Claire Laffaille

LOURDES ORTIZ
L'HISTOIRE AU CRIBLE DE LA LITTÉRATURE

La vida es un milagro y hay que luchar aunque sea utopía por el bienestar de todos

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Claire Laffaille, 2020

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-163-3

Édition originale
ISBN : 978-2-36783-154-1
Collection Universitas. ISSN : 2265-0776

LOURDES ORTIZ :
L'HISTOIRE AU CRIBLE DE LA LITTÉRATURE

DU FRANQUISME À LA DÉMOCRATIE

Claire Laffaille

LOURDES ORTIZ :
L'HISTOIRE AU CRIBLE DE LA LITTÉRATURE, DU FRANQUISME À LA DÉMOCRATIE

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

A mis queridos yayos

No escribo. Respiro por una paja. Entre dientes.
A pies juntillas entre losas de humo.
Jugando contigo. Con la vida. Sus bolsillos de tierra.
A ti me arrimo. Tu tiempo está contado.
No vivo. Respiro por una paja. Entre silbos que resbalan.
Y todo es correr. Las losas se desatan.
Alocada bala la margarita en la boca del vértigo.
Y el tiempo es una ceniza parda.

Pedro Heras

Introduction

En Espagne, le XXe siècle a été le théâtre de l'avènement du Franquisme. Le dictateur Franco qui a bâti son régime sur les ruines de la IIe République après une effroyable guerre civile, a conservé le pouvoir pendant près de 40 ans[1].

Le XXe siècle a vu les intellectuels s'ériger à la fois en critiques du pouvoir, en guides de la société et également en défenseurs des idéologies totalitaires. Les intellectuels, en tant que témoins privilégiés de l'évolution de la société, constituent l'une des clés pour tenter de saisir l'Histoire du XXe siècle, de la construction des nations jusqu'à la consolidation des grandes démocraties occidentales[2].

Dans un contexte de dictature franquiste, une fraction de l'élite intellectuelle, opposée au régime, mise à mal par la censure, s'est construite dans l'adversité. Cette élite intellectuelle de gauche, véritable détentrice de la conscience critique, a joué un rôle essentiel dans la période qui a suivi : la Transition. D'ailleurs, de nouvelles études dans le domaine culturel démontrent qu'une partie de cette conscience critique émerge à travers la proclamation de l'existence d'une autre Transition, d'une Histoire officieuse ou « intrahistoria », de victimes de projets utopiques et de rêves révolutionnaires frustrés. Leticia Blanco Muñoz affirme, quant à elle, que cette nouvelle perspective révisionniste exclut formellement la production littéraire féminine et se limite aux « narrativas asimétricas de género que releen

1. Denis Rodrigues, *L'Espagne sous le régime de Franco*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 11.

2. Javier Muñoz Soro, « Los intelectuales en la Transición », *Ayer 81*, 2011. En ligne <https://www.researchgate.net/publication/331114963_Los_intelectuales_en_la_Transicion_Ayer_81> [Consulté le 4/09/2019].

el periodo en clave masculina »[1]. À ce titre, l'écrivaine madrilène, Lourdes Ortiz, faisant effectivement les frais de semblable exclusion, incarne, sans conteste, l'une de ces voix d'intellectuels de gauche, porteuse d'un message aporétique non dénué d'intérêt qu'il est temps de faire largement partager.

Lourdes Ortiz naît à Madrid, le 24 mars 1943, dans la rue Espoz y Mina, située dans un quartier du centre de la capitale. Malgré la situation délétère de l'après-guerre, Lourdes Ortiz vit au sein d'une famille aisée. À quatre ans, elle contracte une grave maladie des poumons. Pendant sa convalescence, elle se plonge dans la lecture. Sa passion pour les livres, elle la doit à son père, journaliste et grand amateur de littérature. En 1956, alors qu'elle est adolescente, ses parents se séparent.

À douze ans, elle éprouve le besoin d'écrire qu'elle assouvit en rédigeant une nouvelle. Dans son ouvrage consacré à Lourdes Ortiz, Josefina Argente rassemble, dans une interview parue dans le journal *ABC*, en mai 1986, les mots de l'auteure : « deseaba contar y contar cosas. Puede que influyera en ese afán el haber sido siempre una gran lectora, hecho en el que quizá influyó que no hubiera televisión »[2].

Dans les années 60, elle rencontre un groupe de jeunes étudiants à l'université. La curiosité, la volonté de défier et d'aller à contre-courant du régime franquiste, les amènent à lire des poètes et écrivains étrangers, alors fermement interdits. Ainsi, Lourdes Ortiz découvre-t-elle Céline, Faulkner, Musil et se passionne pour la littérature étrangère[3].

Parallèlement, l'écrivaine s'engage dans la politique en militant activement dans les rangs du Parti Communiste Espagnol et ce entre les années 1962 et 1968. En 1968, deux événements la poussent à abandonner toute activité politique : Mai 68 en France et l'intervention des troupes soviétiques à Prague.

Néanmoins, son engagement, en tant qu'écrivaine, n'a jamais faibli. Cette conscience positionnelle[4] qui la pousse à intervenir dans les débats

1. Leticia Blanco, « Revisando las revisiones : la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española », dans María Burguillos Capel, *Escritoras, silencios y contracanon*, Sevilla, Benilde Ediciones, p. 105-112, *in* Carmen Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición : Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Catarata, 2019, p. 29.

2. Josefina de Andrés Argente, *Lourdes Ortiz*, Biblioteca de Mujeres, Madrid, Ediciones del Orto, 2003, p. 15.

3. *Ibid.*, p. 16.

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

publics de son époque en tant que citoyenne, reste une constante définitoire de son être profond. Sa vie et son œuvre se fondent et se confondent.

La romancière représente, à elle seule, un paradigme qui réunit, dans une même personne, une série de problématiques *a priori* insurmontables : être femme et écrivaine, avoir été éduquée sous le Franquisme, avoir vécu le passage de la Transition et devoir assister, aujourd'hui, au déclin des temps actuels, soumis à une crise aiguë des valeurs et d'identité de l'individu[1].

Tout au long de sa carrière littéraire, Lourdes Ortiz a prouvé qu'elle était une écrivaine prolifique dont la production littéraire est des plus hétéroclites. Elle a écrit des œuvres dramatiques parmi lesquelles se sont principalement illustrées *Las murallas de Jericó* (1980), *Yudita* (1986), *El cascabel al gato* (1994), *El local de Bernardeta A.* (1994), *Dido en los infiernos* (1996), *La guarida* (1999), *Aquiles y Pentasilea – (Rey Loco). Las últimas horas de Luis de Baviera* (2001), *Fedra* (2012). Elle a également publié les romans intitulés *Luz de la memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como éstos* (1981), *Urraca* (1982), *Arcángeles* (1986), *Antes de la batalla* (1992), *La fuente de la vida* (1995), *La libertad. Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón* (1999), *Cara de niño* (2002), *Las manos de Vélazquez* (2006). De plus, elle a également imaginé une série de contes comme *Fátima de los naufragios* (1998), *Los motivos de Circe* (1991) et *Ojos de gato* (2011). Enfin, elle a expérimenté l'essai avec *Escritos políticos de Larra* (1967), *Comunicación crítica* (1977), *Conocer a Rimbaud y su obra* (1979), *Camas, un ensayo irreverente* (1989), *La malicia de Dios* (1997), *El sueño de la pasión* (1997), *Don Juan, el deseo, y las mujeres* (2007), *Al otro lado del mar* (2007) et *Pensar la escritura* (2010). Il ne faut pas oublier sa participation à de nombreux jurys littéraires et sa nomination en tant que membre jusqu'en 2012 du *Patronato de la Biblioteca Nacional*.

Étant donné l'extrême densité de sa production littéraire, nous avons choisi, pour cette thèse, de nous intéresser principalement à sa production romanesque. Parmi celle-ci, les romans *Luz de la memoria* (1976) et *La fuente de la vida* (1995) ont particulièrement attiré notre attention. Ils réunissent, l'un comme l'autre, une charge symbolique forte concernant leur réception : *Luz de la memoria* en tant que premier roman publié et *La fuente de la vida* comme le seul roman de sa production romanesque récompensé par le *Premio Planeta*. Écrits à presque vingt ans d'intervalle, ils sont incontestablement révélateurs d'un processus de construction de

1. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, p. 15.

l'auteure. Le troisième roman *Andrés*, complètement inconnu avant 2016, que l'écrivaine nous a légué lors de notre rencontre cette même année, a surgi comme un cadeau inattendu. Son étude est apparue comme une évidence. En effet, le tapuscrit d'*Andrés* dévoile les rouages du métier d'écrivain tout en insistant sur les rapports qu'entretient Lourdes Ortiz avec son engagement politique. Sa qualité de roman inédit lui confère un caractère de tout premier ordre dans la genèse de la démiurge.

Il faut signaler que cette sélection est tout à fait subjective et se limite strictement au cadre défini par l'objet même de la recherche : une réflexion sur la manière dont l'Histoire est passée au crible par l'œuvre de Lourdes Ortiz, depuis le Franquisme jusqu'à la Démocratie.

Nous proposons une approche à la fois personnelle, littéraire et historique, afin de mettre en lumière la singularité, la complexité et l'ingéniosité d'une œuvre romanesque dont la dimension critique et didactique offre un témoignage vivant d'un pan de l'histoire de l'Espagne et révèle un engagement inconditionnel de son auteure.

Nous accompagnons notre étude de précisions socio-politiques, historiques, culturelles, littéraires, voire théoriques, dans la mesure où elles s'avèrent nécessaires à la compréhension et à l'appropriation optimale des textes du corpus sur-indiqué.

À ce jour, la production romanesque de Lourdes Ortiz n'a fait l'objet d'aucun travail critique approfondi, exceptés les importants travaux de Josefina de Andrés Argente[1], d'Alicia Giralt[2], Lynn Ann McGovern[3] et Nuria Sánchez Villadangos[4]. Les approches proposées offrent une analyse plus ou moins approfondie du potentiel postmoderniste et féministe des romans de Lourdes Ortiz. Dans l'ensemble, elles proposent un résumé détaillé de chaque ouvrage, de *Luz de la memoria* (1976) jusqu'à *Las manos de Vélazquez* (2006), en construisant leur argumentaire essentiellement autour des représentations du pouvoir, des stratégies narratives et de l'engagement féministe. Ces travaux se limitent à une étude purement littéraire ou/et féministe et ne font que suggérer la forte composante historique et politique des romans de Lourdes Ortiz. Une lacune que nous nous proposons

1. Josefina de Andrés Argente, *Lourdes Ortiz (1943)*, *op. cit.*

2. Alicia Giralt, *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos, 2001.

3. Lynn Ann McGovern, *Contando historias : Las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos, 2004.

4. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*

de combler dans cette thèse. Par conséquent, l'intérêt de notre étude est double. Effectivement, en tant que témoin privilégiée du XXe siècle, Lourdes Ortiz fait partie d'un courant idéologique qui lui a permis d'appréhender les principaux événements historiques et politiques contemporains, le Franquisme crépusculaire, la Transition et la Démocratie. L'autorité et la légitimité qu'elle est en droit de revendiquer, en tant que témoin responsable de ces événements, apportent, à n'en pas douter, de la singularité à ses romans. Son parcours et son militantisme communiste constituent, pour sûr, des éléments précieux pour comprendre les aléas de ce courant ainsi que de l'appareil politique du PCE qui est observé de l'intérieur. L'originalité de cette étude réside également en la mise en lumière et en valeur d'un document inédit, *Andrés*, source de première main. Sa justesse repose essentiellement sur l'inestimable collaboration de l'auteure qui accompagne chaque étape de ce travail. Nous prétendons ainsi proposer un travail solidement documenté qui aura vocation à saisir le substrat de ces trois romans de Lourdes Ortiz et qui apportera de nouvelles focalisations et des révélations inédites sur la personnalité de la romancière ainsi que sur son rapport à l'Histoire contemporaine.

Dès lors, notre approche se montrera-t-elle plurielle et associera-t-elle la Littérature à l'Histoire. En réalité, dans les romans de Lourdes Ortiz, les dimensions historiques et politiques s'entremêlent. L'Histoire est présente à la fois à travers les références à un temps historique concret qui devient même déterminant pour le comportement des personnages fictionnels et à travers les ancrages spatio-temporels, surtout dans *La fuente de la vida*. D'un autre côté, le politique surgit du débat, des opinions formulées sur le cours de l'Histoire, des commentaires composites des personnages, des intertextes prégnants, des digressions du narrateur sur l'humanité, l'amour, la religion, la mort, afin de construire une mosaïque axiologique des plus dense et lourde de sens. Ainsi, dans la complexité de son écriture émerge l'idée d'une croyance en des valeurs comme la solidarité, la générosité, l'altruisme ou la justice héritées de son adhésion au communisme.

Afin de mener à terme notre objectif final, c'est-à-dire appréhender le processus de construction de l'écrivaine confrontée à l'Histoire, nous avons tout d'abord été amenée, guidée par l'étude d'*Andrés*, à prendre en compte son appartenance revendiquée à la « génération de 68 », son parcours et son militantisme communiste qui constituent la base de son engagement. En tant que premier roman, nous nous sommes demandée dans quelle mesure *Andrés* marque les jalons de sa production romanesque à venir et dévoile déjà les caractéristiques d'un travail en devenir. Par la suite, il s'est agi de nous intéresser à son premier roman publié et de définir à quel point il

est révélateur d'une évolution significative de l'auteure. Ainsi, avons-nous cherché à appréhender par quels moyens Lourdes Ortiz se fait l'annonciatrice de l'échec des jeunes de « la génération de 68 », fervents défenseurs d'une utopie irréalisable et en quoi consiste son discours contestataire. Puis, nous avons porté notre attention sur le roman qui lui a permis de sortir de l'ombre et d'acquérir une reconnaissance en tant que romancière. Écrit dans un contexte démocratique, notre objectif, à travers *La fuente de la vida* consistera à analyser la nouvelle approche de l'auteure. Dès lors, nous insisterons sur les sujets qu'elle développe et sur les moyens qu'elle met en œuvre. À la lumière de ces observations, il entrait en ligne de compte de comprendre comment elle ouvrait la porte à des problématiques internationales et en quoi le roman offrait un nouvel éclairage sur son engagement. Nous prétendons exposer, de la sorte, une étude totalement originale, portant sur un cheminement, un aperçu de la virtuosité de Lourdes Ortiz qui jongle avec la littérature, la politique et l'histoire, en tâchant de révéler les valeurs, la symbolique, le pragmatisme d'une conscience dans une odyssée aux sempiternels naufrages.

Pour détailler notre approche, nous voyons bon de signaler que notre première partie est consacrée à l'étude du tapuscrit *Andrés*, laquelle est mise au service de la présentation de la jeunesse de l'écrivaine à travers le portrait de « la génération 68 ». Dans cette partie, nous nous baserons sur le tapuscrit en tant que pièce essentielle de notre travail et nous chercherons à relever des indications qui permettraient de le situer dans une démarche de construction romanesque de l'auteure. Ainsi, nous ferons la connaissance d'une jeune écrivaine de gauche subissant le Franquisme, qui n'hésite pas à aborder dès son premier roman, des thèmes polémiques en 1971 : le communisme et l'homosexualité. Exploitant sa qualité de tapuscrit, nous effectuerons une approche génétique du texte afin d'expliquer par quels moyens la réflexion de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers le processus, de l'œuvre vers sa genèse nous permettent d'accéder à des renseignements sur l'écrivaine. Pour finir, nous nous sommes interrogée quant à l'apport de l'intertextualité dans le roman et mesuré combien elle est nécessaire.

Tout en poursuivant un cheminement chronologique, notre deuxième partie est consacrée à l'analyse de *Luz de la memoria*, roman paru en 1976, qui se démarque par son engagement politique fort. D'ailleurs, nous nous sommes penchée, en premier lieu, sur la véridicité du témoignage vivant qu'il offre de la tragédie de « la génération 68 » : les vaincus de la Transition future. Ainsi, nous avons tenté de discerner quel type de message politique l'auteure cherche à transmettre et par quels moyens elle rend compte de la grande détresse psychologique de cette génération, représentée par des

personnages aux abois. Nous mènerons, pour cela, une étude sémiotique et narratologique des personnages. Enfin, nous étudierons comment l'emploi de l'intertextualité et de l'intermédialité introduisent immanquablement de la modernité au niveau narratif. Véritable démonstration de lucidité, de discernement et de clairvoyance de l'écrivaine, il était en notre esprit que ce roman pouvait être considéré comme une anticipation des futurs pactes politiques réalisés en faveur de la Transition démocratique espagnole.

Notre troisième partie qui parachève ce travail s'appuie sur l'étude de *La fuente de la vida*, texte publié par l'auteure au bout de vingt ans de carrière. C'est le roman de la maturité, de l'expérience et de la sagesse. Des trois romans, il est le plus abouti et le plus complexe avec la présence de trois narrateurs, d'un ancrage spatio-temporel exhaustif et d'une thématique controversée et bouleversante, à caractère universel. *La fuente de la vida* ne nous plonge-t-elle pas dans les méandres de la société de la fin du XXe siècle, consumériste et individualiste, qui a perdu de vue ses valeurs humanistes ? En ce sens, nous avons été amenée à approfondir nos réflexions concernant l'engagement politique de l'auteure, à observer dans quelle mesure il évolue dans ce roman en particulier, quel est son objectif et quelles sont les raisons qui ont poussé Lourdes Ortiz à écrire pareil roman. D'un point de vue narratif, intriguée par la présence d'éléments renvoyant aux contes et aux mythes, nous avons tenu à sonder leur rôle dans la trame narrative et mettre au clair leur potentiel subversif. Enfin, nous nous demanderons pourquoi l'auteure décrit des villes en ruines ? Que signifie la création d'un univers dystopique ? En fin de compte, *La fuente de la vida*, ouvrage profondément pessimiste et dramatique, provoque le réveil brutal du lecteur qui a en tête la phrase empruntée à Juan Antonio Rivera : « Los que crean que se puede tener todo lo bueno a la vez, que la utopía social es posible, es hora de que vayan despertando de ese sueño »[1].

Ainsi, à travers l'analyse rigoureuse des trois romans de Lourdes Ortiz, enrichie de l'apport du contexte historique, socio-politique et culturel, notre aspiration a consisté à approcher au plus près de la posture dissidente et contestataire véhiculée par ses œuvres, à susciter un intérêt nouveau pour la production littéraire de l'auteure et à tenter de la replacer dans un panorama littéraire où elle était trop absente.

1. Juan Antonio Rivera, *Menos utopía y más libertad*, Barcelona, Tusquets, 2005 dans José Luis Calvo Carilla, *El sueño insostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008, p. 16.

PREMIÈRE PARTIE

Lourdes Ortiz, une jeune écrivaine décomplexée du franquisme crépusculaire : entre témoignage et création

Cette première partie aborde les débuts de l'écrivaine, grâce à son roman *Andrés*. Elle ambitionne d'analyser le processus de construction de la romancière, de relever ses rituels, ses modes de fonctionnement et ses hésitations. En sa qualité de tapuscrit, *Andrés*, est susceptible de révéler des pistes encore inexplorées sur le travail d'écriture de la conceptrice. De plus, le contexte dans lequel elle écrit, entre les années 1969 et 1971, marquant les derniers moments du Franquisme en Espagne, fournit les explications nécessaires sur la naissance d'*Andrés*. Effectivement, l'élément historique est indissociable d'*Andrés*. Les événements, les lieux, les personnages renvoient à une réalité historique vécue et recréée par l'auteure : l'histoire du Franquisme crépusculaire[1]. Il est alors difficile de séparer ce qui est de l'ordre du personnel de ce qui est de l'ordre de l'histoire.

Pour mener à bien cette étude, l'axe nodal de la réflexion consiste à analyser le processus de formation de l'écrivaine en remontant, tout d'abord, aux origines du roman, aux raisons qui ont poussé l'écrivaine à raconter l'histoire d'*Andrés*. Pour cela, nous nous intéressons aux contextes socio-culturels et littéraires de cette période, et nous nous évertuons à proposer une lecture originale et substantielle d'*Andrés*, que nous concevons comme un véritable témoignage porté sur le Franquisme. Puis nous nous consacrons à une étude d'orientation génétique du manuscrit, dont l'intérêt réside dans l'absence de toute censure éditoriale, et ce afin de déterminer les recours utilisés par Lourdes Ortiz pour la rédaction et la correction d'*Andrés*. Enfin, l'omniprésence de l'intertextualité dans *Andrés*, par l'intermédiaire des épigraphes, met en évidence le potentiel culturel et littéraire de l'écrivaine madrilène et, dans un même temps, offre un complément d'information permettant d'appréhender l'armature et la portée du texte *Andrés*. Comme pour fermer la boucle de cette première partie, les épigraphes sont à considérer tel un rappel aux circonstances historiques de l'écriture du roman et confirment bien sa qualité de témoignage d'une génération désabusée de jeunes militants espagnols.

Au fur et à mesure de notre étude, il est loisible de découvrir comment l'écrivaine se construit autour d'un inflexible engagement antifranquiste

1. Période qui recouvre les années 1969 à 1975 et qui est marquée par la décrépitude grandissante du dictateur Franco.

fort, lequel deviendra pleinement humaniste pendant l'étape démocratique, ainsi que nous le développons dans la troisième partie, ce qui crée une illusion référentielle se plaçant au service d'un discours dissensuel. Dès lors, possibilité est donnée de considérer, à la lumière de certaines vérifications historiographiques, qu'*Andrés* constitue sans conteste un témoignage historique d'une époque donnée chez une personne donnée, en l'occurrence Lourdes Ortiz, une jeune écrivaine militante du Parti Communiste Espagnol de 1962 à 1968.

Cette première partie est le point de départ des réflexions postérieures qui vont surgir peu à peu dans la deuxième partie puis la troisième partie. Pour l'instant, il s'agit de proposer les premiers questionnements qui constituent la base de ce travail de recherche. La force et l'intérêt de cette partie résident, principalement, sur le caractère inédit du roman *Andrés*. En effet, très peu de documents en mentionnent l'existence. Dans la plupart des cas, il apparaît mentionné en note de bas de page, comme dans le prologue de l'ouvrage *Pensar la escritura* de Carmen Morán Rodríguez[1]. L'ouvrage de William M. Sherzer intitulé *The Spanish Literary Generation of 1968*, lui consacre plus d'une page dont en voici un extrait :

> Andrés García, 19 años de edad was prepared for publication in 1969, but the amouth of changes and omissions called for by the censor led Ortiz to reconsider that publication. She received an offer to have it published in Puerto Rico, under a pseudonym, but finally changed her mind. […] The structure of the novel, in fact, is this tension or dichotomie between the two themes: an oscillation between a personal taboo, homosexuality, and a collective one, the resistance to the regime […]. Each chapter is precedeed by a quote, and the authors quoted serve to demonstrate Ortiz's intellectual curiosity and her contact with literature produced outside Spain[2].

Selon le critique américain, l'utilisation abondante de l'intertextualité dans *Andrés*, que nous analyserons plus avant, prouve aisément que Lourdes Ortiz est une lectrice insatiable et curieuse de littérature étrangère. Cette citation de William M. Sherzer a l'avantage de résumer en quelques lignes

1. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, Valladolid, Edición Carmen Morán Rodríguez, 2010, p. 11. « Lourdes Ortiz había escrito ya en 1969 una primera novela, *Andrés García, de 19 años de edad*, que no se publicó y permanece inédita. El título aparece recogido en el listado de sus obras, en la página web de la escritora: http://www.lourdesortiz.net ».

2. William M. Sherzer, *The Spanish literary generation of 1968: José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz and Ana María Moix*, Maryland, University Press of América, 2012, p. 28-29.

la trame narrative du roman[1]. S'en dégagent deux thèmes principaux : l'homosexualité et l'opposition au régime. Le protagoniste, Andrés, est un jeune étudiant, engagé politiquement dans la lutte antifranquiste, qui est amoureux de son professeur, Julio. Ils vivent une relation amoureuse complexe, rythmée par les rejets et les absences de Julio, que vilipende le regard de la société et qu'endommage l'important écart d'âge. Au fur et à mesure qu'avance le récit, obnubilé par sa quête identitaire, Andrés se désintéresse de la politique. Ce qui est opéré dans le récit au moyen d'une série de *flashback* afin de montrer le progressif reniement politique de l'étudiant. Les luttes intestines du Parti, les risques mortels encourus par les communistes et les circonstances du Printemps de Prague[2] sont les principales causes de cette amère désillusion. Les événements historiques émaillent le récit du protagoniste. En témoignent les mentions faites au cas Enrique Ruano et à l'État d'exception, qui sont à relier à la dernière étape du Franquisme. Nourri autrefois du militantisme politique antifranquiste, convaincu de l'utilité de la lutte qu'il menait, c'est à présent son aventure romanesque qui le délivre de ce sentiment d'échec, de ce profond vide existentiel causé par la fin de la lutte. La situation politique n'est pas sans générer des problèmes existentiels en rien négligeables. L'amour devient, en l'occurrence, la solution au chaos, à la violence et au désespoir. À travers *Andrés*, Lourdes Ortiz dresse le portrait de toute une génération de jeunes gens déçus de la politique.

En nous faisant don de son tapuscrit, Lourdes Ortiz a mis en notre possession un roman inédit que peu de personnes ont eu entre les mains. La liberté qu'offre la primauté peut être également un danger. Afin de l'éviter, l'analyse n'a de cesse de se nourrir des propos de l'auteure, toujours disposée à apporter son aide en semblable travail de réhabilitation de son œuvre. Après notre première rencontre en mai 2016, nous avons toujours maintenu avec elle le contact par courrier électronique ou même par l'intermédiaire d'une application téléphonique. Il était beaucoup plus pratique de lui poser des questions à mesure que nous avancions dans nos recherches et de recevoir des messages écrits traçables. Compte tenu de son âge avancé, elle s'inquiète, plus que jamais, de l'avenir de son œuvre. Ce travail de réhabilitation que nous menons se révèle d'autant plus nécessaire que l'œuvre de Lourdes Ortiz n'aurait pas, à en croire Lynn Ann McGovern, bénéficié de l'attention méritée : « Sorprendentemente, a pesar de su indiscutible

1. Abordée plus amplement dans le chapitre : *Andrés*, une première création.

2. En août 1968, l'URSS décide d'envahir la Tchécoslovaquie pour écraser le Printemps de Prague que les dirigeants soviétiques considèrent comme une menace.

contribución, las obras de Ortiz no han recibido tanta atención por parte de los especialistas como las de otros escritores contemporáneos suyos »[1]. Encore dans les années 1960-1970, la littérature féminine est considérée comme une catégorie à part, excluant ainsi les écrivaines de la tradition littéraire espagnole[2]. Sa seule condition féminine, et non féministe – que Lourdes Ortiz réfute au plus haut chef –, et l'absence de succès commercial[3], l'ont manifestement reléguée aux oubliettes. Elle ne connait pas le succès d'une Esther Tusquets ou d'une Rosa Montero[4] qui revendiquent, haut et fort, leur combat féministe. Contrebalançant les propos de Lynn Ann McGovern, Nuria Sánchez Villadangos affirme que si les ouvrages de Lourdes Ortiz ne sont pas connus du grand public, ils sont, en revanche, encensés par la critique littéraire[5]. L'intérêt limité, dont parle Lynn Ann McGovern, de la critique littéraire à l'égard de l'œuvre de Lourdes Ortiz, serait vraisemblablement dû au rayonnement plus important d'autres romanciers et romancières qui, eux, ont bénéficié de l'appui d'un public élargi et très certainement de campagnes publicitaires, parfaitement orchestrées. Pourtant, comme semble l'observer la critique, l'œuvre de Lourdes Ortiz ne laisse pas indifférent.

Si l'on s'attarde sur la visibilité de Lourdes Ortiz dans les ouvrages théoriques consacrés à la littérature espagnole, l'on constate qu'elle est absente de l'anthologie de Gonzalo Sobejano et Santos Sanz Villanueva, *Historia crítica de la literatura*[6], qu'elle est uniquement mentionnée dans *El aprendizaje de la libertad* de José Carlos Mainer et Santos Juliá[7], qui la citent simplement comme ayant su décrire le phénomène du « desencanto » avec *Luz de la memoria*. Certes, les auteurs de ces ouvrages ont dû procéder à des choix.

1. Lynn Ann McGovern, *Contando historias: Las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 34.
2. Enric Bou, Elide Pittarello, *(En) claves de la transición : una visión de los novísimos; prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 269.
3. Seulement seize écrivaines ont reçu le prix « Planeta » en 65 ans d'existence de cette récompense.
4. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, Barcelone, Ariel, 1995, p. 321.
5. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 15.
6. Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española, Época contemporánea: 1939-1975, Primer suplemento, Santos Sanz Villanueva*, Barcelona, Crítica, 1999.
7. José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 153.

Cependant, il semble étonnant que Lourdes Ortiz soit si peu évoquée dans les anthologies spécialisées de la littérature de la Transition. En revanche, on remarque l'intérêt des Américains pour son œuvre. William Sherzer, antérieurement cité, lui consacre un chapitre entier et la positionne sur le même pied d'égalité que José María Guelbenzu et Ana María Moix. Quant à Robert C. Spires, il lui offre le même traitement dans un chapitre intitulé *Lourdes Ortiz; Mapping the Course of Postfrancoist Fiction*[1]. Le français Gérard de Cortanze, dans *Cent ans de littérature espagnole*, lui dédie deux paragraphes[2]. Force est de constater que les ouvrages théoriques espagnols sont peu enclins à lui accorder une place particulière. Elle se limite à un paragraphe dans l'ouvrage collectif *Historia cultural de la Transición*[3] dirigé par Carmen Peña-Ardid et également dans *Doce años de cultura española*[4] de Aizarna et Urbez. Pourtant, le travail documentaire réalisé en 1988 dans le *Diccionario de autores*[5], dans lequel Lourdes Ortiz est référencée dans une rubrique notable, laissait présager une plus grande reconnaissance.

Sur internet, il existe une entrée Wikipedia en espagnol sur l'auteure, une autre sur « escritoras.com » et sur le site « otrolunes n°46 » pour lequel nous avons apporté notre collaboration. Il est aussi possible d'écouter des enregistrements des interviews de Lourdes Ortiz pour la radio espagnole RNE[6] et sur le site « conocer al autor » où l'on peut retrouver une vidéo enregistrée par Lourdes Ortiz pour présenter son œuvre théâtrale *La Guarida*. Sa présence dans les médias[7], ses collaborations dans des quotidiens espa-

1. Robert C. Spires, *Lourdes Ortiz; Mapping the Course of Postfrancoist Fiction*, dans Joan L. Brown, W*omen Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*, United States, University of Delaware Press, 1991, p. 198.

2. Gérard de Cortanze, *Cent ans de littérature espagnole*, Paris, Éd de la Différence, 1989, p. 669.

3. Carmen Peña Ardid (éd), *Historia cultural de la Transición: Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, *op. cit*.

4. Santiago Aizarna, Luis Urbez, *Doce años de cultura española 1976-1987*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, p. 27.

5. Centro de las Letras Españolas, *Diccionario de autores : quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 191.

6. Lourdes Ortiz intervient dans l'émission *Tiempos de verano* le 18 juillet 2012. Voir aussi annexe n°1.

7. Daniel Sarasola, « La sonrisa de Gioconda », *otroLunes*, n° 46, Abril 2017. « La intensa labor periodística de Lourdes, su innata curiosidad ante la realidad más inmediata, se refleja en los muchos artículos que ha escrito en diferentes medios de comunicación (en la primera etapa del periódico *El Mundo*, en *Diario 16*, en el semanario *Mujer hoy*, en la revista mensual

gnols, comme « Diario 16 » ou dans des revues[1], les participations à des colloques, lui permettent d'acquérir la visibilité qui lui fait défaut.

Aussi, les chapitres qui suivent ont-ils vocation à démontrer que, bien que peu reconnue, si ce n'est que pour avoir su recueillir l'essence du « desencanto », l'œuvre de Lourdes Ortiz mérite qu'on s'y attarde pour en saisir toutes les nuances et en tirer bien des enseignements. *Andrés,* roman inédit, va nous permettre d'apprendre à connaître l'écrivaine à travers ses débuts et de comprendre comment l'Histoire de son pays lui donne à la fois la force et l'indignation suffisantes pour se construire en tant que romancière.

de educación *Escuela,* entre otros) sobre diferentes aspectos de la vida política y cultural española, o que reflexionan sobre la mujer, la historia, la literatura y la escritura (muchos de ellos recogidos en una antología miscelánea titulada *Pensar la escritura*, 2010) o en su participación como tertuliana en programas televisivos (*La mirada crítica* o *Las noches blancas*, dirigido por Fernando Sánchez Dragó) o radiofónicos (*Así es la vida* de Nieves Herrero, o *En días como hoy*, dirigido por Juan Ramón Lucas). En los últimos tiempos, sus entradas en Facebook sobre diversos aspectos de rabiosa actualidad tienen numerosos seguidores ».

1. Le magazine *Elle* lui a consacré un article en décembre 1988. *Cf.* annexe n°2.

Chapitre 1. Une écrivaine et son temps, la génération de 68

> Los suyos, sus armas y sus curas, verían en ellos las víctimas de unos libros.
>
> Haro Tecglen[1]

Andrés en tant que premier texte de Lourdes Ortiz a une valeur inestimable. Le manuscrit trouve sa source dans les événements d'une période historique précise. Il apparaît à la fois comme une manière de raconter un militantisme mais également comme une façon de rendre hommage aux victimes collatérales du Franquisme.

1.1 Lourdes Ortiz, une écrivaine du Franquisme crépusculaire

Lourdes Ortiz s'inscrit entre une génération de romanciers qualifiée de « inocente »[2] dont la plupart étaient affiliés au PCE ou « compañeros de viaje » : Juan y Luis Goytisolo (1931-2017 et 1935-), Juan Benet (1927-1993), Alfonso Grosso (1928-1995), Jesús Fernández Santos (1926-1988)[3], Juan Marsé (1933-), Carmen Martín Gaite (1926-2000)[4] et la génération d'écrivains nés après la guerre civile. La formation franquiste

1. Eduardo Haren Tecglen, *El refugio*, 1999, p. 274-275 cité dans Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017, p. 180.

2. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 258 : « […] emerge una generación de creadores que ha sido calificada con frecuencia de "inocente". Es la de los "niños de la guerra". […] En su infancia y adolescencia fueron sometidos a un auténtico "lavado de cerebro" intelectual y, en un primer tiempo cuestionaron frontalmente, mediante su producción cultural, las bases mismas de aquel condicionamiento ideológico ».

3. *Ibid.*, p. 261. « Jesús Fernández Santos es sin duda uno de los iniciadores de la novela social de su generación ».

4. *Ibid.*, p. 271. « Carmen Martín Gaite […] puede considerarse como la novelista de las crisis que llevan a los personajes a interrogarse sobre el sentido de su vida, de la vida… Pero las causas reales de los problemas […] tienen sus raíces en la realidad social de la España contemporánea ».

qu'elle a reçue, l'a amenée à rejeter les normes associées au canon littéraire[1] et à apprécier l'anticonformisme d'un Juan Goytisolo ou d'un Jorge Semprún. Elle fait partie de cette génération[2] qui a voulu couper les liens avec la tradition tout en constituant « un entramado entre lo existencial y lo social »[3]. Les romanciers de semblable génération prônent, notamment, le réalisme, comme le confirme Antonio Ferres en 1972 : « queremos ser mucho más realistas »[4]. L'artiste ne doit pas essayer d'expliquer le monde en le simplifiant : il doit provoquer, inquiéter, faire douter. Dans le domaine cinématographique, l'un des grands réalisateurs de cette génération « inocente » adopte ce mode de pensée : Carlos Saura (1932-). Pour Albert Bensoussan, l'écriture devient une action réflexive : « Se trata de reflexionar sobre la escritura según se escribe »[5]. Mais comment cela se traduit-il d'un point de vue narratif ? Selon lui, le monologue intérieur et l'introspection prennent de l'importance au détriment de la description. Il ajoute que : « La conciencia que nos habla se habla primero a sí misma : Yo quiere ser un Tú, un apóstrofe, una invectiva »[6]. Ceci expliquerait l'emploi du *Tú* dans *Andrés*. De cette manière, Lourdes Ortiz interpelle directement son lecteur.

Parmi la génération d'écrivains nés après la guerre, dans laquelle on peut inclure Lourdes Ortiz, il faut citer : Eduardo Mendoza (1943-) Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), José María Guelbenzu (1944-) et Félix de Azua (1944-). Leurs maîtres à penser sont les « demoledores en busca de formas nuevas : Joyce, Proust, Kafka, Gide, Faulkner, Beckett »[7]. Cette importance des auteurs étrangers chez Lourdes Ortiz, traductrice de Sade, Flaubert et Tournier entre autres, constitue, par conséquent, un élément qu'il faudra retenir pour comprendre le choix des épigraphes dans *Andrés*. Le besoin de procéder à des transformations au niveau narratif s'accompagne

1. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 22.

2. *Ibid.,* p. 29. « […] novelistas intelectualmente formados en los ultimos años del franquismo y en las libertades de la España democrática y en cuyas obras se aprecia un denotado afán de universalidad, de cosmopolitismo […] ».

3. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 264.

4. *Ibid.*, p. 271.

5. Albert Bensoussan, Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 323.

6. *Idem.*

7. *Idem.* Notre traduction.

d'un état d'esprit induit par des circonstances externes. Effectivement, à la fin du Franquisme a émergé un certain pessimisme ambiant. Comme l'explique José-Carlos Mainer, le démantèlement du Franquisme a été perçu comme un processus négocié avec ruse et modération. Le désaccord de Manuel Vázquez Montalbán, membre du Parti Communiste, vis-à-vis de cette stratégie qui visait à pactiser avec les franquistes et à trahir les idéaux communistes pour la légalisation du Parti, se manifeste dans la phrase « contra Franco vivíamos mejor », qui révèle à la fois une grande déception et une envie de contredire[1]. Pour José-Carlos Mainer, cette déception a poussé les auteurs à procéder à ce qu'il appelle : « […] una exploración expiatoria (o justificativa) del pasado cercano »[2]. Ils proposent une nouvelle manière de représenter la réalité et développent une vision ironique du passé. Une vision qui, plus tard, est devenue mélancolique ou revendicative[3]. Le passé est perçu avec beaucoup de cynisme et la défense des minorités sociales, dont font partie les homosexuels, devient une revendication récurrente[4]. Ces éléments seront d'une importance capitale lors de l'étude de l'œuvre de Lourdes Ortiz.

