. Cependant, elle narre les conditions de prisonnières durant la guerre, ainsi que les horreurs du Franquisme tout en rappelant sa position de républicaine. Si son identité n'était définie que par sa nationalité espagnole, nous pouvons nous imaginer qu'elle serait revenue en Espagne, or elle reste au Mexique. Cependant, cette volonté d'exprimer ce qui s'est déroulé dans son pays d'origine prouve qu'elle n'y est pas indifférente. En réalité, Carlota O'Neill défend sa patrie politique. Son identité politique est peut-être la seule qui ne lui ait pas été retirée par la guerre, en effet, elle n'est plus considérée comme « bonne espagnole », elle n'est plus épouse, elle a été éloignée de tout ce qui composait sa vie : sa famille, son travail. La seule chose que les bourreaux n'ont pas réussi à lui retirer est cette identité politique.

L'identité se traduit par la langue choisie dans l'écriture

Nous pouvons tenir compte d'un autre aspect de la perte d'identité, il s'agit de la langue. En effet, les deux auteurs masculins sont encore très jeunes au moment de leur exil, ce qui n'est pas le cas de notre espagnole aux origines mexicaines. Cette dernière écrit son autobiographie alors qu'elle est encore en Espagne, de plus ses exils ont lieu dans des pays hispanophones, il est donc impossible de définir son identité dans la langue. En tout cas, nous pouvons formuler une hypothèse selon laquelle le fait d'avoir rédigé déjà plusieurs œuvres en espagnol (avant la guerre et après lorsqu'elle est à Barcelone, elle publie sous le pseudonyme de Laura de Noves) et de s'exiler étant déjà adulte, Carlota O'Neill aurait tout de même continué à écrire en espagnol.

Michel del Castillo et Jorge Semprun, au contraire, bien qu'ils soient tous deux d'origine espagnole, ils ont rédigé pratiquement toute leur œuvre en français. Nous commençons par le cas de Jorge Semprun. Celui-ci explique que la patrie de l'auteur se définit dans le langage. Contrairement à des auteurs comme Juan Goytisolo ou Thomas Mann qui sont aussi des exilés, Jorge Semprun choisit d'écrire non pas dans sa langue maternelle, mais dans sa langue d'accueil. *Adieu, vive clarté...* met en évidence son amour pour la langue française. Il interprète son « coup de foudre » pour l'idiome français, probablement né de ses nombreuses lectures de Baudelaire, Rimbaud, Gide ou encore – bien évidemment – de Malraux. Il décrit son apprentissage du français comme la conquête

d'une femme : « Mon amour du français était donc désintéressé. Il n'y avait dans sa conquête nul enjeu trouble ou inavouable. Il n'y avait que du désir, de la curiosité, une prémonition de plaisir. J'étais séduit, c'est tout, heureux de l'avoir été : ça se passait dans le bonheur.⁸⁸ » *Adieu, vive clarté...* fait d'ailleurs office de justification de son choix pour cette langue dans son écriture :

J'aurais pu l'écrire en espagnol, sans doute. D'un certain point de vue, il était même plutôt logique que je l'écrive en espagnol. J'étais dans la langue de mon enfance – maternelle, matricielle – comme un poisson dans l'eau, à l'époque. Eaux lustrales baptismales autour de moi comme les cris des rémouleurs dans la ville de mon enfance, jadis. Du point de vue de la matière même du récit, la langue, espagnole ou française, n'y changeait rien. L'essence de ce récit ne tenait pas à sa langue. De surcroît, c'était bien l'histoire d'un rouge espagnol que je racontais, pourquoi pas en espagnol, donc ? [...] C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que l'appropriation de la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français⁸⁹.

Jorge Semprun semble donc s'être attaché au français comme un enfant adoptif s'attacherait à sa famille d'accueil, laissant au second plan la famille biologique qui l'a « rejeté ». A ce propos, Alicia Molero de la Iglesia explique : « *la necesidad que tiene el despojado de la lengua materna de integrarse en el país que lo acogió por la mejor vía de acceso, la del idioma*⁹⁰. » Elle aborde aussi le vide que vient combler le langage « *la lengua francesa sirvió de refugio a su desarraigo*⁹¹ ». Ses lectures vont jusqu'à influencer ses goûts par rapport aux femmes. Il construit en effet son idéal féminin à travers les poésies de Baudelaire et de Rimbaud. Ce sont notamment les vers de Baudelaire qui fondent ses attirances et qui le mènent à ses premières expériences sexuelles. Quant au père de l'écrivain, son identité se forge tout comme celle de son fils dans la politique et la reconnaissance de son pays d'accueil :

il demandait tout simplement à acquérir la nationalité française. Au moment, disait-il, où votre pays est en danger, où la France, patrie des droits de l'homme, est victime de l'assaut des forces du Mal, je demande, en signe de reconnaissance pour l'asile qu'elle m'a accordé, je demande qu'on me fasse l'honneur d'accepter ma requête de naturalisation. Je veux, en tant que Français, partager le sort de la France meurtrie.

Tanguy, lui, expose l'enseignement qu'il a reçu du français, les difficultés qu'il a rencontrées mais aussi le goût qu'il a pris à cette langue lors de son séjour chez les prêtres

⁸⁸ Semprun J., op. cit., 1998, p.149.

⁸⁹ Ibid., p.134.

⁹⁰ Molero de la Iglesia A., op. cit., 2000, p. 361 « le besoin qu'a le dépouillé de la langue maternelle de s'intégrer dans le pays qui l'a accueilli par la meilleure voie d'accès, celle de la langue. »

⁹¹ Ibid., « la langue française qui a servi de refuge à son déracinement »

en Andalousie et qui lui a permis de reprendre contact avec son père biologique lui-même français. Michel del Castillo parle dans sa préface de la trahison de la langue maternelle ainsi que de ses retrouvailles avec le français : « J'avais changé de langue, ou, plutôt, renoué avec la seule que je tinsse, depuis toujours pour mienne. » Son choix pour cette langue coïncide avec le moment où Tanguy retrouve une vie normale, lorsqu'il franchit les Pyrénées en 1953, à ce propos il déclare : « Je retrouvais une famille et possédais, enfin, une identité.⁹² » Ce dernier finit par adopter la langue du pays qui lui a permis de recommencer à vivre.

Toutefois, un détail peut nous faire douter de l'identité qu'il a « choisie », il s'agit de son nom. Le fait que Tanguy n'ait pas de nom dans l'autofiction accentue la perte d'identité, le déracinement. Ainsi, l'auteur prouve que durant toutes ces années, ne sachant pas de quelle nationalité se considérer il décide de seulement donner un prénom au héros qui retrace son enfance. Cette absence de nom ne choque pas nécessairement dans l'œuvre, en revanche le choix d'utiliser son nom de famille maternel comme nom d'artiste semble aller à l'encontre de son choix littéraire. Pour notre part, nous analyserons l'omission du nom de son père non pas comme une marque de fidélité à l'Espagne mais plutôt par une dimension affective. En effet, le narrateur termine le récit par une rupture dans la relation paternelle. Alors que Tanguy vient de retrouver son père, les rancœurs resurgissent et son père s'avère être un personnage absolument antipathique et incompréhensif face à la situation de son fils. Tanguy rompt définitivement la relation père-fils pourtant tant espérée. Son comportement et ses choix avec sa mère sont complètement différents. Bien qu'elle l'ait abandonné pour la politique et pour vivre sa vie, Michel del Castillo explique dans sa préface qu'en partie il lui doit la vie car ce sont ses mots qui l'ont aidé à dépasser les horreurs de la guerre : « Si je n'ai pas renoncé au langage, c'est que ma mère, dont l'amour seul me maintenait à la surface, me parlait sans cesse. Ses mots apprivoisaient l'horreur. J'avais par elle l'illusion de maîtriser la folie du monde. Un jour de 1942, ce rempart de phrases s'écroula brutalement.⁹³ » Malgré l'abandon dramatique, l'auteur accorde l'origine de son amour pour les mots à sa mère. C'est probablement la raison pour laquelle il conserve le nom de celle-ci comme nom d'artiste. A la différence de son père, sa mère lui a apporté le langage, moyen grâce auquel il arrive plus tard à alléger ses souvenirs. Ainsi, Michel del Castillo conserve ce nom en souvenir de la seule chose

⁹² Del Castillo M., op. cit., 1995, p.15.

⁹³ Ibid., p. 21.

positive que sa mère lui ait apporté à long terme, le langage. Puis, il utilise le français pour la raison que nous avons évoquée précédemment, mais aussi pour bannir la langue de sa mère, langue qui l'a protégé afin de mieux le trahir quelques années plus tard.

Jorge Semprun attribue un autre rôle à l'écriture, c'est par elle qu'il fait revivre ses multiples identités. Effectivement, lors de ses missions clandestines en Espagne, dont nous avons brièvement parlé, l'auteur adopte différentes identités afin de pouvoir traverser la Bidassoa. C'est d'ailleurs dans *Adieu, vive clarté...* qu'il nous les présente, tout en expliquant pourquoi il les a toutes tuées les unes après les autres de morts violentes dans ses autofictions :

Artigas a été l'un des nombreux pseudonymes (ou noms de guerre : j'aime bien cette locution, elle reflète la réalité de l'époque) que j'aurai utilisés dans la clandestinité antifranquiste, durant la décennie de ma double vie. Mon autre vie. Et ce n'est pas non plus par hasard, ni seulement pour les besoins d'une logique romanesque, si Artigas meurt de mort violente, à la fin de *L'Algarabie*. J'ai eu plusieurs fois recours à cette procédure sacrificielle, faisant mourir des personnages qui étaient des alias, portant mes noms supposés. Jamais de mort naturelle, bien entendu. Quel avantage aurais-je tiré d'une mort aussi banale ? Même une longue et douloureuse maladie m'aurait été insuffisante. C'est bon pour la vraie vie, les longues et douloureuses maladies. Et les romans ne sont pas la vraie vie : ils sont bien plus que cela⁹⁴.

Jorge Semprun quitte la peau du caméléon pour ne laisser place qu'à sa véritable identité, celle qui le suit de la naissance à la mort. Le fait de faire périr ses autres « moi » de façon tragique donne une dimension héroïque aux personnages. C'est peut-être cette idée que souligne Semprun lorsqu'il affirme que le roman est bien plus que la vie. C'est grâce à celui-ci qu'il idéalise ses personnalités si engagées et si torturées. La mort violente est perçue comme une sorte de sublimation de l'être, ainsi Artigas, une des facettes combattantes de Semprun, disparaît brutalement laissant le repos psychologique au véritable « guerrier » Semprun. Le choix de l'autobiographie réside en partie dans ce « meurtre en série de lui-même », en effet, il ne lui reste plus que sa personnalité authentique à dévoiler. Or, celle-ci est mise entre parenthèses de la fin de sa « première vie » à la fin du Franquisme.

Selon certains auteurs critiques en littérature, la description de l'espace infantile serait une manifestation d'un « sentimiento de paraíso usurpado⁹⁵ » comme le définit Alicia Molero de la Iglesia dans *La autoficción en España*. Le ravisement de ce paradis a lieu pour Semprun la nuit de son exil alors qu'il n'a que douze ans, pour Michel del

⁹⁴ Semprun J., op. cit., 1998, p. 53.

⁹⁵ Molero de la Iglesia A., op. cit., 2000, p.149 « sentiment d'un paradis usurpé »

Castillo c'est encore plus tôt puisqu'il n'a alors que six ans. Cet évènement s'accompagne pour nos deux auteurs du déracinement langagier comme nous venons de le voir, mais aussi familial.

Chapitre 6 – Les conséquences du déracinement affectif

L'exil et la détention sont bien évidemment sources de séparations. Ainsi, comme nous venons de l'exposer, Jorge Semprun et Michel del Castillo sont arrachés très tôt au nid familial. La séparation est un autre thème fondamental dans les trois œuvres que nous étudions. A tel point, que Michel del Castillo voit la nécessité dans la préface de *Tanguy* de souligner la brutalité de ce phénomène : « ce petit garçon qui, ayant perdu d'un seul coup son Dieu, ses parents, sa famille, ses amis, son chien et sa foi en un univers de beauté, de bonté, de justice et de paix, n'en continue pas moins sa quête d'espoir, au-delà de l'espoir même.⁹⁶ » Tanguy subit une succession d'abandons en un laps de temps très court, entre son père, sa mère, son chien, son nouvel ami... Le manque de repères est absolument transparent dans cette autofiction. Selon *La autoficción en España* d'Alicia Molero de la Iglesia, on retrouve ce schéma dans *Regiones devastadas* de Enriqueta Antolín, qu'elle qualifie de « cadenas de abandonos⁹⁷ ». La perte des parents et l'espoir de retrouver la mère sont très présents dans *Tanguy*, il explique d'ailleurs que le seul motif qui le maintienne en vie, notamment dans les camps en Allemagne, est l'espoir de retrouver un jour ceux qu'il a laissés en chemin. C'est certainement pour cette raison qu'il désire retrouver son père après tant d'années de désorientation. A son grand malheur, nous nous apercevons au long du récit que ceux qu'il pense avoir laissé en cours de route sont en réalité les metteurs en scène de son abandon.

Pour Semprun, la guerre n'est pas le premier facteur de séparation, en effet il est déjà orphelin de mère pendant l'exil. La situation politique européenne se charge de le priver de son pays, de l'éloigner de sa famille, et de le séparer définitivement d'amis qui succombent les uns après les autres à la Gestapo et aux camps de concentration. La famille au sens biologique et large du terme est très présente dans *Adieu, vive clarté....* Jorge Semprun parle de la famille nombreuse dont il est issu, mais aussi de la famille comme de l'ensemble du peuple espagnol républicain :

Je n'avais pas encore seize ans, la guerre d'Espagne était perdue, les miens étaient déjà humiliés, maltraités, dispersés dans le vaste monde. Je ne parle pas seulement des « miens » au sens strict et étroit, familial : je parle des miens au sens large, au sens plein. Je parle de la

⁹⁶ Del Castillo M., op. cit., 1995, p. 14.

⁹⁷ Molero de la Iglesia A., op. cit., p. 2000. « chaîne d'abandons »

communauté souffrante des rouges espagnols, persécutée en Espagne franquiste, éparpillée au vent rude et glacial de l'exil en Europe et dans les Amériques⁹⁸.

Nous ressentons cet éloignement avec les personnes proches comme une douleur qui marque l'auteur tout au long de sa vie. De ce fait, il explique son impossibilité à traiter le thème de l'exil en soi, malgré toutes les années qui sont passées :

Tous les autres [étaient] dispersés ici ou là, au vent de l'exil et du hasard, qui nous fut plutôt bienveillant, tout compte fait. Je veux dire : nous y avons survécu. Au prix de quelle angoisse, quelle fêlure interne, il faudrait demander à chacune et à chacun. A ceux qui sont encore vivants, bien sûr. Je ne suis pas certain qu'ils répondraient. Moi, en tout cas, je n'en dirai rien⁹⁹.

Paradoxalement, dans son autobiographie, l'expatriation semble être le problème majeur. Ce thème déjà présent dans la littérature antique s'avère être répétitif au cours de l'Histoire. En effet, quiconque perd ce qu'il aime le plus au monde se voit voué à l'exil. Ulysse par exemple dans l'*Odyssée* d'Homère expérimente ce type de situation lors de son retour à Ithaque. Pendant vingt longues années, il lutte contre toute sorte d'œuvre de Poséidon afin de pouvoir retrouver son trône, sa femme et son fils. Les épreuves auxquelles il fait face sont psychologiquement plus acceptables que le fait d'être loin de son royaume. A l'image du héros épique, Semprun reprend le manque non seulement de la famille, mais aussi du territoire même où l'homme a grandi et forgé ses premiers souvenirs et expériences de la vie. Ces souffrances viennent assurément agrémenter la problématique de l'identité dont nous avons précédemment parlé.

Relativement à Carlota O'Neill, la séparation est absolument différente aux deux premiers auteurs que nous venons de mentionner. Du fait d'être adulte, les séparations ne sont pas du même ordre, elles engendrent un autre type de traumatisme. La question du territoire n'est pas présente dans l'œuvre, nous pouvons attribuer cette absence à trois hypothèses différentes. La première raison peut s'expliquer par son emprisonnement qui a lieu en Espagne, ce qui ne la dépayse ni du point de vue des coutumes, ni de celui de la langue. La deuxième hypothèse nous pousse à affirmer que la construction de son être jusqu'à l'âge adulte étant terminée lorsqu'elle est enfermée, elle ne trouve pas le besoin du cadre dans lequel elle s'est construite contrairement à Ulysse. Cependant, le héros homérique a besoin de retrouver son île car elle détient tout ce qui lui appartient : son

⁹⁸ Semprun J., op. cit., 1998, p.31.

⁹⁹ Ibid., p. 175.

royaume et sa famille ; ceci nous amène à la troisième théorie. En effet, Carlota O'Neill étant privée de son mari, et ses filles n'étant pas là où elles ont grandi, l'auteur n'a aucun intérêt à retourner chez elle. Elle est donc à la recherche de ses repères déjà construits où qu'ils soient, contrairement à Del Castillo qui a besoin de revenir à ses racines pour trouver des réponses à ses questions et retrouver sa famille. Elle est donc irrémédiablement séparée de son mari et isolée de ses filles presque tout au long de sa détention. La seule bataille qui lui reste est la lutte qui l'amène finalement à ses filles.

Au cours des détentions et des exils, les trois auteurs se retrouvent seuls, livrés à eux-mêmes. Du fait des nombreux détenus ou pensionnaires partageant leurs vies, la solitude est inconcevable pour les trois espagnols. Des groupes et des rivalités se forment au sein des centres de détention, il est par conséquent naturel et dans l'intérêt de chacun de forger de nouvelles relations. Michel del Castillo et Carlota O'Neill mettent l'accent sur l'intensité de ces relations affectives alors que Jorge Semprun se concentre plutôt sur des relations intellectuelles.

Les relations entre exilés et détenus

Tanguy et Carlota O'Neill créent des relations humaines affectives très intenses au cours de leur enfermement. Carlota O'Neill narre l'importance des liens qui se créent dans la prison. Peu de jours après leur arrivée dans ce bagne, une grande rivalité s'installe entre la protagoniste et sa domestique, Librada. Cette différence donne naissance à deux groupes bien distincts parmi les détenues. Lors de l'arrivée de Germaine, une française emprisonnée par amour pour un médecin espagnol, il se crée une véritable fraternité entre l'héroïne et la française. La complicité qui naît entre ces deux femmes suscite un sentiment d'égoïsme chez Carlota qui craint le départ de son nouveau repère : « Et je sentis la crainte de perdre l'amie, du désir qu'on la condamna, pour ne pas qu'elle me laisse. J'avais peur de tomber dans la solitude.¹⁰⁰ » L'amitié qui les lie est si forte, que Germaine n'exalte pas de joie au moment où elle apprend sa libération, au contraire elle se sent coupable de laisser Carlota seule alors qu'elle vient de savoir que Virgilio a été fusillé, la compassion l'emporte sur le plaisir personnel : « Et Germaine n'avait pas la joie propre à cette heure-là. Elle éprouvait de la douleur à l'idée de me laisser¹⁰¹. » Alors que Carlota sombre dans

¹⁰⁰ O'Neill C., op. cit., 2007, p.89 « *Y sentí temor de perder a la amiga, deseo de que la condenaran, para que no se me fuera. Tenía miedo de caer en la soledad.* »

¹⁰¹ Ibid., p.97 « *Y Germaine no tuvo alegría propia de aquella hora. Sentía dolor de dejarme.* »

une profonde dépression, la vie, la jeunesse et surtout ses compagnes lui imposent sa survie. L'auteur écrit d'ailleurs dans son livre qu'elle leur doit la vie. María López fait partie de ces femmes qui la raisonnent jusqu'à la fin de son enfermement en lui tenant des discours de compassion et mais aussi de remontrances : Carlota prend conscience que même si Virgilio n'est plus de son monde, elle doit se battre pour ses filles. Dans la troisième et dernière partie de l'autobiographie, elle crée une relation épistolaire avec Robert Pons, un autre détenu, qui rend son calvaire plus vivable, et elle s'entretient très régulièrement avec son défenseur. Ce dernier joue le rôle d'un avocat, son soutien et ses visites ravivent la jeune femme.

Tanguy pour sa part construit plusieurs relations différentes au fur et à mesure de ses détentions. La première relation marquante naît dans les camps de concentration avec un allemand, Gunther. Alors que le petit garçon est complètement seul, le jeune allemand le prend sous son aile et le choit du mieux qu'il peut. Dans *Tanguy*, nous remarquons la nécessité de l'enfant à trouver un substitut de sa mère, de son père, en somme d'un des repères dont il a été privé. La durée et l'intensité de cette relation mène le protagoniste à développer des sentiments affectifs très forts envers son bienfaiteur. Bien que Gunther soit un homme, il représente le parfait substitut de sa mère, il le protège et lui parle de façon à apaiser sa haine, de la même manière que le faisait sa mère plus tôt. Gunther le maternise tellement que Tanguy finit par lui avouer : « Je t'aime autant que ma mère ; peut-être même plus... Je t'aime...¹⁰² » Mais cette relation si étroite se termine tragiquement puisque Gunther est mené à l'extermination. Dans l'asile à Barcelone, Tanguy crée une brève relation avec Firmin, l'enfant parricide de centre de redressement. Mais la séparation s'impose à eux très rapidement due à leur évolution dans la clandestinité, l'amitié n'arrive pas à se concrétiser réellement. Ce n'est que lors de son séjour chez les Jésuites, que le protagoniste s'épanouit enfin. Cet épanouissement se caractérise non seulement par la fin de son calvaire, mais aussi par le lien qui se crée entre le Père Pardo et lui. Les rapports qu'ils entretiennent s'apparentent à une véritable relation de père à fils. L'homme en soutane sert de confident, de conseiller à l'adolescent. Pour la première fois, Tanguy trouve un exemple d'homme de bien dans un cadre de vie plutôt sain.