Parallèlement, l'on assiste à l'émergence du roman postmoderne[5]. La postmodernité naît de la prise de conscience de la complexité et du désordre. Elle se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré, découvre l'altérité à soi[6]. De tels éléments, nous allons les retrouver chez Lourdes Ortiz dans les trois romans que nous citons subséquemment : *Andrés*, *Luz de la memoria* et *La fuente de la vida*. Quand cette dernière parle de ses influences littéraires, elle dit[7] avoir notamment puisé son inspiration dans le roman

1. José-Carlos Mainer, *Historia mínima de la literatura española*, Madrid, Turner Publicaciones S.L, 2014, p. 202.

2. *Idem.*

3. Enric Bou, Elide Pittarello, *(En) claves de la transición: una visión de los novísimos ; prosa, poesía, ensayo*, *op. cit.,* p. 8.

4. *Ibid.*, p. 17.

5. À consulter à propos de la critique littéraire féministe américaine et française des vingt dernières années, l'ouvrage de Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, *Feminims, an anthology of literary theory of criticism*, New Brunswick, Rutgers UP, 1991, p. 167-168.

6. Marc Gontard, *Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, Rennes, Interférences, 2016.

7. Angeles Encinar, Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2009, p. 75.

Tiempo de silencio de Luis Martín Santos[1]. Par ailleurs, elle fait part de son admiration pour la génération, appelée « novísimos »[2] , dont le mérite consiste, d'après elle, à avoir trouvé une nouvelle manière de raconter en adoptant un nouveau regard, de nouvelles perspectives, identifiables notamment dans *Tiempo de silencio* avec le recours au perspectivisme narratif et aux monologues intérieurs. En effet, dans *Tiempo de silencio*, Martín Santos s'est éloigné du réalisme social de la fin des années 50, caractérisé par un cadre spatio-temporel restreint, un référent national contemporain, une volonté de témoignage, une prétention à l'objectivité[3] et a proposé de privilégier la forme[4] en introduisant des figures rhétoriques, une abondance de mots savants, des références intertextuelles et culturelles. Selon Lourdes Ortiz, Martín Santos a démontré que « se podía mirar hacia la miseria y la desolación de una sociedad cercana, pero que era necesario romper con las formas manidas y los estereotipos, encontrando nuevos modos de narrar »[5].

La littérature espagnole des années 70 compte également des productions féminines de grande valeur. Esther Tusquets, née en 1936, mêle étroitement l'étude d'un univers social et un projet féministe élaboré[6]. Dans ses ouvrages, l'amour se présente comme un jeu de sexe et de pouvoir, un jeu cruel et pervers[7]. Elle est considérée comme la féministe la plus authentique d'Espagne[8]. Pour sa part, dans *Crónica del desamor* (1979) et *Te trataré como una reina* (1983), Rosa Montero se joint à la cause féministe, en évitant

1. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 269-70. « Pero una de las aportaciones principales, una de las magistrales lecciones de *Tiempo de silencio* es el uso de un lenguaje ambiguo, que establece un desajuste sistemático entre el significado y el significante. […] Auténtico compendio, *Tiempo de silencio* se convierte, dentro de la corriente realista de los años cincuenta […] : un perfecto instrumento de desmitificación ».

2. Dénommée ainsi grâce à une anthologie de Josep María Castellet de 1970.

3. Geneviève Champeau, « Dimension imaginaire d'un roman du réalisme social : Dos días de septiembre de J.M. Caballero Bonald », dans Paul Aubert (dir), *Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme*, Centre National de la Recherche Scientifique, Talence, n°24, décembre 1996, p. 267.

4. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 44. « promovía una llamada de atención hacia la forma ».

5. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 30.

6. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 321.

7. *Idem.* Notre traduction.

8. *Idem.* Notre traduction.

toute forme de solennité grâce à l'utilisation d'un langage populaire, présent également dans les romans de Umbral ou de Vázquez de Montalbán, caractéristique de la génération du « cambio »[1]. Ce langage se manifeste par des néologismes, des expressions familières, de l'argot, qui donnent à l'ouvrage, selon Albert Bensoussan, une dimension linguistique et sociologique de grande valeur[2]. D'autres romancières, comme Cristina Fernández Cubas (née en 1945), refusent qu'on les considère comme des féministes. Avec son roman *El año de gracia* (1985), qui a obtenu un grand succès, elle démontre à quel point elle s'éloigne de la problématique féministe[3], en réactivant le mythe du Robinson des temps modernes. On pourrait considérer que l'approche que propose Lourdes Ortiz dans ses romans est originale et personnelle dans la mesure où elle dépeint la face cachée du monde[4]. Cette face, que le lecteur a oubliée ou rejetée, resurgit à travers la face cachée des personnages. En tant qu'écrivaine née après la guerre, elle réunit *les caractéristiques* propres à la génération « del cambio » : un certain pessimisme et une volonté de déconstruire les codes. Cet univers déroutant et dérangeant conduit à la réflexion. Nous tenterons de le démontrer au fur et à mesure de notre travail. Toutefois, il ne faut pas oublier que :

> […] cada autor, cada obra se relaciona con una perspectiva de la historia de manera diversa, ya que en cada una de ellas se proyecta el mundo, las aspiraciones y los sentimientos de sus autores. Por eso se contraponen dos puntos de vista: uno del texto hacia el contexto; y de manera inversa, del contexto hacia el texto[5].

En outre, envisager l'histoire littéraire dans sa linéarité serait réducteur et en détruirait le sens. De ce fait, il n'est pas pertinent de réduire Lourdes Ortiz à son appartenance à une génération mais de garder en tête l'état d'esprit de cette dernière. Les deux points de vue seront nécessairement étudiés tout au long de cet ouvrage. Bien souvent, chez Lourdes Ortiz, le

1. Albert Bensoussan, Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, p. 322. Notre traduction.

2. *Idem.* Notre traduction.

3. *Idem.* Notre traduction.

4. La face cachée de l'Histoire dans *Andrés, Luz de la memoria, Urraca* (Franquisme, Transition, Moyen-Âge), la face cachée de l'économie mondiale dans *La fuente de la vida* (le trafic d'organes, d'enfants) et la face cachée des personnages (suicide, meurtres, drogue, prostitution).

5. Enric Bou, Elide Pittarello, *(En) claves de la transición: una visión de los novísimos; prosa, poesía, ensayo*, *op. cit.*, p. 34.

contexte socio-politique est le point de départ du texte et le texte finit par nourrir le contexte.

Ainsi, l'œuvre de Lourdes Ortiz, à nos yeux, a-t-elle sa place dans l'histoire de la littérature espagnole, car elle dévoile beaucoup d'éléments qui permettent d'appréhender la réalité socio-politique de l'Histoire de l'Espagne. Comme toute sa génération, elle va proposer un regard novateur en déconstruisant les codes et en introduisant des formes nouvelles. Sa vision du monde, perceptible dans *Andrés*, *Luz de la memoria* et *La fuente de la vida* s'exprime à travers le cynisme et la mélancolie, propres à tous les désenchantés d'une période historique de l'Espagne.

1.2 Andrés, une première création

Lourdes Ortiz, alors âgée de 26 ans, rédige *Andrés* entre mai 1969 et juin 1971. Elle est mariée depuis 1962 avec le poète Jesús Munárriz et son fils Jaime, né de cette union, a six ans[1]. En 1967, elle avait publié son premier essai, *Larra: escritos políticos*. À cette époque, elle a quitté le Parti Communiste Espagnol, à la suite d'une grande désillusion, et s'est séparée de son mari[2]. D'après son ami Daniel Sarasola, son engagement dans le Parti répondait à un profond désir de défendre une société plus démocratique et égalitaire[3]. Après l'invasion de Prague par les Soviétiques en 1968, la lutte contre le Franquisme revient au centre de ses préoccupations. En 1969, elle travaille pour la maison d'édition Santillana, dans laquelle elle collabore à la rédaction d'une encyclopédie pour enfants. Elle s'occupe d'écrire de petites nouvelles sur des thèmes très divers[4]. Ce travail va lui donner le courage suffisant pour commencer à écrire *Andrés* : « Eso fue precisamente lo que me dio soltura para animarme por fin a empezar a escribir la que sería esa primera novela »[5].

1. *Cf.* Josefina de Andrés Argente, *Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 8.
2. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 44 : « varios autores pertenecientes a esa generación hablan de ellos mismos como integrantes de una cultura del desencanto que reinó a finales de los sesenta y a lo largo de la década de los setenta. Así por ejemplo, Soledad Puértolas indica en su artículo titulado *El desencanto, revisitado* lo siguiente: "Después de que, en 1976, se proyectara en los cines españoles *El desencanto*, la melancólica palabra empezó a correr, a extenderse, a aplicarse a todo lo que hacía y pensaba una generación" ».
3. *Cf.* Daniel Sarasola, « La sonrisa de Gioconda », *op. cit.*
4. Propos recueillis lors de notre conversation WhatsApp du 3/07/2019.
5. *Idem.*

Il est par conséquent impensable de séparer le contexte historique et le contenu narratif de son premier roman inédit, *Andrés*. Ce roman constitue une symbiose entre sa déception de la politique et son combat contre un environnement répressif franquiste. Dès lors, il est nécessaire d'appréhender le contexte historique afin d'évaluer à la fois l'originalité du texte et sa valeur en tant que témoignage. Nous proposons de présenter, pour une meilleure intelligibilité de la situation, certains aspects de l'œuvre, tels que la trame narrative et les personnages d'*Andrés*, afin de saisir au mieux la démarche de l'écrivaine.

1.2.1. Andrés, une jeunesse désemparée

L'histoire qui se déroule dans le Madrid des années 60 se compose de deux parties. L'une compte seize chapitres[1] et l'autre cinq[2]. L'intrigue se développe à mesure que le personnage avance dans sa quête identitaire. Les réflexions, les doutes, les angoisses du protagoniste rythment la narration. À la fin de la première partie le personnage éponyme, Andrés, un étudiant issu de la bourgeoisie, est sur le point de mettre fin à ses jours à la suite d'une trahison amoureuse. Dans la deuxième partie, l'on note un changement de comportement chez le jeune homme, signe qu'il a gagné en maturité[3]. Cette maturité marque un tournant décisif dans l'évolution du personnage et met un point final à son errance. Pour en arriver là, Andrés surmonte une série d'obstacles, liés à son militantisme dans un parti politique et à sa relation amoureuse avec Julio.

Jeune homme, profondément égocentrique, Andrés se complaît dans cette relation homosexuelle avec Julio, comme un enfant gâté qui s'amuserait avec un nouveau jouet : « el niño terrible que desea probarlo todo, estar en todo, sin llegar nunca a meterse de lleno »[4]. Julio, un professeur universitaire, d'une quarantaine d'années, représente pour Andrés un substitut paternel, qui l'instruit et l'éduque, à travers des lectures ou à travers l'art. Commencée comme un défi personnel il y a deux mois, l'histoire d'amour homosexuelle avec Julio, constitue, en fait, un refuge pour Andrés,

1. La première partie compte 201 pages.
2. La deuxième partie compte 51 pages.
3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 262. « Quizás sea esto la madurez, se dice: ese egoísmo, esa obsesión egocéntrica, masoquista, centrada en su relación con Julio, se ha roto ».
4. *Ibid.,* p. 12.

un moyen de sortir d'un monde fermé, où règnent limitations et préjugés[1]. Seulement, dans cette nouvelle relation, Andrés n'arrive pas à s'accepter lui-même.

Parallèlement, chez Ángel, un ami d'Andrés, s'organisent des réunions où les amis de ce dernier débattent de la situation internationale[2]. Lors de ces dernières, ces amis évoquent l'existence d'une organisation, de « una dirección », à laquelle ils appartiennent sans mentionner l'existence d'un quelconque parti. Andrés ne s'intègre pas au débat, il est complètement indifférent, obsédé par sa relation avec Julio : « ¿Para qué coño habré venido aquí?, pensabas arrepentido ya desde el primer momento, desde que pudiste comprobar que Julio, a pesar de lo que esperabas, no se encontraba allí »[3]. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi. Le narrateur omniscient oppose un Andrés du passé à l'Andrés du présent de narration : « algo ha cambiado en ese muchacho entusiasmado que eras tú mismo sólo hace unos años, […] hasta tal punto que ni siquiera puedes reconocer tu escepticismo, tu indiferencia »[4]. L'accumulation de subjonctif imparfait et de conditionnel souligne une rupture nette : « hubieras estado », « hubieras apoyado », « hubieras sostenido »[5], « haría », « deberías »[6]. Il y a nettement un avant et un après. Qu'est-ce qui explique ce changement soudain ?

Des années auparavant, ces réunions étaient pour Andrés l'occasion d'exprimer ses idées. Les manifestations auxquelles il participait lui permettaient de revendiquer ses opinions. Désormais, découragé par la politique internationale, l'intervention des chars soviétiques à Prague, l'invasion américaine au Vietnam, Andrés ne comprend plus comment la fin peut justifier les moyens[7], comment la lutte pour la liberté peut justifier la violence. Ainsi, décide-t-il de quitter le Parti, « apartarme durante una temporada »[8], après avoir lutté pour une cause qu'il croyait juste. Pour se justifier, il manifeste son rejet à l'égard des actions du Parti : « No puedo hacerme solidario

1. *Ibid.,* p. 9. « mundo cerrado, un mundo de moralismos y limitaciones del que tú buscabas salir ».
2. *Ibid.,* p. 18.
3. *Ibid.,* p. 26.
4. *Ibid.,* p. 18.
5. *Idem*.
6. *Ibid.,* p. 20.
7. *Ibid.,* p. 19.
8. *Ibid.,* p. 20.

de pronto de posturas que al ser realizadas en nombre de la organización se realizan de hecho en nombre mío »[1].

Néanmoins, il ne peut s'empêcher de regretter : « la acción como el seno materno en donde era grato respaldarse »[2]. Sa seule mission, dorénavant, se résume à garder des documents compromettants. Il assiste, en tant que spectateur, à l'arrestation de son ami Carlos qui avait en sa possession des journaux de *Mundo Obrero*[3], ainsi qu'à la mort d'un étudiant en Droit, à l'établissement de l'État d'exception et au déchirement de son « organización ». Tous ces événements l'auraient autrefois anéanti, mais la déception a laissé place à l'apathie.

Andrés va véritablement prendre conscience de soi-même lorsque son dernier rempart va s'effondrer. Effectivement, à la fin de la première partie du roman, la trahison de Julio, qui le trompe avec un autre homme, lui sert d'électrochoc. Après avoir été trahi par la politique, la trahison amoureuse exacerbe la situation. Andrés va passer par une phase dépressive qui va le pousser à fréquenter des boîtes gays et à avoir des relations sexuelles avec Ignacio, un prostitué. Se trouvant dans une situation de non-retour, il est sur le point de mettre fin à ses jours en sautant dans le vide depuis un pont. Toutefois, il se rend compte qu'il veut vivre et se ravise. Cette libération d'Andrés conduit à la deuxième partie du roman.

Dans cette partie, le personnage n'a plus d'obsessions, qu'elles soient amoureuses ou politiques. Il constate les dégâts physiques et psychologiques engendrés par la déception politique sur d'autres personnes que lui-même. Son ami Juan Álvaro, lui aussi engagé dans la lutte, a choisi de fuir à Ibiza, paradis des hippies, pendant deux ans, jusqu'à ce que son amie Elena frise la mort en prenant de l'acide. À la fin, Andrés échoue au milieu d'une manifestation, à laquelle il espérait participer. Nonobstant, très rapidement, les manifestants sont dispersés par les forces de l'ordre. D'un côté le roman se termine sur un constat d'échec collectif : la répression a eu raison de la lutte ; et de l'autre sur une possible reconstruction personnelle : Andrés, âgé de vingt-quatre ans[4], pardonne la trahison et reprend sa relation avec Julio.

La mention de l'âge d'Andrés, vingt-quatre ans et non dix-neuf ans, nous donne l'occasion de signaler que le titre *Andrés García, 19 años de edad*, bien

1. *Idem*.
2. *Ibid.,* p. 54.
3. *Ibid.,* p. 47.
4. *Ibid.,* p. 141.

qu'il soit annoncé ainsi dans tous les ouvrages concernant la production de Lourdes Ortiz, se doit d'être corrigé. En réalité, Lourdes Ortiz l'avait intitulé simplement *Andrés*. Cependant, à la suite de l'assassinat sanglant, le 26 mai 1979[1], d'un jeune homme, Andrés García, âgé de dix-neuf ans, militant de Juventudes Comunistas, tué à coups de couteau par des jeunes d'extrême droite, elle décida d'ajouter le patronyme « García » complété par l'âge du militant, pour lui rendre hommage[2]. Eu égard à cette information, nous avons choisi de garder le premier titre de l'auteure, en l'occurrence *Andrés*, car de toute évidence, le personnage est beaucoup plus âgé.

La présentation du personnage éponyme s'est faite, délibérément, à travers son engagement politique et sa relation amoureuse. Ces deux niveaux de lecture permettent de comprendre l'imbrication qui existe entre la politique et l'individu. L'obsession déraisonnée d'Andrés pour la politique se transpose, lorsqu'il quitte le militantisme, sur l'objet de son amour: Julio. Cette relation obsessionnelle, aussi bien en politique qu'en amour, est vouée à l'échec. Ce constat mis en lumière par Lourdes Ortiz dévoile l'ambition et les convictions d'une jeunesse inexpérimentée qui a eu le mérite de s'opposer au Franquisme.

Selon nous, dans la deuxième partie, l'état d'esprit du personnage d'Andrés a beaucoup à voir avec celui de Lourdes Ortiz au moment de la rédaction du roman. L'auteure a également pris du recul pour écrire, en finissant par se positionner en tant que spectatrice, elle a aussi dû renoncer et tourner la page d'une étape de sa vie.

1.2.2. Un jeu d'identité

Comme énoncé antérieurement, le roman se compose de seize chapitres dans la première partie et de seulement cinq chapitres dans la deuxième. Chacun des chapitres est précédé d'une épigraphe qui traduit l'état émotionnel du personnage d'Andrés. Le passé et le présent s'entremêlent dans la trame narrative, et les pensées d'Andrés interrompent sans cesse l'acte narratif producteur de récit. Si le premier chapitre se concentre sur la quête

1. *Cf.* Mariano Sánchez Soler, *La transición sangrienta : una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Ediciones Península, 2018, p. 169.

2. Voici un Extrait de notre conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 3/06/2019 : « Si cada vez estoy más segura de que la indignación de ese momento hizo que con rabia en el momento en que encontré el manuscrito que tenía casi olvidado le añadí ese título como homenaje privado » ; « Gracias de nuevo a ti descubro porqué escribí ese título a mano que de hecho como acabo de comentarte no correspondía a la edad real del personaje ».

identitaire du personnage, sa vie privée et sa vie publique, le deuxième chapitre dévoile les expériences vécues par d'autres jeunes de l'entourage d'Andrés.

Dans ce roman, il n'y a qu'un narrateur : Andrés. Sa force narrative réside dans le fait qu'il prend, par conséquent, la responsabilité du dire et du faire. L'originalité stylistique de cet ouvrage consiste à employer la deuxième personne du singulier « Subías ya las escaleras »[1], au lieu de la première personne du singulier. L'emploi de la deuxième personne donne l'impression d'un personnage contrôlé par quelqu'un d'autre, qui n'est pas lui-même. On peut aussi supposer qu'en choisissant de privilégier le pronom « tú », le but de l'auteure soit de réduire l'éloignement entre le destinataire et le personnage éponyme. Malgré tout, l'existence d'un « tú » implique linguistiquement l'existence d'un « je ». Dès lors, la focalisation diffère à plusieurs reprises dans la mesure où la narration alterne avec l'utilisation de la troisième personne, la deuxième personne et la première personne du singulier : « tranquilizarme, se dice Andrés »[2], « en ese momento se dio cuenta »[3]. Ce jeu de focalisations, interne ou zéro, ce dédoublement continu du narrateur, à la fois extradiégétique et intradiégétique, traduit un déséquilibre psychologique du personnage, qui résonne au niveau narratif.

1.2.3. Une première approche de l'univers ortizien

Semblable déséquilibre est lié à des problématiques existentielles. La mort, la vie, l'homosexualité, l'amour sont autant de grands thèmes abordés dans *Andrés*. Le cadre narratif se développe autour de la génération de 68, cette génération de désenchantés du combat révolutionnaire. Le désespoir de cette génération, dont Andrés devient le porte-parole, est le véritable point de départ, l'élément déclencheur, d'une ramification de sous-thèmes, tels que la mort et l'amour qui prennent une place prédominante dans la trame narrative. L'amour est tel un garde-fou, le refuge contre la folie et le désespoir causés par l'abandon de la lutte. Ainsi, il semble être la solution idoine pour se reconstruire car tout au long du roman Andrés passe par des phases de construction et de destruction. En choisissant de renouer à la fin les liens avec Julio, Andrés comprend qu'il a enfin trouvé son équilibre.

À travers le fort contenu émotionnel des thèmes, l'auteure recrée le quotidien d'un ancien militant communiste, de toute une jeunesse

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 187.

2. *Ibid.,* p. 91.

3. *Ibid.,* p. 54.

désenchantée, en *caméra subjective*. Pour son premier roman, la romancière adopte un ton grave et pesant qui en dit long sur son inquiétude et sa perception du monde.

Cette vision du monde que Lourdes Ortiz veut nous transmettre, s'exprime grâce aux thèmes abordés et également aux personnages. Les personnages du microcosme d'*Andrés* vont tenter de recréer le macrocosme de la société espagnole de l'époque, en manque de repères. La construction du personnage éponyme, puisqu'il est au centre de l'histoire, se fait au contact des autres personnages.

Le personnage de Julio, homme cultivé et d'une grande maturité, figure paternelle, en l'occurrence va calmer les ardeurs du jeune activiste : « estoy convencido de que la política del partido es una política oportunista, conservadora, que no se plantea en absoluto la toma del poder »[1]. Julio n'hésite pas à remettre en cause l'action du Parti qui est, selon lui, contre-productive puisqu'elle prône la voie pacifique alors qu'il faudrait opter pour une lutte révolutionnaire armée.

Les personnages de Gustavo, Ángel et Carlos, vivent à travers leur activisme politique, laissant de côté leur vie de famille. Carmen, la femme de Gustavo souffre de cette solitude et succombe au charme d'Andrés. À travers cet adultère, c'est une subversion des relations humaines traditionnelles ainsi que de la conception traditionnelle de la famille qu'il y a lieu de mettre en lumière.

Les personnages de Juan Álvaro et d'Elena sont en quelque sorte les représentations de la génération qui a perdu foi en l'activisme politique. Ils sont le miroir inversé de Gustavo, Ángel et Carlos. Juan Álvaro a dû fuir deux ans à Ibiza pour se reconstruire.

Les personnages d'Adela et de Luis, un couple heureux en apparence, cachent en réalité un lourd secret. Luis est homosexuel et Adela, amoureuse de son mari, souffre de la non-réciprocité de son amour. Luis se sert de son mariage pour protéger sa réputation. Comble de cette relation malsaine : Adela va permettre la relation homosexuelle de son mari sous son toit. L'homosexualité est présentée sous la forme d'un handicap ou d'une maladie, obstacle au bonheur et à une certaine forme de légitimité au sein de la société. Une fois de plus, le personnage féminin est celui qui subit une situation dont l'homme est à l'origine.

1. *Ibid.,* p. 114.

Les personnages de Ignacio, Trini et Laurita, rencontrés lors des pérégrinations d'Andrés dans les boîtes homosexuelles et transgenres, sont des marginaux qui incarnent également cette société en mutation.

Enfin, la famille n'est plus la cellule foncière de la société : les parents d'Andrés n'apparaissent qu'à de rares occasions dans la trame narrative. La mère, bourgeoise, accueillante et bienveillante, pense toujours au bien-être de son fils. Elle ne lui adresse aucun reproche concernant ses rentrées tardives ou ses fréquentations. Le père s'inquiète de son activisme, bien que paradoxalement cela soit un motif de fierté pour lui qui a vécu la guerre civile.

Cette fresque de la société espagnole sous le Franquisme présente des personnages atypiques et annonce un bouleversement progressif des mœurs. L'homosexualité est envisagée sous divers angles, celui d'Andrés et de Julio, qui vivent une relation amoureuse clandestine, celui de Luis, marié à Adela et celui de Ignacio, Trini et Laurita, qui se transforment à la nuit tombée. L'évocation de leur marginalité souligne le rôle discriminant de la société franquiste. Si Lourdes Ortiz défend le statut des homosexuels dans *Andrés*, en revanche, elle n'épargne pas les femmes. Carmen, Adela et Elena manquent terriblement d'assurance, de confiance, d'amour propre et de dignité. La conception de la famille est bafouée, d'abord, par la relation extra conjugale de Carmen, ensuite par le mariage arrangé de Luis et Adela et enfin, l'inutilité manifeste de la structure parentale. Les personnages du roman *Andrés* se situent en marge des normes imposées par le système dictatorial franquiste et national catholique et proposent des alternatives dans leur recherche de liberté.

1.3. L'univers socio-politique des Espagnols sous le Franquisme

Tout porte à croire que malgré le poids du pouvoir national-catholique en Espagne, la société procède à une mutation socio-politique importante. Cette mutation devient nécessaire pour atteindre un but commun : la liberté.

En parlant de l'homosexualité sous le Franquisme, thème tabou à l'époque, l'objectif de Lourdes Ortiz est de montrer l'existence affirmée d'une vie homosexuelle, déjà à l'époque franquiste, en prenant le contre-pied des idées reçues. La libération homosexuelle après la transition démocratique n'apparaît, dès lors, plus comme une naissance du mouvement homosexuel en Espagne mais plutôt comme la reconfiguration des rapports

de visibilité[1]. Dans une Espagne où les amoureux qui s'embrassent en public risquent une amende, où les piscines publiques doivent prévoir une séparation des deux sexes[2] ; dans une Espagne puritaine, détentrice de l'ordre moral, les homosexuels s'affirment. Toutefois, ils sont considérés par le Franquisme comme « desvirilizadores » et « degeneradores de la raza española »[3]. Rappelons que la répression, à leur encontre, fut importante et s'est intensifiée après la promulgation de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* en 1970[4]. Selon les chiffres donnés par Geoffroy Huard, à Barcelone, entre 1956 et 1970, il y aurait eu 342 homosexuels condamnés[5]. Pourtant, Jérôme Bazin trouve étonnant qu'aucun d'entre eux ne semble craindre la justice ni la prison. En effet, les homosexuels ne semblent pas hésiter à récidiver[6]. L'État franquiste « ne pouvant lutter sur tous les fronts, [a] mis moins d'intensité dans ce combat que dans d'autres » et a confié cette tâche à l'Église. D'ailleurs dans *Andrés*, les forces de l'ordre sont davantage occupées à arrêter les militants communistes que les homosexuels. Les ennemis du Franquisme sont essentiellement des opposants politiques, l'évolution des mœurs importe peu. En créant un militant communiste homosexuel, dans une Espagne national-catholique, alors qu'un communiste homosexuel est par essence un oxymore, Lourdes Ortiz veut donner la parole à deux catégories de marginaux : les homosexuels sanctionnés pour leur orientation sexuelle et les communistes pour leur orientation politique. Le personnage d'Andrés confronté à la peur du jugement et au poids d'une société archaïque, dissimule et renie son homosexualité. Cela conduit inévitablement au déséquilibre psychologique du personnage, signalé antérieurement et à une oscillation constante entre ses désirs homosexuels et les raisonnements d'hétérosexuels déterminés par la société patriarcale de l'époque.

1. Jérôme Bazin, « Geoffroy Huard, *Les Gays sous le franquisme. Discours, subcultures et revendications à Barcelone, 1939-1977*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2016 », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2017/3 (N° HS 12), p. 258-261. En ligne <https://www.cairn.info/revue-parlements-2017-3-page-258.htm> [Consulté le 12/07/2019].

2. Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 809.

3. *Idem.*

4. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española 1975-1982*, Madrid, Siglo XXI, 2016, p. 79.

5. Geoffroy Huard, *Les gays sous le franquisme : discours, subcultures et revendications à Barcelone 1939-1977*, Villeurbane, Orbis Tertius, 2016, p. 21.

6. *Ibid.,* p. 71.

Parallèlement à l'histoire d'amour clandestine et tumultueuse qu'entretiennent Andrés et Julio, se développe une autre histoire, celle de la lutte antifranquiste. Au moment de la narration, entre 1969 et 1970, il y a déjà plusieurs années que le combat dure. Dans le roman, le protagoniste laisse entendre que celui-ci tend à s'essouffler. Les travaux collectifs menés à la fois par M. Dolores de la Calle Velasco et Manuel Redero San Román[1], Jesús Martínez Martín et Julio Aróstegui[2], Carme Molinero et Père Ysàs[3] évoquent une jeunesse et une Espagne en pleine mutation, qui après avoir profité dans les années 60 d'une forte croissance économique, doit se confronter dans les années 70 à une période de chômage et de récession[4]. Effectivement, à pareille époque, le mouvement étudiant ne priorise plus son combat contre la dictature et l'élargit à une transformation sociale, culturelle et éducative du pays[5]. Pour expliquer cette situation, il est nécessaire de remonter aux années 50.

Depuis la fin de la guerre civile, l'Espagne fait un premier pas vers l'ouverture au monde extérieur grâce à un accord bilatéral signé avec les États-Unis le 26 août 1953[6]. Désormais, épaulée sur le plan diplomatique, l'Espagne entre à l'ONU en 1955. C'est à ce moment-là que Franco choisit de s'entourer de jeunes hommes, sans appartenance politique et membres de l'Opus Dei[7]. Ces technocrates vont moderniser l'économie et améliorer le niveau de vie des espagnols[8].

1. María Dolores de la Calle Velasco, Manuel Redero San Román, *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 141.

2. Jesús Martinez Martín, Julio Aróstegui, « Conflictividad social y oposición política », dans *Historia de España. Siglo XX : 1939-1996*, Madrid, Catedra, 1999, p. 210-224.

3. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: el partido comunista de España (1956-1982)*, Barcelona, Planeta, 2017.

4. Causée par la crise économique de 1973.

5. María Dolores de la Calle Velasco, Manuel Redero San Román, *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, *op. cit.,* p. 141. « [el] movimiento estudiantil […] se independiza notablemente de las cuestiones de lucha política contra la Dictadura, ampliando sus objetivos, a favor de la transformación social, cultural y educativa del país […] ».

6. Ces derniers prennent possession de quatre bases aériennes en Espagne (Torrejón de Ardoz, Séville, Saragosse et Morón de la Frontera) en échange d'une aide économique.

7. Il nomme Mariano Navarro Rubio aux Finances, Alberto Ullastres au Commerce et Laureano López Rodó au secrétariat général de la présidence, un département spécialement créé pour lui.

8. Dès 1957, ils prennent des mesures pour réduire les dépenses publiques et l'inflation, dévaluent la peseta, augmentent les impôts directs et encouragent les exportations et

Tant et si bien qu'en 1960, le mouvement de l'économie reprend là où il s'était arrêté en 1930. En ouvrant l'Espagne sur le monde extérieur, ces technocrates de l'Opus Dei ont mis fin à l'autarcie qui rendait impossible le développement du pays. Dans les années 60, la croissance économique était telle qu'on parlait de *miracle espagnol*.

Entre 1957 et 1969, l'Espagne s'insère dans le modèle économique dominant[1] conduisant à une transformation économique et sociale et à l'apparition de la classe moyenne, qui fait d'ailleurs la fierté de Franco comme il le confiera au général Vernon Walters : « Mi verdadero monumento no es aquella cruz en el Valle, sino la clase media española. Cuando asumí el gobierno, no existía. La lego a la España de mañana »[2]. L'apparition de la classe moyenne résulte de la croissance économique, l'industrialisation et le développement d'une économie de services tirée par le tourisme[3]. Cette émergence de la classe moyenne modifie, en profondeur, la société et ses valeurs : on passe d'une Espagne catholique, traditionnelle et agraire à une société moderne de consommation de masse.

De ces transformations économiques et sociales et de la modernisation du pays naissent les besoins de liberté du peuple espagnol, palpables dans les deux romans de Lourdes Ortiz, *Andrés* et *Luz de la memoria*[4]. Dès lors, c'est tout un ordre social et politique qui est contesté[5]. Ramón Cotarelo situe ce moment à la fin des années 60 :

> Los antecedentes de la transición española comenzaron a manifestarse hacia finales de los años sesenta. Un destacado dirigente de la oposición en las postrimerías del franquismo, el profesor Raúl Morodo —quien precisamente acuñará el término "pre-transición"— sostiene que "con la Ley Orgánica del Estado termina la

l'investissement de capitaux étrangers.

1. Hugues Puel, « Le néolibéralisme, modèle économique dominant », *Revue d'éthique et de théologie mondiale*, n°233, n°1, 2005, 29-51.
2. Vernon Walters, *Misiones discretas*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 331.
3. L'Espagne a accueilli six millions de visiteurs en 1960, deux fois plus qu'en 1958 ; il y en aura plus de vingt millions en 1970.
4. Nous l'avons vu dans ce point intitulé « L'univers socio-politique des espagnols sous le franquisme », et nous le verrons dans la deuxième partie dans le chapitre 2 « le regard critique de Lourdes Ortiz ».
5. Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 823.

> etapa de cristalización ideológica y de evolución plenamente controlada del Estado franquista"[1].

Cette situation de faiblesse du Franquisme, renforce les actions collectives : grèves et manifestations. Elles surgissent de revendications concrètes : augmentation des salaires, amélioration du niveau de vie, conditions de travail. Les étudiants, comme Andrés dans le roman de Lourdes Ortiz, montrent leur soutien aux mouvements ouvriers[2] et manifestent eux aussi en faveur de meilleures conditions de travail[3]. Ils réagissent également pour dénoncer les violences policières à l'encontre des travailleurs[4]. En guise de réponse, le régime réprime durement l'agitation sociale.

Si nous partons du postulat que le roman *Andrés* s'apparente à un témoignage historique, puisque selon nous, Lourdes Ortiz jongle avec le passé et le présent historique pour recréer un univers fictionnel[5] ou du moins comme elle le dit, une sorte de *démiurge* d'une époque donnée : « Aunque sea la historia la materia de la narración […] el novelista y el dramaturgo cuenta desde sí mismo […] [la obra] se convierte en demiurgo que traduce el pálpito de un momento »[6], il nous importe d'en extraire les éléments factuels qui ont un lien avec la réalité historique. Ce qui nous amène à nous interroger sur les bases de l'activisme politique de la jeune génération espagnole de 1968, les différents partis et leur évolution.

---

1. Manuel Pastor, *Las postrimerías del franquismo*, dans Ramón Cotarelo, *Transición política y consolidación democrática*, España (1975-1986), Madrid, 1992, p. 40.

2. Pourtant, pendant la guerre civile, tout avait été mis en œuvre par Franco et ses généraux nationalistes pour détruire la classe ouvrière : les républicains. Cette dernière, qui, selon Manuel Vázquez Montalbán (Propos recueillis d'après le documentaire de Yvon Gérault, *Franco, fragments de mémoire*, 1995) avait mis presque cent ans à sortir de l'analphabétisme, à créer ses syndicats et à avoir ses propres intellectuels quand la bourgeoisie, elle, les « sortait » de l'université tous les cinq ans. Pour l'écrivain, c'est ce qui a permis à Franco de se maintenir pendant quarante ans au pouvoir, grandement aidé par l'appui extérieur des Américains.

3. Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 825.

4. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: el partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 80-81. « Así, las más importantes movilizaciones estudiantiles fueron en protesta por acontecimientos extrauniversitarios, muchas veces acciones en respuesta a la violencia policial contra los trabajadores ».

5. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 45. « El novelista juega con el pasado y el presente o con un futuro probable o imaginario y lo convierte en materia novelesca ».

6. *Ibid.*, p. 48.

Dans le roman *Andrés*, les jeunes étudiants, sont divisés en deux catégories : ceux qui continuent les actions dictées par le Parti, en toute clandestinité, en distribuant des tracts, et ceux qui ont quitté le Parti à cause de la répression et se complaisent dans la solitude et l'angoisse, laissant place au « processus de désintégration »[1]. L'isolement, symptomatique d'une perte de repère, d'identité, peut pousser dans le pire des cas au suicide. La fuite à Ibiza constitue un dernier recours pour ceux qui ont atteint une situation de non-retour (allusion dans *Andrés*[2] mais aussi dans *Luz de la memoria*). Ibiza, délaissée par les pouvoirs publics espagnols, se trouve être le lieu privilégié du rassemblement hippie, dans les années 1960 et 1970, un mouvement qui prône la libéralisation des mœurs et l'autoconsommation. Ibiza présente l'avantage d'être un microcosme où tous les plaisirs sont permis.

À propos du mouvement des jeunes étudiants des années 60, nous retrouvons un écho dans l'ouvrage de Carme Molinero et Pere Ysàs qui décrivent deux changements dans le militantisme, semblables à ceux qui sont présentés dans *Andrés.* Dans les rangs étudiants, on observe une diminution des effectifs en raison de la répression et une certaine forme de repli de l'action militante, tournée, désormais, vers une activité strictement clandestine[3]. Les *flash-back* qui ponctuent le récit témoignent de la perte progressive de la foi militante parmi les étudiants, comme l'atteste le narrateur lui-même en évoquant l'existence de deux phases bien distinctes du militantisme : « d'abord l'enthousiasme, ensuite la crise »[4], évoquée dans la première partie du roman. La phase de dépression touche la dénommée « generación jodida »[5], selon les propos d'un personnage dans *Luz de la memoria*, à la hauteur de son militantisme. D'après l'historienne Emanuele Treglia, au départ, le mouvement étudiant[6] en Espagne, présentait une vision moins radicale par rapport à d'autres pays voisins. En 1968, à la suite des événements de *Mai 1968* en France, le mouvement bifurque vers des positions plus extrêmes. Ce processus de radicalisation conduit ensuite à

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 32.
2. *Ibid.*, p. 230 « me fui a Ibiza a reponerme ».
3. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: el partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 57.
4. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 18. Notre traduction.
5. *Ibid.*, p. 233.
6. *Cf.* Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 23.

une fragmentation et amène à une prolifération de sigles[1]. Elle ajoute, qu'à aucun moment, le Parti Communiste Espagnol, antérieurement première force d'opposition au Franquisme[2], n'a été en mesure de contrôler le mouvement et encore moins après la radicalisation puisque certains groupes se positionnaient contre la politique « révisionniste »[3] et « réformiste »[4] de Carrillo[5], qui, selon Carlos Serrano et Jacques Maurice, « joue à fond la carte de la rupture négociée et [qui] est pour beaucoup dans la conclusion des accords de la Moncloa[6] : c'est ce que n'admet pas la base ouvrière »[7]. De plus, dès les années 1960, le PCE[8] se trouve affaibli et contesté par manque de cadre idéologique défini. Pour parer au nombre croissant de dissidents, le PCE, sous la coupe de Santiago Carrillo et de Dolores Ibárruri[9], se réapproprie les pratiques et les normes mises en place par Staline, en organisant

1. *Cf.* Emanuele Triegla, *Fuera de las catacumbas, La política del PCE y el movimiento obrero*, Madrid, Eneida, 2012, p. 225. Différents groupes apparaissent : PCE (r), PCE (m-l). MCE, UC etc..

2. Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 69.

3. Considérée comme une démarche révisionniste le fait de laisser impunis les crimes franquistes, c'est le rejet de la « reconciliation nationale » proposée dès 1956.

4. *Cf.* Emanuele Triegla, *Fuera de las catacumbas, La política del PCE y el movimiento obrero*, *op. cit*. L'objectif de Carrillo étant d'établir une démocratie parlementaire et non un système socialiste qui laisserait le pouvoir aux mains du peuple.

5. *Ibid.*, p. 226.

6. *Cf.* Alonso Luis Enrique, Rodríguez Carlos Fernández, « Emploi et précarité des jeunes en Espagne », *Travail et emploi*, 2008, 3, n° 115, p. 71-80. En ligne <https://www.cairn.info/revue-travail-et-emploi-2008-3-page-71.htm> [Consulté le 12/07/2019]. Ces accords promulguaient un nouveau type de relation contractuelle, qui avait pour but de promouvoir l'emploi des jeunes, grâce à des contrats de deux ans. Ces mesures ne firent qu'aggraver les conditions de travail des jeunes générations et sont à l'origine de la précarisation.

7. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, Paris Hachette, 1992, p. 186.

8. *Cf.* Federico Jiménez Losantos, *Memoria del comunismo: de Lenin a Podemos*, Madrid, La esfera de los libros, 2018, p. 349-50. Le journaliste explique l'entrée du communisme en Espagne. C'est à partir des années 1850 que les idées de Marx mais davantage celles de Bakounine se diffusent en Espagne. Les idées, qui se répandent, prônent le mépris de la politique, source de l'apolitisme de l'anarchisme espagnol (CNT). Le chien assassiné dans *Luz de la memoria* s'appelle Bakunin.

9. Elle démissionne de ses fonctions de secrétaire générale du Parti en 1959 mais reste présidente du PCE jusqu'à sa mort en 1989.

des procès de type staliniens[1]. En témoignent le procès et l'exclusion, en 1964, de l'écrivain Jorge Semprún et du numéro deux du Parti, Fernando Claudín[2].

Afin de lutter contre le projet du PCE de Carrillo, naît « la nueva izquierda »[3] bien avant sa légalisation en 1977. Elle vient combler le vide que le PCE a laissé en renonçant à son identité en tant que parti révolutionnaire[4]. Arrêtons-nous un instant sur l'évolution de cette nouvelle gauche.

Au cours de cette période, entre 1964-1968, de nouveaux groupes font leur apparition, et viennent s'ajouter aux groupes traditionnels déjà connus. Ce phénomène, nous l'évoquerons dans la deuxième partie de notre thèse consacrée à *Luz de la memoria*. Dès 1964, plusieurs groupes dissidents, créent à Paris un PCE constitué d'un noyau maoïste : le Parti Communiste Marxiste-Léniniste[5]. Il obtient un réel succès à partir de 1966 en raison de ses analyses maximalistes et, surtout, de son activisme intense[6]. À sa tête, se trouvent Benita Ganuza et Julio Manuel Fernández. Le parti s'autoproclame successeur du PCE et adopte l'idéologie marxiste-léniniste, à laquelle s'ajoute la pensée de Mao Zedong[7]. Le maoïsme, qui apparaît en Espagne à partir de 1962, apporte du renouveau au moment où l'influence du modèle soviétique s'affaiblit. La pensée de Mao Zedong s'adapte davantage aux changements sociaux nés de la politique libérale encouragée par la

1. Un procès établit à l'avance dans lequel le coupable est déjà condamné à l'exclusion du Parti.

2. *Cf.* Emanuele Treglia, *Fuera de las catacumbas, La política del PCE y el Movimiento obrero*, *op. cit.,* p. 139 et Raphaël Delarge, « Les paroles de l'exclusion. Études historiques de l'œuvre autobiographique de Jorge Semprún », *A contrario* n°17, 2012, p. 37-52. En ligne <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2012-1-page-37.htm> [Consulté le 09/03/2019].

3. *Ibid.,* p. 257.

4. *Idem.*

5. *Cf.* Julio Pérez Serrano, « Servir Al Pueblo: Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica », Berceo. En ligne <https://www.academia.edu/36395160/_Servir_al_pueblo_trayectorias_del_mao%C3%ADsmo_en_la_pen%C3%ADnsula_Ib%C3%A9rica> [Consulté le 8/03/2019]. « En 1964 varios grupos disidentes del PCE crearon en París el Partido Comunista de España (marxista-léninista) liderado por Benita Ganuza y Julio Manuel Fernández ».

6. *Cf.* Sergio León, « Notes sur le mouvement étudiant en Espagne », L'homme et la société 16, 1970, p. 219-40. En ligne <https://doi.org/10.3406/homso.1970.1289> [Consulté le 26/03/2019].

7. *Cf.* Julio Pérez Serrano, « Servir Al Pueblo: Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica », *op. cit.*

dictature[1]. Jusqu'en 1968, le PCE marxiste-léniniste est soutenu par l'Albanie et la Chine mais après les événements de Tchécoslovaquie, leur soutien se fait plus modéré[2]. D'ailleurs, après l'intervention des chars soviétiques à Prague, Lourdes Ortiz, en total désaccord et avec les actions commises par les Soviétiques et la politique de Santiago Carrillo, quittera le Parti Communiste[3]. Ce moment historique marque non seulement une rupture de l'engagement de l'écrivaine mais aussi celui des jeunes communistes de sa génération, d'où l'allusion récurrente à cet épisode, que ce soit dans *Andrés* ou dans *Luz de la memoria.* En 1970, la Chine se désolidarise du PCE (m-l) et ce dernier abandonne, par conséquent, le maoïsme. Dès 1971, le PCE (m-l) fonde le Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) dont les bases du programme sont la lutte armée contre la dictature et contre l'impérialisme *yanqui* pour imposer une démocratie populaire[4]. De leur côté, en 1968, d'autres groupes maoïstes et guevaristes, de ressortissants espagnols[5], s'organisent à l'étranger et créent la Organización de Marxistas-Leninistas de España (OMLE)[6]. L'Espagne représente pour eux un pays capitaliste développé, aussi, au lieu d'une démocratie populaire leur projet est-il de mettre en place la dictature du prolétariat. À partir de 1970, on assiste au retour de ces ressortissants espagnols. À pareil moment, Manuel Pérez Martínez, dirigeant de l'organisation, rebaptise l'OLME : Partido Comunista Reconstituido : PCE (r). En 1975, les Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) représentent le bras armé du PCE (r)[7]. De son côté, le Parti Communiste Espagnol prend ses distances

1. Ceci s'explique par une plus grande ouverture au monde extérieur grâce au tourisme et aux échanges commerciaux.

2. *Cf.* Julio Pérez Serrano, « Servir Al Pueblo: Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica », *op. cit.*

3. Entretien avec Lourdes Ortiz à Madrid en mai 2016. Elle s'éloigne du PCE, au sein duquel les militants ne décident de presque rien et de Santiago Carrillo, un grand leader qui inspirait la crainte des membres du Parti.

4. *Cf.* Julio Pérez Serrano, « Servir Al Pueblo : Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica », *op. cit.*

5. *Cf.* Josepa Cucó I Giner, « La izquierda revolucionaria y la Transición. Dinámicas y procesos », *dialnet*, 20/07/2017, p. 16. En ligne <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/6490735.pdf> [Consulté le 12/07/2019]. Ce sont des Espagnols réfugiés en Belgique, en France et en Suisse principalement.

6. *Cf.* Consuelo Laíz, *La lucha final: los partidos de la izquierda radical durante la transición española*, Madrid, Los libros de la Catarata, 1995, p. 170.

7. En résumé, l'action du PCE(m-l) [Partido Comunista de España (marxista-leninista)] s'échelonne entre 1964 et 1967, de ce parti découle la création du PCE (m-l) et de

avec l'orthodoxie marxiste-léniniste pour impulser un nouveau phénomène idéologique : l'eurocommunisme[1].

Au Pays Basque[2], des groupes maoïstes, regroupant exclusivement des universitaires, fondent en 1967 la Nueva ETA (ETA Berrí), à tendance léniniste et influencée par la révolution cubaine, qui deviendra plus tard EMK, à tendance maoïste et tiers-mondiste. En 1972, la ligne idéologique du Movimiento Comunista de España (MCE) est la pensée marxiste-léniniste, associée à la pensée de Mao Zedong, mais à la différence des autres partis de même idéologie, ce dernier s'oppose à la lutte armée. À ce mouvement se joint bientôt le mouvement étudiant à tendance maoïste : Unificación Comunista (UC), créée en 1973.

Ces partis, de la nouvelle gauche, partagent la pensée de Mao Zedong dans la mesure où elle prône, entre autres, la libération nationale, la guerre populaire prolongée et la révolution par étapes[3]. Dans un contexte de dictature, ce sont des idées qui résonnent très bien parmi certaines couches de la population.

Dans le roman *Andrés*, en tant qu'écrivaine et non historienne, Lourdes Ortiz entend montrer les relations de cause à effet qui unissent le social et le politique, car l'un comme l'autre définissent l'être humain qu'est Andrés. En réalité, pour elle, la fonction du roman, dans son acception générale, consiste à parler de la vie et de l'individualité de ces êtres humains qui naissent, vivent et meurent[4], dans un contexte précis, qui a été le sien et dont elle est une observatrice au regard aiguisé.

son organisation armée le FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico) (1971-1976); la formation du Partido Comunista de España (internacional) [PCE(i)] (1967-1971) qui engendrera la constitution du Partido del Trabajo de España (PTE) (1972-1979); et finalement de la Organización de Marxistas Leninistas Españoles (OMLE) en vigueur entre 1968-1971 et dont est issu le Partido Comunista de España (reconstituido) [PCE(r)] et son organisation armée les Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) (1972-1979). Voir tableau annexe n° 3.

1. Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición : la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, *op. cit.,* p. 33.

2. Pour en savoir davantage sur les partis de gauche au Pays basque se référer au travail de Carme Molinero et Pere Ysàs (coord), *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016, p. 195-220.

3. Julio Pérez Serrano, « Servir Al Pueblo: Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica », *op. cit.*

4. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.*, p. 47. Notre traduction.

C'est dans ce climat de lutte, de divisions, d'angoisse, de répression, que nous avons décrit, aussi bien à l'intérieur du Parti qu'à l'extérieur[1], qu'évolue Andrés, en quête d'identité sexuelle mais aussi sociale et politique. L'unique crainte d'Andrés est de tomber dans un état de torpeur émotionnelle : l'aboulie, un mal générationnel. Cette génération de jeunes étudiants dont l'espoir de liberté et d'une société meilleure, avaient poussé vers le communisme, se sont sentis exclus, trahis et trompés par les leaders politiques tels que Santiago Carrillo et Dolores Ibárruri, la Pasionaria. Comme l'affirme l'historien Julio Aróstegui : « La movilización social fue un hecho, y la llegada posterior del *desencanto*, también. No es menos cierto que la opción pactista de los líderes limitó en definitiva la manifestación popular en masa »[2]. Cette sensation de *desencanto* a donné lieu à un certain désengagement pour la politique, cette dernière ayant laissé un arrière-goût amer des illusions perdues[3].

1.3.1. Une nouvelle génération politisée

Très rapidement, à la première lecture du manuscrit, comme nous avons déjà pu le constater, les allusions historiques se dégagent clairement. Andrés représente une nouvelle génération politisée au sein des universités. Lourdes Ortiz fait évoluer son personnage dans un milieu particulièrement hostile, propice au développement identitaire.

Au fur et à mesure que la narration avance, les détails historiques, visant à établir la fragilité et la cruauté du régime, se font de plus en plus récurrents. Face aux changements et aux revendications multiples de la société espagnole, Andrés témoigne. Pour ce faire, il se base, la plupart du temps, sur des éléments historiques concrets et vérifiables, qu'il a vécus, dont il a été, à l'image de la romancière, le témoin.

Effectivement, l'allusion à la proclamation de la part de Franco de l'État d'exception fait partie de ces éléments factuels, que nous devons examiner : « habían pasado cinco días desde la proclamación del estado de excepción »[4].

1. La répression du régime.
2. Julio Aróstegui, « La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996) », dans Jesús Martínez Martín (Coord), *Historia de España Siglo XX (1939-1996)*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 263.
3. Le *desencanto* apparaît en filigrane dans le récit de Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta, 1985.
4. *Ibid.*, p. 99.

Depuis le 25 janvier 1969 et le décret de l'État d'exception en Espagne[1], cinq articles del *Fuero de los españoles* sont suspendus[2], notamment ceux concernant la liberté d'expression, de réunion, d'association et le respect de la vie privée[3]. À partir de ce moment-là, les autorités ont le droit de saisir des biens et arrêter n'importe qui en toute impunité. C'est ainsi que le gouvernement réaffirme son pouvoir, mis à mal par la jeunesse espagnole.

Le père d'Andrés se souvient avec angoisse de cette période, durant laquelle, à tout moment, quelque chose de terrible pouvait arriver :

> [...] de sus manos temblonas que agarran el Hola con la misma inseguridad con que antes aferraban el periódico, y sabes que tras las princesas, las actrices, las bodas y los cumpleaños de los infantes, intenta borrar aquel miedo, aquellos artículos abolidos del Fuero de los españoles, aquel otro miedo antiguo[4].

La guerre civile, les persécutions du début du Franquisme et la peur vécues par la génération antérieure représentée par le père d'Andrés, résonnent dans la tête des jeunes générations de 68 et font ressurgir par l'intermédiaire de la mémoire, un thème essentiel qui sera traité dans la deuxième partie de cette thèse, des souvenirs traumatisants. Dans son ouvrage *The Transition to Democracy in Spain*, José Maravall note également le désintérêt total des espagnols pour la politique de leur pays :

1. Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit*.

2. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Decreto ley, 24 enero 1969. En ligne <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-98> [Consulté le 16/09/2019]. « Artículo primero: Durante el plazo de tres meses, contados desde la publicación del presente Decreto-ley, se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, quedando en suspenso los artículos doce, catorce, quince, dieciséis y dieciocho del Fuero de los españoles ». *Cf.* annexe n° 4.

3. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Fuero de los españoles, Julio 1945. En ligne <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1945/199/A00358-00360.pdf> [Consulté le 16/09/2019]. « Artículo doce: Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado. Artículo catorce: Los españoles tienen derecho a fijar libremente su residencia dentro del territorio nacional. Artículo quince: Nadie podrá entrar en el domicilio de un español ni efectuar registros en él sin su consentimiento, a no ser con mandato de la Autoridad competente y en los casos y en que la forma que establezcan las Leyes. Artículo dieciséis : Los españoles podrán reunirse y asociarse libremente para fines lícitos y de acuerdo con lo establecido por las Leyes. Artículo dieciocho: Ningún español podrá ser detenido sino en los casos y en la forma que prescriben las Leyes. En el plazo de setenta y dos horas, todo detenido será puesto en libertad o entregado a la Autoridad judicial ». *Cf.* annexe n° 4a.

4. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 81.

> Authoritarian regimes intentionally demobilize the people and apparently try to avoid ideological politics [...] In my study of clandestine politics under Francoism, I pointed out that the processes of political socialization both of workers and students, families shared one general characteristic: the fear of politics, the belief that politics was taboo[1].

L'historien se base sur une étude menée par *El Instituto de la Opinión Pública* réalisée à Madrid au mois de mai 1967, qui stipule que seulement 14% des adultes que compte la population espagnole étaient intéressés par la politique[2]. D'après lui, ce rejet s'explique en grande partie par l'amalgame établi entre la politique et le Franquisme : « The limits of the democratic political culture were due to the persistence of ideological elements of Francoism. […] This ideology had produced widespread mistrust and fear towards politics »[3]. Mais à travers ce rejet s'expriment également la peur, la lassitude, le besoin d'oublier et d'avoir une vie meilleure.

Ce désintérêt a laissé place à la lutte de la génération suivante, qui n'a pas vécu ou connu directement la guerre ou les premières années du Franquisme, représentée par Andrés dans le manuscrit et Enrique dans *Luz de la memoria*, au désir de vengeance, de liberté et de justice qui étaient en sommeil jusqu'alors. De cette prise de conscience est née la « novela social » dans un moment où : « […] había, sobre todo entre los jóvenes, un afán de autenticidad física y moral y una profunda simpatía por los que vivían en condiciones miserables, acompañados de mucha perplejidad »[4]. Cette génération montrait, déjà dans les années 50, de grandes prédispositions pour la politique, une volonté farouche de s'intégrer dans un projet d'avenir commun, de réconciliation de l'Espagne[5].

Lourdes Ortiz, certes, érige un personnage, en tant que porte-parole de cette génération. Ainsi, elle oriente le lecteur vers la démystification de la

1. José Maravall, *The Transition to Democracy in Spain*, London, Croom Helm, 1982, p. 77.
2. *Ibid.*, p. 103. Sondage mené sur un panel de 2 464 adultes dans le territoire national.
3. *Ibid.*, p. 206. De là naissent des *a priori* : la politique est synonyme de corruption, les partis sont tous les mêmes, les politiciens cherchent à satisfaire leurs intérêts et pas ceux du citoyen.
4. Carme Molinero, Pere Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 50.
5. *Idem*.

figure de Franco. Les griefs contre les dernières années du *tardofranquismo* s'accumulent et légitiment l'action de révolte des jeunes de la génération 68.

1.3.2. La gestion de la révolte

En tant que témoin de cette période, Andrés raconte depuis l'intérieur, en caméra subjective, l'action des forces de l'ordre, dénommés à l'époque « los grises ». À partir des documents retrouvés datant du 18 mars 1969, on constate un nombre important d'arrestations :

> Los datos conservados entre la documentación del Ministerio de Información y Turismo señalan que el 18 de marzo de 1969, después de sucesivas operaciones policiales, estaban detenidas o en arresto domiciliario 735 personas, de las cuales 315 eran estudiantes y 420 tenían otras profesiones[1].

La répression allait bien au-delà de simples détentions si l'on compte les victimes ayant succombé aux tortures policières ou aux arrestations exécutées par la Policía ou la Guardia Civil[2], ainsi qu'en témoignent les assassinats de Roberto Pérez Jáuregui ou Víctor Manuel Pérez Elexpe[3].

Toutefois, c'est la mort d'un autre étudiant, Enrique Ruano[4], qui bouleverse Andrés dans le roman de Lourdes Ortiz. Le décès tragique du jeune homme, le 20 janvier 1969, justifie et légitime d'autant plus la lutte contre le Franquisme car certains le perçoivent comme un assassinat perpétré par les membres du régime. L'extrait tiré du manuscrit révèle l'incompréhension du narrateur face à une telle violence, considérée comme arbitraire :

> Era casi un niño. Un tipo cojonudo. Lo habían detenido hace tres días. También cogieron a su novia. ¿Por qué le han matado? —Sabes que no hay respuesta, o mejor aún sabes que la respuesta es el odio, la explotación, la dictadura, todos esos conceptos que de nuevo

1. *Ibid.,* p. 72.
2. Julio Aróstegui (coord), *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del viento, 2012, p. 164.
3. Ces deux jeunes militants communistes sont morts après avoir essuyé les balles des forces de l'ordre, respectivement à Eibar en 1970 et à Portugalete en 1975, alors qu'ils participaient à une manifestation. *Diario Vasco*, 5/11/2010 et *Correo Vasco*, 24/04/2010. En ligne <https://www.diariovasco.com/v/20101205/bajo-deba/roberto-perez-jauregui-sigue-20101205.html> et <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100424/politica/portugalujo-asesinado-hace-anos-20100424.html> [Consultés le 26/03/2019].
4. Que nous développerons plus amplement dans le chapitre 3 de cette partie.

> ahora volvían a dejar de ser letra muerta, letra oficial en los periódicos, clandestinos, letra vaciada a fuerza de repetida[1].

L'assassinat de ce jeune étudiant provoque une véritable commotion populaire. Il déchaîne un climat de révolte au sein de la population[2]. La force de cette mobilisation populaire repose sur l'union, le partage d'intérêt et le besoin, essentiel comme profond, d'en finir avec la dictature. Pour ceux qui sont convaincus par la thèse de l'assassinat, la mort d'Enrique Ruano révèle la violence de la répression menée par le régime.

Dans le milieu artistique, on se mobilise également. D'ailleurs, une chanson donne suite à un autre événement, similaire au cas Enrique Ruano. Les faits se sont produits le 30 janvier 1967, à l'aube, lorsque la police est venue faire une perquisition au domicile de l'étudiant madrilène Rafael Guijarro Moreno. Selon la version officielle, diffusée par le journal Tel/eXpres, l'étudiant se serait jeté par la fenêtre quand la police est venue le réveiller. D'après Antonio Muñoz de Arenillas Valdés[3], d'autres sources considèrent l'hypothèse du suicide non plausible et assurent que ce serait l'action de la police[4] qui aurait entraîné la mort du jeune garçon. La chanson « Qué volen aquesta gent » écrite par Lluis Serrahima et interprétée par Maria del Mar Bonet, dénonce la violence policière et associe l'aube, moment de la mort de Rafael Guijarro Moreno, au sang et à la destruction. Cette chanson a eu un fort écho au sein de la société ; elle avait été à l'origine de la fermeture temporaire de l'Université de Madrid[5].

La mort d'Enrique Ruano, n'est pas le seul exemple d'action policière dans *Andrés.* Les propos d'un camarade d'Andrés insistent sur les arrestations multiples décrétées par le régime, qui instaurent davantage un climat

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 58.

2. Pour en savoir plus sur les évènements de mai 1968 en Espagne *cf.* l'article d'Andrée Bachoud, « Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, mai 68 en Espagne », *Matériaux pour l'histoire de notre temps 11*, 1988, p. 53-55. En ligne <https://doi.org/10.3406/mat.1988.403826> [Consulté le 26/03/2019].

3. María Ángeles Naval y Zoraida Carrandell (eds), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 123.

4. Le jeune étudiant ne se serait pas jeté seul par la fenêtre, il y aurait été poussé par la police.

5. María Ángeles Naval y Zoraida Carrandell (eds), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, *op. cit.*, p. 123.

de terreur : « Han detenido a Carlos[1] y a cinco que tú no conoces »[2]. La représsion franquiste est pour sûr parfaitement planifiée, structurée et hierarchisée : « cuando se enteró de los catedráticos deportados, de los miles de estudiantes y obreros detenidos »[3]. Tout était mis en œuvre pour que, dans chaque recoin du pays, l'on ressente le poids et l'autorité d'une dictature vindicative[4].

Dans ce contexte, Lourdes Ortiz, introduit l'idée d'une gradation dans la persécution du régime. Effectivement, la répression s'intensifie au fur et à mesure que le nombre d'opposants augmente : « Prácticamente todos los días eran detenidos varios… algunos eran soltados a las setenta y dos horas, pero otros muchos quedaban dentro »[5]. Dans la fiction viennent se greffer des éléments factuels que la romancière intègre à son récit. Il est, en réalité, aisé de documenter, même si ce n'est pas notre objectif, la part du réel que Lourdes Ortiz insère dans son texte. Pour un lecteur de l'époque, la question de la véridiction ne se posera même pas car il pourra aisément reconnaître ces éléments historiques qui ont fait partie de son présent. Le roman devient, ainsi, un témoignage qui se veut objectif et véridique d'un pan de l'histoire contemporaine de l'Espagne.

Entre 1968 et 1973, les arrestations se multiplient et le régime montre des signes de fragilité[6] quand sa légitimité au pouvoir est remise en cause. C'est une lutte de pouvoir entre le régime et la population qui s'engage dans la rue, chacun cherchant à déstabiliser l'autre, tel que Lourdes Ortiz nous le fait également découvrir dans son texte.

Pour apporter du dynamisme à son récit et faire pénétrer le lecteur au cœur de l'action, Lourdes Ortiz recrée de l'intérieur une manifestation vécue par le narrateur. Lors de la manifestation organisée à la mort de Enrique Ruano, les « grises » emploient de vraies balles en lieu et place de balles à blanc, utilisées plus généralement pour disperser la foule. L'assaut est vécu à travers les yeux d'Andrés :

> [...] y es entonces cuando se oye el disparo (disparo al aire, como la goma al aire, habrías de leer en el periódico), que os hace dispersaros

1. Ami d'Andrés, jeune étudiant.
2. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 47.
3. *Ibid.,* p. 99.
4. Julio Aróstegui (coord), *Franco: la represión como sistema*, *op. cit.,* p. 165.
5. *Ibid.,* p. 59.
6. Caractéristiques du Franquisme crépusculaire.

> y corres de nuevo [...] comienzan a congregarse otros grupos asombrados, asustados quizá por la detonación: ¡Le han herido! ¡Ha habido un herido![1]

Dans *Andrés,* la violence du régime se veut physique, comme le montre cet extrait, mais également psychologique. En effet, dans le manuscrit, Andrés décrit, dans les moindres détails, les actes de tortures commis par la police du régime pour que les détenus parlent et dénoncent leurs camarades. Plongé dans un monde intérieur, Andrés se met à la place de Carlos et d'autres jeunes communistes de son âge. Il s'imagine, seul, dans une salle d'interrogatoire confronté à des policiers : « estate ahí de cuclillas, sostén esta moneda con los dedos. Así no, con la mano estirada, todo el cuerpo apoyado sobre la punta de los dedos… »[2]. Et après la torture physique, Andrés raconte la torture psychologique : « entonces el miedo que se sube a la garganta, el miedo a no ser capaz, traidor ya después de un segundo, traidor tras la patada en los cojones tras las corrientes »[3]. Le pire désaveu pour la cause serait de trahir d'autres militants et de provoquer leurs morts. Les exécutions exemplaires de Julián Grimau[4], de Granados et Delgado[5] renforcent ce climat de terreur mis en place par le régime.

L'humiliation et la cruauté décrites dans *Andrés,* rappellent les sévices infligés par Antonio Juan Creix[6] et Melitón Manzanas[7], connus pour avoir pratiqué des actes de torture similaires pendant le Franquisme.

---

1. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 62.
2. *Ibid.*, p. 60.
3. *Ibid.*, p. 59.
4. Membre du comité du PCE depuis 1956 et exécuté en 1963 pour des délits qu'il aurait commis pendant la guerre civile.
5. Francisco Granados et Joaquín Delgado sont deux militants libertaires. Arrêtés à Madrid le 1er août 1963, accusés d'avoir commis les attentats qui se sont produits quelques jours plus tôt, ils sont jugés par un Conseil de guerre. Condamnés à mort, ils sont exécutés au moyen du « garrot vil » à la prison de Carabanchel le 17 août 1963.
6. Creix (1914-1985) est un policier qui s'illustre pendant la période franquiste pour ses activités dans la répression : il est connu pour avoir pris part de façon répétée à des actes de torture. En 1958, il passe plusieurs mois aux États-Unis où il apprend des techniques développées par le FBI contre la « subversion » communiste. On lui attribue notamment la conception de la stratégie qui conduit à la mort l'anarchiste Quico Sabater en 1960.
7. Melitón Manzanas (1909-1968) a dirigé la Brigada Politíco-Social de Guipúzcoa. Connu pour avoir torturé nombre d'opposants au régime, il est assassiné par l'ETA le 2 août 1968. Récemment, il a été au cœur d'une vive polémique, le gouvernement de

Dans cette période du *tardofranquismo*, l'absence de droits de l'homme, les assassinats, les tortures, les souffrances rythment le quotidien d'une partie de la population espagnole. Lourdes Ortiz prétend montrer son indignation, face à cette réalité, mais également laisser une trace pour la postérité car « il y a dans l'écriture une tentative pour sauver le temps, le congeler, lutter contre l'oubli. Une façon de lutter contre la mort »[1].

Pourtant, tout avait été mis en place par Franco pour éduquer la jeunesse en transmettant une mémoire monolithique de la guerre à des générations qui ne l'avait pas vécue[2]. Depuis leur plus jeune âge, grandement aidée par l'Église, l'école s'échine à la « formation de l'esprit national »[3] au moyen d'une instrumentalisation historique[4] [5]. C'est d'ailleurs, dans un couvent, que se « forme » la jeune adolescente Lourdes Ortiz. Dans quelle mesure cette formation lui a permis de se construire en tant qu'adulte et citoyenne espagnole ? Dans *Andrés*, il y a déjà un début de réponse.

1.3.3. Le catholicisme selon Franco

> No es un capricho el sufrimiento de una nación en un punto de su historia; es el castigo espiritual, castigo que Dios impone a una vida torcida, a una historia no limpia.
>
> Francisco Franco, discours prononcé à Jaén le 18 mars 1940.

La hiérarchie catholique, en tant que telle, a accepté de jouer le rôle que le nouveau régime lui demandait de jouer[6]. Effectivement, le Franquisme fait une interprétation radicale du catholicisme, qui devient un des piliers

José María Aznar (PP) lui ayant décerné en janvier 2001 la médaille de la Real Orden de Reconocimiento Civil a las víctimas del Terrorismo à titre posthume.

1. Les propos de Lourdes Ortiz cités par Gérard de Cortanze, *Cent ans de littérature espagnole*, *op. cit.,* p. 669.
2. Santos Juliá, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 83.
3. Marie-Aline Barrachina, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste*, 1936-1945, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 183.
4. *Ibid.*, p. 197. Dans le cadre de l'apologie de la race espagnole. L'enseignement de l'histoire était au centre du projet éducatif franquiste.
5. *Cf.* José María Carrascal, *Franco, 25 años después,* Madrid, Espasa, 2000, p. 131. Les héros des enfants espagnols étaient El Cid, Fernando III el Santo, devenu le protecteur de la jeunesse, Alfonso VIII, vainqueur de bataille las Navas de Tolosa et bien d'autres.
6. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 146.

idéologiques du régime et de la répression. Le catholicisme a également joué un rôle de « salvavidas » au moment où il y avait un rejet occidental de l'Espagne pendant la Guerre Froide[1]. Sous l'influence cléricale, l'Espagne s'enferme dans un moralisme érigé en politique d'État[2]. Durant cette période d'austérité, la pratique du catholicisme était vivement recommandée pour ceux qui désiraient un travail, améliorer leur position, « o cualquier otro ascenso o seguridad »[3]. On peut citer l'exemple de l'enseignante Montserrat Vallés, accusée d'être un membre de la Esquerra Catalana[4], qui a évité la prison grâce aux déclarations de deux membres d'église pour qui elle était « una persona de buenos antecedentes, habiendo observado una excelente conducta moral y religiosa »[5]. L'historiographie a donné le nom de national-catholicisme à cet ensemble autoritaire dans lequel « catholicisme et patrie sont consubstantiels l'un à l'autre »[6]. D'ailleurs, Franco affirme lors d'un entretien : « Nuestra unidad, nuestra fraternidad la encontramos dentro del catolicismo. En España se es católico o no se es nada »[7].

1.3.3.1. L'endoctrinement

Aux prises avec la réalité, dans *Andrés*, la répression politique, morale, existentielle et le catholicisme sont liés. Lourdes Ortiz parvient à créer une fresque vivante de la situation politique de l'Espagne. Elle situe au premier plan la répression qu'elle connaît au quotidien, dans sa vie d'étudiante, en y associant le catholicisme qui a rythmé son enfance. Par répression, il faut entendre le caractère structuré, gradué, prétendument légitimé de « la répression *socio-politique systématique* comme instrument exclusif du pouvoir »[8] agissant sous couvert de la défense du Droit naturel et chrétien :

1. Julio Aróstegui (coord), *Franco: la represión como sistema*, *op. cit.,* p. 130.
2. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 147.
3. Frances Lannon, *Privilegio, persecución y profecía. La Iglesia Católica en España, 1875-1975*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 259, dans Julián Casanova, *La iglesia de Franco*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 287.
4. C'était un parti politique catalan de gauche.
5. Julián Casanova, *La iglesia de Franco*, *op. cit.,* p. 297.
6. Alfonso Álvarez Bolado, *El experimento del nacional-catolicismo*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976 dans Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 148.
7. Julio Aróstegui (coord), *Franco : la represión como sistema*, *op. cit.,* p. 130.
8. *Ibid.,* p. 57. Notre traduction.

« Con el paraguas de la religión bien sujeto, la sangre no salpicaba. No le salpicaba a Francisco Franco, el salvador de la Patria »[1].

Comme pour rappeler cette symbiose *Patria y Religion*[2], dans *Andrés*, les références aux fondements du christianisme affluent. Au début du roman, Andrés cite l'épisode de la Genèse, dont les protagonistes sont Adam et Ève : « pequeño ángel destronado [...] decidió quebrantar las normas y probar la manzana : todos los placeres te están permitidos pero jamás atentarás contra la norma »[3]. Ève, symbole de pureté, est proscrite à partir du moment où elle désobéit aux règles. Le christianisme constitue, selon Lourdes Ortiz, un vecteur supplémentaire de restriction des libertés individuelles. L'utilisation qu'elle fait des textes sacrés dans *Andrés*, lui donne l'occasion de les interpréter à sa guise, de les manipuler.

Contrairement à ce que disait, en 1938, le ministre Sainz Rodríguez en parlant du catholicisme comme de l'unique possibilité de faire avancer la nation sur les routes de l'avenir[4], il s'avère, dans le roman, être un frein au développement de l'individu. Dans *Andrés*, la Bible n'est plus considérée comme un guide mais plutôt comme un ensemble de restrictions et d'ordres. L'emploi des adverbes de négation « no », « jamás », « ni » ainsi que le champ lexical des règles : « la norma », « el orden » et le participe passé « dictadas » sont très fréquemment associés à la religion catholique, manifestations d'une forte répression morale et éthique. C'est ainsi que le roman réussit à recréer l'image d'une religion castratrice, qui condamne l'individu, ici « el ángel destronado », et qui impose ses directives.

Alliée de la première heure du Franquisme dans la lutte contre les communistes et l'athéisme[5], en tant qu'instrument au service du pouvoir politique, l'Église exerce une influence importante, notamment dans l'éducation[6], comme le confirme Alejandro Mayordomo :

> L'Église soutint sans faillir le Régime, s'impliquant dans diverses structures et jouant un rôle qui semble essentiel dans trois domaines

1. Julián Casanova, *La iglesia de Franco*, *op. cit.,* p. 105.
2. *Ibid.,* p. 331.
3. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 2.
4. Alejandro Mayordomo, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste », *Histoire de l'éducation*, n°78, L'enseignement en Espagne, XVIe-XXe siècles, 1998. En ligne <https://doi.org/10.3406/hedu.1998.2988> [Consulté le 29/08/2018].
5. Santos Juliá, Paloma Aguilar Fernández, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 102.
6. José María Carrascal, *Franco, 25 años después, op. cit.*, p. 166.

> fondamentaux pour la vie sociale et politique : l'orientation culturelle, le contrôle idéologique et l'influence morale[1].

L'Église renforce son hégémonie dans l'enseignement supérieur et dans l'enseignement secondaire[2], où le secteur public est délibérément sacrifié[3]. L'une de ses fonctions consiste à créer les manuels scolaires, dans lesquels la Guerre Civile est présentée comme une croisade, un combat métaphysique pour sauver l'âme d'Espagne, entre « les bons Espagnols » sous le commandement du général Franco et l'« anti-Espagne », « les ennemis du Christ » et de la « vraie patrie[4] ». De plus, après avoir été banni des écoles pendant la République de 1931, l'enseignement de la religion devient obligatoire pendant le Franquisme[5]. La loi de 1945 proclame que l'école espagnole « devait être avant tout catholique [d'où l'] intégration dans les écoles d'institutions comme la "Sainte Enfance" ou les "Missions" »[6]. Le catholicisme est l'un des piliers de la société en tant que religion officielle de l'État.

Dans *Andrés*, l'influence catholique au sein de l'éducation est visible. Lourdes Ortiz, il faut le rappeler, formée dans un couvent, raconte par l'intermédiaire du personnage d'Andrés, des souvenirs personnels. Elle prétend reconstituer son passé et, à travers lui, renvoyer une image de l'Espagne franquiste au lecteur. Après un *flash-back*, Andrés nous entraîne dans son école religieuse. La leçon du jour concerne les missions :

> Era la historia de un misionero [...] que debía partir a conquistar las tierras y a evangelizar a los negritos [...] En la pizarra, el cura apuntaba con grandes letras el nombre de cada niño [...] al lado aparecía [...] la cifra recaudada[7].

L'objectif de la leçon était de faire comprendre aux enfants qu'en récoltant de l'argent ils pourraient contribuer à l'évangélisation des peuples les

1. Alejandro Mayordomo, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste », *op. cit*.
2. Julián Casanova, *La iglesia de Franco*, *op. cit.,* p. 321.
3. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 41.
4. *Cf.* Santos Juliá, Paloma Aguilar Fernández, *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 87. Notre traduction.
5. Alejandro Mayordomo, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste » *op. cit*.
6. *Idem*.
7. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 195.

plus pauvres d'autres continents. Le caractère solidaire et humanitaire de la démarche est totalement nié par le témoignage d'une femme dans la rue :

> [...] ¡para las misiones, para las misiones! [...] y recuerdas tus oídos de escándalo cuando una señora te dijo « Mira, niño. ¡Para misiones estoy yo! Solo faltaba que ayudara para que siguieran engordando los curas[1].