Ce type de relations substitutives est aussi illustré dans *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway. María, la jeune fille torturée et tondu par les Nationalistes est la

¹⁰² Del Castillo M., op. cit., 1995, p. 127.

seule rescapée de sa famille. Ses parents ont été fusillés par les bourreaux qui la torturent. Son intégration dans la bande de Pablo lui offre une nouvelle famille. La conjointe du chef des miliciens la prend sous sa protection. En outre, sa relation amoureuse avec le héros, Robert Jordan, lui permet de combler son manque affectif et de surmonter son passé. Même si son statut peut parfois s'apparenter à celui d'une servante, elle est tout de même considérée comme un membre du clan, comme une fille ou une sœur pour certains.

Alors que Michel del Castillo et Carlota O'Neill mettent en évidence les liens étroits qui se forment au cours de leurs calvaires, Jorge Semprun édifie ses fréquentations en fonction de critères intellectuels. *Adieu, vive clarté...* relate les origines de l'intellectualité de l'auteur. Chacune des relations qu'il évoque dans son autobiographie est en rapport avec des écrivains, des journalistes, voire quelques philosophes. Ainsi, nous pouvons citer une fois de plus *La autoficción en España* d'Alicia Molero de la Iglesia, lorsqu'elle affirme qu'*Adieu, vive clarté...* : « Il implique (le livre) un hommage à ses dettes intellectuelles, aux Amis de la revue « Sprit » qui ont apporté de l'aide matérielle et morale à sa famille¹⁰³ » Semprun ne cache pas sa fierté d'avoir pu côtoyer des hommes comme Ussía, Hemingway et bien d'autres. Même quand il nous parle des relations avec son père, Semprun nous retrace généralement leur relation à travers les passions qu'ils partagent : l'écriture et la politique. Dès la deuxième partie de l'œuvre, l'être littéraire de l'auteur se dévoile et se développe peu à peu jusqu'à la fin de l'autobiographie. A l'exception de ses relations avec le sexe opposé, les rapports humains de l'auteur se résument exclusivement à des rapports d'intellectualité qui lui permettent notamment de se convertir en l'écrivain que nous connaissons aujourd'hui. Ce devenir est essentiel dans sa vie puisque c'est grâce à celui-ci qu'il soigne les blessures de son passé, comme nous l'avons vu au cours de l'explication des multiples autofictions lors desquelles il se libère de ses autres « moi » et de son lourd passé.

Le manque de la mère et ses conséquences

Jorge Semprun et le personnage de Michel del Castillo, victimes de l'absence de leurs mères dès l'enfance, laissent paraître tout au long de leurs œuvres les fissures que cette absence fait apparaître. Ainsi, Tanguy, par exemple, comble la séparation avec sa mère par des personnages attentionnés comme Gunther, le Père Pardo ou encore ces

¹⁰³ Molero de la Iglesia A., op. cit., 2000 «[c]onlleva un homenaje a sus deudas intelectuales, a los Amigos de la revista "Espirit" que aportaron ayuda material y moral a su familia. »

femmes, sortes de gouvernantes, qui entrent temporairement dans sa vie au cours de périodes transitoires (lors du retour des camps allemands ou lors de sa période ouvrière à Barcelone).

Jorge Semprun mettant en scène une période de son adolescence plus avancée, démontre son attirance pour les femmes beaucoup plus âgées que lui. Ce penchant pour des femmes plus mûres peut s'expliquer par une hypothèse psychanalytique. Effectivement, pour ce faire, nous pouvons utiliser les théories que Freud développe sur la sexualité. L'un des thèmes les plus développés dans ses théories est la sexualité. Le « complexe d'Œdipe », devenu relativement célèbre, aborde par exemple la sexualité infantile et ses conséquences. Ce concept consiste en un désir intense de l'enfant envers un de ses parents, celui de sexe opposé. Ce désir provoque une envie d'éliminer l'autre parent qui se trouve au milieu de cette relation. Ce stade de la sexualité a lieu durant les premières années après la naissance, il développe alors une libido que nous retrouvons chez Semprun lorsqu'il confesse une de ses pulsions d'enfant : « Un jour, en effet, alors que je n'avais que sept ans, ma mère me surprit dans sa chambre, en train d'humer l'odeur de sa garde-robe. J'avais le visage enfouie dans la soie de sa lingerie lorsque la porte s'ouvrit derrière moi. Je me redressai, rouge de confusion, bras ballants.¹⁰⁴ » Cependant, l'auteur étant privé très jeune de la figure maternelle, il développe en conséquence une sorte de « complexe d'Œdipe » à retardement. Effectivement, pendant son adolescence, il est attiré par des femmes bien plus âgées que lui, comme nous pouvons le remarquer au cours de son aventure adultère avec Hélène à laquelle l'auteur donne une importance considérable puisqu'il revient à plusieurs reprises sur cette relation lors de son dernier chapitre. Freud explique ce phénomène dans *Ensayos sobre la vida sexual y la teoria de las neurosis* :

Son choix de l'objet, déterminé si singulièrement, et l'étonnante conduite amoureuse ont la même origine psychique que la vie érotique de l'individu normal. Ils dérivent de la fixation infantile de l'affection envers la personne de la mère et ils constituent un des dénouements d'une telle fixation. La vie érotique normale ne montre que très peu de traits qui trahissent le caractère prototypique de cette fixation pour le choix de l'objet ultérieur ; par exemple, la prédilection des jeunes pour les femmes matures. Dans ces cas-là, la libido du sujet s'est dissociée relativement tôt de la mère¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Semprun J., op. cit., 1995, p.114.

¹⁰⁵ Freud S., *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, 1992 « Su elección de objeto, tan singularmente determinada, y su extraña conducta amorosa tienen el mismo origen psíquico que la vida erótica del individuo normal. Se derivan de la fijación infantil del cariño a la persona de la madre y constituyen uno de los desenlaces de tal fijación. La vida erótica normal no muestra ya sino muy pocos rasgos que delaten el carácter prototípico de dicha fijación para la ulterior elección del objeto; por ejemplo,

La perte prématurée de sa mère engendre inévitablement des conséquences sur ses besoins et ses désirs, il semble que l'auteur cherche à compenser les années qui lui ont été volées avec sa mère.

La sexualité se présente sous différentes formes dans *Adieu, vive clarté...*, c'est un thème redondant. Si l'autobiographe privilégie le caractère littéraire du désir animé par ses lectures de Baudelaire et Rimbaud, il finit par nous confesser son premier acte sexuel. La perte de la virginité de l'auteur, poussée par son ami Ussía est très importante pour les hommes, notamment pour l'homme espagnol, c'est dans cet acte que réside son honneur et son passage à l'âge adulte : « “ Il est temps de devenir un petit homme ” m'avait-il dit. En espagnol certes : *hombrecito*.¹⁰⁶ » Lorsque l'auteur s'aperçoit que cet instant va enfin se concrétiser, il est envahi d'une sensation de besoin, d'assouvissement de ses refoulements passés : « les affres, l'effroi et la fureur inassouvis¹⁰⁷ » écrit-il. La perte de la virginité l'initie au plaisir de l'autre, délaissant finalement les plaisirs solitaires auxquels il s'est adonné jusqu'alors. Le processus de masturbation apparaît dans le deuxième chapitre, en effet, son séjour à l'internat le confronte à un déchainement d'hormones masculines chez ses compagnons de chambre. Lui et ses frères se retrouvent au sein des récits des prouesses sexuelles de chacun de leurs camarades, et des plaisirs solitaires impudiques. Cette découverte de la sexualité est également citée dans *Tanguy* lors de son internement à la maison de redressement catalane. N'oublions pas que la majorité des enfants qui se trouvent dans ces pensionnats sont orphelins ou séparés de leurs parents. Ce fait explique pourquoi la découverte du monde érotique se passe de manière si chaotique, voire malade. Les deux narrateurs sont répugnés face à ces actes, cependant Jorge Semprun admet sa curiosité de comprendre les expressions utilisées par les adolescents pour expliquer le mystérieux corps féminin et les plaisirs qu'il offre. Il avoue ne pas se souvenir d'avoir partagé ou non ses découvertes avec ses frères, en revanche il est catégorique sur le tabou qui se dresse entre son père et lui au sujet de l'érotisme. Dans *Una mujer en la guerra de España*, on trouve aussi de fortes pulsions sexuelles chez les détenues mais elles sont plutôt attribuées à des prostituées emprisonnées, bien qu'on trouve quelques cas de jeunes femmes trahies qui ne parviennent pas à supporter leur chasteté : « Je veux un homme ! UN HOMME ! N'importe lequel ! Dès que je sors d'ici je couche avec le premier

la predilección de los jóvenes por las mujeres maduras. En estos casos, la libido del sujeto se ha desligado relativamente pronto de la madre. »

¹⁰⁶ Semprun J., op. cit., 1998, p. 219.

¹⁰⁷ Ibid., p.217.

homme que je trouve.¹⁰⁸ » Ainsi, la sexualité se présente sous forme concrète et notoire chez Semprun, or elle se manifeste aussi d'une autre forme moins évidente. Nous aurons de nouveau recours à Freud pour expliquer ce procédé. Au cours de certains essais sur les théories sexuelles, le théoricien autrichien explique que la libido est une énergie qui s'exprime de deux manières différentes, selon le sujet. Le cas le plus courant est celui du refoulement qui peut provoquer à la longue des troubles psychiques chez l'individu. Toutefois, Semprun capte cette énergie de l'autre manière possible, la sublimation. Cette dernière pousse l'artiste à des productions culturelles, intellectuelles ou artistiques, ainsi l'auteur canalise son énergie afin d'en faire naître quelque chose de fort et profond, c'est ce qu'explique Diana Paris dans *Norman Holland y la articulación literatura/psicoanálisis*¹⁰⁹ lorsqu'elle reprend la théorie de Freud de la sublimation réinterprétée par Norman Holland professeur hispaniste états-unien : « la sublimation consiste à dévier vers un but non sexuel ce qui naît de la réalité de la pulsion sexuelle : la création artistique, la recherche intellectuelle.¹¹⁰ » Bien sûr, chez Jorge Semprun il s'agit de l'écriture. Alicia Molero de la Iglesia souligne cet aspect dans *La autoficción en España*, elle affirme que le champ de la littérature vient compenser celui de la sexualité, de la frustration dans la conquête amoureuse. Cet argument pourrait expliquer le besoin de l'auteur de relater ses premières approches charnelles, même cinquante ans plus tard. D'autres critiques littéraires ont rapproché l'œuvre de Semprun aux théories freudiennes, Eugenia Afinoguénova par exemple dans *El idiota superviviente* appuie cette thèse, elle affirme cependant qu'on retrouve plus ces théories dans *l'Autobiographie de Federico Sánchez* au travers des théories sur l'autorité que dans *Adieu, vive clarté...*

Pour Carlota O'Neill le problème est différent, puisqu'elle représente elle-même la figure maternelle. Elle ne peut donc transmettre au lecteur que le vide, la douleur d'une mère séparée de ses enfants. Cet éloignement devient sa seule raison de vivre, ou plutôt de survivre, après la mort de son mari. Les retrouvailles avec Mariela et Carlota sont les deux seuls arguments qui la raccrochent encore à la vie. Dans la prison de Melilla, elle décrit la situation d'autres femmes, situation généralement similaire. Les mères dont les enfants sont encore vivants ne vivent que pour les retrouver et les protéger. Néanmoins, certaines

¹⁰⁸ O'Neill C., op. cit., 2007, p.204 « ¡Quiero un hombre ! ¡UN HOMBRE ! ¡El que sea ! ¡En cuanto salga de aquí me acuesto con el primer hombre que me encuentre.»

¹⁰⁹ Norman Holland et l'articulation littérature/psychanalyse

¹¹⁰ Paris D., *Norman Holland y articulación literatura/psicoanálisis*, 2004, « la sublimación consiste en desviar hacia un fin no sexual lo que nace en realidad de la pulsión sexual : la creación artística, la investigación intelectual. »

femmes se trouvent dans une situation irrémédiable, en effet leurs enfants ont été fusillés par les Nationalistes. Pour celles-ci, plus rien n'a d'importance, elles attendent simplement la mort dans une douleur incomparable. Le personnage de Doña Carmen illustre parfaitement ces deux circonstances différentes puisqu'elle a perdu un fils, mais il lui en reste un autre en vie. L'unique espoir est la survie de son dernier fils, cela à n'importe quel prix : « Mais vous ne comprenez qu'à moi il ne me reste que peu de temps à vivre..., et qu'ayant un fils mort et l'autre à l'abri de vous le reste ne m'importe pas du tout¹¹¹ ? » La perte des enfants est un thème qui est également lourd à porter. On le retrouve assez fréquemment chez Carlos Fonseca, l'un des exemples les plus criants a probablement lieu lors du dénouement, lorsqu'une des treize roses est menée à l'exécution sous les yeux de sa mère hystérique ; ou encore chez Antonio Buero Vallejo dans son œuvre théâtrale *El tragaluz*. Il met en scène un père de famille qui a perdu sa fille encore nourrisson, indirectement à cause d'un de ses fils. Les années passent, l'hystérie et la vengeance s'emparent du père qui finit par tuer son fils, nous pourrions presque analyser ce comportement comme un « complexe d'Œdipe » inversé et poussé à l'excès puisque le meurtre se réalise.

En définitive, nous pouvons affirmer que le déracinement n'est pas ressenti de la même façon par l'adulte que par l'enfant. Chez ce dernier, l'expatriation est vécue comme un traumatisme psychologique qui le poursuit tout au long de sa croissance, voire de sa vie. La séparation de la famille, surtout de la mère, rend cette épreuve encore plus complexe, en effet, outre l'exil, la perte de la mère vient anéantir les repères de l'être en croissance en le plongeant dans un monde d'horribles découvertes. La mère est également brisée intérieurement. Cependant, dans le cas des femmes dont les enfants sont encore vivants, comme c'est le cas de Carlota O'Neill la douleur de la séparation devient une force au moment de supporter les années et les conditions de détention.

Au-delà de la figure maternelle, Carlota O'Neill nous offre une vision de la femme en général. Elle met en scène des femmes phalangistes, des prostituées, des filles, des tantes, des belles-mères... Elle nous démontre ce dont sont capables les femmes. Elle explique qu'il n'y a généralement pas de différence entre les femmes de différents milieux, même si certain « privilèges » sont accordées aux membres de familles phalangistes. A ce

¹¹¹ O'Neill C., op. cit., 2007, p.175 « ¿Pero no comprenden que a mí me queda ya muy poca vida..., y que teniendo un hijo muerto y el otro a salvo de ustedes lo demás nada me importa? »

sujet, la femme est aussi présente dans d'autres œuvres que nous avons citées. Chez Malraux notamment, elle est décrite par les combattants de façon assez péjorative, bien que l'un d'eux reconnaisse qu'une prostituée milicienne, bien qu'elle soit prostituée, vaut beaucoup plus que n'importe quelle autre femme.

Finalement, nos trois auteurs principaux donnent de la force aux arguments développés grâce aux similitudes qu'ils présentent. En effet, tous sont témoins des difficultés de survie des rouges espagnols en Europe occidentale. Les conditions de détention et de clandestinité qu'ils nous exposent offrent un panorama assez clair de la situation sociopolitique de la fin de la première moitié du XXe siècle. Les souffrances dont ils témoignent ne sont évidemment pas des cas exceptionnels, ils se positionnent à la fois en tant que victimes et que spectateurs du destin de plusieurs idéologies différentes. Nous remarquons d'ailleurs, qu'étonnamment, Tanguy, bien qu'il soit le plus jeune des trois personnages, se retrouve en position intermédiaire entre Semprun et O'Neill' puisque son destin le mène à subir la détention et la clandestinité. Nos deux autres auteurs subissent également ces deux épreuves, or ils n'en font pas part, ou que très brièvement, dans leurs autobiographies. Cependant, tous trois nous démontrent que la fin de la guerre ne provoque pas de changement pour la condition des rouges puisqu'ils sont condamnés à l'expatriation. Effectivement, si la fin de la Seconde Guerre Mondiale donne de nouveau lieu à la paix dans les pays impliqués, ce n'est pas le cas en Espagne. La fin de la Guerre Civile marquant le début d'une dictature militaire et fasciste, une grande partie de la population est condamnée à s'exiler pour survivre comme nous l'avons déjà dit, et comme nos auteurs viennent le confirmer. Malgré la vraisemblance des faits qu'ils nous relatent, nous estimons utile de rappeler que ces trois œuvres émanent d'auteurs appartenant, directement ou indirectement, au même parti, celui des Républicains. L'objectivité historique n'est donc certainement pas assurée, sans compter que la littérature rétrospective est probablement le genre le plus subjectif qui soit puisque l'auteur écrit d'un point de vue personnel. En effet, si nous nous appuyons par exemple sur un récit rédigé par un auteur phalangiste, Agustín de Foxa avec son œuvre fictive *Madrid, de Corte a checa*¹¹², nous constatons que ce parti subit aussi un exil déroutant lors de la Seconde République Espagnole. Tout comme les Républicains, les Nationalistes sont persécutés et exterminés

¹¹² De Foxa A., *Madrid de Corte a Checa*, 2009.

dès l'aube de la Guerre Civile lors du dit « Terror Rojo¹¹³ ». Cependant, si leur exil ne marque pas autant l'Histoire, c'est sûrement parce qu'il n'est que très bref comparé à l'exil républicain espagnol qui dure près de quarante années. Les traumatismes psychologiques qui en découlent sont évidemment d'ordre supérieur, on les retrouve inévitablement dans la littérature républicaine. Bien que nous entrons dans la subjectivité via l'autobiographie et l'autofiction, les confessions des auteurs aspirent à une certaine objectivité envers eux-mêmes, envers ceux qu'ils ont été pendant ces années de calvaire.

¹¹³ Casanova J. et Gil Andres C., *Historia de España en el siglo XX*, 2004. « Terreur Rouge »

Partie 3

-

Le choix de l'autobiographie ou de l'autofiction

Chapitre 7 – La subjectivité des mémoires

La subjectivité de la mémoire, moteur de l'autobiographie et souvent de l'autofiction, augmente indiscutablement ces genres littéraires. Avant toute chose, nous considérons nécessaire de bien délimiter ce que nous avançons lorsque nous parlons d'autobiographie ou d'autofiction.

L'autobiographie et l'autofiction

Pour ce faire, nous utiliserons différentes opinions émanant de divers critiques littéraires. Comme nous l'annoncions déjà lors de notre introduction, ces deux termes sont tout d'abord définis par deux critiques littéraires français. Alors que Philippe Lejeune théorise l'autobiographie en 1975, c'est en réalité Serge Doubrovsky qui délimite les caractéristiques de l'autofiction pour la première fois, en 1977, en explorant la « case vide » que Lejeune avait « négligée » deux ans auparavant. Manuel Alberca dans son œuvre critique *El pacto ambiguo* reprend les thèses des deux critiques français et propose une nouvelle analyse du genre autofictif, il le définit comme : « un roman ou un récit qui se présente comme fictif, dont le narrateur et le protagoniste ont le même nom que l'auteur¹¹⁴ » Cependant, sa définition nous semble partiellement erronée puisqu'il explique aussi tout au long de son œuvre que le personnage peut adopter un nom différent de son auteur afin d'amplifier l'ambiguïté. Manuel Alberca annonce que la lecture d'une autofiction requiert connaissance et curiosité, en effet si l'autobiographe s'engage à un pacte de vérité avec le lecteur, l'autofiction prend ses marques au sein d'un pacte ambigu entre l'auteur et son lecteur. Notre théoricien espagnol problématise le genre autofictif sous deux formes :

S'agit-il d'une autobiographie *sensu latu* avec la forme et le style d'un roman (qui pourrait bien même introduire quelques éléments fictifs) ? Ou au contraire, s'agit-il d'une fiction (roman du moi), dans laquelle l'auteur devient le protagoniste d'une histoire totalement inventée¹¹⁵ ?

Il accepte finalement ces deux propositions, en expliquant chacune de leurs caractéristiques. Dans le premier cas, il propose l'autofiction comme une façon d'actualiser

¹¹⁴ Alberca M., *El pacto ambiguo*, 2007, « una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. »

¹¹⁵ Ibid., « ¿O se trata de una autobiografía *sensu latu* con la forma y el estilo de una novela (que bien podría introducir incluso algunos elementos fictivos)? O por el contrario ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada? »

et de donner à l'autobiographie la catégorie littéraire qui parfois lui a été refusée, n'étant pas considérée comme œuvre littéraire à part entière mais plutôt comme une sorte de récit de soi que chaque individu pourrait faire. De ce fait, elle n'aurait pas de réel intérêt littéraire, et elle n'apporterait pas non plus une transcendance de l'individu par la littérature. L'autofiction vient donc lui apporter cette valeur supposément nécessaire, ainsi comme l'affirme Philippe Vilain l'autofiction est une autobiographie dans laquelle l'auteur feint la fiction dans le dessein de tirer profit de la vérité et/ou réalité présentée. Dans le second cas, Manuel Alberca expose l'autofiction comme un simple mécanisme propre au postmodernisme. Majoritairement, il la présente comme l'invention, voire la réinvention, de la vie d'un auteur où celui-ci, le narrateur et le personnage principal sont une seule et même personne. Dans ce cas-là, l'histoire que propose l'auteur est fictive, c'est le cas de Javier Cercas dans *Soldados de Salamina* par exemple. Cercas reprend des éléments réels de sa vie (son nom, son travail, ses œuvres), et de l'Histoire espagnole (la Guerre Civile, la figure de Rafael Sánchez Mazas) à partir desquels il rédige un récit absolument plausible, dans lequel le lecteur peut se perdre régulièrement entre fiction et réalité. Alberca interprète ce choix littéraire comme un besoin de la part de l'auteur de réaliser un fantasme, de s'inventer une vie qu'il aurait voulu vivre, ou dans le cas de Jorge Semprun, de se libérer de certaines étapes de sa vie, de son passé clandestin. Dans *Adieu, vive clarté...* Semprun justifie cette initiative par le besoin de neutraliser ses identités. Sa façon de les faire disparaître provient du fantasme littéraire, c'est-à-dire qu'il concède une mort à ses différents « moi » digne de la littérature : « les romans ne sont pas la vraie vie : ils sont bien plus que cela¹¹⁶ » affirme-t-il, confirmant ainsi la théorie de Philippe Vilain au sujet de la transcendance par l'écriture.