La réaction de cette personne traduit la mentalité d'une partie de la société espagnole de l'époque, qui éprouve un profond rejet de l'institution ecclésiastique et dénonce l'enrichissement et le pouvoir de cette dernière. De fait, la définition du catholicisme comme religion de l'État espagnol s'accompagnait d'importants contrôles sur la vie civile (mariage, divorce etc…) et de très notables avantages matériels[2].

Dans son discours prononcé à Saragosse en septembre 2011 intitulé *Imágenes de mujer*, Lourdes Ortiz évoque également ses souvenirs d'écolière pendant le Franquisme :

> Estudiábamos matemáticas, lengua, literatura, historia —una historia manipulada y mentirosa en el bachillerato— latín o ciencias y luego estaban las marías[3], que eran asignaturas pegote que nos tomábamos a chifla, por su tosquedad y su simpleza, [...] las simplezas que curas y monjas nos enseñaban en esa clase específica de historia sagrada o las amenazas, que se nos vertían desde el púlpito contra el pecado al sexto mandamiento[4] —el único que verdaderamente parecía existir para ellos [...][5].

Lourdes Ortiz porte ainsi, un regard cynique sur son expérience religieuse. Malgré les mesures prises par le Franquisme, il semble que certains jeunes Espagnols, à l'image de Lourdes Ortiz, se soient détournés de ces enseignements. Dans les propos de l'écrivaine, le religieux est pris à la légère,

1. *Idem*.
2. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 149.
3. Trois matières obligatoires dans lesquelles il fallait réussir pour valider son année universitaire : Sport, Religion et Politique. Le nom vient des trois Marie de l'évangile : Marie, mère de Jésus, Marie de Betanie, sœur de Marthe et Marie Madeleine. Ce sont trois matières faciles et peu décisives pour la suite des études universitaires.
4. Concerne l'adultère.
5. Lourdes Ortiz*, Imagenes de mujer*, dans José-Luis Calvo Carrilla, *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

qualifié de « tosco »[1] et d'inutile. Cette doctrine sociale de l'Église va à contre-courant de la réalité sociale de l'époque. Quand la société espagnole est en train de se moderniser, l'Église s'inscrit totalement en décalage avec ses changements sociétaux : « Así se recatolizaba España, con rosarios, misiones populares, campañas de moralidad contra la blasfemia, cursillos de cristiandad y ejercicios populares »[2]. L'évolution économique et sociale de l'Espagne dans les années 60, avec le développement du secteur industriel, le tourisme et l'apparition de la classe moyenne, a grandement contribué à la séparation entre l'Église et l'État[3].

1.3.3.2. Une crise de confiance

La hiérarchie ecclésiastique espagnole est fort mal préparée aux changements politiques et idéologiques qui se produisent autour de 1960, du fait de son conservatisme et de sa participation directe à la gestion du système franquiste[4]. Dans une société en perpétuelle mutation, dont *Andrés* est emblématique à plus d'un titre, l'écrivaine madrilène met en exergue les dégâts infligés par un conservatisme exacerbé de la religion en Espagne : Andrés remet en question la religion, sa sexualité, son existence.

D'ailleurs, les enquêtes sociologiques des années 70, montrent une désaffection croissante des jeunes à l'égard de la religion[5]. La déconfessionnalisation de l'État, consécutive à la remise en cause de certaines pratiques de l'Église[6], par un nouveau clergé qui ne veut plus adhérer à l'État franquiste[7], paraît se doubler d'une relative déchristianisation de la société et des esprits[8]. Les liens entre les espagnols et l'Église ne sont pas

1. *Cf.* Dictionnaire de la RAE : "Dicho de una cosa: poco trabajada, sin pulimentar o hecha con materiales de escasa calidad". En ligne <https://dle.rae.es/?id=a9NnDNX>[Consulté le 6/04/2019].
2. Julián Casanova, Carlos Gil Andrés, *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 75.
3. Alvaro Soto Carmona, *Transición y cambio en España, 1975-1996*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 397.
4. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 149.
5. Benoît Pellistrandi, « Le catholicisme espagnol à l'épreuve de la movida », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire,* 2000, p. 53-66. En ligne <https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2000_num_66_1_4562> [Consulté le 4/01/2019].
6. *Cf.* Julián Casanova, Carlos Gil Andrés, *Cuarenta años con Franco*, *op. cit.,* p.119-120.
7. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 150.
8. *Ibid,* p. 153.

rompus mais ils sont distendus, la religion étant, désormais, davantage une affaire personnelle qu'institutionnelle[1]. Toutefois, le catholicisme espagnol « héritier d'une présence visible et forte, notamment dans l'éducation et l'assistance »[2], reste une puissance en Espagne où il conserve une grande capacité de mobilisation[3].

Malgré le rétablissement de la démocratie, Lourdes Ortiz déplore en 2011 que ce passé religieux soit encore récupéré et conservé avec ferveur par une catégorie conservatrice de la population :

> Frente a las chicas con piercing libres y dispuestas a viajar [...] resucitan esas viejas momias que se visten como la mujer de Franco para presidir los actos religiosos. Una España siniestra y caduca que [...] ha promovido el fanatismo religioso, la superstición, el imperio de la iglesia más retrograda [...][4].

La division sonne le glas de la réconciliation. Une Espagne nostalgique de la dictature s'affronte à une Espagne, désormais monarchie constitutionnelle, orientée vers l'avenir. De nos jours, l'Église, dotée d'un « virulento y cerril neo-catolicismo »[5] et ses dérives comme le fanatisme pourraient, selon les assertions de l'auteure, vouloir cultiver la mémoire de ce passé franquiste. Les craintes de l'écrivaine se justifient dans la mesure où l'Église intervient avec une croissante insistance dans la vie publique de l'Espagne pour exposer un point de vue[6]. On en a eu un exemple lors de la prise de position d'évêques catalans dans le débat autonomique, mais aussi lorsque certains membres du clergé s'expriment sur des questions relatives à la morale, la sexualité et surtout l'avortement. De plus, en proclamant la supériorité des principes qu'elle professe sur l'opinion, la hiérarchie catholique semble glisser insensiblement vers une remise en question des principes démocratiques[7].

En résumé, parallèlement à la construction de Lourdes Ortiz en tant qu'écrivaine, une nouvelle société espagnole est en train d'émerger. La perception du monde et les valeurs de la société s'en trouvent considérablement

1. *Idem*.
2. Benoît Pellistrandi, « Le catholicisme espagnol à l'épreuve de la *movida* », *op. cit*.
3. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 153.
4. Lourdes Ortiz*, Imágenes de mujer*, *op. cit*.
5. *Idem*.
6. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 154.
7. *Ibid.,* p. 155.

changées. D'autant plus que la politisation d'une partie de la population va grandissante. Porte-parole de la génération du changement, éduquée dans un couvent à l'époque où l'Espagne était un État confessionnel, Lourdes Ortiz a développé son esprit critique en se positionnant contre l'intransigeance des préceptes religieux d'une Église espagnole franquiste restrictive et extrémiste. Avec *Andrés*, elle signale un bouleversement des mœurs et une rupture dans la conception traditionnelle de la famille franquiste espagnole[1]. Au début des années 70, l'on assiste à une perte progressive de légitimité du Franquisme dans la vie culturelle[2] et par conséquent l'on constate une « proliferación de nuevas publicaciones, editoriales e iniciativas que venían a denunciar la situación de ausencia de libertades […] actuaban a partir de unas pautas de cultura democrática »[3], mettant ainsi fin à une période de relative torpeur et entérinant l'échec de la domination culturelle du Franquisme[4]. Avec l'écriture de *Andrés*, Lourdes Ortiz s'inscrit ainsi dans la revendication culturelle antifranquiste de l'époque et prône la tolérance et la justice pour la construction d'une société meilleure.

Le roman *Andrés* montre le besoin vital que ressent Lourdes Ortiz de témoigner de son engagement de jeune militante et de dénoncer des événements historiques qu'elle a traversés. La fiction littéraire offre aujourd'hui une fresque très complexe de l'Histoire de l'Espagne contemporaine. Lourdes Ortiz est une observatrice qui apporte à la fois son vécu, ses valeurs, son idéologie mais également les informations qui circulent. De ce fait, son texte puise dans sa propre réalité et il est à considérer assurément comme un document vivant pour le lecteur d'aujourd'hui.

Même si le contraste entre faits factuels et fiction n'est pas notre objectif car il peut ôter toute valeur créatrice au roman, on peut dire que Lourdes Ortiz parvient à donner corps littéraire de manière originale aux années de changements profonds de la fin du Franquisme. Dans *Andrés*, la génération de 68 en Espagne est mise à l'honneur ; l'auteure en explique les raisons :

> Los grandes cambios producidos a partir de los años 60, que los sociólogos atribuyen sobre todo a la entrada del turismo [...] no pueden explicarse si no fuera porque toda una generación, la que

1. Julián Casanova, Carlos Gil Andrés, *Cuarenta años con Franco*, *op. cit.,* p. 240. « los admiradores de Zipi y Zape pudieron saludar en aquellos niños traviesos la lenta corrosión de la familia patriarcal ».

2. *Ibid.,* p. 230.

3. *Ibid.,* p. 133.

4. *Ibid.,* p. 260.

> luego sería la llamada generación del 68, es decir la mía, que tanta importancia tuvo en los cambios producidos en la universidad y en la transición, venía formándose a partir de una mirada sobre el mundo que poco o nada tenía que ver con lo que curas, monjas o consignas oficiales transmitían o querían transmitir desde el púlpito o en las clases de esa absurda asignatura de consignas fascistas, llamada pomposamente formación del espíritu nacional. [...][1].

La jeune génération propose un regard nouveau et introduit une soif de changements, dans une Espagne traditionaliste, favorisant ainsi l'évolution politique de son pays. Agissant, comme on l'a vu précédemment, comme une force contre-culturelle, cette génération née sous le Franquisme s'en est détournée pour avancer vers la liberté. À travers ce roman, l'on comprend la gradation de la révolte chez ces jeunes de 68, subissant l'influence politique et catholique du Franquisme crépusculaire. L'univers mis en place par l'auteure repose sur le point de vue d'un personnage que la lutte politique a déçu. La narration alterne volontairement entre la deuxième personne du singulier et la troisième personne pour traduire un déséquilibre psychologique du personnage et sa lutte existentielle.

Dans *Andrés*, Lourdes Ortiz fait preuve de sincérité, car son constat final est, néanmoins, celui d'un échec. En effet, Andrés retourne à son ancienne vie avec son amant et s'éloigne de la lutte, lorsqu'il se rend compte du nombre restreint de manifestants dans la rue. On sait, effectivement, que la mobilisation s'essouffle petit à petit : « « A la consecuente disminución de efectivos provocados por la represión se sumó la derivada del repliegue a la actividad estrictamente clandestina […] Se cerraba el período más productivo políticamente del movimiento universitario en España »[2]. Justement, dans la production romanesque de Lourdes Ortiz, Andrés et ses amis vont laisser place, quelques années plus tard, aux acteurs de *Luz de la memoria*, désengagés eux aussi de la lutte politique. Ce roman, sujet de la deuxième partie de cette thèse, traduit, une fois de plus, l'impérieuse nécessité de l'écrivaine de raconter l'Histoire de l'Espagne, et plus particulièrement celle de la future Transition démocratique, à travers le regard critique de la génération 68.

L'auteure, elle-même en pleine crise personnelle, ayant quitté le PCE en 1968, réussit de manière remarquable à faire ses premiers pas dans l'écriture. Elle projette une vision du monde, des aspirations, des sentiments et

1. Lourdes Ortiz, *Imágenes de mujer*, *op. cit.*

2. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 57-58.

procède à une exploration cathartique d'un passé proche. Oubliée parmi d'autres femmes écrivaines, cette œuvre nous offre la possibilité de revendiquer sa figure d'écrivaine.

Chapitre 2 : *Andrés*, un roman inédit

> C'est le faire qui est l'ouvrage, l'objet, à mes yeux, capital, puisque la chose faite n'est plus que l'œuvre d'autrui. Cela est du Narcisse tout pur.
>
> Paul Valéry

Comme nous l'avons fait remarquer antérieurement, dans *Andrés* se mêlent l'histoire personnelle de l'auteure et l'Histoire d'un pays. Bien plus qu'un tapuscrit, déjà objet littéraire de grande valeur, il est un témoignage historique encore « intact », vierge de corrections éditoriales et autoriales. Cet ouvrage comme tout premier manuscrit de n'importe quel écrivain, se révèle indispensable afin de mieux connaître l'auteure, d'analyser les raisons qui le poussent à écrire mais également de découvrir sa méthode de création grâce à la critique génétique. Laquelle, selon Pierre-Marc de Biasi, « se propose de renouveler la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers le processus, de l'œuvre vers sa genèse »[1].

2.1. Les origines du manuscrit

Aussi, nous importe-t-il de remonter aux origines de l'œuvre. Questionnée à propos de la naissance d'*Andrés*[2], Lourdes Ortiz livre sa réponse :

> Me preguntas sobre cómo y por qué escribí esa obra. Era un momento de desánimo tanto de la política y del partido del que me había ya salido tras los sucesos del 68 y también de las relaciones personales, de los amores y parejas y de todas las contradicciones de lo que creíamos como bueno y perfecto y se iba desmoronando… […] Tenía ganas de escribir y de contar muchas cosas […]. La torpeza del PC y de los partidos comunistas y la rigidez para afrontar la libertad de las parejas fueron dos ingredientes que contribuyeron a mi desencanto. Cuando uno/a deja el partido después de haber militado desde el 62 y haber participado activamente en las luchas

1. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 11.
2. Communication sur WhatsApp du 31 octobre 2017 « podrías enviarme por mail las razones que hicieron que te pusiste a escribir esta primera novela ».

> universitarias, es como cuando uno pierde la fe religiosa. Si a eso se le añade las contradicciones de la pareja, de los matrimonios y de la actitud represiva de los compañeros (de algunos) pues.... […] es la huella que me incitó a ponerme a escribir y de ahí nació *Andrés*. Desde ese momento la escritura comenzó a ser mi refugio y supongo que mi salvación[1].

Dans ces quelques lignes, le « bueno » et « perfecto » s'opposent à « desánimo », « desencanto » et « contradicción ». C'est, tel que l'on a pu le constater dans le chapitre précédent, l'effondrement d'une utopie sociale. Le phénomène de *desencanto*, dont découle la baisse de l'engagement des intellectuels, s'expliquerait, d'après Juan Andrade, par le fait qu'une partie de leurs objectifs a été atteinte avec la disparition de la dictature et que les autres objectifs n'ont pas été traités avec l'intégrité et la manière qu'ils jugeaient nécessaire[2]. Lourdes Ortiz souligne le rôle qu'a joué le Parti Communiste dans cet échec. Le qualifiant de « torpe », elle insiste sur son incapacité à proposer une alternative[3] et à s'adapter à une société changeante. Depuis 1970, la morale sociale espagnole a subi des changements sans précédents : « sus pautas morales (aceptación del divorcio, comprensión hacia la infidelidad conyugal, admisión de la "pareja" no legalizada o de los hijos habidos fuera del matrimonio) reflejaron desde 1970 la mutación sin precedentes de la moral española, que hoy debe de ser una de las más comprensivas de Europa »[4]. Il y a donc, un choc entre la morale rigide du Parti Communiste, pour qui l'homosexualité était inconcevable, et la morale libérale, tolérante, de la nouvelle société espagnole. Effectivement, le Parti est régi par des valeurs et modes de vie traditionnels. Dans son article, *Parti communiste et féminisme*, Mónica Moreno-Seco confirme que la misogynie y

1. Transcription d'un courriel que Lourdes Ortiz m'a envoyé en date du 11/11/2017.
2. Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición : la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 180-181. Notre traduction : « la implicación de los intelectuales se vino abajo en gran medida porque los objetivos que se habían perseguido se cumplieron hasta cierto punto con la desaparición de la dictadura, pero también porque esos objetivos no se cumplieron en su integridad ni de la forma que se había deseado ».
3. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción : el partido comunista de España (1956-1982)*, Barcelone, Planeta, 2017, p. 371 : « La inadaptación de la política del partido en la « etapa postconstitucional » había sido acompañada de « una falta de adecuación de la estructura organizativa del PCE a su proyecto político ».
4. José-Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986 : la cultura de la transición*, *op. cit.,* p. 95.

est présente[1] et qu'il est difficile pour les femmes d'acquérir un statut au sein du Parti. Si la lutte pour les droits des femmes a été autrefois une des priorités du Parti Communiste Espagnol, elle s'est effacée au profit de la lutte contre la dictature franquiste[2]. La liberté des femmes aussi bien que la liberté sexuelle sont pourtant des sujets centraux de la vie sociale espagnole dès la fin des années 60. Les revendications de « libertad de pareja », qui sont à rapprocher des revendications contre-culturelles des hippies, s'opposent aux « contradicciones de la pareja, de los matrimonios » au sein du Parti Communiste. Dans les propos cités antérieurement, Lourdes Ortiz insiste sur les transformations importantes de la société espagnole qui se heurtent aux positions hermétiques et statiques observées par la politique, représentée par la doctrine communiste. Cette incompréhension génère une perte de confiance et un rejet de la politique, dans la mesure où elle ne sert plus les intérêts du peuple.

Pour l'auteure madrilène, ce roman est en quelque sorte un exutoire. Il y a énormément d'éléments autobiographiques dans *Andrés*, car à travers les doutes et les angoisses du personnage se manifestent ceux de la romancière. Ce manuscrit a permis de révéler son envie d'écrire et de raconter : « tenía ganas de escribir y de contar muchas cosas », explique-t-elle. Ce besoin d'écrire se déclenche, dans la plupart des cas, lorsqu'un sujet l'affecte particulièrement. Dans *Andrés*, la volonté de recréer un univers de jeunes révolutionnaires, tout d'abord plein d'espoirs et très vite désemparés, l'a poussée à écrire, à raconter, un univers dans lequel elle-même a évolué.

En réalité, les raisons de la naissance d'*Andrés* montrent à quel point l'engagement politique et par la suite l'abandon du militantisme de l'auteure ont pesé sur ses débuts littéraires. Sur le plan politique, le désaveu se manifeste par une critique acerbe des partis communistes, conservateurs, face aux changements du pays, quand auparavant ils s'étaient situés à l'avant-garde des mouvements sociaux[3] et que leur capacité mobilisatrice avait réussi à proposer une véritable avancée sociale[4] pour les ouvriers[5].

1. Mónica Moreno-Seco, « Parti communiste et féminisme », *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire n°126, 2015.

2. *Idem.*

3. Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, *op. cit.,* p. 70.

4. Emanuele Treglia, *Fuera de las catacumbas, La política del PCE y el Movimiento obrero*, *op. cit.,* p. 67.

5. À consulter la bibliographie suivante : les ouvrages de Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2012, de Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard,

Dès lors, la naissance du manuscrit *Andrés* est consécutive à une série de déceptions politiques et à une volonté de revendication des libertés individuelles : liberté de pensée, de parole, de réunion et de religion. *Andrés* est aussi un moyen pour Lourdes Ortiz de régler ses comptes avec le Parti Communiste, de pointer du doigt les responsables du *desencanto* d'une partie de la jeunesse espagnole. Le processus cathartique qu'elle pratique par l'écriture va la libérer du poids de ses regrets et de ses désillusions. Sans cet épisode douloureux de sa jeunesse, sa construction en tant qu'écrivaine n'aurait pas été la même. Sa relation à l'écriture est totalement décomplexée, sans pression, sans limite, sans calcul. Sa démarche littéraire concilie une apparente légèreté, fluidité dans l'écriture et un regard à la fois aiguisé et souvent critique sur la société qui l'entoure.

Pour une étude approfondie d'un écrivain, un tapuscrit représente un matériau précieux, dans la mesure où il est un palimpseste du texte qui intègre une nouvelle dimension. Cette dernière, la quatrième dimension, comme la dénomme Pierre-Marc de Biasi, est celle du temps humain, où le sens reprend possession de sa propre histoire[1] et où l'on assiste à une désacralisation de l'œuvre. Le document de genèse constitue, selon Pierre-Marc de Biasi, un excellent « garde-fou » pour empêcher la lecture de verser dans le « n'importe quoi », dans l'élucubration et la conjecture[2]. La méthode génétique, même dans les limites que nous avons pu rencontrer en raison de la nature du tapuscrit, permettra de montrer les liens qui unissent le factuel vécu par Lourdes Ortiz et le processus de matérialisation dans *Andrés*.

2.2. Les retouches, les maladresses

De Biasi distingue deux types d'écriture littéraire. Dans l'« écriture à programmation scénarique », utilisée par Flaubert ou Zola, l'on trouve le guidage d'un plan initial. D'autres, comme Stendhal ou Kafka, utilisent une méthode intuitive et plus pulsionnelle : l'écriture à structuration rédactionnelle », qui ne s'appuie sur aucun schéma écrit[3]. Pour *Andrés*, Lourdes Ortiz utilise la seconde méthode : « Lo escribí directamente con una máquina Olivetti y tristemente en unas hojas muy finas de papel biblia[4] ». Nous nous

1996, p. 857, de Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: el partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.,* p. 405.

1. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, *op. cit.,* p. 184.
2. *Ibid*., p. 219.
3. *Ibid*., p. 75-76.
4. Propos extraits d'une communication WhatsApp du 25/01/2019.

pencherons sur cette méthode intuitive choisie par Lourdes Ortiz, pour nous rapprocher davantage du processus de construction de l'œuvre et par extension de l'écrivaine.

Dans cette étude du tapuscrit, nous allons avoir recours à une analyse d'orientation génétique, dont nous expliquerons brièvement les fondements, qui nous permettra de commenter les quelques maladresses dactylographiques et typographiques ainsi que les retouches effectuées par la romancière.

2.2.1. La critique génétique

Le tapuscrit, dont Lourdes Ortiz nous a aimablement fait don, nous aide à prendre en compte la poétique de l'écriture autant que la poétique du texte[1], à marcher sur les traces de l'écrivaine. Pour nous guider dans ce propos, nous nous orientons vers une analyse de type génétique. Comme le dit Pierre-Marc de Biasi dans *Génétique des textes*, « la critique textuelle aime en finir avec le sens de l'œuvre, statuer sur sa valeur et se faire donatrice de signification ; le document de genèse proroge l'inachèvement, l'installe au cœur du texte parachevé, transforme l'interprète en explorateur des possibles »[2]. L'avant-texte rend la relation interprétative plus complexe, introduit une dimension problématique[3] et propose une nouvelle intellection de l'œuvre. En insistant sur les corrections, les maladresses et les oublis, l'évolution du processus de création littéraire de l'écrivaine se fera de plus en plus palpable.

Le tapuscrit *Andrés* permet d'accéder à un autre niveau dans le processus de création littéraire. Effectivement, comme l'énonce Alain Rey :

> […] la notion première conservée par l'adjectif manuscrit s'efface. Dès lors, cette notion nouvelle du manuscrit inclut aussi la disquette destinée à l'imprimante et la bande magnétique de composition programmée, objet hybride où le texte formé de lettres est banalisé, entrelardé de signes étrangers à l'écriture, pour que le manuscrit soit enrichi typographiquement[4].

1. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, *op. cit.,* p. 193.
2. *Ibid.*, p. 182.
3. *Idem*.
4. Alain Rey, « Du narcissisme à l'autopsie : le manuscrit en proie aux sémiotiques », *Genesis*, numéro 10, 1996, p. 14-15. En ligne <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1996_num_10_1_1061> [Consulté le 20/07/2018].

Que ce soient les différentes corrections, les ratures ainsi que leur distribution, toutes ces traces constituent dans le texte les phases ou strates de sa composition et de son perfectionnement. Pour J. Bellemin-Noël, il existe une opposition binaire entre le texte et l'avant-texte, de sorte que : « la différence entre le Texte (achevé, entendons : publié) et l'avant-texte réside en ceci que le premier nom est offert comme un tout fixé dans son destin tandis que le second porte en lui et révèle sa propre histoire »[1].

La critique génétique offre la possibilité de comprendre l'œuvre par son histoire et non par son seul aboutissement[2], d'envisager dans son devenir une œuvre singulière[3]. Notre choix de diriger notre propos vers la génétique s'est imposé de lui-même dans la mesure où cette dernière fait apparaître le texte dans sa réalité d'objet multiple, à deux faces, « à la fois dans un processus de genèse dont il est le terme et dans un processus de lecture dont il est l'origine »[4].

L'ouvrage constitue, par conséquent, une mine de renseignements. À notre sens, tel que nous allons essayer de le démontrer, ce tapuscrit dévoile les manies et les oublis de l'auteure. Il révèle aussi que la rigueur s'accompagne parfois de négligence, ce qui rend ce personnage de l'écrivain plus palpable, plus humain aux yeux du lecteur. Prendre conscience de ses doutes, de ses tâtonnements, en réalité, désacralise le statut d'écrivain et le rapproche du commun des mortels. Le manuscrit, ou ici le tapuscrit, resserre ainsi les liens entre l'écrivain et son lecteur en tant qu'objet transitionnel entre les deux[5]. Dans ce cas, la vision sémiotique du récit est antéposée à la lecture sémantique[6].

Le tapuscrit de Lourdes Ortiz est le premier jet de l'auteure mais aussi l'unique source. En tant que document original et non édité, il n'est pas exempt d'erreurs et de corrections, primordiales au moment d'analyser le cheminement et le processus de travail mené par Lourdes Ortiz. Celles-ci

1. J. Bellemin-Noël, *Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème. Essais de critique génétique,* Paris, Flammarion, 1979.
2. Louis Hay, *Critiques du manuscrit*, *la Naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, p. 19.
3. Louis Hay, *La littérature des écrivains : questions de critiques génétiques*, Paris, Corti, 2002, p. 329.
4. *Ibid.,* p. 100.
5. Laurent Jenny, « Hypertexte et Genèse. Naissance d'un grand récit », Littérature 125, 2002, p. 64-65.
6. Louis Hay, *La littérature des écrivains : questions de critiques génétiques*, *op. cit.*, p. 169.

établissent un ensemble de « codes », qui dévoileront le procédé de correction mis en place par la romancière.

2.2.2. Des maladresses dactylographiques et typographiques

Utilisée par l'auteur, la machine à écrire est un objet capricieux qui ne tolère pas les erreurs. Aussi exige-t-elle une grande concentration de la part de son utilisateur qui, malgré tous ses efforts, réalise quoi qu'il arrive, un grand nombre de fautes de frappe. Lourdes Ortiz a l'habitude d'écrire directement ses romans à la machine à écrire sans passer par l'écriture manuscrite[1]. Le texte obtient sa forme définitive dès sa conception, car pour la romancière la correction est un travail chronophage et fastidieux[2].

Le clavier de la machine à écrire n'est pas fondamentalement différent d'un clavier d'ordinateur actuel. Il existe deux dispositions AZERTY pour le clavier français et QWERTY commercialisé en Amérique et en Espagne. Les fautes étant récurrentes, des procédés de correction ont été fabriqués par des entreprises. Le plus ancien consiste à gommer, avec une gomme fine spéciale. À partir des années 60, on trouve des blocs de papier pour la correction, commercialisés par une entreprise allemande sous le nom de Tipp-Ex. Aucune de ces méthodes n'a été utilisée par Lourdes Ortiz, qui privilégie plutôt la correction manuscrite. Si les corrections sur la page sont trop importantes, la romancière choisit l'option de réécrire la page entière sur une autre page. En évitant les ratures au maximum, elle se livre à un travail beaucoup plus long, mais qui nous prive aujourd'hui de l'œuvre, d'un matériel de première main qui aurait dévoilé les différentes étapes de sa conception. Ce travail se caractérise par la présence d'une écriture, comme l'énonce Pierre-Marc de Biasi, « plus ou moins « bien » formée, souvent capricieuse et pleine d'idiosyncrasie (orthographes fantaisistes, […], griffonnages, etc.) d'autant plus difficile à déchiffrer qu'elle est animée par le principe même de sa perpétuelle remise en cause : la rature »[3].

La rature est une composante très complexe de l'écriture[4]. Pour l'identifier, il ne suffit pas de reconnaître son identité (autographe ou allographe), sa fonction, et son type de tracé (barre oblique par exemple). Pierre-Marc de Biaisi met l'accent également sur l'importance du support, de la localisation (en marge, zone centrale) et de son objet (un élément lexical,

1. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 25/01/2019.

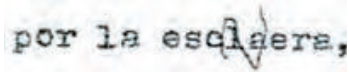
2. *Idem.*

3. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, *op. cit.*, p. 121.

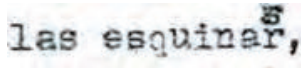
4. *Ibid.*, p. 122.

une forme syntaxique)[1]. Les ratures dans le tapuscrit sont principalement d'ordre orthographique.

Dans *Andrés*, les coquilles[2], les bourdons[3] et les doublons[4] emplissent les pages. Dans certains cas, la romancière corrige manuellement en indiquant la lettre correcte. On parlera de rature de substitution. Il faut citer quelques exemples : au lieu de Parese[5], elle corrige en passant sur le « r » et en ajoutant un « v », et fait une vague pour signaler une inversion de lettres : esclaera[6]. Ces deux exemples ne comportent pas de véritables biffures, généralement identifiables grâce à une barre oblique en travers d'un segment de phrase. Signe qui fait partie assurément des méthodes, ou des codes, employés lors de corrections d'épreuves dans les maisons d'éditions.



Parfois, l'auteure repasse la feuille dans la machine pour corriger une lettre au-dessus[7]. Par exemple, pour le mot erroné « esquinar », la lettre « r » va être surmontée de la lettre « s ». Il s'agit ici, d'un ajout et non d'une rature.



Il est évident que la romancière ne veut pas rayer les segments à corriger et qu'elle choisit plutôt de signifier l'erreur par une courbe, par un ajout ou en réécrivant par-dessus. Cette dernière méthode va, pour sûr, rendre la lecture difficile. En effet, Lourdes Ortiz va avoir recours à la réécriture du mot mal orthographié sur le mot lui-même, ce qui donne lieu, à plusieurs reprises, à une superposition totalement illisible[8]. De ce fait, la correction se fait au détriment de la compréhension.

1. *Idem*.
2. Lettres mises à la place d'autres.
3. Mots (ou lettres) oubliés.
4. Mots (ou lettres) répétés.
5. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 3.
6. *Ibid.*, p. 65.
7. *Ibid.*, p. 17-181.
8. *Ibid.*, p. 67 « inquebrantable », p. 68, p. 73.

!Tan pocas líneas y ya dentí

"Ruptura inquebrantable de los días.

Ce manque de rigueur dans la transposition contraste avec l'importance qu'elle accorde à la typographie. Dans l'exemple ci-après Lourdes Ortiz[1] met en exergue les titres de romans et les citations des auteurs en les soulignant. À aucun moment du manuscrit, elle ne les soulignera à main levée. En fait, il s'agit d'un code envoyé aux maisons d'éditions pour indiquer la graphie italique, impossible à reproduire sur une machine à écrire.

tas: el Eros y civilización, que hacía tiempo deseaba adquirir, o La novela social española, tras haber seleccionado previamente el Ho-Chi Minch de Lacouture, La vía Checoslovaca al socialismo y los Manuscritos del cuarenta y cuatro. Pero entonces, en el momento de pagar, una

La citation ci-après[2], entièrement soulignée, est extraite de l'ouvrage *La desintegración de la forma en las artes* de Erich Kahler que les personnages feuillettent au moment même de la narration. L'impression de réalisme, au même titre que la mise en abîme, immergent totalement le lecteur, qui lit un ouvrage dans lequel il est question d'un personnage lisant lui-aussi un ouvrage.

"La vida se presenta como discothèque. Dominio equivale a forma. La forma que va surgiendo de cualquier material elaborado con un cuidado laborioso y colmado, constituye el último santuario de la expresión humana, nuestra última defensa contra la invasión de los lugares comunes tecnocráticos y contra las ilimitadas discusiones analíticas que amenazan con asfixiar la voz humana. Es la conclusión "Es un poco dogmático,

1. *Ibid.*, p. 84.
2. *Ibid.*, p. 97.

Cette illusion de faire vrai est renforcée par la présence avérée de la citation dans l'ouvrage[1], en guise de conclusion, comme annoncé par le protagoniste. Néanmoins, une faute attire l'attention. En lieu et place de *calmado* apparaît *colmado* dans le manuscrit. Une faute de frappe qui dénature complètement le sens de la phrase. Cela semble être la conséquence d'une relecture peu méticuleuse ou précipitée. Ce qui est fort compréhensible dans la mesure où elle tape son roman et corrige au fur et à mesure. Méthode de travail qui démontre incontestablement une capacité de création rapide et une attention moins importante accordée au soin de la graphie.

Le soulignement, Lourdes Ortiz s'en sert également lorsqu'elle emploie des mots dans une autre langue, suivant les conventions traditionnelles avant l'existence des traitements de texte, tels qu'avec « dominus vobiscum »[2], « public relations »[3], et le « esa »[4] à connotation péjorative ou familière. Ce qui introduit la volonté de l'auteure de les éditer, à l'image des titres de roman, en italique.

Toujours au niveau typographique, il arrive que Lourdes Ortiz privilégie l'emploi exclusif des capitales pour le titre, les sous parties[5], pour traduire également l'impatience d'Andrés « NEEEECEEEESITO VEEEERTE »[6] et le besoin d'affirmation de la lutte antifranquiste « NO NOS DOBLEGAR »[7]. Afin de reproduire l'oralité, les tirets font leur apparition dans le manuscrit, aussi bien pour retranscrire des paroles de chansons ou poèmes que des expressions idiomatiques espagnoles :

1. Erich Kahler, *La desintegración de las formas en las artes*, México, Siglo xxi editores, 5a edición, 1993, p. 131. « surgiendo a partir de cualquier material elaborado con un cuidado laborioso y calmado, constituye el último santuario de la expresión humana, nuestra última defensa contra la invasión de los lugares comunes tecnocráticos y contra las ilimitadas discusiones analíticas que amenazan con asfixiar la voz humana ».
2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 253.
3. *Ibid.*, p. 269.
4. *Ibid.*, p. 176.
5. *Ibid.*, p. 202. « INTERMEDIO. DE COMO ANDRES LAS PASABA DIFICILES EN AQUELLOS DIAS Y SE SENTIA TENTADO A HACER PEQUEÑAS INCURSIONES EN EL TERRENO DE LA LITERATURA ».
6. *Ibid.*, p. 40.
7. *Ibid.*, p. 56.

« porque-vivimos-a-golpes-por-que-apenas-si-nos-dejan »[1], « como la de él-que-nada-le-pasma »[2]. Cependant, les tirets ont aussi d'autres fonctions. Le passage[3] ci-après le démontre. Il s'agit d'exprimer les pensées du protagoniste, qui revit des épisodes marquants de cette période de sa vie. La maladresse première de Lourdes Ortiz consiste à appliquer le tiret en haut (non au milieu) et de ne pas mettre de point lorsqu'il y a une majuscule. Les idées s'entremêlent ; ce sont des discours rapportés enchâssés ne comportant aucun signo de ponctuation. Néanmoins, ceci pourrait avoir une explication. La ponctuation, notamment le point, constitue à nos yeux, un frein au flot discontinu de pensées du protagoniste. Les majuscules, quant à elles, marquent le passage d'une idée à l'autre. Lourdes Ortiz avoue, pour sa part, que lorsqu'elle a relu *Andrés*, elle ne se souvenait plus pourquoi elle avait écrit de cette manière. Elle suppose alors, qu'étant donné les possibilités offertes par la machine à écrire, il s'agit d'exprimer le chaos mental d'Andrés, à ce moment précis[4]. Le document de genèse d'*Andrés* se caractérise par son inachèvement qui, par son côté d'atrabilaire, oriente la lecture vers l'élucubration et la conjecture, contrairement à ce que déclare De Biasi. Les propres doutes de l'auteure confirment qu'au lieu de guider la lecture, la typographie la rend plus complexe, plus énigmatique.

Han-tirado-octavillas-para-lo-del-uno-de-Mayo-pero-nunca-es-una-
acción-a-la-que-acude-masivamente-la-universidad-Adonde-este-año-está-
todo-muerto.No-hay-coordinacion-no-hay-acciones-serias-es-un-desastre-
Deberías-saber-muy-bien-lo-que-dices-a-ver-repítelo-otra-vez-otra-vez-
que-no-puedo-oirte-con-el-ruido-de-la-campanilla-mientras-elevan-no-
puedo-oirte-¿cuantas-veces-ha-sido? ¿cuantas-veces?-La-tosca-forma-no-
pensabamos-decirtelo-tu-hermano-lo-ha-pasado-muy-mal-realmente-muy-mal-
quedó-escarmentada-y-el-cerdo-de-su-novio-dijo-que-a-el-no-le-vinieran-
con-cuentos-Lo-unico-que-podía-remontar-esto-hasta-que-acabe-el-curso-
que-pesare-algo-gordo-en-Francia-No-es-que-quiera-dejar-de-verte-no-es-
eso-Creo-que-podemos-seguir-viendonos-siempre-que-para-ninguno-de-los-
dos-resulte-obsesivo-Hijo-malo-el-pecado-solitario-es-uno-de-los-más-gra-
ves-y-además-uno-de-los-más-perjudiciales-luego-se-pierde-la-posibili-
dad-de-actuar-como-lo-que-uno-es-de-actuar-como-hombre-pero-si-quieres-
que-te-diga-la-verdad-esta-vida-no-es-tan-mala-no-es-tan-limitada-¡Me-
nos-entusiasmo-pero-mas-madurez-esa-es-la-palabra-Yo-tambien-he-compra-

1. *Ibid.*, p. 26.
2. *Ibid.*, p. 38.
3. *Ibid.*, p. 256.
4. Conversation WhatsApp du 13/03/2019.

En outre, plusieurs pages comportent des erreurs qui n'ont jamais été corrigées[1]. Ce tapuscrit qui fait partie d'une période importante de la vie de Lourdes Ortiz est donc resté dans l'oubli. Il ne comporte aucune correction d'un point de vue narratif. Aussi avons-nous tenu à demander une explication à l'auteure, dont la réponse a été la suivante :

> Lo escribí directamente con una máquina Olivetti y tristemente en unas hojas muy finas de papel biblia. […] Supongo que escribía y corregía. Pero tendría supongo que cambiar de página porque en la novela que conservo no hay correcciones. La guardé hasta que volví hace unos pocos años a encontrarla y me emocionó e hice que con gran esfuerzo me la encuadernaran […]. Entonces estaba contenta y ahora al reelerla me ha interesado porque a pesar de sus fallos creo que no está mal y es lo que escribí entonces. Nunca pensé en publicarla primero por la censura y luego porque escribí *Luz de la memoria.* Después me olvidé de ella y ahora que me le han pedido pensé que era un momento clave de mi vida y del país y el comienzo de mi voluntad de escribir tras abandonar la política[2]. Todas mis novelas han sido escritas directamente a máquina y enseguida con ordenador. He comenzado a escribir a mano una cosa, casi un diario desde hace 3 o 4 años al que llamo semi-poemas. Llevo ya muchas libretas escritas. Es lo único que he escrito y escribo a mano casi siempre por las mañanas. Asi que Andrés fue escrita ditectamente a máquina[3].

Cette explication permet d'appréhender le processus d'écriture de la romancière. L'absence de plusieurs brouillons, ou de différentes épreuves sur papier d'écriture manuscrite, ne permet pas de réaliser une analyse génétique exhaustive et approfondie. Pourtant, à travers le tapuscrit, se manifestent certaines habitudes de composition de la romancière. Lourdes Ortiz est bien claire à ce propos. Elle a toujours écrit ses romans directement à la machine à écrire et des années plus tard sur l'ordinateur, ce qui nous prive d'autres versions possibles. Elle a commencé à écrire à la main il y a seulement quelques années, afin de retranscrire des idées, des émotions, un état d'esprit d'un moment précis. À l'heure actuelle, elle consigne dans

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p.22 « kiolmetros », p. 62 « prologgándose », p. 64 «voyatrabajar », p. 74 « quámlos ».

2. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 23/07/2018.

3. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 25/01/2019.

un petit cahier, un journal de poèmes, qu'elle appelle « semi-poemas »[1], dont la divulgation se fait dans un cadre intime. Les poèmes qu'elle rédige, actuellement, surgissent au gré de sa pensée, qui nécessitent une écriture manuscrite ponctuelle. Avec l'âge, l'exercice de rédaction semble moins contraignant sur papier que sur l'ordinateur. Ces « semi-poemas » sont les seules productions manuscrites de l'auteure[2].

Par conséquent, selon les propres déclarations de la romancière, le tapuscrit est, bel et bien, la seule trace du travail préliminaire de l'auteure. Malgré le défaut de correction, il reste l'unique preuve matérielle de l'existence de cette histoire. La différence de traitement dans l'écriture de son premier roman et dans la rédaction de ses « semi-poemas »[3] interpelle. D'autant plus qu'ils symbolisent deux étapes situées aux antipodes de sa vie. Désormais en 2019, c'est un tout autre esprit qui anime Lourdes Ortiz[4]. Elle met en place d'autres rituels, « por las mañanas », et d'autres supports, alors que nous disposons d'outils techniques plus simples. À travers la rédaction de ses « semi-poemas », c'est son amour pour le caractère sublime des mots, pour la littérature qu'elle cherche à communiquer. Dans *Andrés,* on remarque la fougue de ces premières années d'écrivaine, l'impulsivité, la spontanéité, soulignées par les ratures, les maladresses et l'intelligence de l'auteure qui compose « au fil des touches ». Les ratures et les maladresses relevées dans le tapuscrit d'*Andrés* sont symptomatiques d'une écriture presque instantanée et d'une correction rapide, parfois bâclée. L'infinie tendresse qu'elle porte à ce travail qui l'a encouragée à continuer à écrire, et l'intérêt à la fois historique et politique qu'elle ressent en relisant son œuvre, l'ont amenée à le conserver précieusement pour une éventuelle publication dans les années à venir.

Dans un premier roman, le manque d'expérience conduit à ce que Lourdes Ortiz considère comme des « fallos », sujet du point suivant. Pourtant, le manuscrit ne présente aucune modification narrative excepté à la page 87 où l'auteure a barré quatre lignes de texte. Ce nouvel élément pourrait fournir d'autres clés du processus d'écriture.

1. Lors de ma rencontre avec Lourdes Ortiz, je confirme avoir pris connaissance de ses « semi poemas ». Elle me fit la lecture d'un de ses poèmes dans le cadre privé de son appartement.

2. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 25/01/2019.

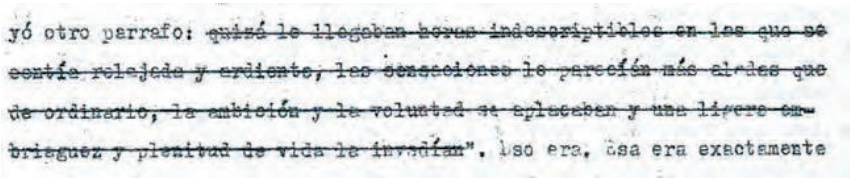
3. Elle a commencé à les rédiger en 2015, 2016.

4. Son dernier roman, écrit entre 2007 et 2012, inédit, *Entre el alba y la noche: Ira y soledad del rey Alfonso, llamado el « Sabio »*, raconte la décrépitude du roi Alfonso X, affaibli par la vieillesse. Ce roman recueille les préoccupations actuelles de Lourdes Ortiz, liées à son âge avancé et à la perte d'êtres chers.

2.2.3. Des retouches au niveau macrostructural ?

Les « fallos » selon elle, les approximations, les maladresses analysées succinctement tout au long de ce propos, sont le reflet d'une importance plus grande accordée à la transcription « fidèle » d'une situation vécue face à des événements historiques plutôt qu'à sa lisibilité. Cette transcription passe par un style fluide, une grande richesse lexicale, une syntaxe complexe, des métaphores récurrentes et une idéation mentale exigeante. L'intérêt qu'elle accorde à son premier roman et la satisfaction qu'elle en éprouve aujourd'hui, attestent de sa valeur affective. Par ailleurs, les « fallos » sont le reflet d'une écriture plus ou moins désinvolte, qui privilégie la déstructuration, et qui en accord avec l'esthétique expérimentale ou formaliste dominante de l'époque, vise à déstabiliser une lecture passive ou traditionnelle et exige de son lecteur une lecture participative pour interpréter son texte. Ce qui revient à recréer le même sentiment d'échec, de malaise qu'elle vit de manière plus ou moins inconsciente.

Les quatre lignes supprimées par l'écrivaine correspondent à une citation du premier volume du roman de Robert Musil, *Un homme sans qualités*[1]. Elle intervient au chapitre vingt-cinq intitulé par l'épigraphe « Sufrimientos de un alma desposada » comme indiqué justement dans le tapuscrit de Lourdes Ortiz.


yó otro parrafo: ~~quizá le llegaban horas indescriptibles en las que se sentía relajada y ardiente, las sensaciones le parecían más claras que de ordinario, la ambición y la voluntad se aplacaban y una ligera embriaguez y plenitud de vida la invadían~~". Eso era, ésa era exactamente

Ce ne sont donc pas ses propres mots qu'elle a voulu effacer mais bien les mots d'un autre auteur. Selon Aurèle Crasson, « Chacun convient que cette trace graphique est la marque d'un effacement, d'une suppression qui donne lieu ou non à un repentir »[2]. De par cette suppression, la phrase suivante devient inappropriée et hors de propos. En réalité, Andrés dit ressentir une sensation similaire à celle qui est exprimée dans le roman de Robert Musil. Est-ce là une erreur ? Est-ce que l'auteure voulait simplement

1. Robert Musil, « El hombre sin atributos », p.103. En ligne <https://studylib.es/doc/8471843/musil-robert---el-hombre-sin-atributos> [Consulté le 4/01/2019].

2. Aurèle Crasson, « Archives manuscrites littéraires : l'apport du numérique pour l'édition et la recherche scientifique », *Genesis*, 2010, p. 46. En ligne <http://genesis.revues.org/112> [Consulté le 20/07/2018].

souligner ? Étant donné l'importance de ces lignes pour la suite, il paraît incompréhensible de les gommer.

En outre, si Lourdes Ortiz veut effacer de son manuscrit un paragraphe, une citation qu'elle aurait pris le temps de lire, de sélectionner, parmi tant d'autres, et de recopier, cela traduit indubitablement l'évolution de sa pensée.

Dès lors, dans l'agencement général du roman, il n'y a aucune suppression concernant la narration. Elle accorde une place particulière à l'évocation de la vie intérieure du protagoniste, à l'omniprésence des épisodes poétiques, philosophiques et intimes.

Lors d'une conversation, Lourdes Ortiz précise l'essence de son manuscrit, *Andrés* : « No es una versión corregida. Es tal cual lo escribí. Las fotocopias que te di son copia exacta del manuscrito »[1]. Ses propos, par conséquent, confirment notre hypothèse d'une écriture fluide, intuitive et surtout longuement intériorisée.

À titre formel, *Andrés* n'a rien à envier aux romans qui vont lui succéder. Les incursions du style direct dans la narration, s'ajoutant aux tirets et aux capitales vus dans le propos, offrent du dynamisme au récit. L'emploi de termes familiers, voire argotiques, – « esto es una mierda »[2]– se retrouveront *a posteriori*. À travers ce manuscrit, Lourdes Ortiz montre déjà une trajectoire d'écriture bien affirmée ; elle sait manifestement où amener le lecteur et comment l'y conduire.

À noter que les observations d'Alain Rey – « La charge de socialisation et de « culture », […] augmente du manuscrit au livre […] » [3] –, ne s'appliquent guère dans le cas du tapuscrit de Lourdes Ortiz. Non seulement car la charge culturelle du manuscrit est déjà conséquente, mais également puisque c'est une œuvre aboutie et terminée que l'auteure n'a pas l'intention de modifier pour la publication[4]. Il restera, par conséquent, à la charge des éditeurs de corriger les approximations foisonnantes de l'auteure ou à l'écrivaine, elle-même, de reprendre un travail inachevé. La perspective réjouissante de la publication pourrait être une source suffisante de motivation.

1. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 24/07/2018.

2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p.103.

3. Alain Rey, « Du narcissisme à l'autopsie : le manuscrit en proie aux sémiotiques », *op. cit.*, p. 22.

4. Conversation WhatsApp avec Lourdes Ortiz du 23/07/2018 : « Me he limitado a cortar una pequeña parte de la escena larga en casa de la amiga […] yo no tenía fuerzas para volver a reescribirlo en el ordenador y me limité a leer, tachar alguna cosa, muy poco, pero con pereza […] ».

Insister sur les origines, sur les maladresses, les corrections, de ce premier roman inédit de Lourdes Ortiz nous a permis de dégager deux grandes lignes de son travail. D'une part, son désengagement au sein du Parti Communiste déclenche en elle une forte sollicitude à l'égard des problèmes sociaux, des inégalités et de la privation de liberté qui en découlent. Ainsi, le point de départ du processus d'écriture chez Lourdes Ortiz est-il nécessairement associé à son histoire personnelle. De plus, désacraliser le tapuscrit, nous aura permis de nous concentrer sur les erreurs, les corrections et les retouches, qui s'expliquent, en grande partie, par l'utilisation de la machine à écrire. La méthode génétique a révélé que, parfois, l'action autocorrectrice de la romancière est contre-productive et ne met pas le texte en valeur car elle vient entraver le sens du texte. En effet, des pans de phrases échappent à la compréhension.

In fine, cette analyse d'orientation génétique a permis à la fois de dévoiler un processus de lecture difficile, répondant, inconsciemment ou non, à une esthétique expérimentale, une correction maladroite et inachevée, et de mettre à jour l'écriture libre, spontanée et fluide de la romancière, éléments qui tous ajoutent de la sincérité à sa perception du monde contemporain.

Lors d'une étude génétique, émergent des questions telles que les limites du langage, le lien entre l'œuvre et la culture, et enfin entre l'être humain et son univers[1]. Après avoir longuement développé les relations entre la romancière et l'histoire, le chapitre suivant propose d'appréhender son horizon culturel au moment où l'on assiste, selon Gonzalo Sobejano à un tournant « culturalista »[2] du récit en Espagne. Cette approche « culturalista » se manifeste chez Lourdes Ortiz, tel que nous allons le démontrer, par l'intermédiaire de l'intertextualité, plus particulièrement les épigraphes, symboles d'une assimilation littéraire.

1. Louis Hay, *La littérature des écrivains : questions de critique génétique*, *op. cit.*, p. 85.

2. Gonzalo Sobejano, « Los años sesenta: de la renovación a la experimentación », dans Francisco Rico, *Historia Crítica de la literatura, Época contemporánea: 1939-1975, Primer suplemento Santos Sanz Villanueva*, *op. cit.,* p. 534.

Chapitre 3 : Intertextualité et création : l'épigraphe

> La voz de un escritor está hecha de las voces de los escritores que ha amado.
>
> Lourdes Ortiz

En tant qu'intertextes, les épigraphes apportent une autre dimension au texte lui-même tout en le complétant. En découvrant ce qui se cache derrière les épigraphes, il s'agit d'en apprendre davantage sur le processus d'écriture de Lourdes Ortiz. Les recherches menées sur le manuscrit ont constitué une base de départ qu'il faut désormais étendre à d'autres niveaux d'analyse.

Les épigraphes sont apparues comme dignes d'intérêt du fait de leur nombre et de leur diversité dans l'œuvre de Lourdes Ortiz et plus précisément dans *Andrés*. Dans *Andrés*, les épigraphes sont variées et avant de passer à leur étude, se profile immédiatement une première observation. L'absence d'auteurs espagnols est tellement significative que nous avons cherché à en comprendre les raisons, et ce dès l'introduction à ce chapitre.

Dans les années 60, ce phénomène d'exclusion de la littérature espagnole se manifeste au sein d'une génération de jeunes artistes espagnols. Effectivement, Jesús Munárriz, marié avec Lourdes Ortiz depuis 1962, dirige la collection de poésie au sein de la maison d'édition Hiperión. La plupart des poètes, à l'époque, sont traducteurs avant tout. Ils traduisent Baudelaire, Lautréamont, Genet, ou encore Hölderlin, Beckett et Nerval : « De este modo, las grandes voces poéticas del extranjero satisfacen el insaciable apetito cultural de una generación que da la espalda definitivamente a la España franquista, sus condicionamientos y sus insuficiencias »[1].

Les apports littéraires européens substitueraient-ils une littérature espagnole façonnée sous le Franquisme ? Sans doute, les poètes européens apportent-ils un nouveau souffle à la nouvelle génération, une impression de liberté et d'ouverture au monde, niés pendant les années du Franquisme.

1. Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX, Historia de la literatura española*, *op. cit.*, p. 309.

L'intérêt d'envisager l'étude des épigraphes réside dans le fait de proposer un regard inédit sur les besoins profonds de Lourdes Ortiz mais aussi de toute une génération. Ce qui nous permettra, également, de dégager des pistes sur le travail de l'écrivain.

Pour ce faire, l'étude va se scinder en deux niveaux. Tout d'abord, l'épigraphe sera envisagée comme un texte indépendant. Le premier niveau nous semble indispensable afin de restituer tout son potentiel au texte cité. Ensuite, le second niveau nous permettra d'en saisir toute la portée à l'intérieur du texte de Lourdes Ortiz et d'en appréhender sa dynamisation au sein du récit. Ces deux niveaux interdépendants nous rapprocheront, un peu plus, de la compréhension du processus d'écriture de Lourdes Ortiz, des lectures qui l'inspirent et des auteurs qu'elle admire.

3.1. La relation épigraphé et épigraphe

Après avoir succinctement défini le terme épigraphe, ce point développera les liens entre l'épigraphe et l'auteur de chaque épigraphe, appelé l'épigraphé. Tel que nous l'avons annoncé antérieurement, l'objet du premier niveau d'analyse consiste à comprendre l'essence de l'épigraphe elle-même avant d'étudier ce qu'elle apporte au texte de *Andrés*. De ce fait, dans cette partie, nous remontons au temps où Lourdes Ortiz n'était pas encore écrivaine, seulement lectrice. À ce propos, les épigraphes nous aident à comprendre dans quelle mesure ses lectures ont façonné la romancière qu'elle est devenue aujourd'hui. En effet, à travers le choix des épigraphes, l'on saisit ses influences, ses inclinations littéraires et ses prises de positions. Jusqu'à présent, dans cette étude, Lourdes Ortiz a été présentée conjointement aux événements historiques qu'elle a vécus. Les épigraphes nous offrent l'occasion de connaître une autre facette de l'auteure, culturelle cette fois-ci.

3.1.1. Brève définition de l'épigraphe

Tout roman, nous dit Vincent Jouve, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi, perceptible grâce à une série de signaux qui indiquent selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces renseignements constitue ce qu'on nomme le pacte ou le contrat de lecture. Il se retrouve à deux emplacements : le paratexte et l'incipit[1].

Par paratexte, Genette désigne « un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une

1. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 9.

préface, des illustrations »[1]. Le paratexte renvoie, alors, à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit. Vincent Jouve ajoute que le paratexte « joue un rôle majeur dans l'"horizon d'attente" du lecteur »[2]. Il donne également des indications sur la nature du livre et, par conséquent, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate[3]. Ces renseignements scellent le pacte de lecture entre l'auteur et son lecteur. Si l'horizon d'attente créé par les informations données par le paratexte, est leurré par le texte, c'est-à-dire ne correspond pas au texte, il y a violation du pacte de lecture et la communication entre le lecteur et l'auteur se rompt[4]. Comme on va pouvoir le constater, les épigraphes, dans *Andrés*, constituent le paratexte du roman et établissent ainsi un contrat de lecture, un dialogue implicite entre Lourdes Ortiz et son lecteur.

Selon Genette dans son livre *Palimpsestes*[5], l'intertextualité est la relation qu'entretient un texte avec un autre. Il peut être question, par exemple, de deux textes d'un même auteur ou de différents auteurs parmi lesquels s'établit une relation qui peut se faire par l'intermédiaire d'une citation, de plagiat ou d'une allusion (un énoncé dont la totale compréhension suppose la perception de la relation avec l'autre texte auquel elle fait référence). Pour Genette, l'intertextualité est « la présence effective d'un texte dans un autre ». Une relation intertextuelle qui peut aussi concerner l'art, le cinéma et la musique.

Marc Eigeldinger propose, également, une définition de l'intertextualité, envisagée davantage comme un échange entre deux entités : « Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliance et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres, elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage »[6]. Par cet intermédiaire, ce qui a été créé par le passé, vit dans le présent.

L'épigraphe, en tant qu'intertexte, fait partie du paratexte. D'un point de vue historique, l'épigraphe est notamment introduite dans le genre romanesque moderne, avec l'essor du roman historique et gothique, genres

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.
2. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 9.
3. *Ibid.,* p. 10.
4. Vincent Jouve donne l'exemple suivant p. 10 : « Ainsi acceptera-t-on sans difficulté de voir des morts ressusciter dans un récit fantastique, alors qu'on ne le tolèrera pas dans un roman policier ».
5. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
6. Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 11.

à succès, devenus très populaires dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette stratégie rhétorique est depuis restée assez présente dans le roman contemporain jusqu'à nos jours[1].

L'épigraphe occupe une place stratégique et symbolique, qui provoque parfois la perplexité du lecteur « puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »[2]. Quatre fonctions de l'épigraphe ont été retenues par Genette. Les deux premières occupent les fonctions de commentaire de titre, de texte. La troisième fonction consiste à donner l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte[3]. Mais le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient sans doute à sa simple présence, quelle qu'elle soit[4]. Genette dénomme cette dernière l'« effet-épigraphe ».

Dans *Andrés*, les épigraphes de parties ou de chapitres, se placent en tête de section. La place des épigraphes accordée dans *Andrés*, pose la question de leur récurrence, de leur contenu sémantique et de leur potentiel littéraire.

3.1.2. Andrés, un roman de formation

Le premier roman de Lourdes Ortiz compte vingt et une épigraphes attenantes aux vingt et un chapitres de l'ouvrage. Pour la plupart, les épigraphés choisis appartiennent, à des courants littéraires couvrant la période du XIXe ou du XXe siècles. Leur particularité réside dans la proclamation de la liberté de décision de l'être humain, insoumis aux préceptes imposés par la religion et par les mœurs. Cette thématique fédératrice reprend des sujets polémiques dans l'Espagne national-catholique, de manière plus spécifique : les thèmes de l'homosexualité, du sexe et du suicide s'accompagnent d'une remise en question ironique de la religion catholique. Cette dernière est tournée en dérision à plusieurs reprises dans le roman, comme nous l'analyserons par la suite. Et même si les genres des épigraphes diffèrent, à la fois des extraits de poèmes, de romans ou d'œuvres dramatiques, elles semblent liées par l'universalité d'autres thèmes, également introduits par le biais de la même technique rhétorique.

1. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 149.
2. *Ibid.*, p. 159.
3. *Ibid.*, p. 161.
4. *Ibid.*, p. 163.

En vue de contextualiser précisément ces documents paratextuels, nous avons tenu à restituer les références bibliographiques compte tenu que Lourdes Ortiz prive sciemment son lecteur de certaines informations nécessaires à la compréhension, telles que l'année, le genre et le titre initial. Nous proposons un classement des différentes épigraphes d'*Andrés*, en suivant des critères chronologiques et thématiques. Les recherches nous ont conduit, à certaines occasions, à situer exactement l'épigraphe dans l'œuvre originelle.

Rome Antique/Moyen-Âge			
N° du chapitre dans *Andrés*	Ouvrage et auteur de l'épigraphe	Date	Thèmes
Chapitre 11, p. 124.	*Ars amandi* de Publius Ovidius Naso (poète latin).	2 ans ap J.C	L'adultère. L'absence de Ménélas, roi de Sparte a permis à Hélène, sa femme, de le tromper avec Pâris, prince de Troie. Cela a déclenché la guerre de Troie.
Chapitre 14, p. 168.	*Satiricon* de Pétrone. L'épigraphe est située au chapitre 21 dans l'œuvre initiale.	1476	Roman satirique écrit en latin dont les thèmes sont le libertinage sexuel et moral.
Chapitre 13, p. 160.	*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Composé de 46 chants.	1532	Parodie du poème chevaleresque. Le personnage éponyme apprend qu'Angélique, l'amour de sa vie, en aime un autre, ce qui le rend furieux.

La période qui a vu naître les œuvres de Pétrone, d'Arioste et d'Ovide est propice à l'émergence d'une pensée critique. L'on assiste, notamment, à la naissance d'un genre poétique proprement romain : la satire. Le potentiel subversif qui se dégage de ces œuvres, explique leur présence dans *Andrés*.

XIXe siècle			
N° du chapitre dans *Andrés*	Ouvrage et auteur de l'épigraphe	Date	Thèmes
Chapitre 7, p. 73.	*Infant von Spanien* de Friedrich Schiller. Pièce de théâtre en 5 actes. Acte III, scène 10.	1783-1787	Inspirée des événements historiques du XVIe siècle.
Chapitre 3, p. 242.	*Faust* de Johann Wolfgang Goethe.	1808	Réplique de Méphistophélès, incarnation du diable sur terre. Elle intervient au moment de la nuit de Walpurgis, des sorcières.
Chapitre 5, p. 56.	*Caïn* de Lord Byron. Œuvre dramatique. L'épigraphe se situe dans l'Acte III, scène I.	1821	Recréation de l'histoire des deux frères Abel et Caïn, en adoptant le point de vue de ce dernier.
Chapitre 1, p. 1.	*Harzreise* de Heinrich Heine.	1826	Tableaux de voyage, poèmes en prose.
Chapitre 12, p. 140.	*Les chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont. L'épigraphe se situe au moment du Chant III, strophe III.	1869	Héritier du romantisme satanique. Il crée un combat entre un aigle et un dragon.
Chapitre 2, p. 3.	*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud.	1873	Relation amoureuse avec Verlaine.

Dans un contexte marqué par les conquêtes napoléoniennes, la modernité littéraire française s'affirme, surtout avec la poésie et le roman, et arrive à son apogée avec l'apparition du romantisme, du réalisme, du naturalisme et du symbolisme. Le concept de *poète maudit* se développe, également, à partir de la moitié du XIXe siècle, concept selon lequel le poète puise sa force créatrice dans la souffrance et dans lequel s'intègrent Rimbaud et Lautréamont. Goethe, Lord Byron et Schiller représentent, quant à eux, le renouveau du genre dramatique.

XXe siècle			
N° du chapitre dans *Andrés*	Ouvrage et auteur de l'épigraphe	Date	Thèmes
Chapitre 1, p. 220.	*Tod in Venedig* de Thomas Mann, nouvelle.	1911	L'homosexualité, l'amour, la mort, la divinité.
Chapitre 5, p. 264	*Orphée* de Guillaume Apollinaire, poème.	1917	La paix et la liberté.
Chapitre 3, p. 17.	*Si le grain ne meurt* de André Gide. Le titre fait référence à un vers de l'évangile selon Saint-Jean. L'extrait est à retrouver dans la 2e partie, chapitre 1.	1918	Découverte de son homosexualité lors d'un voyage.
Chapitre 8, p. 82.	*Poèmes français : Les quatrains valaisans* de Rainer Maria Rilke.	1926	La nature.
Chapitre 2, p. 222.	*Gegen Verfürhung* de Bertolt Brecht, poème.	1927	Le carpe diem.
Chapitre 15, p. 190.	*Sin terminar* de Vladimir Maïakovsky.	1930	Le suicide.
Chapitre 16, p. 195 (2)[1]	*Sin terminar* de Vladimir Maïakovsky.	1930	L'amour impossible.
Chapitre 10, p. 106.	*Sentimento del tempo* de Guiseppe Ungaretti.	1933	Moment de l'avènement du fascisme. Poème en hendécasyllabes dans la pure tradition poétique italienne.
Chapitre 4, p. 249.	*L'Étranger* de Albert Camus. L'extrait est situé dans la deuxième partie de l'ouvrage, premier chapitre.	1942	Le personnage de Meursault se sent étranger à son procès.

1. Erreur de pagination dans le tapuscrit d'*Andrés*, il existe deux pages 195.

Chapitre 4, p. 42.	*Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese, journal intime.	1949	Difficulté à vivre, suicide.
Chapitre 9, p. 90.	*Justine* de Lawrence Durrell.	1957	Un voyage à Alexandrie où il rencontre une juive qui devient son modèle pour *Justine*.
Chapitre 6, p. 64.	*Les chambres* de Louis Aragon.	1969	Obsession du temps et de la vieillesse. Méditation mélancolique.

Le XXe siècle est un siècle de prédilection en ce qui concerne le choix paratextuel. Plus de la moitié des épigraphes d'*Andrés* se rattachent à cette période. Dès lors, la parole est laissée aux romans psychologiques, tels que *Si le grain ne meurt* ou *L'Étranger*, et aux fictions engagées, avec Thomas Mann et Apollinaire, qui suscitent la réflexion du lecteur. Le destin tragique de certains auteurs comme Maïakovski et Cesare Pavese, tous deux ayant choisi de se suicider, renvoie à une fragilité émotionnelle propre des romantiques, héritée du siècle antérieur.

À travers un ensemble très hétérogène d'épigraphes, tant au niveau générique que chronologique, Lourdes Ortiz nous dévoile l'étendue et la diversité de ses lectures. Notre approche analysera dans quelle mesure les choix paratextuels de Lourdes Ortiz expriment sa pensée, son engagement, son état d'esprit au moment du processus de construction d'*Andrés*.

Le travail consistera, tout d'abord, en l'analyse de chaque épigraphe tout en spécifiant le type de relations qu'entretiennent, d'un côté, l'épigraphé et l'épigraphe qui lui est associé, et, de l'autre, l'épigraphé et l'épigrapheur. En dernier lieu, le propos se centrera, plus précisément, sur l'élargissement du texte d'*Andrés* grâce à l'apport des épigraphes. Ce dernier point complètera la première analyse afin d'offrir une vision d'ensemble.

3.1.3. Les trois thématiques : liberté, mort et amour

Genette explique que « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »[1]. De son point de vue, l'important dans un grand nombre d'épigraphes, n'est pas tellement

1. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 161.

le contenu de l'épigraphe, mais simplement, le nom de l'auteur cité, qui à lui seul fait référence à une époque, à un genre ou à la tendance d'un écrit.

Dans *Andrés*, il semble que la plupart des références aient été choisies non seulement pour ce qu'elles disent mais surtout en raison de leurs auteurs respectifs, ce qui nous conduit à une double lecture : l'histoire de l'épigraphié doit se lire conjointement au contenu de l'épigraphe. Contrairement à ce que Genette affirme, il paraît pertinent d'analyser l'épigraphe pour son contenu en tant que création d'un auteur, à un moment donné de sa vie, dans un contexte particulier. En ce sens, nous effectuerons une analyse en parallèle consacrée à la teneur de l'épigraphe. Les connections trouvées pour l'analyse correspondent à une volonté de réunir les auteurs qui répondent aux mêmes valeurs, aux mêmes principes, qui développent des motifs et des thèmes communs et recourent au même type de procédés. L'épigraphe et l'épigraphé doivent être mis en relation afin de tenter de saisir l'intégralité du message de Lourdes Ortiz.

3.1.3.1. La malédiction des écrivains maudits

Si nous revenons à ce qui a été énoncé auparavant, les poètes de la génération de Lourdes Ortiz traduisent Baudelaire, Lautréamont, Genet, ou encore Hölderlin, Beckett et Nerval[1]. La poésie européenne est à ce moment-là une grande source d'inspiration et d'identification pour ces jeunes intellectuels dont Lourdes Ortiz fait partie : « Autores que amé entonces: el Celine de *Viaje al fondo de la noche*, el Butor de la *Modification*, Faulkner, Dos Passos, Joyce, Carpentier, Musil […] »[2]. Pour cette génération de 68, ces auteurs étrangers introduisent une littérature riche, pénétrante, vivifiante et différente des modèles préexistants. Dans *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Lourdes Ortiz exprime, effectivement, le rejet d'une littérature espagnole antérieure « ligada a un mundo que nos caía mal y nos ahogaba : al realismo costumbrista, agrarista, y todos los realismos diecinuevechescos que han apestado nuestra novela y la siguen apestando de vez en cuando »[3]. À travers ce rejet, se manifeste également l'engagement contracté de l'écrivaine envers son temps, que nous analyserons plus particulièrement dans la troisième partie, « afirmándose la autora a través

1. Gonzalo Sobejano, *Los años sesenta: de la renovación a la experimentación*, dans Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, *op. cit.,* p. 534.

2. *Cf.* Centro de profesores, *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares, Fundación colegio del Rey, 1989, p. 125-137.

3. Erreur de pagination dans le tapuscrit d'*Andrés*, il existe deux pages 195.

de teorías literarias y filosóficas imperantes en ese momento: estructuralismo, marxismo, eclecticismo anglosajón y posteriormente influencia de las teorías del psicoanálisis […] »[1].

Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont, Vladimir Maïakovsky et Cesare Pavese, sont autant d'auteurs qui peuvent être réunis sous ce concept de *poètes maudits*, imaginé par Verlaine. Ce terme qualifie des poètes « absolus par l'imagination, absolus dans l'expression […]. Mais maudits ! Jugez-en »[2]. Pour expliquer ce soudain engouement pour les poètes maudits, Josefina de Andrés Argente émet l'hypothèse selon laquelle ces hommes libres, aventuriers, représentaient la soif de liberté et d'amoralité que cette génération de 68 recherchait pendant les dernières années du Franquisme[3].

Un poète maudit est, tel que le définit Verlaine, un écrivain mélancolique, mêlant désirs suicidaires, misanthropie, folie et peur dans ses écrits. Il démontre son rejet des valeurs de la société, mène une vie marginale et son génie est souvent incompris, reconnu seulement à titre posthume. Sa consommation abusive de drogues et d'alcool engendre un comportement provocant, dangereux et autodestructeur. On peut se demander ce qui intéresse l'auteure dans cette approche atypique et pessimiste de la réalité. Seule l'étude des épigraphes en question, premier point de l'étude, pourra apporter les premières réponses.

Dans un premier temps, il apparaît que plusieurs épigraphes sont extraites d'ouvrages publiés juste après la mort ou l'année même de la mort de leur auteur[4]. Ces écrivains partagent un destin tragique : une mort choisie[5] ou subie. Dans un deuxième temps, il ne faut pas oublier que la malédiction

1. Josefina de Andrés Argente, *Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 17.

2. Paul Verlaine, François Boddaert, *Les poètes maudits : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud Stéphane Mallarmé*, Sens, Obsidiane, 2013.

3. Josefina de Andrés Argente, *Lourdes Ortiz*, *op. cit.,* p. 30.

4. *El oficio de vivir* de Cesare Pavese publié l'année de sa mort en 1949, *Sin terminar* de Vladimir Maiakovsky publié l'année de sa mort en 1930, *Les chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont publié un an avant sa mort en 1870, *Poèmes français* de Rainer Maria Rilke publiés l'année de la mort de l'auteur en 1926, *Orlando furioso* publié un an avant la mort de Ludovico Ariosto en 1533 et *Orphée* de Guillaume Apollinaire publié en un an avant la mort de l'auteur en 1918.

5. Le Comte de Lautréamont serait mort de la tuberculose à 24 ans, Vladimir Maïakovsky se tire une balle dans le cœur, Cesare Pavese se suicide avec des somnifères, Rainer Maria Rilke décède d'une leucémie foudroyante, Pétrone se suicide en s'ouvrant les veines et Guillaume Apollinaire succombe à la grippe espagnole.

des poètes maudits est récupérée par la génération de 68, elle-même, en pleine crise existentielle.

Si l'on s'attache aux œuvres dans lesquelles prédominent le côté mélancolique, l'apathie et les désirs suicidaires. Notre attention se portera premièrement sur les épigraphes de Isidore Ducasse (1869), de Vladimir Maïakovsky (1930) et de Cesare Pavese (1949). Chacun de ces épigraphés, proches de la mort, livrent leurs sentiments, les frustrations de leur existence, leurs profondes douleurs. En leur qualité de commentaire de texte, les épigraphes permettent à Lourdes Ortiz d'anticiper et d'introduire un horizon d'attente au lecteur grâce à trois grandes thématiques : l'amour, la liberté et la mort.

Le rejet des femmes[1] pousse Cesare Pavese, incompris[2], à se suicider avec des cachets de somnifères en laissant derrière lui le journal intime intitulé *Le métier de vivre* dont l'épigraphe est un extrait, introduisant le chapitre quatre dans *Andrés* :

> Debo acostumbrarme a vivir como si esto fuera normal.
> Cuántas cosas dejé de decirle. En el fondo siento el terror de perderla ahora, no el ansia del « poseido » sino el miedo de no poder decírselas ya[3].

Le métier de vivre est un journal tenu par l'écrivain de 1935 à sa mort, publié à titre posthume en 1952, auquel s'ajoutent des extraits de lettres. Ce journal intime, rédigé à la deuxième personne, rassemble les confidences et les regrets de l'auteur. Il lui permet de coucher sur le papier, ce qu'il n'a pu dire oralement. Cet ouvrage est, en quelque sorte, un testament qu'il livre à la postérité. Dans ses *Notes de lecture*[4], Kim-Loan Mayen analyse *Le métier d'écrire* de Cesare Pavese et conclut que : « Ce qui survit à l'échec de l'homme Cesare Pavese, ce sont les paroles offertes où se sont incarnées ses

1. Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Paris, Folio, 1991, p. 186 : « Tout le problème de la vie est donc le suivant : comment rompre sa propre solitude, comment communiquer avec d'autres. C'est ainsi que s'explique la persistance du mariage, de la paternité, des amitiés ».

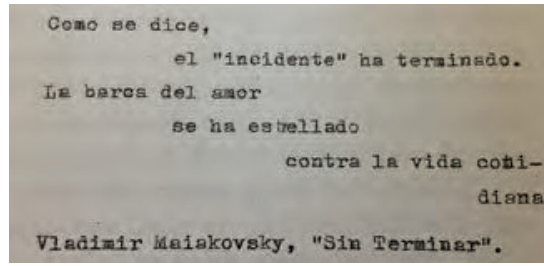
2. Marc Chabot, « Nous sommes tous des suicidés… », Horizons philosophiques 7, n°1, 1996. En ligne <https://doi.org/10.7202/80102ar> [Consulté le 12/02/2019] : « Chaque suicide est une vie pleine de trous. Une vie qui a désormais besoin d'être comprise ».

3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 42.

4. Kim-Loan Mayen, « Notes de lecture », *Études*, n°4, 2009. En ligne <https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-4-page-545.htm> [Consulté le 12/02/2019].

forces de vie et de création »[1]. Ce qui explique pourquoi Cesare Pavese jouit aujourd'hui encore d'une si grande reconnaissance posthume.

Un amour frustré amène aussi le poète Vladimir Maïakovsky à rédiger ses derniers vers avant de se tirer une balle dans le cœur. L'épigraphe choisie[2] présente l'impact négatif que peut engendrer le quotidien sur le sentiment amoureux[3]. Tout comme le journal intime de Pavese, qui évoque une figure féminine, ce dernier ouvrage est dédié à Lily Brick, son aimée qui signifia pour lui une histoire d'amour impossible et une éternelle frustration d'amour.


Como se dice,
el "incidente" ha terminado.
La barca del amor
se ha estrellado
contra la vida coti-
diana.
Vladimir Maiakovsky, "Sin Terminar".

En tout cas, telle est la version qu'a voulu retenir le gouvernement soviétique en place en 1930, car derrière ce suicide se cache également un acte de rébellion politique[4], tel que l'affirme Renée Poznanski[5]. Vladimir

1. *Cf.* Cesare Pavese, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, 1837p. « Tu as soutenu que les formes, les styles, la page écrite sont une autre réalité que la réalité vécue. C'est banal. Mais c'est une nouvelle dimension. Ce n'est pas qu'on n'exprime rien, en écrivant. On construit une autre réalité, qui est parole ».

2. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 195.

3. Yvon Poulain, « Maïakovsky déboulonné », *Nuit blanche*, n°122, 2011, p. 58-60. En ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/2011-n122-nb1813008/64403ac.pdf> [Consulté le 15/02/2019]. « On ne peut évoquer la figure de Vladimir Maïakovsky sans évoquer du même coup celle de la "famille" qu'il forma jusqu'à sa mort avec Lili et son mari Ossip Brik. Cette histoire d'amour et d'amitié, unique en son genre dans le monde des lettres, allait marquer toute sa vie d'homme et d'artiste. […] Pour les deux, c'est le coup de foudre. Ils deviennent rapidement amants, avec l'accord tacite d'Ossip. Pour Lili, il écrira ses plus belles poésies et la majorité de son œuvre lui est dédicacée. Ossip sera son premier éditeur ».