Ses identités ayant toutes été assassinées les unes après les autres dans ses œuvres, il ne reste plus que l'authentique Jorge Semprun qui s'abandonne finalement au genre de l'autobiographie dans lequel il tente d'être le plus sincère possible face aux lecteurs. Son extrême honnêteté envers le lecteur réside d'une part dans l'annonce de ses certitudes mais aussi et surtout de ses doutes au sujet de son passé. En effet, à plusieurs reprises il fait preuve d'hésitation au sujet de ses souvenirs qui reviennent souvent au moyen d'une réminiscence de l'auteur : « J'ai longtemps cru que mon premier souvenir n'en était pas un. Que je l'avais, sinon inventé, du moins reconstruit et arrangé - enluminé, enjolivé - au

¹¹⁶ Semprun J., op. cit., 1998, p. 53.

point de le rendre irréel.¹¹⁷ » Chez Javier Cercas, nous nous confrontons aussi au problème de la mémoire traduite par les souvenirs. Dans *Soldados de Salamina*, alors qu'il joue le rôle d'un journaliste, il récolte les témoignages des trois personnes qui, une cinquantaine d'années plus tôt, ont sauvé la vie du héros de sa narration qui est enchâssée à l'autofiction. Or, il révèle que la reconstitution de l'histoire varie légèrement selon les témoignages, il faut selon les propres termes de l'auteur-narrateur fait preuve d'un peu de logique et d'imagination pour arriver à redonner un véritable sens aux souvenirs des témoins.

De la même manière que Carlota O'Neill, Jorge Semprun utilise continuellement la réminiscence dans *Adieu, vive clarté...* que ce soit à travers la vue – notamment par la photo –, l'odorat ou d'autres sens :

L'odeur caramélisée, fugace mais prenante, ne flottait pas sur toute la place du Panthéon, indistinctement. [...] Je m'immobilisais, essayant de comprendre son origine et sa nature, perplexe mais ravi. En ces temps de détresse, cette odeur me tenait lieu, pour imprévisible et volatile qu'elle fût, de lien avec le passé disparu, détruit, de signe d'appartenance. Car c'est à Madrid – d'où elle a aussi disparu depuis longtemps – dans les rues calmes de mon enfance, dans le quartier de Salamanca, que j'ai pour la première fois, inoubliable, perçu cet étrange parfum¹¹⁸.

D'autre part, les anecdotes personnelles de Semprun renforcent l'idée de sincérité. Nous pouvons par exemple citer l'épisode où sa mère le découvre respirant sa garde-robe, ses aveux à propos de ses faiblesses féminines inassouvies, ou encore lorsqu'il reconnaît avoir volé de l'argent à sa belle-mère :

je savais qu'Anita L. déposait de la monnaie dans un tiroir de sa coiffeuse. Il y avait toujours quelques pièces d'argent à glaner. J'en ai subtilisé avec discernement, – jamais de grosses pièces de cinq « gulden » dont la disparition aurait été remarquée – jusqu'à réunir la somme nécessaire à l'achat de mon cadeau¹¹⁹.

Ce genre d'aveux peut nous rappeler *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau lorsqu'il admet des années après, sa calomnie qui a coûté le travail à une jeune domestique. En effet, il s'agit du fameux épisode où Rousseau vole un peigne et accuse la domestique afin de ne pas subir les conséquences de son larcin. Cependant, l'autobiographie de Semprun ne semble pas avoir pour but la confession, celle-ci sert seulement à prouver l'honnêteté de l'auteur en montrant qu'il ne souhaite rien cacher à son lecteur. S'il choisit après des années de fictions de passer un nouveau pacte avec son lecteur, c'est probablement parce

¹¹⁷ Ibid., p.38.

¹¹⁸ Ibid., p.162-163.

¹¹⁹ Ibid., p.60.

qu'il estime qu'il est temps d'expliquer qui est Jorge Semprun, les raisons qui ont fait de lui un homme à plusieurs vies/identités. Le panorama historique qu'il a traversé et auquel il a survécu éclairci la situation. En somme, l'objectif est de s'approcher le plus possible de la Vérité. On retrouve cette même ambition chez Carlota O'Neill lors du prologue de *Una mujer en la guerra de España*, intitulé « *El reimplante de la verdad*¹²⁰ » Evidemment le titre du prologue, on ne peut plus clair, tout comme celui de l'œuvre, met en évidence le désir d'objectivité de l'autobiographie. Le prologue semble vouloir éclaircir des aspects de la guerre qui n'ont pas encore été étudiés et/ou reconnus, c'est le cas notamment de la tonte des femmes dont nous parlions un peu plus tôt. L'objectif est d'informer le lecteur de ce qui s'est passé grâce aux témoignages de survivants. Ces derniers donnent plus de poids à la vérité. De plus, le fait d'utiliser dans le titre le déterminant indéfini « una » suivi du substantif « mujer » prouve la volonté de Carlota O'Neill d'offrir avant tout un panorama des conditions de la vie des femmes durant la Guerre Civile. En effet, bien que tout se rapporte à elle, puisque l'autobiographie impose la focalisation interne ainsi que l'usage de modalisateurs et généralement de la première personne, elle essaie de dégager une vérité propre à toutes les femmes de conditions similaires aux siennes sous l'Espagne en guerre et la dictature franquiste. D'ailleurs, lors de son introduction, elle guide le lecteur vers l'autobiographie au moyen d'une phrase transitoire on ne peut plus explicite au sujet de ses intentions : « Et je ne t'entretiens pas plus et je commence, pour toi, la vérité de tout, en suivant le fil vécu là-bas en Espagne.¹²¹ »

Malgré les efforts d'O'Neill et de Semprun, la subjectivité est très forte. Elle est lisible à de nombreuses reprises lors de leur autobiographie. Nous devons donc reconnaître que malgré leur disposition à la sincérité, l'approche de la Vérité semble difficile, voire impossible à atteindre puisque la perception de la vérité est variable selon les individus. L'Histoire et les faits évidemment ne changent pas, ce sont plutôt les manières de les interpréter qui sont personnelles. C'est pourquoi, nous pouvons affirmer que même s'ils n'atteignent pas la Vérité en soi, nos deux auteurs nous offrent tout de même une vérité : la leur. Semprun reconnaît d'ailleurs cette défaillance rétrospective lorsqu'il écrit « pouvoir parler de [s]es vérités¹²² ». Sébastien Hubier dans son œuvre critique *Littératures intimes*¹²³

¹²⁰ O'Neill C., op. cit., 2007, p. 11. « La réimplantation de la vérité »

¹²¹ Ibid., p.20 « *Y no te entretengo más y comienzo, para ti, la verdad de todo, siguiendo el hilo vivido más allá en España.* »

¹²² Semprun J., op. cit., 1995.

¹²³ Hubier S., *Littératures intimes*, 2005.

soutient cette thèse de l'impossibilité d'atteindre la Vérité, à ceci il ajoute même la difficulté de retracer les vérités personnelles. Les différents « je » de l'autobiographie complexifient l'approche objective, car la première personne : « renvoie tantôt à celui qu'était l'énonciateur autrefois, dont il subit l'histoire, dont il évalue les transformations, et dont il juge l'évolution ; tantôt à ce qu'il est devenu, maintenant qu'il est narrateur et non plus seulement un personnage.¹²⁴ »

Sébastien Hubier clarifie donc la prédisposition de l'autobiographe à s'éloigner des vérités. Or, il reconnaît que cette caractéristique est bien souvent involontaire de la part des autobiographes qui cherchent au contraire à atteindre cette objectivité rendue inaccessible par le temps qui s'est écoulé entre le moment de l'énonciation et celui de l'énoncé. Sébastien Hubier déclare par conséquent au sujet des autobiographies que : « leur rapport à la réalité référentielle n'existe que par le biais de l'écriture et [que les] prétendues vérités qu'elles énoncent sont donc toujours trompeuses. Partant, elles seraient inévitablement insincères. Ce qui ne signifie nullement qu'elles ne puissent être authentiques.¹²⁵ »

Pour sa part, Michel del Castillo utilise la fiction afin de narrer des épreuves et une histoire dont il a été victime. Il est possible de rapprocher son œuvre de ce que Manuel Alberca définit comme l'autofiction biographique, à savoir :

Dans ce type de récit autofictif, le point de départ est la vie de l'écrivain qui résulte légèrement transformée du fait de l'insérer dans une structure romanesque, mais sans perdre l'évidence biographique à aucun moment. L'auteur est le héros de son histoire, le pivot autour duquel s'ordonne la matière narrative, dans laquelle il invente son existence réelle à partir de renseignements qui l'identifient. Dans beaucoup de ces récits l'invention est si faible que l'ambiguïté s'évanouit pratiquement¹²⁶.

En effet, *Tanguy* est proche d'une autobiographie romancée dans laquelle seuls les noms changent comme celui du personnage qui n'est pas celui de l'auteur, ou celui du Père Pardo par exemple, en réalité Mariano Prados. Les faits sont racontés tel qu'ils se sont déroulés. Si Michel del Castillo choisit l'autofiction avant l'autobiographie c'est d'abord,

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Alberca M., op. cit., 2007, « *En este tipo de relato autoficticio, el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento. El autor es el héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa, en la que fabula su existencia real a partir de datos que le identifican. En muchos de estos relatos la invención es tan débil que la ambigüedad se desvanece prácticamente.* »

comme il l'explique dans la préface de son œuvre, à cause de son incapacité à reconstruire le puzzle de son enfance :

J'avais engrangé chaque détail, chaque lumière, rangé la moindre parole, retenu les noms et les adresses, mais le tout s'entassait dans le désordre, jusqu'à la confusion. J'entendais tout, je ne comprenais rien. Je manquais d'un récit cohérent pour rappeler mes expériences. Je n'aurais donc pu, si même j'en avais eu l'intention, romancer une autobiographie dont j'étais tout à fait dépourvu¹²⁷.

C'est assez étonnant car Michel del Castillo publie son œuvre dans un laps de temps très court après ses aventures, contrairement à Semprun ou O'Neill. Cette courte période ne permet cependant pas à l'auteur de tout remettre en ordre car la proximité des événements affecte encore trop sa jeune personnalité. Il semble chercher à mettre de la distance entre lui et son passé si proche, c'est probablement une des raisons pour lesquelles il opte pour l'autofiction. Grâce à ce moyen, il se crée une nouvelle identité qui se détache de la sienne, il peut ainsi reconnaître dans son œuvre un enfant qui a subi les mêmes souffrances que lui. De plus, la distance se met en place avec l'utilisation de la troisième personne ; Sébastien Hubier caractérise cette distance comme fascinante car elle prouve que l'auteur reconnaît ce qu'il a été et ce qu'il est devenu ; et du passé simple. A propos du passé simple, nous pouvons comparer son utilisation avec l'autobiographie de Semprun, qui, lorsqu'il se réfère à des événements ayant une relation avec son être présent, a recours au passé composé voire au présent, cependant lorsqu'il narre quelques anecdotes ponctuelles et terminées il utilise le passé simple. Nous remarquons que contrairement à Michel del Castillo qui est en quête de rupture entre le passé et le présent, Semprun, lui, cherche à s'en rapprocher sans nier ce qu'il est devenu. D'ailleurs avant de clôturer son œuvre, il rappelle l'éloignement et à la fois la proximité de ce passé : « Une fois de plus, comme tant d'années plus tôt, en août 1939, je suis à côté d'une jolie femme mélancolique.¹²⁸ » Contrairement à Jorge Semprun, même si pour Michel del Castillo il est question d'un passé récent comme nous l'avons dit, il est bien décidé à créer un gouffre entre lui et ses souffrances, le passé simple est donc évidemment la solution adéquate pour l'écrivain. Notons au passage que l'utilisation du passé simple est presque exclusive en espagnol, le passé composé n'étant utilisé que pour des faits extrêmement récents, nous ne pouvons donc pas autant ressentir cette distance chez Carlota O'Neill. Toutefois, certaines réflexions marquent l'évolution des pensées de l'auteur datant de l'époque où elle publie

¹²⁷ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.14-15.

¹²⁸ Semprun J., op. cit., 1998, p. 278.

son œuvre, par rapport au moment où elle la vit : « *Un familiar de mi esposo. Lo he escrito, amigo lector, pero he vuelto a borrar ; si lo pusiera, me parece que sería como una venganza, y este libro no tiene ese propósito*¹²⁹. » Revenant à *Tanguy*, bien que cette distance semble constituer un élément clé du choix autofictif, nous nous rendons compte, lors de la lecture de la préface de *Tanguy* éditée en 1995, que cette option n'est en réalité pas un choix, nous citons Michel del Castillo qui parle de lui à la troisième personne, afin de différencier nettement cette fois-ci l'homme qu'il est en 1995 et celui qu'il était en 1957 lors de la publication de son livre : « [i]l essayait seulement de composer, avec les fragments d'une biographie chaotique et morcelée, un récit vivable. Faute d'avoir une vie, il s'en créait une. [...] Le roman précédait la vie [...] Je ne romançais pas ma vie, je *biographisais* le roman.¹³⁰ » Ainsi, Michel del Castillo vient confirmer à la fois les théories d'Alberca selon lesquelles l'autofiction peut être à la fois inventive, et très fidèle à la réalité lorsqu'il dit « biographiser » le roman. Ainsi, l'invention nourrit la vérité historique en laissant place au caractère rétrospectif du récit.

Quant au choix de la troisième personne, il paraît conscient et mûrement réfléchi. L'autofiction comme l'autobiographie sont souvent rédigées à la première personne, or Michel del Castillo explique lors de sa préface qu'il a longtemps hésité entre le « je » et la troisième personne. S'il a finalement opté pour l'utilisation du « il » c'est parce que celui-ci permet selon lui de glisser du subjectif à l'objectif. Il affirme effectivement que lors de sa rédaction : « Il n'était question ni de vérité, ni de mensonge : il ne s'agissait que de trouver le ton le plus juste.¹³¹ » Michel del Castillo essaie de concrétiser l'approche du vrai par l'écriture, en feignant de présenter une œuvre romanesque, il accomplit ce dont l'autobiographie semble incapable : l'atteinte de sa propre vérité par sa propre fictionnalisation. Ce procédé est défendu par Sébastien Hubier, il explique en effet que l'écriture laisse transparaître la personnalité et l'environnement de l'écrivain, qui sciemment ou souvent inconsciemment se livre à son lecteur. Nous retrouvons alors l'idée d'objectivité sur laquelle Del Castillo insiste. Au cours de sa préface, il parle de cette recherche d'objectivité, c'est pourquoi il reconnaît l'Histoire comme moteur de son autofiction, en effet stable et continue, elle est l'unique élément capable de l'aider à

¹²⁹ O'Neill C., op. cit., 2007, p. 170 « Un familier de mon époux. Je l'ai écrit, ami lecteur, mais je l'ai de nouveau effacé ; si je le mettais, il me semble que ce serait comme une vengeance, et ce n'est pas l'intention de ce livre. »

¹³⁰ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.17.

¹³¹ Ibid., p.11-12.

reconstruire le puzzle de sa mémoire et de sa vie. Pour ce même motif, on la retrouve dans de nombreuses autofictions, Hubier explique d'ailleurs qu'elle en est inséparable puisque : « [l']autofiction est constituée à son insu par l'Histoire et son inconscient, ce qui ne va pas sans modifier son rapport au savoir et à la vérité.¹³² » En admettant que l'autobiographie est un genre littéraire déjà défini, il est de notre devoir de dire qu'il n'en va pas de même pour l'autofiction. Cette dernière est cause de multiples débats sur lesquels les critiques se mettent difficilement d'accord. Sébastien Hubier, bien que très penché sur la question ne reconnaît pas l'autofiction comme un genre littéraire en soi, Alicia Molero de la Iglesia ne la délimite jamais vraiment comme le lui reproche Manuel Alberca dans *El pacto ambiguo*, celui-ci en revanche essaie de reprendre la théorie de Doubrovsky afin d'éclaircir et d'élargir un peu le champ de l'autofiction, genre qui existait avant même d'être théorisée. Le néologisme pose problème mais, étant à cheval entre l'autobiographie et le roman, il permet à l'autobiographie d'atteindre une reconnaissance littéraire. Ainsi, comme nous venons de le démontrer, l'autofiction bien que fictive semble plus proche de la réalité que sa parente l'autobiographie. Cependant, nous estimons que chacun de ces genres démontre, en plus d'une volonté de sincérité, une dimension historique indéniable. Quoiqu'il en soit, les deux genres naissent d'un bouleversement vital qu'ont vécu nos trois auteurs, et qu'ils décident de raconter chacun dans un but précis que nous étudierons postérieurement. Semprun et O'Neill mettent à la lumière leurs conditions de vie, leur vérité historique, alors que Del Castillo tente simplement de reconstruire sa vie. En définitive, même si l'objectivité est recherchée, la somme du bouleversement psychologique et de la subjectivité individuelle ne lui laissent qu'une place restreinte.

Pourquoi les auteurs ont-ils choisi d'écrire sur une période de leur vie en particulier ?

Nous l'aurons bien compris, le fait d'écrire sur la période de 1936 aux années 1940 en Europe, notamment en Espagne, n'est pas un choix innocent mais plutôt une évidence qui s'impose aux eux. Le conflit politique marque non seulement le basculement de la vie de nos trois auteurs qui perdent à la fois leurs repères et leur liberté à un moment clé de leur vie, mais aussi l'inexorable rupture temporelle qui les condamne à tirer un trait sur leur passé et sur des personnes avec qui ils l'ont partagée.

¹³² Hubier S., op. cit., 2005.

Carlota O'Neill et Tanguy sont certainement les deux personnages les plus passifs face à leur destin. Soumis à l'emprisonnement, aucune liberté ni possibilité n'est envisageable. Si Carlota O'Neill décide de rédiger son autobiographie pour en faire à la fois un témoignage historique et un éloge de son mari, elle n'exclut évidemment pas le traumatisme que cette expérience engendre dans sa vie et dans celle de ses filles. Bien qu'elle soit adulte, elle est tout comme les deux autres auteurs contrainte à la détention et la clandestinité qui guide sa vie au moins jusqu'à la fin du Franquisme. Tanguy aussi, victime de son innocence au moins jusqu'à l'adolescence, se laisse porter par la vague tragique qui le mène à se fracasser chaque fois contre un nouveau rocher. L'innocence de l'enfant est une des raisons qui motive l'auteur à défendre son œuvre ainsi que son objectivité. En effet, nous venons de constater que la vérité est quasiment inatteignable lors des œuvres rétrospectives, cependant la naïveté infantile requiert une absence de la dimension politique. Tanguy étant trop jeune pour comprendre ce qu'il se passe, il évoque évidemment l'Histoire mais sans y porter de jugement puisqu'il la décrit de ses yeux d'enfant : « Le lecteur se trouve, non dans l'Histoire, mais dans l'Histoire telle que l'enfant la perçoit et la déforme.¹³³ » Néanmoins, la naïveté vient une fois de plus nous éloigner de l'objectivité tout en nous rapprochant d'une vérité, celle de l'enfant. Comme nous en avons parlé antérieurement, il attribue tous ses malheurs à la fatalité, du moins jusqu'à l'adolescence. Son innocence ne lui inspire qu'espoir et amour. L'amour, dont il est dépossédé si jeune, devient une conquête inconsciente du petit garçon, néanmoins il est bien présent dans l'autofiction à travers les personnages qui deviennent sa « nouvelle famille ». Michel del Castillo lui-même est conscient de cette ingénuité, l'auteur devenu adulte commente le caractère de son héros : « Il ne juge pas, ne condamne pas : il se contente d'aimer et de susciter l'amour.¹³⁴ » On peut estimer que si la quête de l'amour perdue dans l'écriture du livre, c'est que lors de sa rédaction l'auteur n'a probablement pas encore comblé ce vide creusé une quinzaine d'années plus tôt. L'écriture semble se convertir en une forme d'autothérapie qui viendrait combler ce manque et, grâce à laquelle Michel del Castillo essaie de se créer une paix intérieure.

Si Semprun et Del Castillo se concentrent sur cette époque, c'est non seulement en raison du contexte sociopolitique qui enrichit leurs récits, mais surtout parce que tous ces événements ont lieu lors de la construction de leur être. A la différence des deux autres

¹³³ Del Castillo M., op. cit., 1995, p. 13.

¹³⁴ Ibid., p.12.

auteurs, Semprun est lui aussi contraint à l'exil mais il profite de cette situation pour nourrir son intellectualité littéraire et politique, et pour donner un sens à sa vie. Malheureusement, cette vie meurt très tôt, puisqu'il définit sa déportation à Buchenwald comme la fin de sa première vie. Malgré tout, la lutte politique se poursuit tout au long de ses autres vies. *Adieu, vive clarté...* rend les centres d'intérêts de l'auteur évidents, il s'agit de ce qu'Alicia Molero de la Iglesia qualifie dans *La autoficción en España* des deux pôles de l'auteur : Madrid et l'exil. Cette bipolarité commence avec la Guerre Civile Espagnole, et le poursuit durant toute sa vie. C'est pourquoi, dans le premier chapitre de son autobiographie, Jorge Semprun met l'accent sur la chute de Madrid. Au début de l'œuvre, c'est avec cette insistance sur la défaite qu'il nous fait entrer dans le vif du sujet. Effectivement, la chute de Madrid en 1939 donne un caractère définitif à l'expatriation pour Jorge Semprun, mais aussi pour tous les siens : les Rouges espagnols. Néanmoins, cet exil laisse place à la découverte d'une nouvelle ville que l'auteur semble peu à peu s'approprier, il s'agit bien évidemment de Paris qui occupe également une place importante dans cette autobiographie. Jorge Semprun lui-même se rend à l'évidence en 1992 que sa vie se résume à ce qu'il qualifie de « séquence de cycles entre le Nord et le Sud, Paris et Madrid, le même qu'entre la littérature et la politique¹³⁵ ». Ainsi, *Adieu, vive clarté...* marque à la fois la fin de son enfance, la perte de son innocence, l'amplification des souffrances, mais aussi la construction de son être intellectuel et le début d'une vie dans son pays adoptif.

En somme, si les auteurs se concentrent sur une période de leur vie en particulier, c'est parce que c'est le moment clé de leur vie, le moment où tous les repères sont bouleversés. Ce renversement étant similaire au vol du temps et de la jeunesse, il devient pathologique chez les auteurs. En effet, comment concevoir que ce qui leur a été volé est irremplaçable ? Le temps n'étant pas récupérable, les trois écrivains entrent dans une phase dans laquelle ils deviennent obnubilés par la course du temps. En effet, l'une des raisons pour lesquelles ils ressentent le besoin d'écrire sur une période de leur vie est cette course imparable. Ce temps qui passe et qui laisse tout derrière lui, fait tomber dans l'oubli ceux qui n'ont pas marqué l'Histoire ou laissé leur empreinte. L'écriture est donc une façon d'immortaliser les moments perdus, et peut-être même de se soigner d'une certaine nostalgie.

¹³⁵ Molero de la Iglesia A., op. cit., 2000.

Chapitre 8 – La thérapie littéraire

A ce propos, nous pouvons aller jusqu'à nous demander si l'autothérapie n'est pas finalement une des fins de nos auteurs lorsqu'ils rédigent leurs œuvres. Nous remarquons qu'Eugenia Afiguénova conceptualise la thérapie notamment par l'autobiographie dans son œuvre critique *El idiota superviviente*¹³⁶. Or sachons qu'elle se manifeste sous plusieurs aspects. Dans le cas de nos œuvres principales, elle se présente sous trois formes concrètes : le temps, la catharsis et la didactique.

« *Tempus fugit*¹³⁷ »

Si le bouleversement que subissent les auteurs est si important, c'est parce qu'il est irréversible. Le destin qui leur est infligé vient leur voler leur jeunesse, voire dans le cas de Jorge Semprun et de Michel del Castillo, leur enfance. Cette sensation de temps perdu est une caractéristique que l'on retrouve souvent dans les œuvres rétrospectives. Alors que Manuel Alberca aborde rapidement le thème du temps qui court, Sébastien Hubier¹³⁸ lui consacre quelques passages dans de son étude. Au cours de ses réflexions, il explique que l'autobiographie, et souvent l'autofiction lorsque la réalité domine l'invention, transmettent une certaine nostalgie de l'individu qui la rédige. Or, en tant que lecteurs, nous ne pouvons nier l'omniprésence du souvenir, notamment chez Semprun lors de ses multiples réminiscences. La nostalgie de l'auteur est incontournable tout au long *d'Adieu, vive clarté...* il écrit d'ailleurs au cours des dernières pages que les réminiscences l'aident à remonter le temps et à rompre les distances avec son passé : « J'avais remonté le cours du temps : cette lumière, cette odeur d'eucalyptus, ces hortensias, ce bruit de roues de voiture sur le gravier de l'allée, ces cris d'enfants joueurs, tout était comme autrefois. C'était autrefois.¹³⁹ » Les auteurs nous font ressentir le choc qu'ils subissent lorsqu'ils perdent tout, y compris leur enfance, comme nous le soulignons précédemment. Dans le cas de Semprun et de Michel del Castillo, ils voient s'envoler leur enfance au simple fait de passer une frontière. Tout au long de leurs ouvrages, le poids du souvenir se manifeste par la perte des êtres chers. Dans *Una mujer en la guerra de España*, il est évident que la figure du mari, Virgilio Leret, est un des thèmes centraux du récit, à tel point, que nous

¹³⁶ Afiguénova E., *L'idiote survivant*, 2003.

¹³⁷ « Le temps fuit » concept littéraire tiré de l'œuvre de Plaute, *Les Géorgiques*.

¹³⁸ Hubier S., op. cit., 2005.

¹³⁹ Semprun J., op. cit., 1998, p. 277, 278.

pouvons nous demander si l'autobiographie d'O'Neill n'est pas, avant tout, animée par le désir d'un éloge de son mari. A ce propos, elle ouvre sa rédaction avec la présence de son époux dès la première phrase : « Virgilio eut une joyeuse idée d'homme amoureux.¹⁴⁰ » En effet, elle communique au lecteur comme un sentiment de justification dans lequel elle désirerait rétablir l'honneur et la gloire de Virgilio, gloire que la dictature lui a volée. Nous remarquons en effet, que dès qu'elle en a l'occasion, elle fait référence à son mari en utilisant toute une série de qualificatifs mélioratifs. Fière de lui, elle met en avant son intellectualité, sa fidélité et son épanouissement, ainsi que son physique avantageux, ce qui rend la perte de la personne aimée encore plus difficile à surmonter : « pour elles, cela supposait un grand spectacle d'avoir là-bas la femme, l'épouse d'un homme de caste supérieure, peut-être aussi une revanche. Virgilio Leret, le chef d'Aviation, relevait pour elles quelque chose comme ça, comme une sorte d'espèce mythologique. Sa jeunesse, sa beauté et son caractère étonnant¹⁴¹. » Nous constatons aussi chez Semprun une sorte d'obsession pour citer et faire l'éloge des personnes importantes qui ont traversé sa « première vie », comme son père évidemment, Jean-Marie Soutou, Ussía ou encore bien d'autres. De la même manière, Michel del Castillo fait revivre les personnes qui ont marqué sa jeunesse et l'ont aidé à tenir dans les moments difficiles. Nous pouvons certainement citer Gunther, le père Pardo, voire sa mère à laquelle il se raccroche désespérément et inlassablement durant l'autofiction. Au lieu de plonger ce passé dans l'oubli et de s'en défaire, paradoxalement les auteurs s'en servent comme un principe générateur de leur écriture. C'est en tout cas la thèse que défend Sébastien Hubier, lorsqu'il affirme qu' : « [é]crire son autobiographie ou ses mémoires aurait ainsi pour objectif premier de ressusciter par l'écriture les êtres chers qui sont morts et que tous semblent avoir oubliés.¹⁴² » Il nous explique qu'en réalité les écrivains ont un intime souhait qui les poussent à rétablir, à justifier le passé avant de mourir. Ils nécessitent rappeler l'importance de ces personnes avant qu'elles tombent dans l'oubli lorsqu'ils ne seront plus là pour les évoquer. En leur redonnant vie, l'écriture devient une façon de les immortaliser ainsi comme l'affirme le personnage principal du film *La Buena Noticia* d'Helena Taberna lorsqu'il écrit pour les tombes des victimes de la guerre « podemos evitar que les maten

¹⁴⁰ O'Neill C., op. cit., 2007, p. 21 « *Virgilio tuvo una feliz ocurrencia de hombre enamorado.* »

¹⁴¹ Ibid., p. 100 « *para ellas suponía un gran espectáculo tener allí a la mujer, a la esposa de un hombre de casta superior; quizá también una revancha. Virgilio Leret, el jefe de Aviación, resultaba para ellas algo así como de especie de mitológica. Su juventud, su hermosura, su carácter extraño.* »

¹⁴² Hubier S., op. cit., 2005.

otra vez con el olvido¹⁴³ ». L'idée de les savoir sauvés dans l'art littéraire permet aux auteurs de faire le deuil de leurs proches. Ce deuil qu'ils ont porté pendant des années paraît enfin se purger dans l'hommage rendu. Ainsi, plus qu'un témoignage pour les intimes, l'écriture devient une thérapie pour Carlota O'Neill, Jorge Semprun et Michel del Castillo.

Somme toute, bien que les choix de nos auteurs résident en partie dans la naïveté de l'enfance, le moment clé de la construction de soi ou simplement le témoignage historique, un élément les réunit : la nostalgie. Le temps qui leur a été volé, le « leur », ainsi que celui de leurs proches, est irrécupérable, c'est pourquoi ils essaient de gagner du terrain sur la mort et sur le temps en leur extorquant des moments passés qu'ils rédigent afin de les rendre éternels, intemporels. Les conséquences de la guerre et la brusquerie de la mort sont tellement traumatisantes que l'écriture semble devenir un besoin pour ces auteurs qui au profit de leurs proches et de leur « guérison » laissent, comme nous l'avons déjà dit, peu de place à l'objectivité dans leur œuvre. L'écriture se convertit en une autothérapie.

La catharsis dans l'écriture

La catharsis est un concept moral qui date de l'Antiquité grecque. Elle est généralement utilisée dans le but de purger des passions, celles des auteurs mais aussi celles des lecteurs, ou à l'époque celles des spectateurs puisqu'elle était souvent utilisée au théâtre. Sigmund Freud reprend d'ailleurs ce concept afin d'expliquer le rapport de la conscience face au refoulement. Or, nous devons observer que la purgation est un des objectifs de nos trois œuvres. Chacun des auteurs nous fait le bilan de sa vie jusqu'au jour où il l'écrit dans le dessein d'y mettre de l'ordre et de bannir toutes les parties sombres qui l'ont envahi jusqu'alors.

Commençons par Carlota O'Neill. Dès l'introduction nous sommes frappés par l'envergure d'un argument, il s'agit de l'écriture puis de la réécriture de cette même autobiographie : « Le temps passa et je sentis de nouveau l'inquiétude de le reconstruire. C'était comme un ordre qui me troublait. Qui m'obligeait.¹⁴⁴ »

¹⁴³ Taberna H., *La buena nueva*, 2008. « nous pouvons éviter qu'ils les tuent un autre fois avec l'oubli »

¹⁴⁴ O'Neill C., op. cit., 2007, p.19 « *Pasó el tiempo y volví a sentir la desazón de reconstruirlo. Era como un mandato que me desasosegaba. Que me obligaba.* »

Effectivement, nous pouvons nous interroger sur le caractère obsessionnel de cette réécriture. Si la résurrection et le deuil sont deux éléments décisifs dans la rédaction de cette œuvre, on peut soupçonner un autre motif causant cette obsession : la purgation. Grâce à l'écriture, elle se détache des souffrances endurées lors de sa détention et crée ainsi une rupture entre celle qu'elle était et celle qu'elle est devenue. C'est par la plume qu'elle donne vie à ses pensées et finit par se détacher d'elles. Certaines personnes ont besoin de parler, ou de se fondre dans de nouveaux centres d'intérêts pour tourner la page, ce n'est pas le cas d'O'Neill, ni de nos deux autres auteurs dont la thérapie s'effectue aussi dans l'écriture. Nous traitons plus tôt la figure du bourreau dans nos trois œuvres et nous disions que les aînés de Michel del Castillo reconnaissent en tant que tel. Néanmoins, Carlota O'Neill contredit cette dénomination lors de son introduction : « j'avertis que moi je ne reconnais pas mes ennemis comme tels¹⁴⁵ » La raison de cette contradiction est probablement le procédé de réécriture qui a eu lieu entre temps. Effectivement, lorsque l'auteur rédige cette brève introduction, nous sommes déjà en 1962, Carlota a réécrit ce livre à plusieurs reprises entre sa libération de la prison africaine et le moment où elle rédige son introduction. Ainsi, si nous maintenons l'argument du pouvoir cathartique par l'écriture, l'écrivain a déjà eu l'occasion de purger sa haine à plusieurs reprises, ce qui la rend moins forte à l'annonce du récit qui suit. De plus, exilée depuis une quinzaine d'années, elle se trouve au Mexique lorsqu'elle écrit le « comienzo¹⁴⁶ » de l'autobiographie qui nous plonge directement avec le début de ses souffrances. Nous en avons déjà parlé, l'exil ne fait pas l'objet de cette œuvre, et n'est d'ailleurs pas tant pathologique pour Carlota et ses filles que pour Semprun et Del Castillo. Comme nous l'expliquions un peu plus tôt, Carlota est peut-être privée de son pays mais en réalité, son véritable exil réside dans la séparation, sans compter que le Mexique est le pays de ses ancêtres, l'exil n'est donc pas si traumatisant pour elle. C'est également pour cette raison que la haine contre les hommes qui dirigent le pays de sa jeunesse n'est plus si intense. En 1962, même si elle doit encore se maintenir éloignée de la péninsule ibérique, la cicatrice de l'expatriation semble refermée puisque ce n'est pas l'Espagne républicaine qui l'attend de l'autre côté de l'Atlantique. Dans le cas de Carlota O'Neill, nous pouvons affirmer que l'écriture a un pouvoir canalisateur sur son subconscient. A tel point que le génie de la plume devient obsessionnel, effectivement elle se

¹⁴⁵ Ibid., p. 20 « *advierto que yo no reconozco a mis enemigos como tales* »

¹⁴⁶ Ibid., p. 19 « *début* »

retrouve vouée à la réécriture jusqu'à se purifier de ses pulsions émotionnelles et de pouvoir enfin publier son témoignage.

A l'image d'O'Neill, Jorge Semprun et Michel del Castillo se voient condamnés à l'écriture et à la réécriture. Nous jugeons opportun de revenir sur les différentes autofictions qui précèdent l'autobiographie de Semprun. La rédaction de celles-ci lui offre la possibilité de reformuler sa clandestinité et d'y mettre un terme, c'est ce qu'explique Alicia Molero de la Iglesia lorsqu'elle écrit que : « [f]inalement, Semprun dépouillera son moi de toutes les tenues de ce qu'il nomme "son autre vie" dans *Adieu, vive clarté...* pour affronter en son propre nom l'expérience de la mort, la clandestinité et l'exil.¹⁴⁷ » Le fait d'avoir assassiné toutes ses identités lui permet de se débarrasser de la diversité des personnalités qui troublent le véritable Jorge Semprun. C'est par ce processus littéraire qu'il arrive à se retrouver seul face à lui-même et décide enfin de confronter sa vraie personnalité au sort qui lui a été imposé dans l'autobiographie. Alicia Molero de Iglesia vient une nouvelle fois appuyer cette théorie lorsqu'elle affirme que :

ce sera à travers l'exercice évocateur qu'il réalise dans *Adieu, vive clarté...* où il reprend l'origine de son être politique, ignorant les modes de l'assumer dans les différentes étapes de sa vie, pour se retrancher dans son essence et revenir mentalement, réflexivement, au point de départ de son option de vie déterminée par le fait d'être fils d'un fonctionnaire républicain et de vivre depuis l'âge de neuf ans attaché à la condition de rouge espagnol », qui l'obligera si tôt à s'identifier pour toujours dans la catégorie des dépatrés violemment¹⁴⁸.

L'exercice de l'autobiographie le mène à enfin s'analyser lui-même et à trouver finalement sa place après des décennies d'errance. Grâce à cet exercice, il réussit à vaincre les fantômes du passé et à chasser tous les sentiments de doutes et d'instabilité. L'écriture s'impose comme un traitement qui le soigne de ses sentiments de haine envers ses bourreaux, et qui, en lui rendant son authentique personnalité lui permet rassembler les éléments qui ont fait de lui ce qu'il est au moment de rédiger son autobiographie. De plus, l'implicite parallélisme qu'il inclut entre lui et Malraux dans *Adieu, vive clarté...* le propulse au rang d'écrivain engagé dans l'action. En effet, ils ont vécu tous deux une vie

¹⁴⁷ Molero de la Iglesia A., op. cit., 2000, p.353 « [f]inalmente, despojará Semprún su yo de todos los ropajes de lo que él llama "su otra vida" en *Adiós, luz de verano...* para afrontar en nombre propio la experiencia de la muerte, la clandestinidad y el exilio. »

¹⁴⁸ Ibid., p.359 « será a través del ejercicio evocador que lleva a cabo en *Adiós, luz de verano...* donde retome el origen de su ser político, saltando por encima de los modos de asumirlo en las distintas etapas de su vida, para atrincherarse en su esencialidad y volver mentalmente, reflexivamente, al punto de partida de su opción de vida, determinada por ser hijo de un funcionario republicano y por vivir desde los nueve años atado a la condición de "rojo español", que le obligará a identificarse ya siempre en la categoría de los violentamente despatriados. »

digne d'être écrite, Jorge Semprun suit son modèle et passe par l'écriture pour transmettre ses opinions. Tout compte fait, Jorge Semprun atteint une paix mentale par le biais de la littérature qui lui permet de se détacher de son passé tumultueux, et de faire ressurgir son vrai « moi », le premier, tragiquement disparu au cours d'une certaine année de 1939.

Pour Michel del Castillo, la quête de reconstruction de soi est on ne peut plus claire. Au cours de sa préface, il analyse et dévoile ses ambitions quand il avait vingt ans au moment de la première publication de *Tanguy*. Il met l'accent sur le besoin, voire l'obligation de l'écriture afin de se retrouver, nous citons « pour simplement exister, j'étais condamnée à écrire et même, à réécrire sans fin¹⁴⁹. » Nous en parlions antérieurement, alors que ces événements sont encore récents, Michel del Castillo se retrouve dans une incapacité totale à faire un bilan de son enfance et de son adolescence. La fréquence des bouleversements ne laisse pas le temps à l'enfant de réaliser tout ce qui l'entoure. Ses souvenirs ne sont finalement marqués que par des instances durables de sa vie, notamment les détentions. Incapable de présenter son autobiographie, Michel del Castillo se plonge dans les travaux d'une autofiction par laquelle il espère pouvoir reconstituer le personnage qu'il a été. « Le roman précède la vie¹⁵⁰ » selon ses propres termes, c'est le motif pour lequel il se fonde dans l'autofiction qui lui permet de se redécouvrir. Il la construit au moyen de l'Histoire qui lui permet de constituer une chronologie cohérente et de mesurer la durée de la relation entre son personnage et les souffrances qu'il a enduré. L'auteur exprime le sentiment littéral d'avoir la mort dans l'âme. Nous l'aurons bien compris, plus qu'une reconstruction, il est à la recherche d'une résurrection. Son passé étant devenu pathologique, il ne trouve de solution que dans l'écriture : « Je ne me survis que dans mes livres.¹⁵¹ » C'est d'abord à l'aide de *Tanguy*, puis d'autres œuvres que Michel del Castillo retrouve une place dans la vie.

Dépourvu de parents, de mari et de tout repère, les auteurs sont absolument dépossédés, incapables de faire une reconstruction de soi, notamment Semprun et Del Castillo. Diana Paris, dans *Norman Holland y la articulación literatura/psicoanálisis* révèle l'enjeu de la famille dans la vie et la littérature :

¹⁴⁹ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.22.

¹⁵⁰ Ibid., p.17.

¹⁵¹ Ibid., p.22.

entre le récit de fiction et la psychanalyse il y a un axe de sens privilégié : *la famille* ; et le champ familial est le terrain sur lequel s'édifie tantôt l'un, tantôt un autre discours parce que dans la fiction littéraire les contenus latents du rêve se déploient sans censure et permettent l'émergence du fantasme : nous n'écririons pas si nous pouvions nous contenter de rêver ; car c'est dans ce « rêve diurne » qu'est le texte littéraire, que l'auteur nous met en contact avec notre inconscient, et dans la lecture l'âme allège les tensions, qu'il fait un effet de catharsis et comprend une autre réalité [...] dans le travail du rêve et dans le travail de l'écriture il y a une même empreinte : celle du désir¹⁵².

Nous devons donc reconnaître que cette caractéristique du désir est propre à nos trois auteurs. Sans désir de reconstruction, de justification, de résurrection, il n'y aurait pas de littérature rétrospective. Plus qu'une nécessité, l'écriture sert à sublimer le Désir, la pulsion se purge dans l'art de la littérature.

Toutefois, malgré leurs sorts dramatiques Carlota O'Neill et Michel del Castillo proposent de terminer ce passage de leur vie sur une note positive. A l'image de *L'Espoir* de Malraux qui, à la fin de son roman et de son film, offre une perspective d'espérance pour les Républicains afin de les animer à poursuivre le combat pour leurs convictions, nos deux auteurs invitent leurs lecteurs à l'espérance. Néanmoins, à la différence du militant français l'espérance à laquelle ils aspirent est plutôt orientée vers les tournants de la vie, la roue du Destin qui finit par tourner. Effectivement, après six longues années d'enfermement, Carlota O'Neill finit contre toute attente par voir la lumière du jour et par retrouver ses filles, quant à Michel del Castillo il donne enfin un sens à sa vie et peut finalement s'offrir le luxe non pas d'être abandonné cette fois-ci, mais plutôt de choisir ceux qu'il décide de faire entrer dans sa vie, et ceux qui doivent en sortir à plus ou moins long terme. Ces fins démontrent certainement l'efficacité de la catharsis par l'écriture, nous pouvons considérer qu'elle les aide à acquérir de nouvelles attentes et à diminuer le poids du passé pour mieux aller de l'avant. Au contraire, Jorge Semprun étant encore très lié à son passé, voire trop, il cultive le sentiment de mélancolie jusqu'au bout et termine son autobiographie par deux vers de tragiques Baudelaire : « Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres : / Adieu, vive clarté de nos été trop courts¹⁵³ ! »

¹⁵² Paris D., op. cit., 2004, « *entre el relato de ficción y el psicoanálisis hay un eje de sentido privilegiado : la familia ; y el campo familiar es el terreno sobre el que se edifica tanto uno como otro discurso porque en la ficción literaria los contenidos latentes del sueño se despliegan sin censura y permiten la emergencia del fantasma : no escribiríamos si pudiésemos conformarnos con soñar; porque es en este "sueño diurno" que es el texto literario, el autor nos pone en contacto con nuestro inconsciente, y en la lectura el alma alivia tensiones, hace catarsis y comprende una realidad otra [...] en el trabajo del sueño y en el trabajo de la escritura hay una misma huella: la del deseo.* »

¹⁵³ Semprun J., op. cit., 1998, p.278.

Finalement, nous pouvons affirmer qu'à travers la rétrospection les trois écrivains assouvissent leurs désirs qu'ils soient de reconstruction personnelle, historique ou de vengeance. En effet, la catharsis leur permet d'exprimer les troubles qui les rongent au plus profond, sans faire payer les conséquences de leur mal-être à leurs bourreaux. L'écriture devient à la fois une manière plus intelligente de se venger, et un moyen de transmettre l'ampleur des horreurs aux lecteurs afin qu'ils puissent eux aussi canaliser leurs pulsions, et ne pas engendrer des horreurs similaires. En plus d'une valeur cathartique, il semble que l'on rencontre une volonté didactique selon laquelle le lecteur doit tirer des leçons du passé. Ainsi, nos œuvres principales, outre le rôle réparateur qu'elles jouent pour nos auteurs, ne seraient-elles pas finalement des morales historiques originales ?