4. Bengt Jangfeldt, D.Watson Harry, *Mayakovsky : A Biography*, Chicago, The University Chicago Press, 2014, p. 549. « No, suicide was something unacceptable in a socialist state, which explains the eagerness of the authorities to stress that Mayakovsky's death had its origins in his private life ».

5. Renée Poznanski, « V. Maïakovsky, la révolution politique, instrument de la révolution dans les arts », *L'homme et la société*, 1981. En ligne <https://doi.org/10.3406/

Maïakovsky fut souvent présenté comme le chantre de la Révolution en Russie, il participa très activement aux événements et mit son génie créateur au service du nouveau pouvoir. Cependant, le divorce progressif qui s'instaura dans les années qui suivirent entre Maïakovsky et la réalité de l'après-révolution, expliquerait selon plusieurs critiques les causes de son suicide. Hazel Donkin interprète sa mort comme la conséquence d'un sentiment d'échec politique : « Mayakovsky's death was partly attributable to the fact that he was committed to a struggle for freedom that he felt had slipped away »[1]. Ce sentiment d'échec politique est à rapprocher sans nul doute de celui vécu par la génération de Lourdes Ortiz.

Pourtant, si pour une partie de la critique, son suicide est clairement imputable à son désenchantement politique, pour une autre, il est la conséquence d'un chagrin d'amour « was an analysis which suited those in power and which also became the official one when news of Mayakovsky suicide was made public in *Pravda*[2] on 15 April »[3].

En somme, dans la vie de Maïakovsky et dans son œuvre cohabitent le privé et le politique, et sa dernière lettre à Lily Brick, dont l'épigraphe est extraite, n'est pas un cas unique et singulier[4]. Les points de vue mis en exergue par les critiques cités le montrent : la lecture amoureuse et la lecture politique sont toutes les deux plausibles, voire complémentaires. En établissant une interdépendance entre l'amour et le politique, cette épigraphe se fait l'écho de la narration d'*Andrés*. En effet, tel que nous l'avons déjà signalé dans les pages précédentes, Andrés va se désintéresser de la politique au moment où il va rencontrer son amant Julio.

Le comte de Lautréamont, quant à lui, envisage le cœur comme symbole de l'espoir et imaginant une métaphore animale, il le terrasse en prenant la

homso.1981.3169> [Consulté le 15/02/2019].

1. Hazel Donkin, « André Breton and Vladimir Mayakovsky: Poeticizing Politics and Politicizing Poetry », *Dada/Surrealism* 21, 2017. En ligne <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1319> [Consulté le 15/02/2019].

2. Journal soviétique.

3. Bengt Jangfeldt, D.Watson Harry, *Mayakovsky : A Biography*, *op. cit.*, p. 546.

4. Hazel Donkin, « André Breton and Vladimir Mayakovsky: Poeticizing Politics and Politicizing Poetry », *op. cit.* « On 14 April 1930 Mayakovksy shot himself through the heart. He left a letter, […] asking for forgiveness and also Lily [Brik], asking for love. He then asks that "comrade government" grant his extended family a "bearable life" and pass his verses to the Briks. Two additional notes follow, each signed, first greeting his "comrades in RAPP" (including a message for Vladimir Ermilov specifically) and finally an instruction to use the 2000 rubles in his desk to settle his taxes ».

forme d'un aigle dans les *Chants de Maldoror* Chants III, strophe III[1], dont le texte est publié en 1869[2] :

> ¡Águila, qué horrible te veo! ¡Más roja que una charca de sangre! Aunque tienes en tu pico un corazón palpitante, estás tan cubierta de heridas que apenas puedes sostenerte sobre tus patas emplumadas y te tambaleas sin abrir el pico, al lado del dragón que muere entre sufrimientos espantosos...

Pour Lautréamont, c'est une bataille qu'il faut livrer, une bataille acharnée qui entraîne la mort de l'un des deux belligérants. L'aigle plus rapide et plus précis met à mort le dragon[3], à tête de tigre, pourtant fort et rusé en lui arrachant le cœur, symbole de la vie. Pour Ghislain Bourque, dans ces *Chants,* l'aigle représente Maldoror qui attaque le dragon, symbole du Créateur. Ce combat reprend celui qui dans la Bible (*Apoc* XII-XIII) oppose l'Aigle, oiseau de Dieu, au Dragon ou à la Bête, envoyé par Satan[4]. Dans les *Chants*, les rôles sont inversés car le Dragon diabolique de la Bible devient le Dragon de l'Espérance, l'Ange de Dieu, et l'Aigle solaire est incarné par Maldoror. D'après Jean-Michel Olivier, la scène durant laquelle l'Aigle se repaît du cœur du Dragon est tantôt une scène vampirique tantôt un retournement parodique du texte biblique. En réalité, l'Ange se cache sous le dragon (signe déjà corrompu) comme le texte biblique se cache sous le texte de Lautréamont[5]. Le combat entre l'Aigle et le Dragon est en réalité la métaphore du renversement de la copie (*Les Chants*) sur l'original (La Bible) et la dévoration de cet original par la mauvaise copie qu'il a engendrée[6].

1. Ghislain Bourque, « Le mis en tropes », *Études littéraires*, 1978, p. 207-211. En ligne <https://doi.org/10.7202/500457ar> [Consulté le 15/02/2019]. « La fiction parvient à son paroxysme. Le combat annoncé de part et d'autre du Chant III, se déroule enfin. […] L'aigle (Maldoror), attaquant le dragon (Créateur) par cercles concentriques, finira par vaincre ce dernier en perçant sa poitrine jusqu'au cœur. Lequel cœur sera retiré du dragon, grâce au bec même de l'aigle ».
2. Lautréamont, *Les chants de Maldoror ; Poésies I et II ; Correspondance*, Paris, Flammarion, 1990, p. 202.
3. Dieu se change en dragon à tête de tigre et queue de serpent.
4. Jean-Michel Olivier, *Lautréamont. Le texte du vampire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 96-97.
5. *Ibid.,* p. 106.
6. *Ibid,* p. 98.

Les chants de Maldoror parus après la mort de l'auteur, survenue pour des raisons inconnues à l'âge de 24 ans, sont un hymne à la révolte[1], à la décadence et à la provocation mais ils sont aussi le récit du combat intérieur, du bien et du mal, qu'il mène contre lui-même. Lautréamont heurte son lecteur avec un ton agressif et le force à se perdre dans la narration pour mieux se retrouver. En fin de parcours, il entrera en possession de la vérité et d'une conception exacte de la réalité[2]. À l'instar de Maïakovsky, il est aisé de comprendre ici la proximité qui existe entre Lourdes Ortiz et Lautréamont. Tous deux partagent un esprit de contradiction, un regard critique sur la société et font du lecteur un acteur de sa lecture.

Avec les trois épigraphes de Lautréamont, Maïakovsky et Pavese la littérature est envisagée sous une perspective nouvelle : le romantisme satanique de Lautréamont, le futurisme russe de Maïakovsky et la métalittérature intimiste de Pavese[3]. Les épigraphés vont à l'encontre de l'esthétique de leurs aînés, qui revendiquent la liberté en art puis en politique. Ces artistes *maudits* et la génération de 68 en Espagne partagent un même état d'esprit dans une époque en pleine mutation.

Dans *Andrés*, Lourdes Ortiz cherche à faire participer le lecteur, par l'intermédiaire des épigraphes. Ces épigraphes annoncent les intentions de l'auteure : aller à l'encontre des règles, revendiquer une autre réalité.

Le personnage d'Andrés se met dans la peau de Lautréamont, de Maïakovsky et de Pavese, il s'approprie leurs fêlures, leur malédiction, leur mode de pensée. Tout d'abord, suivant le modèle de l'ouvrage *Le métier de vivre*, *Andrés* s'apparente à un journal intime dans lequel le personnage éponyme peut enfin partager les opinions qu'il a du mal à exprimer à haute voix : « Andrés no dice nada. […] Miraba la nuca de Enrique y callaba »[4]. Ensuite, Andrés incarne l'Aigle des *Chants de Maldoror*, dont le combat contre « el último resto de aquel protegedor y cálido catolicismo »[5] font

1. Lautréamont, *Les chants de Maldoror ; Poésies I et II ; Correspondance, op. cit.,* p. 162. « Puis il y a eu celui de la concurrence avec Dieu, de la révolte contre le Créateur. […] Enfin, le bien et le mal font leur entrée. Maldoror, le sanguinaire, conforte une philosophie à caractère vampirique. Les prises de position ici digressent facilement d'une morale vers une autre, et encore là s'annonce en sourdine une nouvelle révolution.

2. Marcel Bélanger, « Un lecteur sous hypnose », *Études littéraires 11*, 1978. En ligne <https://doi.org/10.7202/50045ar> [Consulté le 15/02/2019].

3. Pavese entendait l'art et sa difficulté comme la tentative de « donner comme surprise, des choses bien connues ». Cité dans *El oficio de vivir : 1935-1950, op. cit.*

4. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 52-53.

5. *Ibid.,* p. 141.

surgir « las últimas piezas de esa corraza »[1], symboles de sa reconstruction identitaire. Enfin, à l'image de Maïakovsky, son recours au suicide est une façon de retrouver la liberté face, selon lui, à l'hypocrisie ambiante : « libre al fin, […] despojado de máscaras y de hábitos »[2].

Ces épigraphes, tel que nous l'avons explicité auparavant, établissent un dialogue entre le lecteur et l'auteure, lequel dialogue, dans *Andrés*, s'installe inévitablement entre le lecteur et le personnage éponyme et renforce d'autant plus le lien qui existe entre la génération de Lourdes Ortiz et les poètes *maudits*.

Une mort tragique a aussi frappé Pétrone (1 an ap. J.C), Guillaume Apollinaire (1918) et Rainer Maria Rilke (1926). Leurs propos sont cependant beaucoup moins morbides, chacun envisageant la liberté sous différentes perspectives.

Avec les vers du poète autrichien, Rainer Maria Rilke[3], une atmosphère d'apaisement transparait, grâce à la symbiose qu'il entretient avec la nature[4]. En tant que représentant du symbolisme du début du XXe siècle, dont le pouvoir réside dans le fait de rendre sensible ce qui est abstrait ou immatériel, Rilke est connu comme le poète « métaphysique », de la « pleine nature »[5]. La poésie devient une « élévation », le dépassement des impressions sensibles, la recherche de l'Infini[6]. L'artiste doit chercher non pas à reproduire la nature mais à la représenter par des équivalents plastiques. C'est le moyen d'expression (figures, formes, volumes, couleurs) et non l'objet représenté qui doit lui-même être expressif[7].

Les vers de Rilke, bien que rédigés à l'approche de sa mort, ne montrent pas un homme révolté et abattu, mais plutôt un homme qui accepte son

1. *Ibid.,* p. 159.
2. *Ibid.,* p. 200.
3. Cette épigraphe se situe à la page 82 du manuscrit.
4. Yvon Rivard, « L'homme-rose », Contre-jour, *Cahiers littéraires*, 2003. « Ainsi va la pensée de Rilke vers une purification toujours plus grande du visible, du vivant, du périssable, dans l'espoir de vaincre la mort en la devançant […] ».
5. Jean Lacoste, « L'œil clairement ouvert de la nature », Heidegger et Goethe, *Littérature 120*, 2000. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.2000.1699> [Consulté le 16/02/2019].
6. Joseph Juszezak, *Les sources du symbolisme*, Paris, Sedes, 1985. En ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3323632t> [Consulté le 1/08/2019].
7. Maurice Denis, *Nouvelles Théories*, 1922, p. 175-176 dans Paul Foulquié et Raymond Saint Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962.

destin. Les symptômes de sa leucémie aiguë[1], qui ont causé sa disparition, sont apparus bien avant l'année de sa mort en 1926. Comme ce fut le cas pour Lautréamont avec *Les Chants de Maldoror*, Rilke n'aura pas pu assister à la publication de son ouvrage, *Poèmes français,* en 1944.

> Qué calma nocturna, qué calma nos penetra del cielo, se diría que se reconstruye en la palma de vuestras manos el dibujo esencial[2].

Le temps n'existe pas pour Rilke. Seul existe l'espace. Cet espace rilkéen, que le poète appelle le *Weltinnenraum*, littéralement l'espace intérieur du monde[3]. L'utilisation des quatrains se base sur le rythme double de l'inspiration, quand les tercets imitent le rythme de l'expiration. Cette inspiration, nous dit Maurice Regnaut, représente l'absorption d'un espace qui produit l'air sans lequel l'homme ne peut pas vivre, cet air qui fait de l'individu l'être qu'il est. L'acquisition de l'espace passe chez Rilke par une transformation de ce dernier en être vivant. Le positionnement du poète, parmi les choses et les créatures du monde, source continuelle de découverte et d'angoisse, de peurs et de richesses, apparaît également chez Andrés, le personnage créé par Lourdes Ortiz.

Dans *Andrés*, Lourdes Ortiz réussit à faire cohabiter Rainer Maria Rilke, le chef de file du symbolisme allemand du début du XXe siècle, avec Pétrone. Ce faisant, la romancière nous propose de revenir aux origines de la littérature européenne. Pétrone est considéré comme l'un des premiers écrivains européens. Il faut signaler que l'auteur du roman *El Satiricon* n'a pas été formellement identifié comme étant Pétrone. Toutefois, indubitablement Lourdes Ortiz lui attribue la paternité de cette œuvre[4] qui provoque l'émoi de ses contemporains. En effet, pour Maria José Hidalgo de la Vega[5], le *Satiricon* jette un éclairage cru sur la réalité aliénante de l'esclavage et critique ouvertement ceux qui ignorent les valeurs et les codes culturels

1. Charlotte Costantino, « Introduction », *Cliniques* n° 9, 2015. En ligne <https://www.cairn.info/revue-cliniques-2015-1-page-16.htm> [Consulté le 16/02/2019]. « Le célèbre poète Rainer Maria Rilke […] qu'une leucémie emportera à l'âge de 50 ans ».

2. Rainer Maria Rilke, *Vergers suivis des Quatrains Valaisans*, Paris, Gallimard, 1941, p. 71.

3. Maurice Regnaut, « Sur le Rilke des Sonnets à Orphée », *Poésie* n° 126, 2008. En ligne <https://www.cairn.info/revue-poesie-2008-4-page-89.htm> [Consulté le 16/02/2019].

4. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.,* p. 168.

5. Maria José Hidalgo de la Vega, « El liberto Trimalción en el Satiricón de Petronio. Entre la libertad y la independencia », *Actes du Groupe de Recherches sur l'Esclavage depuis l'Antiquité 30*, 2008. En ligne [www.persee.fr/doc/girea_0000-0000_2008_act_30_1_1037> [Consulté le 16/02/2019].

des classes dominantes[1]. L'extrait du *Satiricon* choisi par Lourdes Ortiz se situe au chapitre quatorze dans *Andrés* :

> Entró enseguida un danzarín de los que se prostituyen por dinero, con túnica de color verde oscuro, remangado hasta la cintura; ya tropezaba violentamente con nosostros, meneando lascivamente las caderas, ya nos profanaba su boca con besos asquerosos[2].

Dans cet extrait, Pétrone met en exergue l'existence d'une sexualité très libérée et d'une prostitution homosexuelle pour une clientèle exclusivement masculine. Autrement dit, il décrit une époque où l'homosexualité ou/et la bisexualité loin d'être réprimées étaient dévoilées au grand jour et favorisaient le commerce lucratif de la prostitution. Selon Paul Veyne, qui reprend les idées de l'historien Tacite et ceux d'Oscar Raith[3], Pétrone décide finalement de mettre fin à ses jours en s'ouvrant les veines car il a perdu les faveurs de l'empereur Néron. Le suicide devient alors l'unique solution dans la mesure où Pétrone ne peut prendre le risque de perdre son *ataraxie*, la tranquillité de l'âme chez les épicuriens, plus précieuse que sa vie elle-même.

En comparant les morts de Sénèque et de Pétrone, Tacite les qualifie réciproquement de mort stoïcienne et de mort épicurienne[4]. Si la philosophie stoïcienne se fonde sur l'aspiration rationnelle à la sagesse, au bonheur et à la vertu, elle est également la philosophie de l'acceptation, de la résignation[5]. Quant à l'épicurisme, en tant que philosophie du plaisir, il recherche un bonheur dont sont bannies les passions qui ne visent qu'à satisfaire des besoins imaginaires. Pour les épicuriens, la vie heureuse est d'abord une vie

1. Mariane Bury, « À travers les livres », *L'information littéraire*, Vol 54, 2002. En ligne <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-1-page-58.htm> [Consulté le 16/02/2019]. « […] le Satiricon est un précieux document sur la société roumaine de l'époque impériale et sur les différentes classes sociales qui la composent […] ».

2. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.,* p. 168.

3. Paul Veyne, « Oscar Raith, Petronius, ein Epikureer, 1963 », *Revue des Études Anciennes 66*, 1964. En ligne <www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1964_num_66_3_3730_t1_0446_0000_1> [Consulté le 17/02/2019]. « S'il s'est tué, ce n'est nullement pour prévenir sa mort, mais seulement parce que la faveur de Néron ne lui étant plus assurée, il se trouvait exposé à perdre son ataraxie et à devoir vivre entre l'espérance et la crainte ».

4. Augusto Rostagni, *Storia de la Letteratura latina*, vol. II, Turin, Unione tipografico-editrice torinese,1964.

5. Urs Egli, Jacques Brunschwig, « Stoïcisme », *Encyclopædia Universalis*. En ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stoicisme/> [Consulté le 2/08/2019].

exempte de douleur et dépourvue d'inquiétude[1]. Sénèque condamné au suicide par Néron, accepte son sort, Pétrone se condamne lui-même, en considérant qu'une vie tiraillée entre espérance et crainte est impossible. La mort volontaire peut se justifier rationnellement car elle est conforme à la nature dans des situations insupportables de souffrance, de maladie ou d'asservissement, lorsque la vie a perdu son sens. La mort intentionnelle, appelée suicide philosophique, est considérée comme « un acte de la plus haute vertu », « un droit exclusif du sage », « un droit, un devoir envers lui-même »[2]. La mort libre, le suicide, est la manifestation de la liberté, dans la doctrine stoïcienne, dans la mesure où il est la réalisation supérieure du règne de la raison de l'homme heureux[3].

La liberté, thème primordial également, dans cette quête d'identité du protagoniste du roman de Lourdes Ortiz, fait l'objet d'un poème d'Apollinaire, tiré d'*Orphée*[4], publié dans la *Revue Normande* d'avril-mai 1917[5]. Ce poème dévoile les craintes du poète au crépuscule de la guerre et transmet un message de tolérance, de paix, de liberté et de réconciliation[6].

> Beau temps où il faudra s'aimer les uns les autres et n'être aimé de personne
> Ne rien laisser derrière soi
> Et préparer le plaisir de tout le monde
> Ni trop sublime ni trop infime[7].

La répétition du verbe « aimer » et du substantif « plaisir » montre une marche à suivre pour atteindre la plénitude et le bonheur. Fervent défenseur de la liberté, le poète n'hésite pas à s'engager pour toute la durée de la

1. Geneviève Hérbert, « Épicurisme », *Encyclopædia Universalis*. En ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/epicurisme/> [Consulté le 2/08/2019].

2. Yolande Grisé, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 183.

3. *Ibid.,* p. 184.

4. *Orphée* est placé parmi les *Poèmes retrouvés* dans les *Œuvres poétiques d'Apollinaire* publiées en 1965 soit 47 ans après sa mort.

5. Michel Décaudin, « Deux aspects du mythe orphique au XXème siècle : Apollinaire, Cocteau », *Cahiers de l'AIEF 22*, 1970. En ligne <https://doi.org/10.3406/caief.1970.961> [Consulté le 17/02/2019]. « La référence à Orphée est en relation directe avec quelques idées maîtresses de l'avant-garde de 1912-1914. […] On affirme aussi que l'art ne doit pas être imitation, mais création […] ».

6. Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias : La revanche d'Éros*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. En ligne <http://books.openedition.org/pur/35299> [Consulté le 17/02/2019].

7. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.,* p. 264.

Première Guerre Mondiale[1]. Il intègre le régiment d'infanterie en 1915 et est nommé lieutenant en 1918. Apollinaire est blessé par un éclat d'obus en 1916[2] et succombe à l'âge de 38 ans à l'épidémie de grippe espagnole qui se répand fortement à cette époque en Europe[3]. Le poème d'Apollinaire a incarné un discours contre la tyrannie, qu'il qualifie de démocratique, et contre le totalitarisme. En grand visionnaire, Apollinaire discerne déjà un avenir pour lequel il faudra lutter afin d'affirmer ses convictions et ses revendications.

Les épigraphes d'auteurs *maudits* révèlent, par conséquent, la variété des sources et des lectures de Lourdes Ortiz, qui ne comptent aucun auteur espagnol. Pourtant, il est important de souligner que les valeurs du romantisme et du symbolisme sont aussi présentes dans la littérature espagnole, mais cette génération de Lourdes Ortiz rejette tout ce qui vient d'Espagne et se passionne pour la culture étrangère.

Des épigraphes présentées, dans *Andrés*, ressortent d'un côté, l'assimilation du romantisme et de l'autre, celui de *la beat generation*[4], deux courants importants pour cette génération au niveau artistique et personnel. Être *beat*, c'est être en bout de course, à bout de souffle, exténué, « foutu » et survivre, furtivement, dans les marges clandestines du monde urbain[5]. De plus, la *beat generation* voue un culte au héros à la vie brève et violente. Le poète Leopoldo María Panero, étudié par Germán Labrador Méndez établit un lien entre *les maudits* et ce changement de perspective. Et tel qu'il l'affirme :

> […] es una de las cosas importantes de los malditos, a partir de Byron […] porque hasta ahora no se había tomado en cuenta el hecho biográfico, y resulta que también hay que tomarlo en cuenta ; resulta que también es una obra de arte[6].

1. Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias : La revanche d'Éros*, *op. cit.*
2. *Idem*. « C'est le 17 mars 1916, à quatre heures de l'après-midi, au Bois des Buttes, en Champagne, qu'Apollinaire fut atteint à la tempe droite par un éclat d'obus qui troua son casque, alors qu'il lisait le *Mercure de France.* Évacué, trépané, cité à l'ordre du régiment, il sera décoré de la Croix de guerre, puis réformé ».
3. Annette Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire.Un poète combattant*, Paris, Tallandier, 2014.
4. Un mouvement littéraire et artistique né aux États-Unis dans les années 1950.
5. Pierre-Yves Pétillon, « Beat generation », *Encyclopædia Universalis*. En ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/beat-generation/> [Consulté le 2/08/2019].
6. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 292.

Pour cette génération de 68, la pensée, surtout la philosophie que l'on veut imprimer à sa vie, et la trajectoire personnelle de l'auteur sont à prendre en compte dans le processus d'écriture et dans l'œuvre d'art qu'il crée. Par l'intermédiaire de ces épigraphes, Lourdes Ortiz instaure un discours en écho, qui élargit sa propre parole fictionnelle. Elle s'appuie sur des choix de lectures qui renforcent le dynamisme de l'œuvre et mettent en place un univers relationnel, de connexions, afin de divulguer l'horizon de lecture du roman.

Les trois grandes thématiques annoncées en amont, l'amour, la liberté et la mort apparaissent ainsi comme de grands thèmes qui sous-tendent le roman et qui ancrent le texte, au-delà du contexte socio-politique, dans des problématiques existentielles et philosophiques. Elles apportent, de manière légère et discrète, tout un pan de notre culture et posent des problèmes fondamentaux de l'être humain. Pour chacune d'elles, les épigraphes sont autant de témoignages, supposés guider le protagoniste et le lecteur. Nos recherches ont permis de dévoiler une dialectique nocive entre frustration/absence et excès. Le manque d'amour va entraîner la frustration et le désespoir de l'individu poète (Pavese, Maïakovsky), tandis que l'excès de liberté va provoquer la décadence d'une société (Pétrone) et l'absence de la même, la disparition de ses droits (Apollinaire). Certains auteurs mettent en garde, porte-drapeaux de la conscience collective, alors que d'autres livrent leurs sentiments les plus profonds de façon métaphorique ou sous forme d'expérience extrasensorielle. Ils proposent deux voies pour atteindre la plénitude intérieure dans leur quête identitaire. Tout d'abord, le combat intérieur entre le Bien et le Mal (Lautréamont) et ensuite la communion avec la nature (Rilke). Dans ces deux voies, se distinguent d'un côté l'approche d'un homme tourmenté, le propre des romantiques, qui privilégie l'opposition et le conflit avec la société, et de l'autre, celle d'un homme apaisé qui prône l'harmonie et l'échange, valeurs enseignées notamment par la doctrine stoïcienne et épicurienne, développées en littérature dans le symbolisme.

En réalité, cette diversité d'épigraphes témoigne également de l'importante culture littéraire de Lourdes Ortiz. Pour sa génération, les lectures sont nécessaires afin de façonner un langage propre, une identité propre que Germán Labrador Méndez nomme « identidades *culpables,* quijotescas »[1]. L'adjectif quijotescas utilisé pour qualifier la génération de Lourdes Ortiz, symbolise, de toute évidence, aussi bien une quête vaine, celle de la révolution, qu'une pensée à contre-courant, comme celle des romantiques qui

1. *Ibid.,* p. 176.

étaient, eux-aussi, des révolutionnaires[1]. Selon Germán Labrador Méndez, se développe alors le mouvement de la *contracultura* qui fut :

> ese amplio espacio de actividades y actitudes que unió a los jóvenes transicionales en un proyecto de sociedad alternativo durante una década, campo de juegos y encuentros para una izquierda sociológica, de perfiles diversos que aglutinaba a izquierdistas, libertarios, ecologistas y activistas de género[2].

Comme expliqué antérieurement, cette génération engagée donne une vision alternative de la réalité, ce qui implique un certain pessimisme qui lui est inhérent. Les livres de la génération qui a voulu transformer le monde n'apportent ni joie ni réconfort[3]. En résumé, les poètes maudits réunissent à la fois une profondeur, un engagement dans leur vie personnelle et une modernité artistique, des caractéristiques chères à la génération 68. Les épigraphes d'Apollinaire, de Lautréamont, de Maïakovsky, de Pavese, de Pétrone, de Rilke reflètent l'admiration que Lourdes Ortiz voue à ces auteurs, appréciant aussi bien leur création que leur trajectoire personnelle. Lourdes Ortiz intègre la poésie dans nos vies de lecteurs comme elle l'a intégrée à la sienne. On atteint alors un autre niveau d'intertextualité. Germán Labrador Méndez appelle ce procédé la « biointertextual[idad] »[4]. Pour illustrer son assertion, il a recours aux propos de Gimferrer échangés avec Vicente Aleixandre : « más que leerlos, a menudo *pienso* en Rimbaud, en Lautréamont »[5]. Il apparaît comme une évidence qu'aussi bien Gimferrer que Lourdes Ortiz ne se contentent pas de *penser* à ces auteurs mais qu'ils *vivent* la littérature à travers eux. Par conséquent, on comprend que, dans son premier roman, Lourdes Ortiz exprime le besoin de les citer pour leur rendre hommage.

Des trois thèmes de prédilection présents dans *Andrés*, la liberté, l'amour et la mort, l'amour occupe une place primordiale. Comme pour d'autres romancières, il est pour Lourdes Ortiz l'un des piliers de notre existence, tour à tour destructeur et salvateur.

1. C'est l'introduction de la modernité dans l'art.
2. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.*, p. 129.
3. *Idem*. Notre traduction.
4. *Ibid.*, p. 290.
5. *Idem*.

3.1.3.2. L'amour, un sentiment salvateur ?

Pour s'inscrire dans la continuité des épigraphes antérieures, nous en avons réuni quatre. Parmi les thématiques abordées antérieurement[1], l'amour, mérite une attention plus particulière. Cette thématique est développée par un grand nombre d'épigraphes choisies par l'écrivaine[2]. Mais pourquoi ce thème prend-il tant d'ampleur ? Qu'est-ce qu'il traduit ?

Pour tenter de comprendre, il faut revenir aux éléments biographiques de l'auteur. Les jeunes de la génération de Lourdes Ortiz, confesse cette dernière, cherchent à toucher le lecteur en le renvoyant à des thèmes plus intimes, plus universels tels que la solitude, l'amour, les désirs et les déceptions[3]. Chez la romancière Esther Tusquets, née en 1936, soit sept ans après Lourdes Ortiz, l'amour se manifeste comme un jeu de sexe et de pouvoir[4]. De ce jeu naît une passion qui peut être en même temps stimulante et décevante[5].

La révolte est pour sûr intrinsèquement liée au sentiment amoureux, comme on le constate déjà dans *Andrés* et plus tard dans *Luz de la memoria*. Si dans l'œuvre de José Maria Guelbenzu[6], l'amour est souvent associé à l'échec, dans l'œuvre de Lourdes Ortiz, notamment dans les ouvrages étudiés dans ce travail de recherche, l'amour ou le manque d'amour, n'apportent rien de positif. Dans *La fuente de la vida*, le sentiment amoureux pousse les personnages à sortir de leur zone de confort, mais, à la fin, en résulte une expérience traumatisante. Dans *Luz de la memoria*, l'absence d'amour, que ce soit au niveau du couple ou de la famille, crée une faille psychologique qui engendre la folie du personnage. En revanche, l'originalité dans *Andrés* consiste à envisager le sentiment amoureux comme redonnant un sens à la vie du personnage.

En cela, il est intéressant d'analyser l'amour en prenant en compte la particularité d'*Andrés* par rapport aux autres ouvrages. Il s'agit d'une quête initiatique dans laquelle l'auteure présente au personnage une série

1. L'amour, la liberté et la mort.
2. Il n'est pas exclusif aux quatre épigraphes choisies.
3. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 29.
4. Albert Bensoussan, Jean Canavaggio (dir), *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, p. 321.
5. *Idem*.
6. Lydier Royer, *José María Guelbenzu : Un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain : du roman « expérimentaliste », (El mercurio, 1968) au roman d'intrigue (No acosen al asesino, 2001)*, Paris, Publibook, 2007, p. 183.

d'alternatives, parmi lesquelles l'amour, la politique, le sexe et la mort, qui lui permettront de renaître[1]. Ainsi, les épigraphes suivantes forment-elles une sorte de palimpseste du roman.

Le panorama proposé débute par une réflexion satirique sur les relations amoureuses proposées par Ovide. Il est suivi d'une parenthèse onirique offerte par Thomas Mann et s'achève par la manifestation de la souffrance dans le sentiment amoureux (Aragon, Rimbaud). Ainsi, Lourdes Ortiz envisage l'amour dans ses différentes acceptions et met en évidence l'inexistence d'une seule forme d'amour. À travers ces épigraphes nous verrons quelle approche du sentiment amoureux la romancière propose dans *Andrés*.

3.1.3.2.1. Une leçon

Le premier auteur pour amorcer cette réflexion sur l'amour est Ovide, poète latin, qui a vécu du temps de l'empereur Auguste. Il voit le jour un an après la mort de Jules César. Le poème *Ars amandi*, d'où est extraite l'épigraphe utilisée par Lourdes Ortiz forme un ensemble de trois livres, dont les deux premiers sont adressés aux jeunes gens et le dernier aux femmes[2]. À la suite de la publication de ce poème, l'empereur Auguste intima l'ordre à Ovide de s'exiler. Ovide avait commis la faute d'avoir surpris l'empereur dans une relation amoureuse peu commune[3]. On peut ainsi rapprocher les deux destins de Pétrone et d'Ovide qui ont perdu les faveurs de leur empereur. Son *ars amatoria* est le manuel du parfait séducteur ; il enseigne la méthode pour réussir en amour sans passion excessive[4]. Cet ouvrage réunit un ensemble de conseils, prodigués par Ovide, qui manie parfaitement la satire et l'ironie, en matière d'art de la séduction et de l'amour. Dans l'*Art d'aimer*[5], Ovide livre une conception propre de l'amour puisqu'il promet aux amants « peu de plaisirs et plus de peines »[6]. La citation choisie renvoie à un épisode de la mythologie grecque, maintes fois représenté par le

1. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.*, p. 140.
2. León Herrmann, « L'art d'aimer, les remèdes d'amour et la faute secrète d'Ovide », *Revue belge de Philologie et d'Histoire 48*, 1970. En ligne <https://doi.org/10.3406/rbph.1970.2810> [Consulté le 23/02/2019].
3. León Herrmann, « La faute secrète d'Ovide », *Revue belge de Philologie et d'Histoire 48*, 1938. En ligne <https://doi.org/10.3406/rbph.1938.1259> [Consulté le 23/02/2019].
4. Jean-Marie André, *Le siècle d'Auguste, Le Regard de l'histoire*, Paris, Payot, 1974, p. 253.
5. Traduction de l'*ars amandi* ou *ars amatoria*.
6. Henri Bornecque, Philippe Heuzé, Aude Alizon, Christine Tardiveau, *Ovide, L'art d'aimer*, Paris, Hatier, 2009.

peintre David entre autres. Ce n'est autre que l'idylle entre Pâris et Hélène qui a déclenché la guerre de Troie dans les récits d'Homère. Pâris, le Troyen invité en tant qu'ambassadeur à Sparte, profite de l'absence de son hôte pour enlever Hélène, sa femme, reine de Sparte. Voici ce que retient Ovide de cet épisode :

> ¡Qué neciamente, Menelao!
>
> ¡Mira que partir solo dejando bajo un mismo techo a tu esposa y a tu huésped![1]

Dans ces vers, Ovide se moque de Ménélas, roi de Sparte, qui a fait l'erreur fatidique de laisser sa femme seule en compagnie de Pâris. Ovide renverse ici la tendance consistant davantage à critiquer l'attitude désinvolte de Pâris, et prend le contre-pied de plusieurs écrits en condamnant cette fois la naïveté de Ménélas. Ce dernier a été victime de sa négligence et de sa trop grande confiance en l'amour. La leçon donnée par Ovide revient à dire que l'amour ne doit jamais être considéré comme acquis, qu'il faut toujours se battre pour le conserver. Un conseil que l'ami d'Andrés, Gustavo, aurait dû suivre pour éviter que sa femme Carmen, se sentant délaissée, le trompe avec le personnage éponyme[2]. Andrés comme Pâris, défient les lois matrimoniales pour satisfaire leurs propres passions. Les deux personnages se détachent des conventions sociales et religieuses pour revendiquer la liberté de leurs passions. Ovide satirise l'amour éternel, sacralisé, qui répond à un ensemble de valeurs : l'honneur et le respect que l'on porte à son hôte. Cette vision, selon Ovide, dénaturée et artificielle, le poète s'attache à la parodier en mettant en avant un être humain extrêmement imparfait.

Dans *Andrés*, Lourdes Ortiz démontre que le mariage ne garantit aucunement la fidélité des partenaires. Dans le chapitre onze, Carmen, femme de Gustavo, l'ami d'Andrés, avoue qu'elle regrette de s'être mariée avec Gustavo : « Me casé demasiado joven. […] que hice mal en casarme con Gustavo, que nunca quise a Gustavo »[3]. Dans les relations amoureuses, comme celles de Carmen/Gustavo, el *qué dirán*, le qu'en dira-t-on, orchestre les actes de chacun. La mère de Carmen, personnage attaché aux valeurs traditionnelles, vit dans un univers d'apparences et de faux-semblants : « lo único que le ha importado siempre ha sido el qué dirán »[4]. Cet univers artificiel, dans lequel

1. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op, cit.,* p. 140.
2. *Ibid.,* p. 124.
3. *Idem.*
4. *Ibid.,* p. 126.

elle a vécu, pousse Carmen au mariage et, par conséquent, à rentrer dans le système : « era una puñetera niña bien a la que sólo le importaban las apariencias y joder a los demás »[1]. Et quand une femme se situe en marge du système, comme la sœur de Carmen, elle doit affronter le jugement des autres : « como se quedó soltera mi madre la mira con un poco de desprecio, como si no hubiera sabido desempeñar su papel »[2].

Toutefois, intégrer le système ne garantit pas pour autant le bonheur. Le mariage pour Carmen, s'accompagne de regrets : « la verdad es que me parece que todo está construido en falso, que nos engañamos conscientemente »[3]. Alors que son mari Gustavo la considère comme sa chose : « como algo de lo que dispone sin preocuparse para nada de mi como persona »[4], les réunions politiques auxquelles elle participe, la font revivre en tant que personne : « volví a sentirme persona »[5]. En réalité, à travers ce mariage, Carmen a épousé la lutte politique[6], qui lui offrait un regard nouveau sur sa condition : « la lucha puede ser, por una parte justificadora, pero es además clarificadora »[7]. Les réunions politiques sont devenues la cause véritable de l'émancipation intellectuelle de Carmen et de son épanouissement en tant que personne et en tant que femme. L'adultère de la fin du chapitre confirme son indépendance et l'acceptation de ses pulsions de femme : « sí sirvo de que no soy frígida y horrible »[8].

Selon Pilar Nieva de la Paz, la remise en question du statut de la femme sous le Franquisme est également présente chez Rosa Montero, Montserrat Roig, Carme Riera, Consuelo García et Marisol Narvión entre autres, pour qui « la ruptura con los tabúes morales imperantes por parte de las españolas, la radical desmitificación del matrimonio »[9] sont indispensables afin de s'écarter du rôle qui leur avait été assigné[10].

1. *Ibid.,* p. 128.
2. *Ibid.,* p. 127.
3. *Ibid.,* p. 132.
4. *Ibid.,* p. 132.
5. *Ibid.,* p. 129.
6. *Ibid.,* p. 125.
7. *Ibid.,* p. 130.
8. *Ibid.,* p. 137.
9. Pilar Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la transición política : textos y contextos*, *op. cit.,* p. 47-48.
10. *Ibid.,* p. 48.

Comme Ovide, Lourdes Ortiz se moque des lois matrimoniales, en critiquant le comportement machiste de Gustavo : – « ha buscado en mi una esposa de las de siempre, en casa y con los niños ; siempre ha pensado que somos inferiores »[1] – et la conception traditionnelle de la famille, dont la mère de Carmen est le paradigme, établi par le système patriarcal franquiste. Ces éléments, tels que le machisme et le système patriarcal, font que l'amour, un amour basé sur le respect de l'être aimé, ne peut exister dans *Andrés*. L'adultère final est une façon, pour Lourdes Ortiz, de montrer le réveil de la femme espagnole.