La dimension didactique

Si les auteurs souhaitent donner une leçon à leurs lecteurs, évidemment, une connexion doit se créer entre eux au moment de la prise de connaissance du texte. Effectivement, au-delà de la catharsis, Sébastien Hubier affirme que l'écriture littéraire devient « comme une manière de confiance que l'auteur adresserait directement à son lecteur » La dimension confidentielle peut flatter le lecteur et l'amener à développer une sorte d'admiration pour son mentor. A ce propos, Carlota O'Neill développe une manière peu commune de capter l'attention de son lecteur, à plusieurs reprises et ceci dès le « comienzo » elle s'adresse directement à lui « m'en remettant à ta bonne volonté, lecteur ami ou "indifférent"¹⁵⁴ ». Généralement, si le lecteur est conquis c'est soit parce qu'il découvre un nouveau registre qui le séduit et l'enrichit, soit parce qu'il se retrouve dans la personnalité et/ou dans les idées que l'auteur avance. L'identification dans la lecture est décisive pour la valeur didactique, à ce sujet, de nombreux critiques traitent cet aspect de la réception littéraire. Nous pouvons par exemple nous référer à Diana Paris qui dédie une bonne partie de sa critique à la manière dont les lecteurs peuvent interpréter les œuvres auxquelles ils se confrontent :

La communication entre auteur et lecteur s'établit quand celui qui lit reconnaît ses propres chimères dans celles exprimées par la fiction et, ainsi, il réussit une décharge affective,

¹⁵⁴ O'Neill C., op. cit., 2007, p. 20 « *encomendándome a tu buena voluntad, lector amigo o "indiferente"* »

*émotionnelle et de tension au même moment où il « sait » que cela arrive au personnage, et alors sa sécurité ne doit pas se sentir menacée*¹⁵⁵.

La personne qui lit, en plus de canaliser ses pulsions à travers les malheurs de l'écrivain ou du personnage, selon le type de littérature auquel elle se consacre, imprègne les faits et les conséquences qu'ils engendrent. En analysant les causes, le lecteur essaie évidemment de ne pas reproduire ce schéma terrorisant, ainsi il se sent moins menacé et il tente d'engendrer une atmosphère de paix autour de lui.

L'avantage de la Littérature face à l'Histoire, c'est qu'elle peut non seulement enseigner tout en embellissant les formes de transmission, à ce propos Sébastien Hubier déclare que souvent ; mais aussi révéler des faits historiques que l'Histoire elle-même ne semble pas reconnaître, ou du moins ne pas complètement dévoiler : « [l']auteur ne cherche plus tant à y résoudre ses problèmes qu'à les faire éclater, ou à les fixer en leur conférant cohérence et beauté.¹⁵⁶ » Prenons par exemple le cas de Carlota O'Neill, Carlos Fonseca ou Ernest Hemingway qui relatent la tonte des femmes, ou les méthodes de tortures pratiquées lors des interrogatoires. En Espagne, cette pratique n'est pas reconnue par la Loi des Mémoires Historiques, ainsi le bibliophile peut s'instruire par le biais de la littérature. Il en va de même pour la reconnaissance des fascismes et des coopérations qui n'arrive que tardivement en Europe, notamment en Espagne à cause de la longue dictature ; ou pour la dénonciation des conditions de vie des victimes. En effet, en Espagne, l'enseignement de la Guerre Civile et du Franquisme n'arrive que très tard dans les programmes scolaires. Au moyen de l'amnistie, la politique de la Transition a fait abstraction des rancœurs ainsi que des rôles de chacun joués sous la dictature, afin de ne pas replonger le pays dans un nouveau conflit sanglant. Cependant, « la politique de l'oubli » se pratique si bien, que nous nous retrouvons face à une génération d'hommes et de femmes qui ne peuvent tirer de leçons du passé que par les anecdotes racontées dans les familles. Dans ce cas, la littérature vient combler le vide que laisse l'enseignement historique au moins jusqu'aux années 1990. C'est aussi une des raisons pour lesquelles interviennent nos auteurs. Pour cela, même s'il est difficile de laisser de côté la subjectivité, les trois écrivains essaient de relater les faits tels qu'ils les ont vus et vécus.

¹⁵⁵ Paris D., op. cit., 2004 « *La comunicación entre autor y lector se establece cuando quien lee reconoce sus propias fantasías en las expresadas por la ficción y, así, logra una descarga afectiva, emocional y tensional al mismo tiempo que "sabe" que eso le sucede al personaje, y entonces su seguridad no tiene por qué sentirse amenazada.* »

¹⁵⁶ Hubier S., op. cit., 2005.

Dans ce dessein, Jorge Semprun, Carlota O'Neill, et Michel del Castillo lorsqu'il le peut, accompagnent toutes leurs anecdotes de dates marquantes pour les deux guerres sur lesquelles nous nous sommes concentrés, que ce soit la chute de villes, la signature de pactes entre les pays où tout simplement la fin de la guerre. Cette volonté leur permet de conserver le maximum d'objectivité possible.

A ce propos, Michel del Castillo annonce lors de la préface de *Tanguy* qu'en réalité, le véritable moteur de son autofiction est l'Histoire, selon lui, la « biographisation » passe au second plan, argument avec lequel nous ne sommes que partiellement d'accord. Même si l'Histoire donne une chronologie au récit et justifie les malheurs du héros dans le sens où le passage d'une guerre à l'autre est un fait incontestable, elle nous paraît plutôt secondaire puisque ce qui semble importer prioritairement, c'est la résurrection de cet enfant. Néanmoins, l'auteur explique que l'enfant qu'il met en scène est évidemment celui qu'il a été, mais qu'il pourrait aussi être n'importe quel autre enfant de cette période ou de n'importe quelle autre :

*Cette histoire d'un enfant d'aujourd'hui ne le déborde-t-elle pas beaucoup, ce thème ? Ne serait-il pas aussi de demain dans ce monde affreux qui continue de se construire ou de se détruire, ce petit garçon qui, ayant perdu d'un seul coup son Dieu, ses parents, sa famille, ses amis, son chien et sa foi en un univers de beauté, de bonté, de justice et de paix, n'en continue pas moins sa quête d'espoir, au-delà de l'espoir même*¹⁵⁷.

C'est grâce à ce raisonnement qu'il nous est possible d'accorder une part d'objectivité au récit de l'écrivain. N'étant pas la seule victime de ces mésaventures, *Tanguy* accède à une dimension générale. Cette citation tirée de la préface met en garde le lecteur, elle fait office d'un conseil que l'on peut interpréter comme « Attention, c'est toi lecteur qui a les clés en main pour que cela ne recommence pas ! » Nous estimons que cet argument est peut-être le plus poignant parmi tous les autres, en effet, la sensibilité du lecteur face au sort d'un enfant ne peut être que plus intense. De cette manière, l'autofiction *Tanguy* frappe peut-être plus le lecteur que les autobiographies, à tel point qu'elle l'invite à se replonger dans sa propre enfance et à lui faire prendre conscience de l'envergure de l'enfer qu'ont pu vivre de nombreux individus.

Finalement, nous pouvons admettre que nos trois œuvres principales font œuvre de prévention historico-politique, et comportementaliste. L'effroi qu'elles dégagent, loin de

¹⁵⁷ Del Castillo M., op. cit., 1995, p.14.

relever de quelque conte, est bel et bien réel et susceptible de recommencer si l'Homme ne tire pas de leçons de son passé. Les auteurs gagnent la confiance du lecteur à travers le pacte de vérité qu'ils passent avec lui, et en profitent pour l'informer de certaines réalités que l'Histoire a voulu oublier. Si *Tanguy* relève plutôt du pacte ambigu pour cause de son appartenance à l'autofiction, il démontre tout de même une certaine objectivité. C'est d'ailleurs grâce au personnage qu'il met en scène que la vérité et la didactique prennent tout leur sens. En effet, Tanguy est un exemple intemporel de victime malgré soi, et malgré son jeune âge. La jeunesse et l'universalité de ce personnage jouent un rôle primordial dans l'instruction adressée au lecteur. De la même manière, Carlota O'Neill accède à une dimension atemporelle en relatant les tortures auxquelles elle, les femmes espagnoles sous la Guerre Civile et les femmes du monde entier tout au long de l'Histoire, ont été soumises. Elle s'impose en tant que porte-parole de la gente féminine, et appelle les femmes à se cultiver, à se mobiliser intelligemment et surtout à ne pas se venger – la violence n'engendrerait que la violence. Le destin de nos trois auteurs étant peu enviable, il prône une réception conséquente lors de la lecture, puis sa mobilisation, son intervention afin que ceci n'ait plus jamais lieu. Nous assistons donc à une lecture majoritairement subjective, certes, mais qui n'en reste pas moins préventive.

En définitive, nous pouvons dire que le choix entre l'autobiographie et l'autofiction relève plutôt d'une évidence que d'un choix. Bien que l'on côtoie légèrement plus l'objectivité au cours de l'autofiction, les deux styles ont plusieurs buts similaires. Si la nostalgie est présente dans les deux types d'œuvres, nous remarquons par exemple que *Tanguy* cherche à couper le lien qui unit Del Castillo à son lourd passé, alors que Semprun paraît à la recherche de cette époque perdue, il semble vivre dans son passé. Quoiqu'il en soit, tous trois écrivent dans un dessein cathartique que certains atteignent plus que d'autres, et didactique. Leur but consiste en une prise de conscience de la part des lecteurs qui par l'éducation et la culture doivent éviter de reproduire les erreurs du passé. Si l'objectivité permet de mieux décrire les événements qui ont eu lieu, la subjectivité leur donne une dimension beaucoup plus tragique ce qui sensibilise d'autant plus le lecteur. Cependant, la subjectivité provoque une barrière à la réception de ces œuvres, en effet quiconque pense de façon opposée à ces trois républicains ne peut pas adhérer aux idées présentées. Ainsi nous pouvons nous référer à Agustín de Foxa¹⁵⁸ au cours de son roman il

¹⁵⁸ De Foxa A., op. cit., 2009.

traite la haine envers les Républicains qui eux aussi ont commis des actes barbares contre les Nationalistes. En revanche, dans *Tanguy*, qu'il s'agisse d'un enfant républicain ou nationaliste, le cas identique. Ce qui change la donne, c'est évidemment le cadre sociopolitique de l'époque, en dehors de cet aspect, le petit Tanguy représente – comme le dit si bien son auteur dans la préface – un enfant d'hier, d'aujourd'hui et malheureusement de demain. Finalement, en plus de purger leurs pulsions et une part de leur souffrance, nos trois victimes parviennent à tirer un enseignement de leur passé, et tentent de le faire partager à leurs lecteurs.

Conclusion

Lors de l'introduction, nous exposons le choix de notre étude tout en lui accordant une brève explication. Au cours de celle-ci, nous avons tenté d'éclaircir les relations entre l'Histoire et l'arrivée de la rétrospection en littérature. Très rapidement, nous avons remarqué la variété de genres littéraires ayant pour attrait principal le développement du « moi ». Ainsi, marquant déjà notre intérêt pour les genres autobiographiques et autofictifs, nous en sommes arrivés à nous demander jusqu'à quel point l'écriture du « moi » nous rapproche de la vérité historique.

Afin d'élucider cette problématique, nous nous sommes tout d'abord concentrés sur les sociétés espagnole et française dans les années 1930 et 1940 présentées dans nos trois œuvres principales. En les comparant à la réalité historique, nous nous sommes aperçus que toutes trois mettent en scène un contexte chronologique précis et fidèle à la réalité qui leur permet de reconstruire plus aisément leur passé. En effet, dès notre première partie, nous avons pu observer la description des sociétés qui les entourent. Alors que Michel del Castillo met l'accent sur la naïveté de son héros, Carlota O'Neill et Jorge Semprun ne cachent pas leurs opinions politiques. Cette innocence et ces convictions poussent évidemment les auteurs à la subjectivité lorsqu'ils relatent leurs expériences et mènent les protagonistes vers une destinée douloureuse dans laquelle le quotidien devient synonyme de maladies, de mort, de tortures, et bien sûr d'exil. Ainsi comme l'écrivent O'Neill et Malraux l'atmosphère est « apocalyptique ». En effet, victimes de leur position politique ou de celle de leur famille, leur vie se construit sur une alternance de détentions et d'exil, qui se convertit lui-même en une prison mentale dont ils cherchent à tout prix à s'évader. A cette expatriation s'ajoute le déracinement familial accompagné d'une problématique identitaire, ce qui crée des traumatismes psychologiques chez nos héros. A partir de ces conditions, nous avons remarqué deux caractéristiques équivoques dans les trois œuvres, ainsi que dans d'autres œuvres républicaines. Premièrement, nous constatons la recherche systématique des protagonistes à construire de nouvelles relations étroites avec des personnes qui partagent leur sort ou leurs ambitions afin de permuter le manque du nid familial. Puis plutôt dans les récits rétrospectifs, le besoin d'écrire devient essentiel afin de se soigner de ces troubles psychiques et dans le cas des auteurs enfants lors de la guerre, de se reconstruire une identité. Effectivement, l'envergure des troubles est telle, que ce sont généralement les événements historiques marquants qui leur permettent d'attribuer une

date précise à des évènements personnels, ceci dans l'ensemble de notre corpus principal. La fidélité des écrivains face à l'Histoire, lorsqu'elle est mise en relation avec des expériences personnelles, pourrait supposer une approche objective lors de la rédaction, mais malheureusement, nous nous apercevons rapidement que toutes les dates citées sont commentées de façon péjorative. En effet, Jorge Semprun et Carlota O'Neill se réfèrent généralement à des dates néfastes pour les Républicains. En revanche, dans *Tanguy* nous pouvons noter l'absence de tout jugement politique ou social de la part du narrateur, voire du héros. D'ailleurs, à notre grande surprise, nous nous sommes aperçus au cours de cette étude, que même si Tanguy n'est qu'un enfant, l'expérience dont il est témoin dans l'autofiction sert d'union entre les deux autobiographies qui se concentrent soit sur l'exil, soit sur la détention. Pour Michel del Castillo, le fait de réduire l'étude approfondie du « moi » lui permet de traiter les deux thèmes à la fois. C'est aussi pour cette raison qu'il affirme que son œuvre dépend plus de l'Histoire que de la rétrospection.

Pour en revenir au problème de la partialité, ce dernier aussi se trouve être subjectif, mais la dimension est moindre comparé à nos deux autres auteurs. Par exemple, lorsqu'il dévalorise l'image cléricale, exposée telle qu'on la côtoie fréquemment dans la littérature républicaine, il vient rapidement équilibrer ses arguments en présentant un visage ecclésiastique beaucoup plus positif, voire admirable. Néanmoins, sa partialité se discerne notamment dans ses yeux d'enfant qui n'expliquent la guerre que comme ils la voient, comme Tanguy essaie de l'interpréter. Puis évidemment, on la retrouve dans la description des conditions de détention qui, volontairement ou involontairement, décrédibilisent les traitements infligés par les gouvernements franquiste, pétainiste et nazi.

Quoiqu'il en soit, que les conditions de vie exposées dans les trois œuvres soient exagérées ou non, elles n'en restent pas moins lamentables. Ainsi, après de dures souffrances un sentiment de privation, et parfois même de déshumanisation vient s'ancrer dans les esprits des trois victimes. C'est alors qu'ils trouvent la nécessité d'écrire et de réécrire ayant pour but non seulement de se soulager eux-mêmes, de soulager certains lecteurs victimes des mêmes traitements ou simplement de pulsions similaires aux leurs, mais aussi de donner une leçon aux nouvelles générations qui n'ont pas vécu ces atrocités. S'ils se chargent de donner un enseignement, c'est parce qu'ils sont conscients d'évènements que l'Education ne souhaite pas encore révéler. Malheureusement, leurs leçons tout comme leurs écrits ne sont pas impartiaux. Ceci dit, remarquons au passage que la mémoire étant sélective, elle permet d'une part des témoignages poignants émanant

directement de victimes des conflits politiques, ce qui supposément affecte plus le lecteur et le rend plus réceptif au précepte qui lui est assigné ; d'autre part elle offre aux écrivains la possibilité de prendre une revanche sur le Franquisme et plus particulièrement sur la vie. Ainsi, tous trois se positionnent en tant que témoins de la guerre, pédagogues de l'Histoire par la littérature et prophètes de la paix.

Après avoir synthétisé notre étude, nous pensons qu'il est correct d'affirmer que malgré les nombreux efforts des auteurs à chercher l'impartialité, elle est inatteignable. Toutefois, nous pouvons considérer que par le biais de l'autofiction, même si la fiabilité des arguments est toujours douteuse dans ce genre littéraire, Michel del Castillo semble plus proche de l'objectivité que nos deux autres auteurs. Outre sa vision d'enfant, l'utilisation de la troisième personne, l'absence de jugement politique et l'équilibre qu'il démontre, sont en faveur de la distance qu'il prend par rapport au récit. Sébastien Hubier affirme que la fictionnalisation aboutit à une meilleure atteinte des propres vérités de l'auteur. Or, dans le cas de Michel del Castillo, la vérité de son héros s'avère être celle d'une quantité indénombrable d'enfants victimes de traitements similaires tout au long de l'Histoire et ceci dans le monde entier. Par conséquent, le caractère atemporel de son personnage joue aussi en sa faveur puisqu'il prouve que ce qu'il décrit, loin d'être un cas à part, est bel et bien une vérité universelle : la Vérité. Nonobstant, les destins de Semprun et d'O'Neill ne sont pas des exceptions non plus. Cependant, du fait de l'exil de Michel del Castillo et de ses diverses détentions, *Tanguy* ne se fait pas exclusivement témoin du peuple espagnol républicain comme le font nos deux autobiographes, au contraire, cette autofiction inclut le sort d'autres nations. La mise en scène de russes, de polonais, d'italiens voire d'allemands dans les camps de concentration ouvre sur un panorama historique plus large que celui présenté par les deux autres auteurs. Ainsi, *Tanguy* nous permet de mieux comprendre la dynamique européenne à laquelle doivent se confronter non seulement les Républicains espagnols, mais aussi toutes les personnes antifascistes ou communistes.

Si le pacte de vérité imposé par l'autobiographie nous prédispose à croire que l'autobiographie est plus fidèle à l'Histoire que l'autofiction, nous sommes partiellement induit en erreur. Effectivement, l'autobiographie développe obligatoirement une chronologie réelle, cependant comme l'affirme le professeur agrégé Julian Casanova, il n'y a pas de narration neutre. C'est pourquoi, l'autobiographe – écrivain à la première personne et devant être le plus honnête possible envers son lecteur – dévoile sans complexe

ses opinions aux lecteurs peut-être plus que n'importe quel autre type d'écrivain. Effectivement, l'honnêteté de « soi » n'étant pas compatible avec la Vérité au sens symbolique du terme, les auteurs sont condamnés à une subjectivité permanente. De ce fait, même si nos autobiographes sont plus précis dans les dates et les événements politiques, l'œuvre de Michel del Castillo, moins rigoureuse en ce qui concerne les dates, prend un avantage considérable sur l'objectivité. Finalement, nous pouvons affirmer que par rapport à l'autobiographie, l'autofiction, malgré son ambiguïté, est plus proche de la réalité historique et par conséquent plus éloignée des vérités personnelles. C'est l'autobiographie qui se charge de ces dernières, ceci de manière beaucoup plus spécifique. C'est probablement pour cette raison que les auteurs semblent condamnés à se réécrire dans l'autofiction parce qu'ils ne s'y retrouvent qu'en partie. Le cas de Jorge Semprun illustre parfaitement cet argument puisqu'il a besoin de passer par l'autofiction avant d'arriver enfin à la rédaction de son autobiographie dans laquelle il présente pour la première fois l'authentique Jorge Semprun.

A la lumière de ces conclusions, nous pouvons affirmer que du fait d'être un style littéraire récent et semblable au roman autobiographique ou à l'autobiographie, l'autofiction est souvent confondue avec ces deux autres genres, ce qui la rend encore plus ambiguë pour le lecteur. Cette confusion a poussé les critiques à analyser la panoplie de ces genres rétrospectifs. Grâce à leurs recherches, nous nous sommes rendus compte que l'autobiographie doit son statut de genre littéraire proprement dit à l'autofiction. C'est par l'ambiguïté de celle-ci que l'autobiographie se détache du genre autofictif pour finalement s'approprier une définition propre. Ainsi, nous pouvons dire que l'autofiction s'inscrit dans le panorama littéraire comme un genre ambigu certes, mais défini. En plus de propulser l'autobiographie au statut littéraire qu'elle visait depuis longtemps, l'autofiction permet aux auteurs de réaliser une analyse du monde plus neutre que l'autobiographie et, soit de reconstruire leur propre histoire fragmentée par l'Histoire elle-même, soit de réaliser leurs fantasmes dans l'écriture comme nous l'avons vu par le biais de Semprun ou de Cercas. Le choix de l'autobiographie ou de l'autofiction dépend finalement de l'objectif de l'auteur et du lecteur, même si parfois l'autofiction s'impose à l'écrivain comme nous l'avons observé dans le cas de Michel del Castillo. Malgré la distance qu'elle crée entre l'auteur et le héros, elle garde bien évidemment une dimension psychanalytique qui diverge de celle de l'autobiographie. Du fait de sa polyvalence, elle requiert certainement des lecteurs plus savants et plus curieux. Animés par la curiosité ces lecteurs sont prêts à enquêter sur la

véracité des propos tenus par l'auteur. Son apparition dans la littérature, en plus d'être une innovation dans la (re)construction du « moi » – dans son invention –, ainsi qu'un support historique plus proche de la neutralité que l'autobiographie, attire un nouveau public plus érudit. L'autofiction est accessible à un quelconque lecteur moyen, cependant elle s'adresse plus particulièrement à un public insatiable de savoir par la littérature et en quête d'une objectivité relative. Finalement, l'autofiction s'avère être un nouveau genre qui bouleverse l'atmosphère littéraire, que ce soit du côté de l'auteur ou du lecteur. Malgré sa récence, elle n'en reste pas moins un genre riche et ambitieux, combinant rétrospection et romanesque. Elle semble s'inscrire comme un genre complet offrant de nouvelles possibilités ainsi qu'une approche historique remarquable au travers de la littérature sans pour autant délaisser le « moi ».

Bibliographie

Les œuvres principales:

La Guerre Civile Espagnole et le début du Franquisme dans l'autobiographie et l'autofiction républicaines.

-DEL CASTILLO, Michel. *Tanguy*. [s.l.]: Gallimard, 1995. 334 p.

-O'NEILL, Carlota. *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Oberon, 2007. 245 p.

-SEMPRUN, Jorge. *Adieu, vive clarté*. [s.l.]: Gallimard, 1998. 278 p.