Cependant, là où la relation amoureuse échoue dans l'épanouissement de l'individu, le combat politique devient un élément déclencheur de la construction de l'identité sexuelle et intellectuelle du personnage féminin de Carmen dans *Andrés*.

3.1.3.2.2. Monde de l'intime

Si la critique de l'amour courtois chez Ovide est sous-jacente, une autre forme d'amour surgit chez Thomas Mann. En réalité, Thomas Mann dans *La mort à Venise*[2], écrit en 1912, montre comment il a tenté, par une œuvre artistique, de sublimer ses conflits profonds[3]. Thomas Mann a écrit cet ouvrage après le suicide de sa sœur, qui l'a terriblement affecté. Dans *La mort à Venise* un écrivain munichois voyage à Venise et rencontre Tadzio, un jeune adolescent polonais. Il est fasciné par sa beauté. L'épigraphe intervient dans l'avant dernier paragraphe du roman, au moment où l'allemand vit ses derniers instants, succombant à l'épidémie de choléra asiatique qui a éclaté à Venise :

> Separado de la tierra por el agua
> Separado de los compañeros por un movimiento de altanería, su figura se deslizaba aislada y solitaria,
> Con el cabello flotante, allá por el mar, a través del viento, hacia la neblina infinita[4].

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 132.
2. Cette épigraphe se situe à la page 220, dans la deuxième partie du manuscrit.
3. Heinz Kohut, « La mort à Venise de Thomas Mann, histoire d'une désagrégation de la sublimation artistique », *Revue française de psychanalyse : organe officiel de la Société psychanalytique de Paris*, Gallica, 1998, p. 1233-1245.
4. Thomas Mann, *La mort à Venise*, trad. de l'allemand par Félix Bertaux, Paris, Fayard, 1985.

L'onomastique du personnage « Aschenbach » ruisseau de cendres, annonçait déjà le cheminement final. Dans le dernier chapitre, Aschenbach, épuisé par la chaleur et voulant se rafraîchir, achète des fraises porteuses du germe mortel[1]. Dans la dernière scène de sa vie, il se trouve sur la plage et regarde Tadzio s'éloigner dans l'eau. Cette description qu'il fait du jeune garçon rappelle des caractéristiques divines. Tadzio, apparaît ainsi comme un guide des âmes perdues, dont le rôle serait celui d'offrir le salut et la rédemption en dévoilant l'horizon. Avec cette description, Thomas Mann met alors en scène une sorte de « triptyque » : en bas le terrestre, représenté par la plage, en haut Tadzio, figure angélique qui est en train de s'élever et au centre, l'horizon, la route vers l'infini, vers la mort. L'amour, qui est un amour homosexuel, est alors associé à la mort.

Le chapitre de *Andrés*, long de deux pages, vient nuancer les propos de Thomas Mann et blâme la religion chrétienne. Tout comme le précédent d'Ovide, il annonce dans cette lignée le rejet de la doctrine catholique, responsable de la culpabilité ressentie par l'Homme de ne pas être à la hauteur de l'œuvre de Dieu : « Yo Soid como Dios la copia mala salida del espejo, pero más triste, a semejanza suya »[2]. Lourdes Ortiz joue avec le palindrome de Dios pour créer Soid, une sorte de Dieu inversé, un Dieu imparfait. Elle fait de même avec Adán et Eva transformés en Nada y Vea. Par conséquent métaphoriquement, Dieu a créé Nada[3]. La présence des cendres, introduites par le conte de Cendrillon, en référence au mercredi des cendres, fait allusion à l'onomastique du personnage de *La mort à Venise* : Aschenbach. Le péché originel d'Adam et Ève a mis fin au conte de fées : « nos dejó manchados »[4]. À travers cet épigraphe, Lourdes Ortiz associe le thème de l'amour à la mort et dans *Andrés* elle y ajoute le thème de la religion et de la culpabilité. En effet, l'histoire d'amour entre Adam et Ève a conduit au pêché[5] qui les a chassés du paradis. Dans ces deux pages d'*Andrés*, Lourdes Ortiz s'approprie du texte de la Bible et transforme son sens premier en utilisant le jeu sur l'inversion que n'admet pas la religion catholique, un monde à l'envers qui se signale par sa négativité (Nada). Elle crée un palindrome pour montrer l'inversion et critiquer cette « fable

1. Heinz Kohut, « La mort à Venise de Thomas Mann, histoire d'une désagrégation de la sublimation artistique », *op. cit.,* p. 1239.

2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.,* p. 220.

3. Le Néant.

4. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 220.

5. Manger des fruits de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal.

des origines », qu'est la Bible, qui n'accepte pas les copies imparfaites, dont les homosexuels font partie. L'amour représenté par le premier couple de la création est désacralisé. L'ironie est palpable dans cet extrait : « Los protones nos jugaron una mala pasada »[1]. Lourdes Ortiz condamne, ici, le fait que l'amour doive être déterminé par une religion liberticide qui n'admet pas l'homosexualité[2]. Encore une fois, après l'épigraphe de Thomas Mann, l'écriture provocatrice de Lourdes Ortiz, déstabilise tout un système de normes religieuses. L'idéalisation de Tadzio avant la mort d'Aschenbach traduisent la nécessité de l'homme à trouver la rédemption, quand sa faute, qui n'en est pas une pour Lourdes Ortiz, consiste à avoir aimé une personne du même sexe.

3.1.3.2.3. Les conséquences de l'absence de l'être aimé

En matière de relations amoureuses, l'homme doit faire face à la société, régie par des normes, mais aussi à l'autre, l'être cher. Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud prétend mettre en place un face à face imaginaire, entre deux personnes d'un couple, *l'Époux infernal et la Vierge folle*. En voici un extrait :

> Cuando ya no tengas mis brazos sobre
> tu cuello, mi corazón para descansar
> en él, ni esta boca sobre tus ojos. Porque
> será preciso que ya me vaya, muy lejos,
> algún día…[3]

Ce poème d'Arthur Rimbaud s'inscrit dans le contexte de sa relation tumultueuse avec son amant Verlaine, qui n'est pas sans rappeler la relation qu'entretiennent Andrés et Julio dans le roman de Lourdes Ortiz. Rimbaud entame un dialogue réflexif sur l'histoire d'amour. Il n'est pas certain que l'identification de la *Vierge folle* avec Verlaine et de l'*Époux infernal* avec Rimbaud soit pertinente. Nous pouvons aussi supposer que le « Je » du locuteur se dédouble[4]. La *Vierge folle* et l'*Époux infernal* sont en réalité les deux actants qui habitent le moi. *Une saison en enfer*, comme le titre l'indique, montre la nocivité de la relation. Cette citation intervient dans

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 221.
2. L'amour homosexuel est contre-nature.
3. Cette épigraphe se situe à la page 3 du manuscrit, chapitre 2.
4. Marc Eigeldinger, « L'anomie dans une saison en enfer », *Romantisme*, 1980. En ligne <https://doi.org/10.3406/roman.1980.5317> [Consulté le 25/02/2019].

la deuxième partie du recueil *Délire I*[1]. Dès la première lecture, l'allusion à l'éloignement physique superposée à l'éloignement émotionnel est manifeste. L'accumulation des négations en arrive à nier la notion d'infinité, d'éternité que peut revêtir l'amour et souligne, au contraire, son aspect éphémère et ponctuel. L'évocation de la relation charnelle intense et passionnelle « brazos, cuello, boca, ojos » provoque des sensations de frustration et de souffrance en l'absence de l'être aimé. L'éloignement est vécu comme une punition d'un côté et de l'autre, comme une nécessité. Ces vers expriment avec sincérité l'impossibilité pour Rimbaud de s'établir durablement dans une relation.

Au début du roman, il en est de même pour Andrés, dans le chapitre régi par l'épigraphe de Rimbaud. Effectivement, Andrés, désormais confronté à l'absence de son amant, revient sur son manque d'implication dans sa relation : « ahora sabes, que en el fondo tampoco has querido a Julio »[2], « no has buscado a Julio [...] sino a ese brazo protector »[3], « [...] sin llegar nunca a meterse de lleno en el hecho de querer y ser querido por Julio »[4]. L'allusion au bras protecteur dans *Andrés* est à relier au bras de Rimbaud synonyme de tendresse. D'ailleurs c'est le bras, plus précisément le bras « del Efebo »[5], par lequel il est fasciné, qui va déclencher sa réflexion et son autocritique. C'est à ce moment-là qu'Andrés comprend que sa relation avec Julio est, de sa part, purement intéressée. D'ailleurs, il n'hésite pas à la qualifier de « montaje », développé comme un mécanisme d'auto-défense pour se prémunir contre la solitude. Elle permet à Andrés d'éviter une confrontation douloureuse avec lui-même, une confrontation à laquelle se soumet pourtant Rimbaud dans l'épigraphe. Ce face à face avec soi-même est angoissant dans la mesure où il implique l'acceptation de son impuissance[6].

Si Rimbaud arrive à faire face aux deux penchants de lui-même : l'un *époux infernal* et l'autre *vierge folle*, au début du roman, Andrés refuse d'affronter son côté sombre. Pourtant, tout au long du roman *Andrés* donne une vision de la complexité et de l'obscurité de l'âme humaine. Cette vision est rendue possible par l'imperfection du personnage : son égoïsme, sa naïveté, son excessivité, pour ne citer que quelques exemples. D'ailleurs, son

1. *Idem*.
2. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 5.
3. *Ibid.*, p. 5.
4. *Ibid.*, p. 13.
5. *Ibid.*, p. 3.
6. Qu'il nomme « Su desvalidez ».

parcours, à la recherche de lui-même, l'aide à accepter ses imperfections afin de mieux les appréhender. À l'image de Rimbaud dans l'épigraphe, pour Andrés, l'amour est un élément déclencheur. Ce dernier débute sa remise en question à partir du départ de Julio. Dès lors, pouvons-nous dire que l'amour joue un rôle salvateur pour Rimbaud ainsi que pour Andrés ? D'une certaine manière, l'amour leur permet de déclencher un processus de réflexion psychologique vis-à-vis de leur propre existence. L'amour s'inscrit donc dans une démarche positive, constructive.

Lorsque Rimbaud intitule son poème *Vierge folle*, il associe l'amour à la folie. Cette *folle souffrance* est clairement explicitée dans *Les chambres* de Louis Aragon[1]. En effet, la passion amoureuse de l'auteur ne lui permet pas d'être heureux car le simple fait d'envisager l'absence, la perte de l'Autre crée chez lui une angoisse. L'extrait de *Les chambres* ci-dessous, choisi par Lourdes Ortiz pour épigrapher le chapitre six d'*Andrés*, le confirme :

> Quizá un día quizá yo lo he pensado
> quizá
> recordaremos esta habitación en otra parte[2].

Louis Aragon compose des vers que l'on peut qualifier de prospectifs car par anticipation ils annoncent la perte de sa femme, sa muse Elsa, qui le quittera un an après. Cette perspective effrayante le ramène à des souvenirs et des lieux réconfortants : les chambres de sa mémoire. La chambre est un endroit qu'il se plaît à évoquer, dans cette épigraphe, comme lieu partagé et témoin de la manifestation de leur amour. L'allusion à la possibilité d'un ailleurs envoie le message criant de son incapacité à envisager l'avenir sans elle.

Dans *Andrés*, solliciter sa mémoire est une épreuve douloureuse pour le personnage éponyme, même s'il trouve le réconfort dans les bras de Julio. Les souvenirs d'Andrés le renvoient à Enrique Ruano, un militant assassiné, dont il a été question dans le premier chapitre de ce travail :

> te mataron porque sí, por rebelarte contra la muerte, contra los cadáveres que nos rodean […] Madrid es una inmensa tumba.Te mataron pero yo enseguida he olvidado. ¿Cómo pude olvidar?[3].

La culpabilité, palpable dans la question rhétorique « ¿Cómo pude olvidar? », est la conséquence d'un oubli conscient ou inconscient, que nous

1. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 64.

2. Louis Aragon, *Les chambres : poème du temps qui ne passe pas*, Paris, Messidor, 1983.

3. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 68.

étudierons dans la deuxième partie de ce travail. Le passé douloureux qui ressort de sa mémoire, Andrés aimerait pouvoir le mettre de côté : « “No se trata de que olvide a Ruano, te dices, no eso no”, pero quisieras dejar de pensar »[1]. Et il essaie de se convaincre de la nécessité de se concentrer sur l'instant présent, la relation amoureuse qu'il vit avec Julio : « “Las cosas verdaderas son las vividas, no las recordadas” te dices »[2]. Finalement, lorsque des souvenirs de l'enfance l'envahissent, il est obligé d'admettre que la vie est une succession de moments où le passé et le présent ne font qu'un : « a pesar de todo “las cosas recordadas son verdaderas” »[3].

À travers ce raisonnement, Lourdes Ortiz, transmet un message à toute une génération d'Espagnols ayant vécu sous le Franquisme : le passé franquiste, bien que douloureux, ne doit pas être oublié et doit servir pour la construction d'une nouvelle identité espagnole.

Cette partie consacrée aux différentes acceptions de l'amour dans les épigraphes de *Andrés,* dresse un constat accablant sur le pessimisme des relations amoureuses, qu'elles soient ou non réciproques. À travers ce choix d'épigraphes, Lourdes Ortiz reste fidèle à la définition qu'elle donne du roman, à savoir : « La novela es así una indagación sobre el corazón humano […] »[4]. L'auteure fait du cœur humain son sujet de prédilection car c'est la grande littérature, selon elle, qui bouleverse son lecteur[5]. Pour elle, de la faculté à créer des émotions chez son lecteur émane la valeur d'un roman. Ainsi, dès son premier roman, elle adopte cette ligne directrice.

Dans *Andrés*, l'expérience amoureuse permet de se construire un espace à soi et/ou d'échapper à la norme. Pour Carmen, pour qui l'éducation franquiste ne laisse pas de marge de manœuvre individuelle, expérimenter la sexualité devient un acte de liberté. Pour Andrés, sa relation amoureuse homosexuelle est une sorte de refuge qui le protège face à une dure réalité : « Madrid es una inmensa tumba »[6].

Lourdes Ortiz, héritière d'une certaine pensée moderne, émancipée, pose un regard novateur sur le sentiment amoureux et fait tomber les barrières de l'Espagne puritaine franquiste. Les épigraphes de Rimbaud,

1. *Ibid.,* p. 69.
2. *Idem*.
3. *Ibid.,* p. 72.
4. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.*, p. 53.
5. *Ibid.,* p. 27.
6. *Ibid.,* p. 68.

Aragon, Mann et Ovide, donnent la liberté aux sentiments, indépendants des normes sociales ou religieuses. L'amour, tel qu'il est vécu par Andrés, est un sentiment salvateur quand il est embrassé complétement et n'obéit à aucune règle. En revanche, lorsqu'il est dicté par un ordre social, Carmen en a fait l'expérience, l'amour est dénaturé, privé de son essence. Dans les deux cas, les relations amoureuses amènent Carmen et Andrés à s'émanciper des normes. Les deux personnages parviennent à se défaire d'une éducation franquiste, en expérimentant à leur manière leur propre sexualité. Cette émancipation se manifeste également à travers la subversion comme nous le verrons par la suite.

3. 1.3.3. L'apport subversif des épigraphes

L'univers morose dans lequel nous plongent les épigraphes d'*Andrés*, est à l'image du monde que rejette la génération de Lourdes Ortiz, le monde d'où elle provient et également celui que « ese mismo mundo engendra tras la muerte de Franco »[1]. Ce rejet se manifeste par une inversion des valeurs, une subversion du quotidien dans l'optique de changer les relations entre les hommes, afin de se baser davantage sur la solidarité, la liberté et le soutien mutuel[2].

Le caractère subversif, accompagnant toute l'œuvre de cette génération et plus particulièrement celle de Lourdes Ortiz, directement lié au processus de *contracultura*[3], cité antérieurement comme un mouvement prônant un projet de société alternatif, ne pouvait être absent des épigraphes. Notre analyse se penchera désormais sur les cinq épigraphes qui déconstruisent un système de valeurs ancrées dans l'inconscient collectif et insistera sur les nuances apportées par chacune d'elles.

Avec ces vingt et une épigraphes, Lourdes Ortiz montre l'étendue de ses lectures. Certaines épigraphes choisies par l'écrivaine privilégient l'inversion, l'exagération et la subversion de textes fondateurs, la Bible notamment.

1. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 177. « transformando en literatura su rechazo al mundo del que provienen y *el mundo que este mismo mundo engendra tras la muerte de Franco* ».

2. *Ibid.,* p. 288. « […] que el Capital y el Estado imponen, sustituyéndolas por otras basadas en la solidaridad, la libertad y apoyo mutuo ».

3. *Ibid.,* p. 129. « La *contracultura* fue ese amplio espacio de actividades y actitudes que unió a los jóvenes transicionales en un proyecto de sociedad alternativo durante una década, campo de juegos y encuentros para una *izquierda sociológica*, de perfiles diversos que aglutinaba a izquierdistas, libertarios, ecologistas y activistas de género ».

Selon Jean-Marc Gauthier, un texte fondateur ne serait pas un seul texte mais plusieurs qu'on peut lire en présupposant « une unité de perspective »[1], « une métaphore unique », qui fonde un rapport à Dieu, à l'Histoire et au monde. En Espagne, tel que nous l'avons analysé dans le premier chapitre, la catholicité de l'État pendant le Franquisme, donne droit de contrôle à l'Église sur l'enseignement et l'édition, et sous l'influence cléricale, le pays s'enferme dans un moralisme érigé en politique d'État[2]. Dès lors, les préceptes de l'Église catholique espagnole, régis principalement par le Vatican, font autorité par ce qu'ils affirment et par ce qu'ils transmettent à un ensemble de pratiquants[3]. La religion comme « la légitimation »[4] du pouvoir des « dominants » conduit à la « domestication des dominés ». Il est clair, pour Bourdieu, que la religion « impose un système de pratiques et de représentations » qu'elle présente comme la « structure naturelle-surnaturelle du cosmos »[5].

La génération de Lourdes Ortiz va chercher à détruire cette autorité en la désacralisant, en se positionnant contre les pratiques d'un État confessionnel catholique qui suppose la destruction d'un « conjunto de normas y prácticas laicistas o secularizadoras republicanas »[6]. Aussi pour manifester le rejet du monde auquel ils appartiennent, où règnent soumission et restriction, les membres de la génération de Lourdes Ortiz doivent-ils désintégrer les modèles traditionnels au risque d'être désavoués. La subversion constitue, pour eux, un acte de rébellion salutaire.

Pour mener à bien cette démarche, Lourdes Ortiz choisit, tel que nous l'étudierons par la suite, une sélection d'épigraphes qui questionnent la religion à travers différentes perspectives. L'hétéronomie religieuse, chez Lourdes Ortiz, passe par la remise en question des positions de la religion

1. Jean-Marc Gauthier, « Quand le texte fondateur devient fondement meurtrier : Pour une herméneutique vivifiante », *Théologiques 1*, 1993. En ligne <https://doi.org/10.7202/602392ar> [Consulté le 19/02/2019].

2. Jacques Maurice, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, *op. cit.,* p. 41-147.

3. Jean-Marc Gauthier, « Quand le texte fondateur devient fondement meurtrier : Pour une herméneutique vivifiante », *op. cit.*

4. Pierre Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie 12*, 1971. En ligne <https://doi.org/10.2307/3320234> [Consulté le 21/02/2019].

5. *Idem*.

6. T. Carnero Abad, « El lento avance de la democracia », *El siglo XX, Historiografia e Historia*, Valencia, PUV, 2002, p. 173 dans Sara Núñez de Prado, « El papel de la iglesia en la configuración del franquismo », *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*, 2014, p. 103.

catholique, notamment, face à l'homosexualité. Les épigraphes de Byron, d'André Gide et d'Albert Camus en sont la meilleure illustration.

3.1.3.3.1. La délégitimation de la Bible

Dans un premier temps, en citant *Caïn* du poète britannique Lord Byron, une « réécriture littéraire » de l'épisode fratricide entre Caïn et Abel, Lourdes Ortiz indique la portée subversive de son propos. Byron recrée l'univers de l'épisode des deux fils d'Adam et d'Ève que l'on retrouve dans l'Ancien Testament. Dans cette pièce de théâtre, Byron adopte le point de vue de Caïn. Ses parents ayant été chassés de l'Éden par Dieu, Caïn décide de s'écarter du Créateur. Aiguisé par la curiosité il convoque la Mort, en la personne de Lucifer. Après son voyage dans les gouffres du temps et de l'au-delà guidé par Lucifer, Caïn revient sur Terre indigné par ce qu'il a vu. Il montre son incompréhension face aux agissements de Dieu dans l'épigraphe qui suit :

> ¿Su placer? ¿Es su placer satisfacerse con el humo de las carnes quemadas y el dolor de las ovejas madres cuando balan por sus crías entregadas a esta destrucción mortal? ¿Es su alto placer regocijarse en las víctimas inmoladas por tu piadoso cuchillo?[1]

Caïn prend conscience pendant ce voyage que Dieu est responsable de plusieurs morts. Le Dieu miséricordieux devient alors Dieu meurtrier[2] et même sadique dans cette réappropriation de la Bible. Le meurtre d'Abel devient le symbole de la révolte de Caïn contre l'éternelle destruction de Dieu par la destruction volontaire d'une de ses créatures. Byron choisit de donner une autre interprétation de la Bible et d'inverser les rôles de Dieu et de Lucifer. Dieu est le malin, et Lucifer, « le porteur de lumière »[3] (en latin). Lucifer est pourtant une créature démoniaque dans la tradition chrétienne ; c'est un ange déchu car il s'est rebellé contre Dieu et depuis il est assimilé au Diable. Lucifer retrouve dans la pièce de Byron son rôle initial

1. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 56.

2. Anthony Howe, *A voice from out the Wilderness': Cain and Philosophical Poetry*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 45. « […] a conflict between God as a tyrant and Cain as hero in pursuit of "emancipation of mind" seems eminently sensible in its recognition of Byron's God as a distant, authoritarian figure. […] Cain, moreover, seems in many ways a sympathetic character: a rebellious spirit who […] is admirable for his courage and lack of self-interest ».

3. *Ibid.,* p. 47. « Byron's Lucifer ("bringer of the light") seems far more clearly and subversively intended than the former's Satan ("adversary") ».

de déclencheur de révolte[1], en quête de liberté. Dans son ouvrage *A 'Voice from out the Wilderness': Cain and Philosophical Poetry*, Anthony Howe confirme le côté subversif de *Caïn*, qui dénonce, selon lui, « the abuse of political power, the corruptions of State religion, the use of language to enslave »[2]. Le rapprochement entre le personnage de Caïn et la génération de la *contracultura* est indéniable. La génération de 68 en quête de liberté, à l'esprit rebelle, se heurte tout comme Caïn, à un système corrompu et des agissements meurtriers. Dans *Andrés*, la phrase d'Andrés « Madrid es una inmensa tumba » et l'assassinat d'Enrique Ruano par les forces de l'ordre renvoient à la violence du régime franquiste. Rappelons le climat d'exécutions qui règne en Espagne et les révoltes qui s'en suivent pour dénoncer le non-respect des droits de l'homme. Si Caïn regroupe des caractéristiques propres à tout un groupe, Andrés peut être identifié à ce dernier car il poursuit le même but dans sa quête identitaire celle de *l'émancipation de l'esprit*[3].

Tout comme Lord Byron, André Gide reprend le mythe biblique et l'adapte à sa guise. Il intitule son ouvrage en référence à un vers de l'Évangile selon Saint Jean, dernier des quatre Évangiles canoniques du Nouveau Testament, pour justifier l'acceptation de son homosexualité. Le sens premier est détourné pour permettre l'épanouissement de l'auteur dans sa quête de soi. André Gide se réapproprie les paroles de Jésus pour les adapter à sa situation personnelle :

> Si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits[4].

Le grain de blé comme métaphore de Jésus, le fils de Dieu, le Messie incompris, devient pour André Gide la métaphore de l'individu rejeté par la société. Dans son article[5], Catherine Douzou explique qu'André Gide renverse sa confession dans *Si le grain ne meurt*. En réalité, en avouant

1. *Ibid.,* p. 47-48. « Lucifer's precipitous extrusion from his biblical context as well as his clear identification with the Byronic quest for liberty might also suggest than Byron's claim to have written a "drama" rather than an "argument" is something of a red herring ».

2. *Ibid.,* p. 48.

3. *Ibid.,* p. 45.

4. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 17. Cette épigraphe est extraite du roman *Si le grain ne meurt*, publié en 1918, chapitre 1 de la 2e partie.

5. Catherine Douzou, « Pierre Herbart et André Gide, écritures d'un soi marginal », *Études littéraires 36*, 2005. En ligne <https://doi.org/10.7202/011535ar> [Consulté le 21/02/2019].

son homosexualité, il revendique ses points obscurs, communs à tous les hommes, libérant ainsi le lecteur de sa faute. André Gide efface sa marginalité, induite par son homosexualité, pour devenir le parangon de l'humain, dans un acte d'écriture provocateur[1]. Lourdes Ortiz s'inspire de ce raisonnement dans *Andrés*. Le protagoniste, à l'image d'André Gide, avec qui il partage la même onomastique, ne cache pas son homosexualité dans sa quête initiatique. Il est conscient de sa différence ; elle le déstabilise et en même temps le rapproche davantage encore de la connaissance de son être profond. Ce roman d'apprentissage que constitue *Andrés* fonctionne comme un véritable *plaidoyer* de la condition homosexuelle. La romancière fait d'Andrés le porte-parole d'une jeune génération et des homosexuels au sein d'une société dont les normes sociales sont dictées par le national catholicisme.

Dans le chapitre cinq du manuscrit, précédant justement l'épigraphe extraite de l'ouvrage *Si le grain ne meurt* d'André Gide, Andrés, réuni avec des amis du Parti, se sent à l'écart, éloigné de leurs préoccupations. Quelque chose a changé en lui qu'il est le seul à percevoir :

> [...] ni siquiera puedes reconocer tu escepticismo, tu indiferencia como propios de ese Andrés que eras solo hace sólo algunos meses, porque sabes que en ese momento, en ese segundo momento de ti mismo (primero el entusiasmo, después la crisis) [...][2].

Le jeune homme n'a plus envie de faire partie du mouvement activiste. Il éprouve désormais un désintérêt total vis à vis des questions de politique internationale. D'ailleurs, pendant que ses amis débattent, l'obsession qui le tenaille véritablement consiste à savoir quand il va pouvoir rejoindre son amant Julio. La foi en l'amour a remplacé la perte de foi en la lutte. La découverte de son homosexualité l'a transformé ; il a procédé inconsciemment à un transfert émotionnel.

Pour André Gide, dans *Si le grain ne meurt*, l'ordre cosmique ne correspond aucunement à celui établi dans la Bible. Il clame son homosexualité en signe de protestation et la rend légitime en utilisant, pour mieux le subvertir, le même langage codifié et symbolique que celui qui est pratiqué dans la Bible[3]. Dans *Andrés*, le quotidien de la lutte a été remplacé par une découverte sexuelle épanouissante. Dans ce cas, une autre citation de *Si le grain ne meurt* aurait peut-être été plus pertinente : « l'étrange me sollicite,

1. *Idem*.
2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 18.
3. L'Évangile selon St Jean.

autant que me rebute le coutumier »[1] à la différence près que les mots de Gide n'ont pas la même portée subversive que des paroles extraites de l'Évangile.

Les références à l'Évangile ou à Dieu dans les épigraphes de Camus et de Goethe sont davantage implicites, diffuses et satiriques. Si nous prenons l'épigraphe de Camus[2] situé dans la deuxième partie du manuscrit à la page 249, il s'agit d'un extrait du roman *L'Étranger,* paru en 1942[3]. Le personnage de Meursault assiste à son procès. Le juge s'adresse à lui et le surnomme « Antéchrist ». En n'éprouvant aucun remord pour son meurtre, Meursault apparaît aux yeux du juge comme l'incarnation du mal par excellence, l'homme du pêché, l'Anti-Messie. Pourtant, Meursault a bien agi en tant qu'homme et ceci bien évidemment dérange. Son acte reste inexplicable en raison de sa violence et de son inhumanité. Le surnom donné à Meursault par le juge a une connotation péjorative évidente, qui le positionne comme l'adversaire du Christ. Le juge envisage l'homme sous une perspective très manichéenne, aussi le choix du surnom de Meursault induit-il une forme de jugement subjectif impropre à la profession qu'il exerce. Camus, qui, avec *L'Étranger* rentre dans le cycle de l'absurde, montre que les décisions et les actes des hommes peuvent être complétement irrationnels et que la société, pour se rassurer sans doute, cherche à tout prix à établir une rationalité en les nommant. Dans ce cas précis l'irrationalité de Meursault est associée à l'Antéchrist, assurément connu dans l'inconscient collectif. L'Antéchrist constitue un repère lorsqu'intervient un évènement inexplicable de cruauté, en l'occurrence le meurtre de sang-froid commis par Meursault. La religion permet d'attribuer au phénomène une certaine logique. Camus souligne ce paradoxe dans le passage cité sous forme d'épigraphe et par conséquent permet à Lourdes Ortiz de rendre compte de l'incohérence et de l'absurdité d'un tel procédé.

Dans *Andrés*, des digressions oniriques amènent le protagoniste à imaginer qu'il est un roi assis en haut d'un arbre et qu'il observe les autres en bas, profitant de la fête donnée en son honneur :

> ¡Eres rey, eres rey! le decían las gentes que se inclinaban a su paso, […] y era una gran ceremonia, una enorme fiesta en la que todos

1. André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1997.
2. Dans le roman *L'Étranger*, l'épigraphe se situe dans le premier chapitre de la deuxième partie.
3. Albert Camus, *L'étranger : roman*, Paris, Gallimard, 1994.

> se habían revestido con sus bellas galas, los colorines, las luces, el amanecer, el indio que toca la quena y el negro que toca el bongó[1].

Comme Meursault, Andrés s'imagine dans une position de spectateur de sa fête. Ici, on pourrait associer, symboliquement, la fête à l'avenir d'Andrés. Sa position de supériorité, de par son statut, ne lui octroie aucun privilège ni aucun pouvoir. Il se sent prisonnier et seul :

> Andrés sufre allá arriba sentado en la copa del árbol, y quisiera invitar a los demás a subir ahora […] pero los otros allá abajo esperan el desenlace de la fiesta[2].

Dès lors, l'on peut distinguer deux camps, chez Camus comme chez Lourdes Ortiz : d'un côté, les juges et Meursault, et de l'autre les gens d'en bas et Andrés. La différence de Meursault et d'Andrés est incomprise et ignorée par la société. Aussi chacun assiste-t-il passif et désemparé à l'anéantissement de son existence. Si Meursault est l'Antéchrist, Andrés est un jeune aux idées subversives provenant des communistes persécutés et diabolisés pendant le Franquisme.

Parmi les autres allusions bibliques aux figures du mal, il est dans *Andrés*, une référence à *Faust* de Goethe, où l'un des personnages principaux, Méphistophélès, est un envoyé du Diable pour conclure un pacte avec Faust. Dans cette réplique, il met en avant, sous forme de satire, les préceptes de la religion catholique en mentionnant le « pain de chaque jour », une claire référence à la prière du Notre Père. Le quotidien manque d'originalité et la mortalité est peu surprenante puisqu'inhérente à l'homme depuis sa naissance. Sa réplique évoque le « Carpe Diem » horatien. Ce ne sont ni la mort ni la routine du quotidien qui doivent nous conditionner mais bien l'envie de vivre des choses nouvelles, inédites. C'est ce que veut nous dire Méphistophélès sous forme de questions rhétoriques :

> ¿Hay algo más banal, por ejemplo, que nuestro pan de cada día? ¿Y hay más insípido que la muerte, ni más común?[3]

En choisissant ces épigraphes, Lourdes Ortiz souhaite probablement les replacer dans un contexte actuel et ainsi proclamer l'atemporalité de son ouvrage. Si ces épigraphes proposent de montrer les failles de la religion chrétienne, d'autres réclament bien volontiers un retour aux valeurs de

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 250.
2. *Ibid.,* p. 259.
3. Réplique de Méphistophélès Nuit de Walpurgis, 2e acte de Faust II. Cette épigraphe se situe à la page 242 du manuscrit.

la pensée humaniste, chez laquelle l'Homme, et non Dieu, était placé au centre de toutes les préoccupations.

3.1.3.3.2. L'anthropocentrisme

L'Arioste, poète italien de la Renaissance, offre un regard novateur, en prenant le contre-pied de la littérature de son époque et des romans de chevaleries, en particulier, en détournant les poncifs et les concepts établis par la littérature européenne. Il n'est plus question de dépeindre l'homme comme un animal raisonnable, mais plutôt, comme un animal passionné, sombrant parfois dans la folie, tel qu'annoncé par le titre, *Roland furieux*. L'épigraphe extraite du *Roland furieux* marque un tournant dans la production littéraire européenne. Il renvoie au scepticisme de la Renaissance causé par l'apparition de l'imprimerie et à l'éclosion de la pensée humaniste. Selon Marcel Françon, pour les hégéliens le terme humanisme correspond « au culte de l'homme et à des théories sur l'émancipation de l'homme »[1]. Rappelons l'œuvre de Lord Byron dans laquelle on assiste à *l'émancipation de l'esprit* de Caïn, conséquemment à sa rébellion contre le Créateur. La rébellion conduit, dans ce cas, à une émancipation vis-à-vis de l'hétéronomie religieuse. Par conséquent, le choix du *Roland furieux* n'est pas étonnant. Lourdes Ortiz semble vouloir livrer une *bataille intellectuelle* par l'intermédiaire des textes.

Le *Roland furieux*, chef d'œuvre, véritable symbiose de la tradition médiévale et de celle de la Renaissance, composé de quarante-six chants, est une subtile parodie du poème chevaleresque. Dans le chant quarante-deux, qui nous intéresse ici, le paladin Renaud, se lance à la recherche d'Angélique, une princesse païenne, à laquelle il voue un amour démesuré. L'ironie est au cœur même de l'argument du *Roland Furieux*. Pour y parvenir, L'Arioste utilise l'hyperbole, le sous-entendu et la litote[2]. Lourdes Ortiz présente le moment où Renaud, en combattant un serpent, ressent de l'horreur, du dégoût et se plaint d'être encore en vie conscient de la trahison de son aimée, partie avec un sarrasin. Le serpent pourrait être symbole de l'ardent désir, de la pulsion amoureuse, de la trahison ou une métaphore d'Angélique. Renaud est ensuite sauvé par le dédain, qui apparaît sous la forme d'un chevalier. Ce combat contre le serpent est, en réalité, le reflet

1. Marcel Françon, *Humanisme in Renaissance Quarterly XXI*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 301.

2. Michèle Plaisant, « Enchanteurs et enchantements : De l'Arioste à Thomson », *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1994. En ligne <https://doi.org/10.3406/xvii.1994.1290> [Consulté le 21/02/2019].

d'un combat intérieur. Un conflit intérieur auquel Andrés doit faire face en surprenant son amant au lit avec un autre homme. Pour accompagner le moment où Andrés comprend que son amant l'a trompé, Lourdes Ortiz choisit l'épigraphe suivante :

> El corazón del paladín temblaba como la hoja de un árbol, no porque la serpiente le causara herida alguna, sino porque le hacía sentir tal horror y tal aversión, que a pesar suyo, se estremecía, suspiraba y hasta se arrepentía de vivir. En tanto, iba atravesando desatento y frenético los senderos más tenebrosos, los sitios más agrestes de aquel intricado bosque...[1]

Le *Roland furieux*, où affluent les monstres, les potions, les enchantements, les allégories, métaphores et autres anagnorisis, exerce une influence importante sur la littérature classique espagnole du Siècle d'Or, la poésie épique du XVIe siècle. Le *Don Quichotte* de Cervantès et *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega en sont deux exemples.

Pour introduire la subversion Lourdes Ortiz fait preuve d'originalité. Par l'intermédiaire des épigraphes, elle annonce subversivement et implicitement le contenu d'*Andrés*, en convoquant l'inconscient, la culture, le savoir du lecteur mais elle donne également une dimension historique et insère ces problèmes dans la tradition occidentale, dépassant ainsi l'ancrage historique où ces textes sont nés. En somme, elle les universalise.

Les épigraphes, qui servent à guider le lecteur, font également partie d'un argumentaire complet établi par cette dernière. Chaque texte[2] réfute un peu plus le modèle de société traditionnelle de l'Espagne des années 60 et propose une alternative. La romancière replace l'Homme au centre des préoccupations et propose de donner un autre sens à l'existence. Lourdes Ortiz transmet le message suivant : la vie doit être vécue intensément (Goethe) sans barrières morales et religieuses (Gide, Camus). Ce raisonnement suppose une profonde remise en question, qui peut prendre la forme d'un combat intérieur (Ariosto), qui peut se solder sur un inévitable rejet (Byron). Contrairement à Andrés, impuissant, qui reste passif en haut de son arbre, Lourdes Ortiz utilise sa position d'auteure pour amener le lecteur vers la réflexion. De cette façon, elle prétend aider deux fois le lecteur : dans la compréhension d'*Andrés*, mais aussi dans son approche de soi-même. Ainsi, elle met en place un véritable langage avec son lecteur, qui dépasse le geste muet décrit par Genette, cité en début de propos. En effet, dans

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 160.

2. Faisant référence ici aux épigraphes.

Andrés, les épigraphes sont les porte-paroles d'une pensée subversive de l'écrivaine et sont également porteuses d'un message à visée philosophique. Lourdes Ortiz communique avec son lecteur et l'instruit dans un même temps, introduisant ainsi, dès le paratexte, une relation de partage et donnant l'impression d'un ouvrage rédigé pour toute une collectivité.