Les œuvres secondaires:

1) La Guerre Civile Espagnole et le début du Franquisme dans la fiction théâtrale et romanesque républicaine.

-BUERO VALLEJO, Antonio. *El tragaluz*. Madrid: Espasa Libros, 2011. 124 p.

-BUERO VALLEJO, Antonio. *El sueño de la razón*. [s.l.] Espasa Calpe, 1991. 184 p.

-CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. [s.l.]: Tusquets, 2010. 207 p.

-DEL CASTILLO, Michel. *La Nuit du Décret*. [s.l.]: Le Seuil, 1981. 368 p.

-FONSECA, Carlos. *Trece Rosas Rojas*. Madrid: Temas de Hoy, 2004. 316 p.

-HEMINGWAY, Ernest. *Pour qui sonne le glas*. [s.l.]: Gallimard, 1961. 500 p.

-MALRAUX, André. *L'espoir*. [s.l.]: Gallimard, 1937. 590 p.

-SEMPRUN, Jorge. *Veinte años y un día*. [s.l.]: Fábula Tusquets, 2003. 290 p.

-SENDER, Ramón J.. *Réquiem por un campesino español*. Barcelone: Destino, 2011. 146 p.

2) La Guerre Civile dans la littérature phalangiste.

-DE FOXA, Agustin. *Madrid, de Corte a checa*. Madrid: Ciudadela libros, 2009. 395 p.

3) Ouvrages critiques mettant en rapport écriture et psychologie ou psychanalyse.

-ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción: « Soy yos »; « Las novelas del Yo »; « “Aventis” de autor »; « El traje nuevo de la ficción »*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007. Service de référence, p. 15-164, 167, 200-203, 236, 238, 267-300.

-AFINOQUENOVA, Eugenia. *El idiota superviviente, Artes y letras españolas frente a la “muerte del hombre”*: « *El psicoanálisis humanista contra el antihumanismo teórico*

(*Autobiografía de Federico Sánchez de Jorge Semprún*) » 1969-1990. Madrid: Libertarias, 2003. Service de référence, p. 119-136.

-FREUD, Sigmund. *Ensayos sobre la vida sexual y teoría de las neurosis: « Aportaciones a la psicología de la vida erótica »*. Madrid: Alianza, 1992. Service de référence, p.67-77.

-HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction : « Le je dans tous ses états », « Ecrits autobiographiques » ; « Aux lisières de la vie et de fiction »*. Paris: Armand Colin, 2005. Service de référence, p. 9-80 et 109-138.

-PARIS, Diana. *Norman Holland y la articulación literatura/psicoanálisis: « Norman Holland se pregunta por las respuestas lectoras »; « El yo y sus fantasías: una puesta en escena de la interpretación »*. Madrid: Campo de ideas, 2004. Service de référence, p.7-57.

-MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. *La Autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina: «Autobiografía y ficción autobiográfica »; « El yo continuamente rescrito de Jorge Semprún »; « Tópicos autobiográficos: mundo infantil, adolescencia, juventud y problemática del adulto »*. [s.l.]: Peter Lang, 2000. Service de référence, p. 17-43, 143-164, 348-361.

4) Entretiens avec l'auteur André Malraux.

-MOUSSUZ-LAVAU, Jeanine. *André Malraux, Qui êtes-vous ? : « L'Espagne »*. Lyon: La Manufacture, 1987. Service de référence, p. 33-44.

-STEPHANE, Roger. *André Malraux, entretiens et précisions : « Indifférent aux systèmes, décidé à choisir celui que les circonstances lui imposeraient »; « Où le militant devient romancier... »; « ...et le romancier devient combattant »*. [s.l.] Gallimard la Nouvelle Revue Française, 1984. Service de référence, p. 45-92.

historique sur la Guerre Civile Espagnole:

1) L'Espagne au XXe siècle.

-CASANOVA, Julián y GIL ANDRES, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2009. 417 p.

-PIEDRAFITA Salgado, Fernando. *Bibliografía del Exilio Republicano español (1936-1975): « La producción editorial en Europa: Francia » et « Bibliografía del exilio republicano »*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003. Service de référence, p. 45-48 et 53-256.

-TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras: « Brigadistas, Bergamín, Neruda, Vallejo, Congreso de escritores »*. [s.l.] Destino, 2010. Service de référence, p.359-406.

2) Panorama du cinéma sous la dictature franquiste.

-SALVADOR MARAÑÓN, Alicia. *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! A Viridiana: Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo: «La censura»; «Las últimas transformaciones de la cinematografía hasta 1961»; «A modo de resumen»; «El cine visto desde “el sistema”»; «El “Caso Viridiana”» et «El efecto Viridiana»*. [Madrid]: EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), 2006. Service de référence, p.42-56, 77-89, 439-664.

Documents audiovisuels portant sur la Guerre Civile Espagnole:

1) Les films

- BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. 1961.
- CUERDA, José Luis. *La lengua de las mariposas* 1999.
- MALRAUX, André. *Sierra de Teruel*. 1938.
- MARTINEZ LAZARO, Emilio. *Las trece rosas*. 2007.
- SAENZ DE HEREDIA, José Luis. *Raza*. 1941.
- SAURA, Carlos. *La caza*. 1965.
- ORTIZ ALVAREZ, Paula. *De tu ventana a la mía*. 2012.
- TABERNA, Helena. *La buena nueva*. 2008.
- TRUEBA, David. *Soldados de Salamina*. 2003.

2) Documentaire

- MARTIN PATINO, Basilio. *Canciones para después de una guerra*. 1971.

Document iconographique

-DIEZ JIMENEZ, Loida. *Cuartopoder : La represión franquista contra la mujer: las rapadas*, [s.l.], [s.a.]. Disponible sur www.cuartopoder.es [consulté le 9 février 2012]

Table des annexes

Annexe 1 Compte rendu d'une conférence : L'Espagne de <i>Viridiana</i>	98
Annexe 2 La Pasionaria.....	119

Annexe 1

Conférence : L'Espagne de *Viridiana*

Depuis le XIXe siècle, le cinéma est un art en croissance dans plusieurs pays européens et aux Etats-Unis. En Espagne, cas que nous allons traiter plus particulièrement au cours de notre étude, il devient peu à peu un moment ludique pour les gens qui ont les moyens de se le permettre. Au fil du temps, il évolue des courts métrages muets à ce que nous connaissons aujourd'hui, mais cette évolution technique n'est pas la seule que connaît cet art. Effectivement, l'Espagne subit des périodes historiques et politiques qui convertissent ce loisir en une arme militante. A partir de la Guerre Civile, les Républicains, c'est-à-dire ceux qui font partie du camp de gauche, utilisent le cinéma comme un outil de propagande afin de diffuser leurs idées politiques. Il est plus facile d'utiliser le cinéma pour ce camp, car l'industrie du cinéma se trouve dans des villes comme Valence, Madrid ou Barcelone qui sont encore républicaines. Un film emblématique serait par exemple *L'Espoir* de Malraux en 1938. Jusqu'à cette même année le camp soulevé, c'est-à-dire l'armée et les Phalangistes, se consacre à censurer les films du camp ennemi car il sait bien que ces productions sont dangereuses pour lui. De plus, n'ayant pas accès à l'industrie du cinéma il peut difficilement contrattaquer. Mais en 1938 cela change grâce à la mise en place du Département National de Cinématographie et à la création du « *Noticiario Español* » – l'antécédent du célèbre NODO. De ce fait, dans les années 1940, le cinéma est d'ores et déjà totalement influencé par le Franquisme. On produit alors des films de croisades pour justifier le régime, légitimer l'implication de l'armée dans la Guerre Civile et dénoncer le comportement des Républicains, un bon exemple serait le film *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia en 1941. On produit aussi des films dits d'évasion, autrement dit des drames et des comédies, afin que les gens puissent échapper à la dure réalité de l'époque, et quelques années plus tard, on réalise aussi des films historiques pour remémorer des périodes glorieuses de l'Espagne, pour que le peuple soit fier de sa patrie. La majorité des cinéastes s'adaptent à ces normes, mais certains s'entêtent à produire des œuvres en opposition à ce schéma. Nous arrivons alors au cas de « *Viridiana* », quand Luis Buñuel, cinéaste exilé, revient en Espagne pour tourner « *Viridiana* » en 1961, il ne vient pas avec l'intention de faire un film très conforme au système. D'ailleurs, « *Viridiana* » a été un cas très spécial sous le Franquisme. Cette œuvre met en scène une nonne d'un couvent, Viridiana, qui vient rendre visite à son oncle. Cet oncle voit en elle le portrait de

sa femme défunte, il décide alors d'employer tous les moyens possibles pour que la jeune fille reste dans sa maison, à tel point qu'il la drogue et tente de la violer. Suite à cette séquence, il se suicide, Viridiana décide alors de ne pas retourner au couvent. Elle reste dans la maison de son oncle, son cousin vient habiter avec elle. Elle décide d'employer des mendiants pour entretenir la maison et tente de faire face aux avances de son cousin. La mise en scène de ces différentes parties du film est réalisée d'une manière peu innocente.

D'apparence banale, pourquoi le film « *Viridiana* » est-il réellement un cas si spécial, et de quelle façon le scénario et le tournage en font une œuvre unique lors de son époque ?

Afin de résoudre ce problème nous étudierons d'abord le poids de la censure cinématographique en Espagne et comment elle se positionne face à « *Viridiana* », ensuite nous essaierons de développer la dimension religieuse en Espagne ainsi que la critique présente dans ce film, pour enfin voir pourquoi « *Viridiana* » est vraiment un film-événement.

Pour commencer, nous pouvons dire qu'à partir du mois de septembre 1939 et jusqu'en 1977, tous les films qui sont tournés en Espagne doivent passer par une double censure. D'abord, le scénario du film doit passer par la censure, s'il ne réussit pas à franchir cette étape il faut le modifier avant de le présenter une autre fois. Ensuite, l'obtention d'un permis d'étréne délivrée par la censure est obligatoire. Comme il n'y a aucun critère de censure jusqu'en 1962, en 1943 l'Etat crée une classification pour les films qui la se présentent à elle. Cette classification se fait en trois catégories à savoir, les films autorisés pour les personnes majeures, tolérés pour les mineurs et recommandables. Cette mesure civile conditionne le public autorisé et offre aux films un succès plus ou moins considérable, car évidemment si un film n'est autorisé qu'aux adultes il ne peut pas prétendre recevoir autant de public qu'un film recommandable, et par conséquent pas autant d'argent non plus. La censure se pratique plus pour des raisons « catholiques » que pour des raisons politiques proprement dites. Ces raisons dictées par la « morale catholique » renvoient bien souvent aux relations sentimentales et/ou sexuelles, parfois plus censurées par paranoïa que par des motifs concrets.

Face à cette situation, la majorité des cinéastes se plient aux normes imposées par l'Etat civil. Mais certains cinéastes sont suffisamment astucieux pour ne pas abandonner leurs objectifs. Depuis 1947, nous pouvons observer grâce au film « *Reina Santa* » de Rafael Gil et Cesáreo González, une façon de tromper la censure, en effet, ils présentent un premier scénario du film que la censure n'accepte pas. Ils représentent alors ce même scénario mais ils ont enlevé toutes les références sexuelles et quelques autres qui n'avaient pas plu. Ils obtiennent alors le permis d'étréne et lorsqu'ils étrénnent le film, la censure s'aperçoit que le second scénario ne contenait pas tous les éléments du film. Un homme religieux tente de faire passer ce film à la catégorie autorisée aux adultes, mais grâce à sa renommée Cesáreo González réussit à conserver ce film pour les mineurs. Ce cas n'est évidemment pas le seul en Espagne, et ajoutons que le cinéma n'est pas le seul art victime de la censure.

Un peu plus tard, dans les années 1950, le pictorialisme se développe dans la photographie grâce au photographe américain John Smith. Ce photographe fait des reportages qu'il publie dans le journal new yorkais « *Life* ». Si avant on prenait des photographies en ayant pour slogan « L'Art pour l'Art » ; qui nous rappelle les poètes du Parnasse mais aussi quelques peintures ; John Smith, lui, publie ses photographies pour dénoncer. Ce qui importe le plus ce n'est pas la beauté mais le travail d'informateur. Le photographe n'est plus seulement un artiste, c'est un professionnel. Il prend des

photographies de l'Espagne franquiste qui circulent aux Etats-Unis, il jouer le rôle d'un historien qui informe sur ce qui se passe dans le monde à travers la photographie. Il se veut objectif. Cette démarche ne plaît pas du tout à l'Etat franquiste, à tel point qu'à partir de 1952 on parle de propagande antiespagnole. La photographie sert à véhiculer le tourisme, entre les femmes en bikinis, les voitures comme des transports de vacances, etc ... La photographie n'est plus seulement un objet d'art, elle se convertit en un véritable documentaire fidèle à la réalité.

Une autre victime de la censure sous le Franquisme : l'humour dans les bandes dessinées entre 1956 et 1965 plus ou moins. On trouve des bandes dessinées au-delà de 1965 mais cette année-là nous intéresse car c'est l'année où se termine la censure sur la bande dessinée. Les dessins satiriques apparaissent dans les années 1870 à Barcelone et 1880 à Madrid. On connaît plusieurs entreprises de bandes dessinées humoristiques en Espagne, mais « La Codorniz » est celle qui nous intéresse plus particulièrement. Elle apparaît en 1941 et se poursuit jusqu'en 1978. « La Codorniz » opte pour un humour qui ne soit pas compromis. L'objectif est de donner une vision atemporelle et universelle du monde. Son fondateur Miguel Mihura déclare que ce doit être « una revista de humor y de optimismo »¹⁵⁹ pour que les gens puissent s'évader de la réalité. Ceci nous renvoie à ce que nous avons dit précédemment quant à la comédie et au drame dans le cinéma, ils doivent être un mode d'évasion pour leurs publics. Dans quelques dessins, nous voyons des critiques au sujet du manque d'électricité, des coupures d'eau fréquentes, mais ces dessins sont toujours faits de manière à provoquer le rire du lecteur. On parle aussi de thèmes comme la popularisation du football, où les matchs deviennent aussi un moment d'évasion, de l'influence du tourisme et de la découverte des corps sur la plage, de la comparaison entre l'amour contemporain et l'amour antique... Dans les années 1950, on trouve d'une part beaucoup de critiques sur la corrida, d'autre part une confirmation du football et du cinéma comme des moyens d'évasion pour les Espagnols. Les dessins prennent un véritable tournant lorsque la censure disparaît et commencent à critiquer la politique, à mettre en évidence les différences entre la campagne et la ville, la dualité entre les hommes et les femmes, entre le passé et le présent. Tous ces thèmes sont présents dans le film « *Viridiana* ».

Lorsque Luis Buñuel revient en Espagne, il se retrouve avec ce cadre socio-politique. Il revient parce qu'on le lui propose. Pendant qu'il est à Madrid, en 1960, il

¹⁵⁹ « une revue d'humour et d'optimisme »

rencontre le cinéaste mexicain Alariste et, en juillet de cette même année ils commencent à élaborer ensemble le scénario de « *Viridiana* ». Alariste lui impose une condition, que sa femme ait un rôle protagoniste dans le film. Luis Buñuel accepte et ils présentent le premier scénario à la censure en 1960 aussi. Comme à la base ce film est réalisé pour un public mexicain, il faut changer la langue lors de différents fragments. Dans la deuxième version, le final n'est pas le même, Viridiana finit dans les bras de son cousin, mais deux censeurs ne le laissent pas passer. Evidemment, de la même façon que Rafael Gil et Cesáreo González, Buñuel et Alariste tournent la majorité des éléments éliminés dans le troisième scénario. Buñuel utilise comme toile de fond quelques peintures de style goyesque, ceci est une provocation indirecte au régime puisque Goya comme Buñuel sont deux artistes opposés à l'absolutisme. Une autre provocation serait la scène finale avec les mendiants et les servants qui dînent, elle représente la Cène de Jésus Christ. Selon la censure, c'est de très mauvais goût de représenter la pauvreté et la misère sociale au cinéma. Pour Buñuel, c'est une manière de critiquer les riches comme les pauvres, il ridiculise n'importe quelle classe sociale qui puisse accepter de vivre sous le régime franquiste, d'ailleurs il en profite pour ridiculiser aussi l'Eglise à travers cette référence biblique de la Cène. La censure ne remarque pas tout cela. De la même façon, elle ne remarque pas non plus les connotations sexuelles qui sont sous-entendues dans la scène finale entre les trois personnages qui jouent aux cartes.

Nous remarquons que bien que la censure soit dictatoriale, autrement dit dirigée par l'Etat franquiste, le poids du natiocatholicisme et par conséquent de la religion, est indéniable.

Dans les années 1940, le cinéma en Espagne devient le reflet le plus évident de l'évolution socio-politique c'est-à-dire de l'implantation du système national catholique. Le système franquiste, d'un point de vue idéologique, se caractérise par la rétro-alimentation qui a lieu entre l'Etat et l'Eglise dans la répartition des pouvoirs, c'est le natiocatholicisme dont nous avons parlé précédemment. Cela consiste à ce que l'Eglise soutienne l'Etat et qu'en contrepartie, le régime lui laisse une part de pouvoir. A partir de 1945, lorsque Franco change de gouvernement, le régime perd de la force alors que l'Eglise en acquiert de plus en plus. Le cinéma ne dépend alors plus du Ministère de l'Intérieur mais du Ministère de l'Education et des orbites catholiques. De ce fait, cette même année nous assistons à une explosion de films à thèmes catholiques. Nous avons

déjà vu *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia en 1941 qui justifie la Guerre Civile, mais aussi qui donne une valeur religieuse au film notamment lorsqu'on voit la fusillade des moines sur une plage de Catalogne où le conflit était le plus violent et le plus anticlérical. Cette fusillade est tournée avec une dimension symbolique. Ce symbolisme se trouve notamment à travers la fusillade sur la plage qui rappelle Jésus lorsqu'il enseignait à ses disciples sur les plages aussi, ou quelques-uns de ses disciples qui étaient pêcheurs, les traces de pas sur le sable qui rappellent les pèlerinages des moines, la musique qui glorifie les moines qui vont mourir, et la lumière sur le cadavre d'un moine qui donne un caractère encore plus tragique. Tous ces éléments donnent une dimension importante à la religion. Alicia Salvador Marañón parle d'un « matrimonio¹⁶⁰ » entre l'Etat et l'Eglise, et déclare que « a la Iglesia le confiere un poder tremendo (en una primera etapa no podían celebrarse las sesiones de la Comisión de la Censura en la ausencia del representante eclesiástico, por ejemplo) ¹⁶¹ ». En 1947, « *Reina Santa* » de Rafael Gil présente un thème catholique mais la croyance est mise en doute. La censure, et surtout, l'Eglise vont lui poser des problèmes. Mais ne soyons pas naïfs, bien que l'Eglise n'ait pas autant de pouvoir avant les années 1940, elle donne déjà son opinion au cinéma depuis la fin des années 1920. En effet, en 1928 les ecclésiastes conditionnent le public en faisant quelques feuillets avec une série de codes qui recommandent les films aux fidèles. C'est-à-dire qu'ils conseillent certains films, et qu'au contraire en déconseillent d'autres.

En revenant aux films aux thèmes catholiques, ils ne sont pas produits seulement pendant les années 1940 mais aussi au fil de toute la période franquiste. De ce fait, « *Viridiana* » se retrouve en 1961 au milieu d'autres films catholiques comme « *Rey de Reyes* » de Nicholas Ray ou « *Santa Teresa de Jesús* » de Juan de Orduña. « *Rey de Reyes* » fait partie de l'apogée des péplums au début des années 1960, bien que peu d'entre eux relatent la vie de Jésus, celui-ci retrace sa vie et montre ses miracles, mais aussi la piété et la bonté de cet homme qui a pour but de continuer à amener des fidèles vers l'Eglise. De la même manière, « *Santa Teresa de Jesús* » démontre que la vocation est récompensée et que cela vaut le coup de croire. Ce film fait partie du cinéma hagiographique, autrement dit missionnaire. Il propose comme une espèce de catéchisme, proposition faite dans les années 1940 et qui ressurgit à la fin des années 1950 jusqu'aux

¹⁶⁰ mariage

¹⁶¹ Salvador Marañón A., *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! A Viridiana: Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, 2006 « on confère un énorme pouvoir à l'Eglise (dans un premier temps on ne pouvait pas célébrer les sessions de la Commission de la Censure en l'absence du représentant ecclésiastique, par exemple) »

années 1960. « *Santa Teresa de Jesús* » a un rôle fondamental à son époque parce qu'elle est la Sainte assumée comme la sainte de la prière par l'Etat franquiste. Ce scénario se prépare depuis 1947 mais la réalisation prend du retard. Il est présenté deux fois à la censure, il la passe la deuxième fois grâce au rétablissement des valeurs mystiques et apostoliques. Les protagonistes de ces films deviennent des personnages d'une grande importance grâce à leur foi, presque des héros. Cela doit donner envie au public et lui servir d'exemple.

Quant à « *Viridiana* », ce film doit se fondre dans ce cadre cinématographique, mais il traite la religion d'une façon bien différente à celle que nous venons de voir. Il faut dire que ce film plus que des problèmes, il pose de véritables dilemmes. Ces dilemmes sont la vocation religieuses, la charité et la sexualité/le célibat face à la religion. Dans les années 1950-1960 on assiste au « boum » le plus important de l'Histoire de l'Espagne en matière de vocation religieuse, n'importe quelle classe de personne entre dans le corps sacerdotal. On trouve des films comme « *Alegre juventud* » en 1962 de Mariano Ozores qui démontrent bien qu'on s'amuse bien dans les couvents en jouant au football, en chantant, etc... On trouve aussi dans « *La hora incógnita* », de Mariano Ozores aussi et avec Florian Rey en tant qu'acteur, un curé qui aide les villageois à mourir face à la menace nucléaire. La foi revient dans les derniers moments de ses sujets. Au contraire, dans « *Viridiana* », à aucun moment la foi ne reprend le dessus. Après les doutes qu'a Viridiana à cause de ce que lui a fait son oncle Don Jaime, elle n'arrive pas à surmonter son abus et finit par abandonner le couvent. Le dilemme de la charité est aussi présent dans différents films, autres que ceux de Buñuel. En 1957 dans « *Rebeldía* » de José Antonio Nieves Conde est racontée l'histoire d'une jeune fille qui pense avoir tué son fiancé mais il s'avère au final qu'il n'est pas mort. Entretemps elle intègre un couvent et lui vient l'y chercher encore blessé. Par pitié, la jeune fille abandonne le couvent et se marie avec lui sans amour parce que lui est fou amoureux d'elle, et comme elle se sent coupable elle compense sa culpabilité par ce mariage. En 1961, Berlanga critique aussi la charité à travers son film « *Plácido* », la nuance entre ce dernier et « *Viridiana* » c'est la qualité de la religion. L'œuvre de Buñuel est très nihiliste. Le suicide de l'oncle Don Jaime est non seulement caricatural de ce nihilisme, mais aussi le symbole d'une attaque directe aux pratiques religieuses qui n'admettent pas le suicide en général. La charité de Viridiana se manifeste évidemment lorsqu'elle emploie des mendiants dans la maison de son oncle, elle leur cherche une fonction à chacun pour les garder, et elle le regrette lorsque l'un d'entre eux essaie de la violer ; ou quand elle pardonne le comportement son oncle après qu'il ait

essayé de la violer, ou le comportement de son cousin qui est à la limite de lui manquer de respect par sa façon d'être. Sa charité démesurée fait d'elle un personnage un peu simplet. Le mélange qui existe en elle de célibat confronté à la sexualité ne l'aide pas à retourner vers son entourage à vocation religieuse. Comme nous l'avons déjà dit, la croyance de Viridiana ne récupère pas sa dignité. « *Viridiana* » est un problème car la croyance échoue le doute n'aide pas la foi au contraire c'est un motif pour l'abandonner. Au long du film la croyance va de pire en pire. Ainsi Buñuel donne une valeur trop légère de la foi ainsi que des gens qui s'enrôlent dans le corps religieux. Il critique ouvertement et s'il avait pu, il aurait critiqué encore plus ouvertement à la fin, comme un clou final. Nous essayons d'expliquer et de rappeler que Buñuel, dans un de ses scénarios, a imaginé Viridiana faisant signe à son cousin pour qu'il la rejoigne dans son lit lors de la scène finale. De cette manière il aurait encore plus ancré le dilemme entre vocation et sexualité. Mais l'ambiguïté persiste dans le jeu de cartes final, on comprend tout de même comment se résout le dilemme, Viridiana choisit sa vie de femme avant celle de dévote. Avant « *Viridiana* » on n'avait jamais vu aucun film qui pose le problème de la vocation et de la sexualité si proches l'un de l'autre. Il faut admettre que Luis Buñuel ne se modère pas vraiment lorsqu'il crée le scénario et ses personnages. Entre l'oncle Don Jaime qui tente de violer sa nièce, qui respire les vêtements de sa femme défunte, et qui se suicide ; Viridiana la novice pleine de charité mais qui s'avère avoir une foi très faible ; le cousin qui est un personnage plus vulgaire ; les mendiants peu travailleurs pour la majorité ; et les scènes à caractère sexuel entre l'oncle et Viridiana, ou les mendiants derrière le canapé, ou les mendiants encore qui tentent de violer Viridiana, Buñuel ne laisse rien qui puisse plaire à la censure et encore moins à l'ordre ecclésiastique. Un autre film qui ne doit pas être au goût des religieux serait « *Canción de Cuna* », qui traite aussi de la foi qui échoue avec une jeune fille élevée par une nonne qui choisit finalement sa vie de femme plutôt qu'une vie comme celle de sa mère adoptive. Il y a un parallélisme avec le choix de Viridiana. Ce thème ambigu ne revient pas dans le cinéma espagnol avant la mort de Franco.

Tous ces éléments font que « *Viridiana* » est un film-événement sous le régime naticatholique. Même s'il crée un problème en Espagne, ce n'est pas le seul pays dans lequel il se fait remarquer, d'ailleurs il est aussi critiqué à l'étranger.

La première chose que nous pouvons affirmer est que le retour de Luis Buñuel est déjà un événement en soi. Après plusieurs années d'exil, il est de retour dans son pays, et

comme nous l'avons déjà dit il n'est pas le bienvenu pour tout le monde. Son retour en Espagne crée un impact sur sa vie professionnelle comme sur sa vie personnelle. Malgré la politique ambiante, il continue à utiliser ses marques personnelles dans son œuvre, il veut toujours faire son travail suivant ses envies.

Nous pouvons affirmer que « *Viridiana* » est un film-événement à cause du cadre sociopolitique sous lequel il est projeté pour la première fois. A la base, le régime franquiste est fier de pouvoir présenter un film au Festival de Cannes, l'objectif est de démontrer que les années 1940 sont passées et que le régime en 1961 se veut beaucoup moins oppressif, plus ouvert que vingt ans auparavant. Ainsi comme nous l'avons dit précédemment, « *Viridiana* » a passé la censure et les censeurs n'ont pas relevé tous les aspects critiqués par Buñuel. Seulement le procès, le contenu et sa réception font partie de différents niveaux qui posent problème aux confins du régime franquiste. Certains supposent dès le départ que ce film va être un scandale, c'est d'ailleurs l'intention de Buñuel, c'est un scandale fonctionnel. Lorsque le film est projeté lors du Festival de Cannes, en France, c'est évidemment pour critiquer le régime franquiste et l'Eglise. De cette façon, Buñuel s'impose comme un auteur proche de sa réalité et provoque une rupture cinématographique. Cette rupture provoque une conséquence paradoxale, c'est-à-dire qu'en 1962 se crée un bouclier et la même année s'établissent les normes de censure. Suite à ces réformes, il se réalise un procès de récupération de Buñuel et de « *Viridiana* ». Le phénomène de film-événement évolue aussi dans la presse française. Le scandale de la censure romaine commence au festival de Cannes de 1961. En France on peut commenter librement le film, contrairement à en Espagne, quant à l'Italie, elle réagit à cette audace. De 1961 à 1962, et postérieurement, la critique se ligue au film pour lui obtenir une consécration, de plus en plus d'études filmiques se spécialisent sur Buñuel dans la presse. On établit alors un champ culturel au travers de débats et d'articles dans des revues. La France, qui a subi la Seconde Guerre Mondiale deux décennies avant, se reconstruit comme un pays démocratique révolutionnaire et cultivé, chose que l'on peut remarquer jusque dans le cinéma français. C'est aussi pour cette raison que Buñuel souhaite projeter son film en France. La culture ambiante dans la nation est très importante pour la réception du film. Souvent l'identité se crée au travers de contrastes, comme l'Angleterre et l'Allemagne par exemple qui construisent des stéréotypes pour se créer une identité propre. Quant à la presse française, elle commence à parler de film-événement dès le tournage. Elle remarque en effet dès le départ l'attrait pour des thèmes tels que la religion et l'ésotisme. On trouve quelques défenseurs dans la critique, par exemple Carriers de

Cinéma considère « *Viridiana* » comme une satire du Franquisme, alors que le *Figaro* ou le journal *Combat* qualifient ce film comme négatif. Comme nous l'avons déjà dit, l'accent est mis sur les marques de l'identité de Buñuel, l'artère poétique de son cinéma est basée sur l'essence espagnole c'est-à-dire Goya, Velázquez, le picaresque et l'« esperpento » de Valle-Inclán. L'« esperpento » est un mouvement littéraire espagnol qui consiste à critiquer la réalité de façon burlesque, en général c'est la société qui y est critiquée. Le plus critiqué par les journalistes est le manque de confiance en l'être humain et le manque d'espoir qui va à l'encontre des droits constitutionnels, héritiers mêmes de la Révolution Française. La nouvelle vague espagnole serait l'excès et le contraste de la cruauté et de la poésie, ce qui reçoit une critique péjorative. Pour en revenir à Cannes, « *Viridiana* » gagne la Palme d'Or du festival, *ex aequo* avec « *Una larga ausencia* », autrement dit en français *Une longue absence*. Selon Donald Pérez Ferrero, « *Viridiana* ha sido una bomba, la bomba cinematográfica de este Festival que a todos ha asombrado y ha provocado una extraordinaria polémica¹⁶² ». De la même façon, Gonzalo Carvajal y Pilar Narvió affirment que « En Cannes han premiado un gol redondo de la furia española »¹⁶³, ils applaudissent le succès avec euphorie.

Après tout cela, en mai, l'« Osservatore Romano », c'est-à-dire la presse du Vatican, condamne le film et le qualifie de blasphématoire. La presse est très surprise qu'il s'agisse d'un film espagnol connaissant la supposée force du catholicisme en Espagne. Dès cette condamnation, le Vatican donne l'ordre de détruire toutes les copies de ce film et on n'entend plus parler de « *Viridiana* ». Suite à cet événement, en 1962, le Pape Jean XXIII déclare le Deuxième Concile du Vatican qui consiste à promouvoir le développement de la foi, à rénover le moral de la vie chrétienne des fidèles, et à adapter la discipline ecclésiastique aux besoins et aux méthodes de l'époque. Ce film-événement décrédibilise un tant soit peu la foi du peuple espagnol aux yeux du Vatican.

¹⁶² « *Viridiana* » a été une bombe, la bombe cinématographique de ce Festival qui a stupéfié tout le monde et provoqué une polémique extraordinaire »

¹⁶³ « A Cannes ils ont récompensé un but rond de la fureur espagnole »

Enfin, après avoir étudié la censure au travers de son contexte historique, d'autres moyens de dénonces censurés et de « *Viridiana* » face à la censure ; après avoir vu la religion dans le cadre historique du Franquisme, dans le cadre du cinéma contemporain jusqu'à « *Viridiana* » et après avoir confronté « *Viridiana* » à la religion, nous avons remarqué que ce film est un film-événement en 1961. En effet, c'est un événement grâce au retour de Luis Buñuel en Espagne, grâce à la première projection du film au Festival de Cannes, grâce à la critique de la presse française, et surtout grâce à la réaction du Vatican. En mode de conclusion, nous pouvons dire que le film « *Viridiana* » est, sans nul doute, une bombe lorsqu'il est étrenné et qu'il provoque non seulement la réaction des Espagnols mais aussi d'autres pays européens. Il est vu par un public encore plus important que ce que pensaient Buñuel et Alatriste au départ. C'est un film très riche qui s'alimente de l'essence de l'art espagnol. Au travers de cette essence, Buñuel rend un hommage à ses illustres ancêtres patriotiques et dénigre la majorité de ses compatriotes contemporains. C'est certainement sa façon de dire que tout le bon de l'Espagne se perd peu à peu sous le Franquisme. Nous avons pu constater que le cinéma n'est pas la seule victime du régime, d'autres médias luttent à leur manière comme la photographie, la bande dessinée, et ce dont nous n'avons pas parlé durant la conférence mais que nous pouvons ajouter est évidemment la littérature et le théâtre avec des auteurs comme Antonio Buero Vallejo par exemple. Mais le cinéma reste la rame qui a le plus d'impact, parce qu'avec le football, il est le mode d'évasion le plus courant du peuple espagnol qui a les moyens de se le permettre, c'est-à-dire la majorité des Espagnols étant donné que ces deux activités sont devenues très populaires.

A la lumière de ces conclusions nous pouvons affirmer que « *Viridiana* » est un film charnière qui ouvre, de façon très claire, de nouvelles problématiques et de ce fait, de nouvelles perspectives. « *Viridiana* » est un Don Quichotte avec une jupe qui « attaque » son époque en utilisant une base réelle, très utilisée par le cinéma, qui est la religion et lui attribue alors tous les éléments qui la démystifient. En effet, la protagoniste est une nonne qui fait échouer sa foi, tout comme Don Quichotte représente un chevalier qui se ridiculise un peu plus chaque fois. Ce film rompt le schéma si rigide du natiocatholicisme et permet à l'étranger de mieux se rendre compte de ce qui se passe en Espagne, la frontière avec la France étant déjà fermée depuis plusieurs années. Par cet exemple, Buñuel étant espagnol, il arrive à démontrer que tous les espagnols ne pensent pas forcément de la même manière.

Conferencia: La España de Viridiana

Desde el siglo XIX, el cine es un arte en crecimiento en varios países europeos y en Estados Unidos. En España, que es el caso que vamos a tratar ahora, se convierte poco a poco en un momento lúdico para la gente que tiene dinero. A lo largo del tiempo, va evolucionando de cortometrajes mudos al cine que conocemos hoy, pero esta evolución no es la única que conoce este arte. Efectivamente, España sufre unos periodos historio-políticos que convierten esta actividad de ocio en una arma militante. A partir de la Guerra Civil, los Republicanos que forman parte del bando de izquierda, usan el cine como una herramienta de propaganda para emitir sus ideas políticas. Es más fácil usar el cine para este bando, porque las industrias del cine están en ciudades como Valencia, Madrid y evidentemente Barcelona que eran republicanas todavía. Una película emblemática sería *Sierra de Teruel* de André Malraux en 1938. Hasta este mismo año, el bando sublevado, es decir los falangistas, que no tienen tanto acceso a la industria del cine y que saben que esa propaganda es peligrosa para ellos, se dedican a censurar las películas del bando enemigo. Pero en 1938, eso cambia gracias a la puesta en marcha del Departamento Nacional de Cinematografía y a la creación del *Noticiero Español*, que es el antecedente del famoso NODO. De hecho, en los años 1940, el cine ya está totalmente influenciado por el régimen franquista. Se producen películas de cruza para justificar el régimen, legitimar la implicación del ejército en la Guerra Civil y denunciar el comportamiento de los Republicanos, un buen ejemplo sería la película *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia en 1941. Se hacen también películas de evasión, es decir comedias o dramas, para que la gente pueda escapar de la dura realidad, y algunos años después, películas históricas para recordar periodos gloriosos de España, para que la gente esté orgullosa de su patria. La mayoría de los cineastas se adaptan a esas normas, pero otros siguen queriendo hacer algo en contra. Llegamos entonces al caso de *Viridiana*, cuando Luis Buñuel, cineasta exiliado, regresa a España para rodar *Viridiana* en 1961, no viene con la intención de hacer una película muy conforme al sistema. De hecho, *Viridiana* fue un caso muy especial bajo el Franquismo.

¿A partir de eso, nos podemos plantear por qué *Viridiana* fue una película tan especial?

Para resolver esta pregunta, estudiaremos primero el peso de la censura cinematográfica en España y como se enfrenta a *Viridiana*, después intentaremos tratar de la crítica religiosa en la película, y finalmente, veremos por qué *Viridiana* fue una película evento.

Para empezar, podemos decir que a partir del mes de septiembre 1939 y hasta el año 1977, todas las películas que se ruedan en España deben pasar por una doble censura. Primero el guión de la película debe pasar la censura, si no lo pasa, hay que modificarlo antes de presentarlo otra vez. Después de eso, hay que obtener un permiso de estreno autorizado o no por la censura. Como no hay ningún criterio de censura hasta el año 1962, en 1943 el estado adapta una clasificación para las películas que pasan la censura, esta clasificación se ordena por tres categorías morales que son: autorizada para mayores, tolerada para menores y recomendable. Esta medida civil condiciona el público autorizado y da a la película un éxito más o menos considerable, porque claro si es solo para mayores, por ejemplo, no puede alcanzar tanto público, y por consecuencia tanto dinero como si fuera recomendable. Se censura más por razón “católica” que por razón política propiamente dicha. Esta razón de “moral católica” se refiere a las relaciones sentimentales y/o sexuales a veces censuradas por paranoia más que nada.

Frente a esta situación, la mayoría de los cineastas se doblan a las normas impuestas por el estado civil. Pero algunos cineastas son suficientemente astuciosos para no dejar sus objetivos y desde 1947 vemos con *Reina Santa* de Rafael Gil y Cesáreo González una manera de engañar la censura, efectivamente, presentan un guión de la película que no acepta la censura, entonces vuelven a presentar este mismo guión quitando todas las referencias sexuales y algunas referencias más. Consiguen tener un permiso de estreno y cuando se estrena la película se da cuenta la censura que el guión no contenía todos los elementos de la película. Un fraile intenta hacer que esta película sea solo para menores, pero Cesáreo González, gracias a su fama, logra conservarla para menores también. Este caso no es el único en España, claramente.

Un poco más tarde, en los años 1950, se desarrolla el pictorialismo en la fotografía a través del fotógrafo americano John Smith. Este fotógrafo hace reportajes que publica en el periódico neoyorquino *Life*. Si antes se sacaban fotos con el lema del “Arte por el Arte”, que recuerda a los poetas del “Parnasse” o también a algunas pinturas, John Smith publica sus fotos para denunciar. No es la belleza que más le importa, sino su trabajo de informador. El fotógrafo no es solo un artista sino un profesional. Saca fotos de la España franquista que circulan por Estados Unidos, quiere ser como un historiador que informa a través de la fotografía sobre lo que pasa en el mundo. Quiere ser objetivo. Eso, no le gusta nada al estado franquista, hasta tal punto que a partir de 1952 se habla de propaganda

antiespañola. La fotografía sirve también para vincular el turismo, entre las mujeres en bikinis o los coches para el transporte de vacaciones, etc...La fotografía, más que un objeto de arte, se convierte en un documental fiel a la realidad.

Otra víctima de la censura bajo el franquismo, es el humor en los comics entre 1956 y 1965 más o menos. Los comics siguen más allá pero en 1965 se acaba la ley de censura. Los dibujos satíricos aparecen en los años 1870 en Barcelona y 1880 en Madrid. Se conocen distintas empresas de comics de humor en España pero la que nos interesa ahora es La Codorniz que aparece en 1941 y dura hasta 1978. La Codorniz opta por un humor no comprometido. El objetivo es dar una visión atemporal y universal del mundo, su fundador Miguel Mihura declara que ha de ser “una revista de humor y optimismo” para que la gente pueda escapar de realidad. Eso nos remite a lo que decíamos antes sobre las comedias y los dramas en el cine, que tienen que ser un modo de evasión para su público. Vemos, en algunos dibujos, críticas sobre la escasez de electricidad o las cortadas de agua frecuentes, pero siempre hechas de manera para provocar la risa de su lector. Se tratan también temas como la popularización del futbol, que se convierte también en un momento de evasión durante los partidos, la influencia del turismo y el descubrimiento del cuerpo en la playa, la comparación entre el amor contemporáneo y el amor antiguo.

En los años 50, se encuentran muchas críticas taurinas, y se confirma en los dibujos que el cine y el futbol son los medios de evasión para los españoles. Los dibujos cogen un giro cuando desaparece la censura y empiezan a criticar la política, a poner en evidencia las diferencias entre los campos y la ciudad, la dualidad entre los hombres y las mujeres, entre el pasado y el presente. Esos temas están presentes en la película *Viridiana*.

Cuando vuelve Luis Buñuel a España, se encuentra con ese marco socio-político. Regresa porque se le propone. Mientras está en Madrid, en 1960, encuentra al cineasta mejicano Alatríste y empiezan a elaborar el guión de *Viridiana* en julio 1960. Alatríste le impone la condición que su mujer tenga un el papel protagonista en la película. Luis Buñuel acepta, y presentan ya el primer guión en 1960 también. Como está hecha para el público mejicano, se tiene que cambiar el idioma en varios fragmentos. En la segunda versión del guión el final cambia, *Viridiana* acaba en los brazos de su primo, pero dos censores no la dejan pasar. Por fin, en diciembre 1960 – enero 1961, se presenta el tercer guión eliminando todos los detalles con connotaciones sexuales y *Viridiana* pasa la censura. Evidentemente, conforme a lo que hicieron los cineastas de *Reina Santa*, Buñuel y Alatríste ruedan la

mayoría de los elementos eliminados en el tercer guión. Buñuel usa como fondo unas pinturas de estilo goyesco, eso es una provocación indirecta para el régimen, porque Goya como Buñuel son dos artistas en contra del absolutismo. La escena del final con los mendigos y los mozos cenando, representa la Última Cena de Jesús Cristo. Según la censura es de muy “mal gusto” representar la pobreza y la miseria social en el cine. Para Buñuel es una manera de criticar a los ricos como a los pobres, ridiculiza cualquier clase social que pueda aceptar vivir bajo el régimen franquista, pero también de ridiculizar la Iglesia a través de esta referencia bíblica. La censura no lo nota. De la misma manera, no se entera de las varias connotaciones sexuales que se sobreentienden al final entre los tres personajes jugando a las cartas.

Notamos que aunque la censura sea civil, es decir dirigida por el estado, el peso del naciocatolicismo y por consecuencia de la religión, es innegable.

En los años 1940, el cine en España se convierte en el reflejo más evidente de la evolución socio-política es decir de la implantación del sistema nacional católico. El sistema franquista, de un punto de vista ideológico, se caracteriza por la retroalimentación que sucede entre el estado y la Iglesia en el reparto de los poderes, eso es el naciocatolicismo del cual hemos hablado anteriormente. Eso consiste en que la Iglesia sostiene al estado y en contrapartida el régimen le deja una parte de poder a la Iglesia. A partir de 1945, cuando Franco cambia de gobierno, el régimen pierde fuerza, mientras tanto la Iglesia va ganando poder. El cine pasa entonces a depender, ya no del Ministerio del Interior sino del Ministerio de la Educación y de las orbitas católicas. De hecho, este mismo año asistimos a una explosión de películas con temas católicos. Ya hemos visto *Raza*, de Sáenz de Heredia en 1941, que justifica la Guerra Civil, pero también que da un valor a la religión como por ejemplo cuando se ve el fusilamiento de los frailes en una playa de Cataluña, donde el conflicto fue más violento y más anticlerical. Este fusilamiento está rodado con simbolismo entre el fusilamiento en la playa que recuerda a Jesús que daba la enseñanza a sus discípulos en la playa también, o a unos de sus discípulos que eran pescadores, las pizas en la arena que recuerda el camino de los frailes, la música glorificando a los frailes que van a morir, y la luz sobre el cadáver de un fraile que da un carácter aún más trágico, todos estos elementos ya dan una importancia a la religión. Alicia Salvador Marañón habla de un “matrimonio” entre el Estado y la Iglesia, y declara que “a la Iglesia le confiere un poder tremendo (en una primera etapa no podían celebrarse las

sesiones de la Comisión de la Censura en ausencia del representante eclesiástico, por ejemplo)”. En 1947, *La Fe* de Rafael Gil presenta un tema católico pero la creencia está puesta en duda. La censura, y sobre todo la Iglesia le van a plantear problemas. Pero no nos equivoquemos, aunque la Iglesia no tiene tanto poder antes de los años 1940, ya da su opinión, desde finales de los años 1920, en cuanto al cine. Efectivamente, en 1928 los eclesiásticos condicionan al público haciendo unos carteles con una serie de códigos que recomiendan a los fieles las películas. Es decir, que aconsejan unas películas y, a contrario advierten de otras que son desaconsejables.

Volviendo a las películas con temas católicos, no se producen solo en los años 1940 sino a lo largo del periodo franquista. De hecho, *Viridiana* se encuentra en el año de su estreno con películas de tema religioso e histórico como por ejemplo *Rey de Reyes* de Nicholas Ray o *Teresa de Jesús* de Juan de Orduña. *Rey de Reyes*, que forma parte del auge de los péplum a principios de 1960, aunque muy pocos péplum traten de la vida de Jesús, rememora la vida de Jesús y enseña sus milagros, la piedad y la bondad de este hombre con fines de seguir aficionando los fieles a la Iglesia. De la misma manera, *Santa Teresa de Jesús* demuestra que la vocación es recompensada y que vale la pena creer. Esta película forma parte del cine hagiográfico, es decir misionero. Propone como una especie de catequesis propuesta en el cine de los años 1940 que resurge a finales de los años 1950 y hasta los 1960. *Santa Teresa de Jesús* tiene un papel fundamental en su época, porque es la Santa asumida como la santa de la reza por el Franquismo. Este guión se prepara desde 1947 pero la realización se alarga. Se presenta dos veces a la censura, la pasa la segunda vez gracias al restablecimiento del místico y de los valores apostólicos. Los protagonistas de estas películas se convierten en personajes de una gran importancia gracias a su fe, casi en héroes. Eso tiene que dar envidia al público y servirle de ejemplo.

En cuanto a *Viridiana* tiene que fundirse en ese marco cinematográfico, pero trata la religión de una manera muy distinta a lo que acabamos de ver. Hay que decir que *Viridiana* más que problemas, plantea dilemas. Esos dilemas son la vocación religiosa, la caridad y la convivencia entre sexualidad/celibato y religión. En los años 1950-1960 es el mayor “BUM” de vocación en toda la Historia de España, cualquier persona puede entrar en el cuerpo sacerdotal. Hay películas como *Alegre juventud* en 1962 de Mariano Ozores, que enseñan lo bien que lo pasan en los conventos: jugando al fútbol, cantando, etc... También se encuentra, en *La hora incógnita* de Mariano Ozores también, la imagen de un

cura, interpretado por Florian Rey, que ayuda a la gente a morir frente a una amenaza nuclear. La fe de la gente vuelve en esos últimos momentos. A contrario, en *Viridiana*, la fe no vuelve en ningún momento de la película. Después de las dudas que tiene en cuanto a lo que le hizo su tío Don Jaime, no consigue superar ese acontecimiento y deja el convento. El dilema de la caridad también está presente en varias obras, no solo en la de Buñuel. En 1957 *Rebeldía* de José Antonio Nieves Conde relata la historia de una joven que piensa haber matado a su novio pero resulta que no está muerto. Entretanto ella se mete al convento y él la viene a buscar todavía herido. Por piedad, la mujer deja el convento y se casa con él sin amor porque él está loco enamorado de ella. En 1961, Berlanga critica también la caridad a través de su película *Plácido*. El matiz entre esta última y *Viridiana* es la calidad de la religión. La obra de Buñuel es muy nihilista porque busca la calidad pero todo le sale mal, entonces nos plantea el problema de la necesidad de la virtud de la calidad frente a la ausencia de calidad. La caridad de *Viridiana* se caracteriza evidentemente cuando “contrata” a los mendigos en la casa de su tío, les busca una función para guardarlos ; y se arrepiente cuando uno intenta violarla, también cuando perdona el comportamiento de su tío y luego de su primo que está a punto de faltarle al respeto con su forma de ser. Su caridad desmesurada hace de ella un personaje más simplón. La mezcla que existe en ella y en su entorno de vocación religiosa, de celibato y de sexualidad no la ayuda. Como ya lo hemos dicho, la creencia en *Viridiana* no recupera su dignidad, está lesionada. *Viridiana* es un problema porque la vocación fracasa, la duda no confirma la fe sino que es un motivo para abandonarla. A lo largo de la película cada vez la creencia va de mal en peor. Así Buñuel da un valor muy flojo de la fe y por consecuencia de los que se enrolan en los conventos. Es una crítica abierta que si hubiera podido, la habría clavada en el final, nos referimos a que en uno de los guiones escritos, Buñuel imaginó a *Viridiana* acabando haciendo un gesto a su primo como para viniera a su cama, así hubiera clavado más claramente su dilema entre vocación y sexualidad. Pero la ambigüedad que queda en el juego de cartas al final de la película nos da una idea de cómo se resuelve este dilema, *Viridiana* elige su vida de mujer antes de su vida de monja. Nunca se vio antes de *Viridiana* un problema de vocación tan cerca del problema sexual. Hay que admitir que Luis Buñuel no se modera mucho cuando crea el guión y sus personajes, entre el tío Don Jaime que intenta violar a su sobrina, que respira la ropa de su mujer fallecida y que se suicida, *Viridiana* la novicia llena de caridad pero que resulta tener una fe muy floja, el primo que es un personaje más vulgar, los mendigos que son unos vagos por la mayoría y las escenas a carácter sexual entre *Viridiana* y el tío, los mozos detrás del sofá y los mozos

que intentan violar a Viridiana, no deja nada que pueda gustar a la censura y menos al orden eclesiástico. Otra que no debe ser del gusto de los frailes es la película *Canción de Cuna* que trata también de la fe que fracasa con una joven criada por una monja que elige al final su vida de mujer en vez de una vida de monja, se puede considerar un paralelismo con *Viridiana*. Este tema ambiguo no existe más en España hasta después de la muerte de Franco.

Todos esos elementos hacen que *Viridiana* es una película-evento bajo el régimen naciocatolico. Aunque crea un problema moral en España, no es el único país en lo cual se hace notar, de hecho, está criticada también en el extranjero.

La primera cosa que podemos afirmar es que la vuelta de Buñuel a España ya es un evento. Después de muchos años de exilio, regresa a su país, y como ya lo hemos dicho, no es bienvenido por algunos. Su regreso crea un impacto en España como en la vida del propio cineasta. Pese al ambiente político, sigue usando sus marcas personales en su obra, y sigue queriendo hacer su trabajo más o menos como le da la gana.

Podemos afirmar que *Viridiana* es una película-evento a causa del marco socio-político en lo cual se estrena. El proceso, el contenido y su recepción forman parte de varios niveles que plantean problemas en los confines políticos del Franquismo. Se supone desde el principio que esta película va a ser un escándalo, pero es la intención de Buñuel, es un escándalo funcional. Cuando se proyecta la película en Cannes, en Francia, es obviamente para criticar al régimen franquista y a la Iglesia. De esta forma, Buñuel se impone como un autor acertado y provoca una ruptura cinematográfica. Esta ruptura produce una consecuencia paradójica, que en 1962 se crea un escudero y el mismo año se establecen las normas de censura. Tras eso, se realiza un proceso de recuperación de Buñuel y *Viridiana*. El fenómeno de película-evento evoluciona también en la prensa francesa. En el festival de Cannes de 1961 se da inicio al escándalo de la censura romana. En Francia sí que se puede comentar la película ya que en España no, en cuanto a Italia, reacciona a esa audaz. Desde 1961 hasta 1962 y posteriormente, se liga la crítica a la película para ir consagrándola, más estudios filmicos se especializan en Buñuel en la prensa. Se establece un campo cultural a través de debates y artículos en las revistas. Francia que padeció la Segunda Guerra Mundial dos décadas antes, se construye como un país democrático revolucionario y culto, cosa que se puede notar hasta en el cine francés. Por eso también, Buñuel desea proyectar su película en Francia. El ambiente cultural de la nación es muy importante para la

recepción de una película. Muchas veces se crea la identidad a través de contrastes, Inglaterra y Alemania por ejemplo van creando estereotipos para construirse. En cuanto a la prensa francesa, comienza a hablar de filme desde el rodaje, a partir de la primera etapa de demanda de sentido se toman los temas sobre todo la religión y el esotismo. Hay algunos defensores en la crítica, por ejemplo Carriers de Cinema considera *Viridiana* como una sátira del Franquismo, mientras que el “Figaro” y “Combat” la califican de negativa. Como ya lo hemos dicho se hace incapie las señas de identidad de Buñuel, la vena poética de su cine está basada en la esencia española es decir Goya, Velázquez, la picaresca y el esperpento de Valle-Inclán. Lo que más critican los periodistas son la falta de confianza en el ser humano y la falta de esperanza que van en contra de los derechos constitucionales, hijos de la Revolución Francesa. La nueva “ola” española sería el exceso y el contraste de la crueldad y la poesía lo que recibe una crítica negativa. Para volver a Cannes, *Viridiana* gana la Palma de Oro del Festival, empatando con *Una larga ausencia*. Según Donald Pérez Ferrero, “*Viridiana* ha sido una bomba, la bomba cinematográfica de este Festival que a todos ha asombrado y ha provocado extraordinaria polémica”, a contrario Gonzalo Carvajal y Pilar Narvi3n, que afirma que “En Cannes han premiado un gol redondo de la furia española”, aplauden con euforia el 3xito.

Tras eso, en mayo, el “Osservatore Romano”, es decir la prensa del Vaticano, condena la película y declara que es blasfema. Se queda muy sorprendido de que esta película sea española sabiendo lo cat3lico que suele ser el pueblo espa3ol. A partir de esa condenaci3n ya no se oye hablar de *Viridiana*. Tras ese acontecimiento, en 1962, el Papa Juan XXIII declara el Segundo Concilio del Vaticano que consiste en promover el desarrollo de la fe, lograr una renovaci3n moral de la vida cristiana de los fieles y adaptar la disciplina eclesi3stica a las necesidades y a los m3todos contempor3neos.

En fin, después de haber estudiado la censura a través de su contexto histórico, de otros medios de denuncia censurados y de *Viridiana* frente a la censura, la religión en el marco histórico del Franquismo, en el marco del cine contemporáneo a *Viridiana* y después de haber confrontado *Viridiana* a la religión, hemos visto que esta película es una película-evento en su época. Efectivamente, es una película-evento gracias a la vuelta de Buñuel a España, al estreno en el Festival de Cannes y a la crítica de la prensa francesa, y sobre todo gracias a la reacción del Vaticano. A modo de conclusión, podemos decir que *Viridiana* es, sin duda, una bomba cuando se estrena y provoca la reacción no solo de los españoles, sino de otros países europeos, se ve por aún más público de lo que creían Buñuel y Alatrieste. Es una película muy rica que se alimenta de la esencia del arte español. A través de ella, Buñuel hace un homenaje a sus famosos antepasados patrióticos y denigra a la mayoría de sus compatriotas contemporáneos. Es seguramente su manera de decir que todo lo bueno que tenía España se está perdiendo con el Franquismo. Hemos podido constatar que el cine no es la única víctima del régimen, otros medios luchan a su manera como la fotografía, el comic, y lo que no hemos visto durante la conferencia pero que podemos añadir es, obviamente, la literatura y el teatro con autores como Antonio Buero Vallejo por ejemplo. Pero lo que tiene más impacto sigue siendo el cine porque, con el fútbol, es el modo de evasión más frecuentado por la gente española que se lo puede permitir.

A la luz de esas conclusiones podemos afirmar que *Viridiana* es una película bisagra que abre, de manera muy clara, nuevas problemáticas y de hecho nuevas perspectivas. Rompe el esquema tan rígido del naciocatolicismo y permite al extranjero de enterarse mejor de lo que ocurre realmente en España, la frontera con Francia estando cerrada ya desde hace unos años. Así consigue demostrar que no todos los españoles piensan de la misma forma.

Annexe 2

***La Pasionaria* discours prononcé par Dolores Ibarruri le 19 juillet 1936**

Ouvriers ! Paysans ! Antifascistes ! Espagnols patriotes !

Face au soulèvement militaire fasciste, tous debout pour défendre la République, pour défendre les libertés populaires et les conquêtes démocratiques du peuple !

A travers les communiqués du gouvernement et du Front populaire, le peuple connaît la gravité du moment actuel. Au Maroc et aux Canaries, les travailleurs luttent aux côtés des forces restées fidèles à la République, contre les militaires et les fascistes insurgés.

Au cri de : " Le fascisme ne passera pas, les bourreaux d'octobre ne passeront pas !"... les ouvriers et les paysans de diverses provinces d'Espagne s'incorporent à la lutte contre les ennemis de la République. Les communistes, les socialistes et les anarchistes, les républicains démocrates, les soldats et les forces demeurées loyales à la République ont infligé les premières défaites aux factieux qui traînent dans la boue de la trahison l'honneur militaire dont ils se glorifiaient tant.

Tout le pays vibre d'indignation devant ces misérables qui veulent plonger l'Espagne démocratique et populaire dans un enfer de terreur et de mort.

Mais ils ne passeront pas !

L'Espagne entière s'apprête au combat A Madrid, le peuple est dans la rue, appuyant le gouvernement et le stimulant avec son énergie et son esprit de lutte, pour que les militaires et les fascistes insurgés soient totalement écrasés.

Jeunes, préparez-vous au combat !

Femmes, héroïques femmes du peuple ! Souvenez-vous de l'héroïsme des femmes des Asturies en 1934. Luttezz vous aussi aux côtés des hommes pour défendre la vie et la liberté de vos enfants que le fascisme menace !

Soldats, fils du peuple ! Restez fidèles au gouvernement et à la République, luttez aux côtés des travailleurs, aux côtés des forces du Front populaire, aux côtés de vos parents, de vos frères et de vos camarades ! Luttezz pour l'Espagne du 16 février, luttez pour la République, aidez-les à triompher !

Travailleurs de toutes tendances ! Le gouvernement met entre vos mains des armes pour que nous sauvions l'Espagne et le peuple de l'horreur et de la honte que représenterait la victoire des bourreaux d'octobre couverts de sang.

Que nul n'hésite ! Soyez tous prêts pour l'action ! Chaque ouvrier, chaque antifasciste doit se considérer comme un soldat en armes.

Peuples de Catalogne, du Pays basque et de Galice ! Espagnols de partout ! Défendons la République démocratique, consolidons la victoire obtenue par le peuple le 16 février.

Le Parti communiste vous appelle au combat. Il vous appelle tout spécialement vous ouvriers, paysans, intellectuels à occuper un poste de combat pour écraser définitivement les ennemis de la République et des libertés populaires.

Vive le Front populaire ! Vive l'union de tous les antifascistes ! Vive la République du peuple ! Les fascistes ne passeront pas ! Ils ne passeront pas !

¡ No pasarán !

Obreros! ¡Campesinos! ¡Antifascistas! ¡Españoles patriotas!...
Frente a la sublevación militar fascista ¡todos en pie, a defender la República, a defender las libertades populares y las conquistas democráticas del pueblo!...

A través de las notas del gobierno y del Frente Popular, el pueblo conoce la gravedad del momento actual. En Marruecos y en Canarias luchan los trabajadores, unidos a las fuerzas leales a la República, contra los militares y fascistas sublevados.

Al grito de” ¡el fascismo no pasará, no pasarán los verdugos de octubre!”... los obreros y campesinos de distintas provincias de España se incorporan a la lucha contra los enemigos de la República alzados en armas. Los comunistas, los socialistas y anarquistas, los republicanos demócratas, los soldados y las fuerzas fieles a la República han infligido las primeras derrotas a los facciosos, que arrastran por el fango de la traición el honor militar de que tantas veces han alardeado.

Todo el país vibra de indignación ante esos desalmados que quieren hundir la España democrática y popular en un infierno de terror y de muerte.

Pero ¡no pasarán!

España entera se dispone al combate. En Madrid el pueblo está en la calle, apoyando al gobierno y estimulándole con su decisión y espíritu de lucha para que llegue hasta el fin en el aplastamiento de los militares y fascistas sublevados.

¡Jóvenes, preparaos para la pelea!

¡Mujeres, heroicas mujeres del pueblo! ¡Acordaos del heroísmo de las mujeres asturianas en 1934; luchad también vosotras al lado de los hombres para defender la vida y la libertad de vuestros hijos, que el fascismo amenaza!

¡Soldados, hijos del pueblo! ¡Manteneos fieles al gobierno de la República, luchad al lado de los trabajadores, al lado de las fuerzas del Frente Popular, junto a vuestros padres, vuestros hermanos y compañeros! ¡Luchad por la España del 16 de febrero, luchad por la República, ayudadlos a triunfar!

¡Trabajadores de todas las tendencias! El gobierno pone en nuestras manos las armas para que salvemos a España y al pueblo del horror y de la vergüenza que significaría el triunfo de los sangrientos verdugos de octubre.

¡Que nadie vacile! Todos dispuestos para la acción. Cada obrero, cada antifascista debe considerarse un soldado en armas.

¡Pueblos de Cataluña, Vasconia y Galicia! ¡Españoles todos! A defender la República democrática, a consolidar la victoria lograda por el pueblo el 16 de febrero.

El Partido Comunista os llama a la lucha. Os llama especialmente a vosotros, obreros, campesinos, intelectuales, a ocupar un puesto en el combate para aplastar definitivamente a los enemigos de la República y de las libertades populares.

¡Viva el Frente Popular! ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Viva la República del pueblo! ¡Los fascistas no pasarán! ¡No pasarán!

¡No pasarán!

Glossaire des lieux et des personnages

Alcazar : Palais des souverains maures d'Espagne, ici on parle plus particulièrement de l'Alcazar de Tolède, en Castille la Manche.

Carrillo Solares Santiago José : Secrétaire général du Parti Communiste Espagnol entre 1960 et 1982. Combattant durant la Guerre Civile, il fait partie de ses figures inoubliables de l'opposition au Franquisme et de la Transition.

Llano Amarillo : monument, obélisque qui porte les enseignes de la Phalange et de l'aigle de Saint Jean situé au pied du Mont Hacho, à Ceuta en Espagne.

Mehala : Armée marocaine qui aide les Phalangistes au moment du soulèvement militaire lors de la tentative de coup d'état.

Table des matières

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	4
PARTIE 1 - LA SOCIETE DECRITE DANS LES AUTOBIOGRAPHIES ET L'AUTOFICTION	9
CHAPITRE 1 – LE CADRE SPATIO-TEMPOREL	10
CHAPITRE 2 – L'ENGAGEMENT POLITIQUE	17
CHAPITRE 3 – LE STATUT DE L'EGLISE ET DE LA FOI DANS LA SOCIETE	28
L'Eglise en Espagne	28
Les facettes de l'Eglise	29
Les prêtres dans la littérature républicaine	33
PARTIE 2 - CONSEQUENCES DE LA DETENTION ET DE LA CLANDESTINITE	38
CHAPITRE 4 – LES CONDITIONS SANITAIRES	39
Les conditions sanitaires	39
La mort au quotidien	42
Les tortures endurées par les femmes	45
La vision du bourreau	49
CHAPITRE 5 – PROBLEME DE L'IDENTITE	52
Conversation de l'identité dans la politique	52
L'identité se traduit par la langue choisie dans l'écriture	53
CHAPITRE 6 – LES CONSEQUENCES DU DERACINEMENT AFFECTIF	58
Les relations entre exilés et détenus	60
L'identité se traduit par la langue choisie	62
PARTIE 3 - LE CHOIX DE L'AUTOBIOGRAPHIE OU DE L'AUTOFICTION	69
CHAPITRE 7 – LA SUBJECTIVITE DES MEMOIRES	70
L'autobiographie et l'autofiction	70
Pourquoi les auteurs ont-ils choisi d'écrire sur une période de leur vie en particulier ?	77
CHAPITRE 8 – LA THERAPIE LITTERAIRE	80
« <i>Tempus fugit</i> »	80
La catharsis dans l'écriture	82
La dimension didactique	87
Conclusion	92
Bibliographie	97
Table des annexes	100
Glossaire	126
Table des matières	127

RÉSUMÉ

L'Histoire, à la différence de la Littérature, relève d'une étude d'évènements passés, en principe objective. La Littérature quant à elle se fait généralement témoin de l'Histoire. Les témoignages étant rarement impartiaux, l'art littéraire joue un rôle inévitablement subjectif dans la culture. Tout particulièrement dans les différents types d'écriture du « moi », les auteurs – narrateurs et personnages de leurs œuvres – retranscrivent une vision du monde propre à leurs expériences personnelles. Dans cette étude, nous avons priorisé le domaine de l'écriture intime dans le cadre d'une littérature républicaine franco-espagnole postérieure à la Guerre Civile Espagnole. L'objectif recherché est de retracer tout d'abord les expériences de narrées par chaque auteur afin de les analyser, puis de constater de quelle manière ces auteurs s'approchent le plus de la réalité historique. Notre choix portant spécialement sur l'autobiographie et l'autofiction, notre travail est de parvenir à trancher entre les vérités personnelles et la fiction face à l'objectivité. L'autobiographie qui respecte un « pacte de vérité » ne s'engage-t-elle pas à une plus grande étroitesse avec la réalité historique ? Ou au contraire, la fiction prenant relativement plus de distance avec les opinions de l'auteur, ne permet-elle pas une valeur historique plus objective ? Quoiqu'il en soit, que l'écriture soit proche ou distante de son auteur, les œuvres rétrospectives mettent toutes en jeu les compétences de la mémoire. Ainsi, malgré sa volonté de vérocité, l'écrivain peut-il renvoyer un témoignage complet de son vécu ? Du vécu d'autrui ?

Cette recherche a évidemment pour but de répondre à ces questions, de les éclairer, tout en retraçant le passé douloureux des victimes. Afin de comprendre celui-ci, nous devons impérativement exposer le contexte sociopolitique de la Guerre Civile, les épreuves endurées par nos auteurs ainsi que les conséquences psychologiques auxquelles elles les condamnent. C'est à travers cette clarification que nous parviendrons à définir leur choix pour un genre littéraire spécifique ainsi que le degré de subjectivité de leurs ouvrages.



Des femmes tondues pour être parentes de républicains, www.cuartopoder.es : La represión franquista contra la mujer : las rapadas, article du 9 février 2012