L'objectif de notre travail était d'appréhender *Andrés* et d'essayer de comprendre chacune des épigraphes, en insistant davantage sur l'épigraphé et son œuvre. Ce premier travail a permis d'analyser l'importance des thématiques de la mort, de l'amour et de la liberté qui annoncent par ricochet celles du roman *Andrés*. Le pessimisme patent n'est pas étranger aux circonstances entourant l'écriture d'*Andrés* : la chute des idéaux d'une jeunesse désorientée, trahie, dont Lourdes Ortiz se fait le porte-drapeau. Lourdes Ortiz se retrouve, pourtant, dans le sillage des *poètes maudits,* « los raros » selon la terminologie de Rubén Darío, qui ont été des précurseurs incompris, mus par des ondes ataviques. Tel a été le cas de Rachilde, auteure de *La Sanglante ironie (1891)*. Ces poètes ont recueilli la perversité des générations antérieures : « en el despertamiento, descubrimiento o invención de pecados antiguos, completamente olvidados y borrados de la haz de la tierra por las aguas y los fuegos de los cielos castigadores »[1]. D'ailleurs, à ce titre, le portrait de Rachilde dans *Los raros*, pourrait très bien s'appliquer à Lourdes Ortiz :

> Tiene un vivo sentido crítico ; descubre en la obra que analiza las faces más ocultas, con su hábil y rapida perspicacia de mujer. […] Tiene palabras especiales que os descubren siempre algo ignorado y « sobreentendido » de una sutileza y malicia que inquietan[2].

Les jeunes de 1977 sont des marginaux, eux aussi, si l'on en croit les paroles de la chanson *Los hijos del agobio y del dolor* du groupe Triana[3]. Seulement, l'auteure madrilène, ne se contente pas de s'apitoyer sur son sort et lutte avec ses armes pour faire s'effondrer les barrières. Pour elle, la religion érige des cloisons qu'il faut détruire. Elle partage ce sentiment avec d'autres artistes dont son aîné Luis Buñuel, cinéaste surréaliste, qui sentait une profonde aversion pour la figure du Christ[4]. Si la critique envers la religion est acerbe chez Lourdes Ortiz, son objectif consiste à prôner le rapprochement entre les

1. Rubén Darío, *Los raros*, Madrid, Eneida, 2017, p. 130.

2. *Ibid.,* p. 133.

3. Triana, *Los hijos del agobio y del dolor*, 1977. En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=Bvcn2dFn0ig]. Visionné le 28/02/2019.

4. José Carlos Mainer, *Historia mínima de la literatura española*, México D.F, El colegio de México, 2014, p. 257.

hommes ce qui semble hors de portée du catholicisme. Le monde moderne, tel que le définit Luis Beltrán Almería[1], remplace Dieu par l'homme-dieu, dans la gouvernance de l'Univers. Dès lors, nous pouvons considérer Lourdes Ortiz en tant qu'héritière de semblable pensée moderne.

Le choix des épigraphes constitue, également, une preuve irréfutable de cette modernité. Le point commun des épigraphes réside dans le caractère profondément anomique des auteurs. Que ce soit sur le plan esthétique ou sur le plan personnel, il y a une volonté manifeste de s'émanciper des normes. Ovide et Pétrone sont les précurseurs d'une pensée moderne, proche des préoccupations de leur temps, laquelle se lit à travers les époques et à travers les auteurs étudiés : Apollinaire, Aragon, Ariosto, Brecht, Byron, Camus, Gide, Goethe, Lautréamont, Rilke, Rimbaud, Maiakovsky, Mann, Pavese. En dépassant l'ancrage historique de ces auteurs, elle recontextualise leurs problématiques dans l'actualité du XXIe siècle.

L'alliance entre cette modernité et un certain pessimisme[2] sert les propos de Lourdes Ortiz lorsqu'elle se propose de raconter l'existence d'une réalité alternative dont le lecteur est étranger tantôt par méconnaissance tantôt par ignorance, ce même lecteur, qui, chez Lourdes Ortiz, est sans cesse mis au défi face à la complexité intertextuelle. Avec ce travail de recherche nous nous sommes livrée à ce défi et nous avons montré les liens qui existent entre les auteurs *raros* des épigraphes et toute une génération de jeunes espagnols.

Afin d'explorer toutes les pistes ouvertes par la romancière, ce premier travail doit être désormais mené conjointement à une étude non exhaustive du contenu narratif de certains chapitres de *Andrés*. À terme, cette réflexion, qui résonnera comme un écho à l'étude de la relation entre l'épigraphe et l'épigraphé, a pour objectif de mettre l'accent sur l'interprétation et l'appropriation que Lourdes Ortiz fait des épigraphes et comment elle les utilise pour mener à bien la construction de son personnage : Andrés.

3.2. Le rôle des épigraphes dans la construction du personnage d'Andrés

Dans le contexte du XXIe siècle, la littérature comparée acquiert de nouvelles avancées. Le point de départ de notre propos concernant les

1. Luis Beltrán Almería, *Paisajes para después de la batalla. Una aproximación a la estética de la modernidad tardía* dans José Luis Calvo Carilla, *Estéticas de la crisis : de la caída del muro de Berlín al 11-S*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2011, p. 80.

2. Introduit par la thématique de la mort et la référence aux poètes maudits.

épigraphes, est guidé par une perspective universelle, l'unique vision cohérente dans le contexte actuel. De nos jours, nous disposons d'outils importants qui permettent d'éviter certains écueils méthodologiques. On recense, notamment, un cadre théorique de l'esthétique de la réception, des études de traduction et des avancées en matière de sociologie et de théorie de la communication. Dès lors, nous sommes dans les conditions idoines pour réaliser une analyse comparée dont l'objectif ne se résume pas à saisir l'influence d'un auteur sur d'autres mais à observer les marques d'intertextualité, les adaptations et manipulations conscientes d'autres textes, les échos, les coïncidences et les divergences, et pour ainsi nous livrer à un exercice qui permet d'explorer tous les domaines de la comparaison.

Pour envisager semblable orientation, il est nécessaire de partir du texte pour expliquer les choix épigraphiques de Lourdes Ortiz. Tel que nous l'avons ébauché antérieurement, dans chaque chapitre l'auteure intègre des éléments narratifs qui renvoient à l'épigraphe qui l'accompagnent. Ainsi, le texte permet de réfléchir non pas sur l'essence de la citation, déjà évoquée dans la première partie, mais sur son rôle en tant qu'élément annonciateur de la construction du personnage d'Andrés.

Les thématiques principales des épigraphes, l'amour, la liberté et la mort se développent dans *Andrés* à partir de circonstances situationnelles. Elles esquissent le portrait d'une vie en mutation, d'une existence bousculée dans ses certitudes. Comment ces épigraphes traduisent-elles ce bouleversement ? Qu'apportent-elles de plus au texte ? Des auteurs tels que Pétrone, Maïakovsky, Lautréamont, pourraient apporter quelques réponses.

Dans cette partie, nous avons choisi de placer le personnage central au cœur de l'étude. L'objectif étant d'analyser dans quelle mesure l'intertexte, voulu par Lourdes Ortiz, s'adapte ou non à une situation individuelle donnée. Il a donc fallu procéder à un regroupement selon des thèmes précis qui renvoient à l'existence même d'Andrés dans toute sa complexité. Certains sont les conséquences directes de changements brusques de la société espagnole. Andrés, indécis, se demande s'il doit s'accepter tel qu'il est. Le vide qui l'habite, les chaînes qu'il traîne eu égard au poids des normes sociales et le combat intérieur qu'il mène, font partie d'un cheminement nécessaire. Les thèmes retenus soulignent le pessimisme de l'approche thématique et narrative du roman.

3.2.1. Le vide existentiel

Comment se manifeste le vide existentiel chez Andrés ? Rappelons que parmi les poètes maudits étudiés antérieurement, Cesare Pavese, s'est

plongé dans l'écriture d'un journal intime pour mener une réflexion sur son moi intérieur. En rendant possible l'expression de ses regrets, de ses confidences, l'écriture a comblé un vide existentiel[1]. Andrés, au chapitre 4, à l'image de Pavese, est un personnage tourmenté par sa situation personnelle, notamment son orientation sexuelle. Pourtant cette déclaration d'amour qui suit semble renforcer sa détermination : « Pero yo te quiero Julio »[2]. Il essaie, alors, de se persuader de la légitimité de leur relation homosexuelle, ce qui le pousse à critiquer la société qui la réprime : « volver a los manuales de etnología, a las costumbres de los pueblos primitivos para enterarnos de cuándo comenzó esta cadena sin fin de las represiones, de las frustraciones »[3]. Son argumentation consiste à rappeler quelques fondements bibliques qui sont une des causes de ce rejet :

> La hermana, no y tampoco desde luego el del mismo sexo. ¡No habría de perpetuarse la especie! ¡Y que de tiempo hubo de transcurrir mientras seguían avanzando las represiones: ni padres, ni madres, ni hermanas y por último el no desearás a la mujer de tu prójimo! Y tú aceptas el mecanismo como si el principio que me veda a mi quererte fuera distinto del que impedía a David que se tirara a la mujer de Salomón. […] Los recuerdos bíblicos comienzan a estar confusos[4].

Non seulement l'infidélité, l'inceste et l'adultère sont éthiquement condamnables, mais le sont également les relations homosexuelles, considérées comme contre-nature. Le narrateur dénonce l'obsession de l'homme, diffusée à travers la Bible, qui consiste à vouloir assurer la survie de son espèce, au détriment de son propre bonheur. Ces propos prétendent dévoiler l'absurdité, l'intolérance des textes bibliques qui répriment la liberté d'aimer d'un individu. L'esprit anti-religieux de Lourdes Ortiz surgit une nouvelle fois[5], avec la subversion qui l'accompagne. Dans cette version, David n'est plus le héros qui terrassa Goliath mais celui qui a volé la femme de Salomon, son fils. L'objectif est de prouver que même dans la Bible, les hommes sont libres face aux normes et les transgressent.

1. Jean-François Foulon, « Le métier de vivre de Pavese », 2013. En ligne <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Pavese.pdf> [Consulté le 1/05/2018].
2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 43.
3. *Idem*.
4. *Idem*.
5. Vu précédemment dans le chapitre 1.3.3.2 intitulé « Une crise de confiance », p. 59..

Revenons-en aux épigraphes, et plus particulièrement, à celle de Pavese, extraite d'un récit très intimiste, intitulé *Le métier de vivre*, dans lequel le poète livre ses déboires avec le sexe féminin. Sa perception de l'amour, un amour absolu et tout au service de la femme[1] a fini par l'isoler et faire fuir les femmes autour de lui. Comme nous l'avons vu précédemment, l'épigraphe montre son désespoir au moment où il attend des nouvelles de son amante. Les regrets s'accumulent et les sentiments négatifs se bousculent. Les mêmes pensées négatives animent le narrateur Andrés qui attend, lui aussi, les nouvelles de son amant Julio. Alors qu'il en déplore l'absence, il réfléchit sur son homosexualité, sur leur relation : « Me has liado ahora para dejarme solo, para escapar, para dejarme únicamente con la amargura »[2]. Cette réflexion le conduit à considérer le rejet de la personne aimée et la solitude qu'il engendre : « pensar una vez más en la deserción, en el abandono de Julio, en las inútiles llamadas realizadas durante esos tres días de encierro a la de pronto vacía habitación del amigo »[3]. La solitude est d'autant plus démesurée et pesante dans l'espace confiné de sa chambre : « hacía ya tres largos días de encierro voluntario »[4].

Son enfermement physique et psychologique prend fin lorsqu'il sort de chez lui et rencontre d'anciens compagnons de lutte. Son passé révolutionnaire refait surface, mais renvoie, une fois encore, à une situation d'échec : « El había desertado. Había luchado junto a ellos por una causa que creía justa y de pronto se sentía incapaz, impotente para ligarse a la acción »[5]. La clé pour comprendre les raisons de la désertion d'Andrés réside dans l'expression « creía justa ». Cette cause défendue est qualifiée de juste, en référence au combat contre les injustices ; néanmoins, elle est contrebalancée et niée par le verbe *croire*. Le dictionnaire de la RAE, définit : « tener algo por cierto sin conocerlo de manera directa o sin que esté comprobado o demostrado»[6]. Le verbe *croire* repose, par conséquent, sur la foi, qui n'est pas matériellement observable et reste de l'ordre de l'empirique.

La foi pousse l'individu à croire. Mais quand la foi disparaît, l'espoir d'un monde meilleur s'évanouit et laisse place à un vide existentiel pour Andrés : « cuando la fe se pierde, cuando la Historia con mayúscula deja de

1. Jean-François, Foulon, « Le métier de vivre de Pavese », *op. cit.*
2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 42.
3. *Ibid.*, p. 45.
4. *Ibid.*, p. 43.
5. *Ibid.*, p. 53.
6. Dictionnaire RAE. En ligne <http://dle.rae.es/?id=BDrUtPH> [Consulté le 10/07/2018].

tener sentido, entonces queda lo otro, se decía, esta soledad, esta angustia irreprimible, esta tristeza »[1]. Lui-même compare cette perte de la foi en ses idéaux à la perte de la foi en Dieu : « Era como en aquella ocasión, aquella mañana en que se levantó y comprendió algo tan evidente, algo tan palpable que le dejó espantado : "Dios no existe" se había dicho. […] Algo así le había ocurrido ahora »[2].

Pour combler ce vide politique, contrairement à Pavese qui se réfugie dans l'écriture, Andrés libère sa vraie nature en tombant amoureux de Julio : « Precisamente entonces, como un nuevo substituto, como relleno eficaz para la serenidad perdida, apareció Julio »[3]. L'engagement amoureux vient se substituer à l'engagement politique, en tant qu'exaltation de l'individu. Malheureusement, ce remplacement paraît éphémère et instable. D'autant plus que, s'agissant d'une relation homosexuelle, elle ne peut être clairement exprimée, pleinement vécue. En effet, la nature humaine ne pouvant être déterminée par aucune norme qu'elle soit religieuse ou politique, Andrés subit une double contrainte : sociale et politique. Malgré tout, cet amour a sauvé un Andrés, blessé et trahi par ses croyances politiques.

L'analyse littéraire du chapitre quatre démontre qu'aussi bien dans l'épigraphe que dans le roman l'amour est bénéfique. D'un côté, il favorise la création littéraire, de l'autre il empêche l'apathie. Finalement, Andrés se rend compte à la fin du chapitre que la lutte le fait se sentir utile et non comme *un pelele marginado*[4]. Par conséquent, plein d'espoir, il rentre chez lui avec un objet compromettant. Pour lui, la lutte est toujours aussi nécessaire et il ne veut plus en être écarté[5]. Si au début du chapitre, replié sur lui-même, Andrés parlait de la répression qu'il subissait en tant qu'homosexuel, à la fin, ce n'est plus le cas, ses phrases résonnent comme un cri de révolte contre l'oppresseur. Andrés a compris que la défense de ses intérêts passe par la lutte contre toutes les formes d'injustices, contre l'oppression du *régime franquiste*, les *dominateurs*, l'ignorance.

La lutte et la relation amoureuse avec Julio orientent les décisions d'Andrés, lui donnent l'énergie dont il a besoin, comblent le vide de son

1. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 54.
2. *Ibid.*, p. 53-54.
3. *Ibid.*, p. 54.
4. *Idem.*
5. *Ibid.*, p. 54-55. « la represión brutal y ciega de la violencia de los dominadores, de la ignorancia sobre la luz, la "represión sobrante" se dijo, […] la brutalidad del régimen, el oscurantismo, y se dio cuenta de que siempre estaría contra estas fuerzas […] ».

existence. Comme les maillons d'une chaîne, elles sont interchangeables, et induisent un mouvement circulaire. La relation avec Julio reste un chaînon principal, très vite remplacé par celui de la lutte lorsque la relation de couple ne satisfait plus. Ce qui donne l'impression d'un personnage éternellement insatisfait, qui tourne en rond. Dans le dernier chapitre de la première partie, l'auteure décide d'établir une rupture dans le schéma du personnage. Ce n'est pas un hasard s'il est précédé d'une épigraphe d'un autre poète maudit : Vladimir Maïakovsky.

3.2.2. Les chaînes de la vie

Dans les chapitres précédents, Andrés a surpris l'infidélité de son amant. Bouleversé et trahi, il se console en payant les services d'un *garçon de joie*. Les deux hommes, le poète et le protagoniste, sont liés par un amour impossible, un amour frustré.

Une promenade dans Madrid, l'amène sur le Viaducto de Segovia, connu comme *el puente de los suicidas*[1], sur lequel il se penche dangereusement. Lourdes Ortiz choisit ce moment afin d'opérer un flash-back sur l'enfance du protagoniste. L'histoire est quelque peu déconcertante, en décalage avec les préoccupations amoureuses de celui-ci. Andrés se remémore cette histoire qu'on lui a raconté quand il n'avait encore qu'une dizaine d'années[2] et qui semble lui avoir laissé un souvenir impérissable : « Era una hermosa historia »[3].

L'histoire retrace le parcours d'un curé *misionero*[4], seul protagoniste, au service d'une organisation ecclésiastique[5], envoyé pour évangéliser les populations d'Amérique Latine : « Era la historia de un misionero, un romántico misionero que debía partir a conquistar las tierras y a evangelizar a los negritos, chinitos, hindús […] »[6]. Lourdes Ortiz renvoie très régulièrement

1. Mirador Madrid, « Viaducto de Madrid, el puente de los suicidas ». En ligne <https://www.miradormadrid.com/viaducto/> [Consulté le 12/08/2019].
2. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 197.
3. *Ibid.*, p. 195.
4. Pendant le Franquisme, l'Église espagnole s'est engagée dans une entreprise de recatholisation de la société avec le soutien de l'appareil d'État et de création d'ONG comme Cáritas en 1942, la Asociación Misionera Segar en 1947 et la OCSHA en 1949 entre autres. Cette dernière a été créé pour venir en aide à l'Église catholique en Amérique latine.
5. Peut-être la OCSHA : Obra para la Cooperación Sacerdotal Hispanoamericana.
6. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.*, p. 195.

à la religion dans *Andrés* pour la subvertir, tel que nous l'avons démontré dans le chapitre antérieur, consacré à l'apport subversif des épigraphes. Dans cet exemple du curé *misionero*, l'approche est complètement différente : la religion se déleste de son passé franquiste. L'auteure insiste davantage sur une démarche spirituelle salvatrice. Nous en avons un exemple lorsque le récit d'Andrés mentionne la transformation physique du curé : « les habían contado que un día el fraile salió a la selva a dar un paseo y volvió convertido en papagayo »[1]; « él huyó, convertido en ave »[2]. La transformation en un animal ailé symbolise la liberté retrouvée : « libre al fin, […] despojado de máscaras y de hábitos […] »[3]. Le changement est radical, il a échangé sa toge de disciple de Dieu et son *masque* de société contre des plumes colorées. Cependant, doit-on voir à travers cette histoire fantastique un message métaphorique délivré par le narrateur ?

Au-delà de la métamorphose physique, il pourrait y avoir une deuxième lecture. Le curé s'est libéré en aidant les populations différemment et en rejetant les préceptes de l'Église, parmi lesquels figuraient l'évangélisation des peuples indigènes : « le habían mandado salvar las almas y él huyó »[4]. D'ailleurs, ce profil existe dans l'Histoire. Il s'agit de Manuel Pérez. Ce curé marxiste *guerillero*, peut être celui dont parle le narrateur, alias « el cura Pérez », fut une figure importante du ELN (Ejército de Liberación Nacional) en Colombie[5]. Manuel était convaincu que la révolution en Amérique était un acte nécessaire. Cette *belle histoire* comme la qualifie Andrés, montre l'attachement affectif qu'il porte à ce personnage. Il représenterait pour lui le symbole d'une vie libérée des chaînes imposées par la société, le régime, la religion.

Au même titre qu'Andrés, Vladimir Maïakovsky convoite la liberté : la liberté amoureuse. La *barca* en est la métaphore. L'obstacle à cette liberté n'est autre, dans ses vers, que la vie quotidienne. Il semble critiquer une vie rythmée par les normes, les règles de la société qui enferment l'individu et

1. *Ibid.,* p. 198.
2. *Idem.*
3. *Ibid.*, p. 200.
4. *Ibid.*, p. 198.
5. Zaragoza, M. T. F. « Manuel Pérez, el cura de Alfamén que fue comandante del ELN », heraldo.es, 2 octobre 2016. En ligne <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2016/09/30/manuel-perez-cura-alfamen-que-fue-comandante-del-eln-1085969-300.html> [Consulté le 3/05/2018].

l'empêchent de se libérer. Les ailes du curé, métaphores de la liberté, sont une récompense pour une vie dédiée aux autres :

> decidido a darlo todo por los demás […]. […] siempre había soñado con alas, también él Icaro frustrado desde la niñez, y sus manías ascendentes, sus ansias de perfección les había trocado por una sencilla e inmediata existencia de pájaro[1].

Le curé a sacrifié sa vie humaine, faite de dévouement, de mysticisme, de frustration, pour se réincarner en oiseau, une créature animale « y poderoso, y sólo »[2]. Pourtant, Andrés refuse de porter ces ailes qui exigent un sacrifice trop grand : « como si quisieras desprenderte […], de esas alas de la libertad que a lo mejor tampoco eran tales, sino nuevo disfraz al fin y al cabo »[3]. Le suicide n'est pas la solution, Andrés se rend compte qu'il aime encore trop la vie pour la perdre : « se comprende que no era la solución, que se amaba la vida »[4].

Le titre du recueil dont est extrait l'épigraphe *sin terminar* prend tout son sens en sachant que Vladimir Maïakovsky a écrit ces vers juste avant de mourir. Le caractère tourmenté d'Andrés se manifeste dans l'épigraphe de Maïakovsky. En effet, la dialectique entre liberté et amour est omniprésente dans le raisonnement d'Andrés ainsi que dans l'épigraphe[5]. Dans *Andrés*, la fin du chapitre est beaucoup plus optimiste et moins catégorique que ne l'est l'extrait de Maïakovsky. Toutefois, sa situation amoureuse est tout aussi chaotique que celle du poète. Effectivement, Andrés a vu son amant dans les bras d'un autre homme après avoir été lui-même dans les bras d'une femme, Carmen, mariée à l'un de ses amis. Il y a donc, quelque chose de profondément romantique dans les réflexions d'Andrés mais aussi dans ses actions. L'épisode avec Carmen dévoile, non un égoïsme vulgaire, tel que le conçoit Mario Praz lorsqu'il parle du héros romantique byronien[6], mais une perversion de la pensée qui l'aurait précipité « dans le secret orgueil

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 198.
2. *Ibid.*, p. 200.
3. *Ibid.,* p. 201.
4. *Idem*.
5. Les ailes de la liberté, la *barca* de la liberté amoureuse, l'oiseau symbole de liberté.
6. *Cf.* Lord Byron, *Lara*, Chant I, XVII-XIX cité dans Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 79.

d'accomplir ce que seulement de rares individus auraient fait, sinon même personne »[1].

Cette noirceur du personnage sera explorée plus amplement dans le chapitre douze du manuscrit, introduite par l'épigraphe des *Chants de Maldoror*, qui est un renvoi au romantisme satanique.

3.2.3 L'*apprenti* homme

Tout au long du roman, le personnage d'Andrés va être mis à l'épreuve et va devoir trouver les ressources nécessaires pour se construire en tant qu'homme. Sur sa route, il va croiser des modèles qu'il choisira ou non d'imiter.

3.2.3.1. L'homme fatal romantique

Le chapitre douze d'*Andrés* renferme un récit fait à la deuxième personne du singulier ainsi qu'une longue analepse. Dans un premier temps, Andrés est décontenancé et profondément ennuyé par l'attitude des femmes tout au long du chapitre.

Le portrait que dresse Lourdes Ortiz de son personnage est assez proche de celui que fait Byron de l'homme fatal chez les romantiques. Le mépris de toute chose, tout d'abord, est une caractéristique propre à ce type d'homme qui vit « étranger sur la terre des vivants, tel un esprit errant jeté ici d'une autre planète […] »[2]. Andrés se sent étranger à la souffrance des femmes, à leur abandon considérant sa relation homosexuelle avec Julio, comme son accomplissement absolu : « la conciencia lúcida del fracaso de Carmen, del tedio de Gustavo, la captación de la tristeza de Adela te confirmaban a lo largo de la noche la importancia de vuestra relación como algo vivo, desafiante, no acartonado, sin trabas »[3]. De manière assez hautaine, il les dédaigne en les réduisant à leur souffrance et leurs plaintes : « te encogías ante la perspectiva de una nueva confidencia, de un nuevo plañir en aquel larguísimo día »[4].

L'homme fatal se définit également par une autre caractéristique importante qui est la puissance sexuelle. Car comme le dit Byron, cet homme est doté d'un penchant amoureux hors du commun : « Avec une plus grande

1. *Idem*.
2. *Idem.*
3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 153.
4. *Ibid.*, p. 156-157.

capacité d'amour que la terre n'en concède à la plupart des mortels, ses rêves de bonheur dépassèrent bientôt la réalité et à une jeunesse abusée succéda une virilité orageuse »[1]. En réalité, Andrés est à la fois l'amant de Carmen, avec laquelle il n'a qu'une seule aventure, et l'amant de Julio. Ainsi, il fait preuve d'infidélité en amour, mais aussi en amitié, et ne semble pas en être particulièrement affecté. Ce besoin exacerbé de sexualité serait le résultat d'une « jeunesse abusée », en mal de « rêves de bonheur ». Rappelons que l'étude des épigraphes des auteurs *maudits* a mis en lumière les similitudes existantes entre les artistes romantiques et symbolistes et la génération de 68. Dès lors, la construction du personnage d'Andrés en tant que héros romantique n'a rien d'étonnant.

Enfin, l'homme fatal romantique confond le bien et le mal : « Il était hanté par le souci des années dissipées à la poursuite d'un fantôme, du gâchis qu'il avait fait des forces qui lui avaient été accordées dans un meilleur but. Enfin il confondit le bien et le mal […] »[2]. La lutte politique représente le fantôme et le gâchis qui poursuivent Andrés. Ce sont des années passées au service d'une cause à laquelle il ne croit plus et qui le hante. Par ailleurs, depuis qu'il a quitté le Parti, Andrés est en proie à une crise de valeurs. Il ne distingue plus le bien et le mal. Cette opposition est métaphoriquement évoquée dans l'épigraphe des *Chants de Maldoror*. Le combat entre le dragon, représentant le Créateur, aux ailes blanchâtres, et l'aigle, métamorphose de Maldoror, symbolisent le combat intérieur qui s'opère lors de l'effondrement des croyances, des idéaux. Rappelons que le dragon, habituellement figure du mal, est ici la figure du bien, celle du Créateur. Il est terrassé par l'Aigle qui lui extirpe son cœur de sa poitrine. Dans *Andrés*, le combat intérieur est sans pitié. D'ailleurs, il n'est pas inintéressant d'effectuer un parallèle, entre l'épigraphe et le roman, avec la comparaison que le narrateur fait de la nuit fatidique :

> […] en esa noche que se debate sobre ti, dentro de ti, como si su garra no hiciera más que comenzar a rasgar y tú, como la puta que sabe que inevitablemente debe ser latigada, desearas […] desde el primer arañazo del cuero sobre la piel, que la flagelación continúe […][3].

L'aigle des *Chants de Maldoror* paraît retrouver son rôle en tant que métaphore de la nuit grâce aux mots *la garra* et l'incision *rasgar*. Il s'apprête à

1. *Cf.* Lord Byron, *Lara*, Chant I, XVII-XIX cité dans Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, *op. cit.,* p. 79.

2. *Idem.*

3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 151.

infliger des dommages corporels à Andrés lesquels sont comparés à ceux qui sont infligés dans une relation tarifée et sadomasochiste. Le fouet, l'objet qui permet de déclencher la douleur est aussi associé au plaisir. Autrement dit, il y a une certaine complaisance dans la douleur. Là où l'hyperbole se fait meurtrière et sanglante chez Lautréamont, relevant du romantisme satanique, dans *Andrés* elle est liée au jeu sexuel, la flagellation qui relève plutôt du sadisme. Alors que dans *Les Chants de Maldoror* l'issue est dramatique et qu'il n'y a pas de retour possible, car le dragon se meurt, la fin de la citation du roman laisse présager qu'Andrés n'est pas aussi arrêté sur le terme à donner à cette situation.

Les hyperboles animales, utilisées notamment dans le récit du curé *misionero*, semblent être appréciées par Lourdes Ortiz car elles traduisent de manière indirecte, mais tout aussi efficace, les problématiques humaines sans les nommer explicitement. Ici, avec le combat de l'aigle et du dragon, il est question d'un combat intérieur qui cause la perte d'un organe, ou métonymiquement d'une partie de soi. La part d'enfance d'Andrés a disparu. Il le constate lui-même : « el niñito que eras tú antes comenzara a ahogarse […], dejas de ser aquel otro niño […] »[1]. Cette épreuve normale de transformation, propre aux romans d'éducation, marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, et constitue une des caractéristiques du « bildungsroman », genre littéraire romanesque né en Allemagne au XVIIIe siècle[2]. Cet épisode a été pour lui un facteur important dans sa quête identitaire : la souffrance est ainsi envisagée non comme une tragédie, mais comme un élément moteur, cathartique, déclencheur du cheminement initiatique.

3.2.3.2. L'homme sans qualités

L'étude de la personnalité profonde du personnage d'Andrés conduit notre étude vers un autre événement important dans sa quête : sa rencontre avec le livre de Robert Musil, *L'homme sans qualités*. La nationalité des deux auteurs, Rainer Maria Rilke, auteur de l'épigraphe du chapitre et Robert Musil, pourrait être le rapprochement souhaité par la romancière madrilène, tous deux étant autrichiens. Par ce biais, Lourdes Ortiz veut peut-être mettre en exergue la littérature européenne et plus précisément la littérature autrichienne, en vogue semblerait-il, parmi un cercle très fermé d'intellectuels fortunés de l'époque en Espagne, puisque, si l'on en croit

1. *Ibid.,* p. 151.

2. Denis Pernot, « Du "Bildungsroman" au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, 1992, n° 76. Transgressions. p. 105-119. En ligne <www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_76_6034> [Consulté le 13/08/2019].

l'auteure, le prix de leurs ouvrages est exorbitant. De cette rencontre va découler un flot de souvenirs liés à cet autre auteur : Robert Musil. Les références intertextuelles affluent.

Il va tout d'abord être question du premier roman publié par l'écrivain autrichien : *Les désarrois de l'élève Törless (Die Verwirrungen des Zöglings Törless).* Andrés n'a pas lu ce livre mais il a assisté à la projection de l'adaptation cinématographique de l'œuvre au cinéma Palace de Madrid.

Il a été bouleversé par l'adaptation de ce roman d'apprentissage car il s'est identifié au personnage éponyme. Le jeune Törless, lui aussi homosexuel, intelligent et discret, cherche à comprendre l'univers qui l'entoure, en essayant de rationaliser les attitudes du genre humain. Devant les actes de tortures perpétrés par ses amis sur un camarade de classe, il reste impassible et spectateur. Andrés cite les mots prononcés par le personnage de Basini, victime de sévices : « Soy un animal, un sucio animal, vuestro animal ladrón y cerdo[1]». Andrés ne peut s'empêcher de se reconnaître dans cette attitude passive :

> […] y recordaba su extraña sensación a la salida del cine como si, joven Törless también él, hubiera vivido su inquietante camino hacia el conocimiento, hacia la dolorosa madurez, hacia el momento difícil en que el bien y el mal se identifican […], vergonzante, incapaz de reaccionar, él, Törless conocedor de su impotencia, culpable también, él […][2].

Andrés, à l'image de Törless, est en quête de connaissance et de maturité, qu'il relie indubitablement à la culpabilité et à l'impuissance. Il semble qu'Andrés ne réussit pas à tourner la page de son engagement politique et que son échec le ronge.

Dans un second temps, Andrés, obnubilé par la couverture du roman *L'homme sans qualités* en français, *El hombre sin atributos* en espagnol, « la portada es hermosa, […] por esa impresión leonardiana nada más verla, quizá por el compás o las agujas del reloj »[3], amorce une réflexion autour de l'illustration choisie, du titre en espagnol et du sommaire. La première de couverture est divisée en six vignettes dans lesquelles apparaît un dessin identique, le corps d'un homme, positionné de dos, auquel on a enlevé la peau et qui présente, par conséquent, ses muscles squelettiques. Deux

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 85.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Idem.* Première de couverture en annexe n°5.

aiguilles d'une montre, indiquant sept heures quarante ou huit heures trente-cinq, se situent dans la partie supérieure de la première de couverture. L'homme a l'index levé vers le ciel, il indique la direction à suivre. Les six vignettes symbolisent la personnalité multiple de l'être humain, et/ou son évolution à travers le temps, représenté par les aiguilles. Le titre en espagnol ne semble pas satisfaire Andrés : « siempre hubiera pensado que no estaba mal el hombre sin cualidades, […] y lo de atributos parece no encajar »[1]. Le terme *atributos* dérange Andrés dans la mesure où il fait référence aux caractéristiques vitales du corps humain : « cada una de las cualidades o propiedades de un ser »[2], alors que *cualidad* introduit une notion de caractère non déterminée par l'anatomie humaine : « elemento o carácter distintivo de la naturaleza de alguien o algo »[3]. D'ailleurs, pour aller dans le sens du raisonnement d'Andrés, en français la traduction a opté pour *L'homme sans qualités* et non *L'homme sans attributs*. Après ces réflexions sur le titre, Andrés s'intéresse au sommaire : « se detiene en el índice y queda sorprendido ante los largos epígrafes que le recuerdan de pronto las novelas de caballería. […] Es estupendo, pensó »[4]. Cette référence aux épigraphes nous renvoie au paratexte d'*Andrés*. Lourdes Ortiz a utilisé le même procédé, en plaçant, elle-aussi, des épigraphes « largos y explicativos »[5] au début de chaque chapitre d'*Andrés*, établissant ainsi un lien évident entre *Andrés* et *L'homme sans qualités*.

Le processus de mise en abîme devient d'autant plus perceptible au moment où Andrés cite des passages du roman[6]. Le livre entre ses mains, il s'en amuse et ouvre une page au hasard. Comme quelqu'un qui va consulter une voyante, Andrés attend le verdict du livre :

1. *Idem.*
2. *Cf.* Dictionnaire de la RAE. En ligne <https://dle.rae.es/?id=4KiETWb> [Consulté le 13/08/2019].
3. *Idem*. En ligne <https://dle.rae.es/?id=BRNxtDx> [Consulté le 13/08/2019].
4. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 86-87.
5. *Idem.*
6. *Ibid.,* p. 87 « La mujer cuyo amor conquistó Ulrich después de una conversación sobre deporte y mística », « Un genial caballo de carreras convence a Ulrich de ser un hombre sin atributos » en français la traduction est celle-ci : « Un cheval de course génial confirme en Ulrich le sentiment d'être un homme sans qualités ». La traduction française ne laisse planer aucun doute alors que la traduction espagnole comme le souligne Andrés est ambiguë, car on ne sait si c'est le cheval lui-même qui convainc Ulrich d'être un homme sans qualités ou s'il démontre à Ulrich qu'il est un homme sans qualités.

> Eso era. Esa era exactamente la sensación que experimentaba él aquellos días y sonrió al pensar que siempre se encuentra la cita a punto cuando se abre un libro al azar, como si en todo lo que se hubiera escrito durante siglos y siglos hubiera miles y miles de retazos de cada hombre aislado que cada uno podía descubrir o reinventar con sólo abrir el libro[1].

Le caractère universel de la littérature et son caractère définitivement atemporel, à travers sa matérialisation dans le livre, sont soulignés par le personnage. C'est une ode à la lecture et à la littérature. Andrés, heureux de sa découverte, heureux d'avoir pu rationnaliser son état, heureux d'avoir trouvé dans ce livre la justification que ce mal existe et qu'il n'est pas seul à ressentir, décide d'acheter le livre. Une grande satisfaction l'envahit à ce moment-là, semblable à celle d'un petit garçon auquel on vient d'offrir son cadeau d'anniversaire[2]. Tout au long du chapitre, Andrés apparaît comme un jeune homme cherchant sans cesse l'approbation de la société ou de son compagnon, à qui il montre « sus "adquisiciones" y sus "compras" »[3], cherchant à correspondre à un idéal d'homme ou de jeune adulte. Cette construction identitaire, dont les jalons sont posés tout au long du roman, soulève les questionnements d'une génération de jeunes désabusés et inadaptés à leur époque. Pour autant, la réflexion n'empêche pas le bonheur, procuré, ici, par le simple fait de posséder le roman *Un homme sans qualités*. Ce dénouement laisse présager un avenir prometteur pour ce personnage.

3.2.3.3. L'homme face à la prostitution

Il y a beaucoup de similitudes entre *Andrés*, et le roman d'apprentissage *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Dans le roman de Robert Musil, les thèmes de la prostitution et de l'homosexualité, tabous en 1906, sont également clairement évoqués.

Tout au long du chapitre quatre d'*Andrés*[4], les deux sujets sont abordés et contextualisés dans une Espagne franquiste permissive[5]. Les péripéties

1. *Ibid.*, p. 87.
2. *Ibid.*, p. 88. « sintió una incontenible satisfacción como la que experimentaba cuando era niño, el día de su cumpleaños ».
3. *Ibid.*, p. 84.
4. *Ibid.,* p. 168
5. Pendant la dictature, la calle de la Ballesta, dont il est question dans le roman, était le fief des prostituées. Pendant le Franquisme, la prostitution était une activité illégale non réprimée. *Cf.* page 105 de la thèse de María Francisca Corbalán Herrera, *Prostitutas de*

d'Andrés, toujours mû par la découverte de lui-même, le mènent à fréquenter le monde de la prostitution. Ayant déjà eu une expérience avec une femme prostituée : « mujer de la casa de las manchas húmedas en las paredes »[1] dont le souvenir trahit seulement la vétusté des lieux, Andrés ne se considère plus comme un novice. Toutefois, il sera rapidement désarçonné. Très rapidement, dans le bar d'homosexuels dans lequel il entre, Andrés se fait aborder par des travestis identifiables par la couleur criarde de leurs vêtements et leurs voix efféminées. Le monde de la nuit offre un moment privilégié au développement de la thématique du spectacle : « te sientes como dentro de un enorme espectáculo, donde todos conocen perfectamente sus papeles, menos tú mismo, que te mueves como un espectador »[2].

Les rôles principaux sont interprétés par Trini, Laurita, Ignacio et Jorge, et le rôle secondaire par Andrés. Le travestissement accentue d'autant plus le côté théâtral de représentation : apparence feinte, maquillage, habits féminins sur un corps masculin. Le même procédé est utilisé par Pétrone dans l'épigraphe lorsqu'il est question de « danzarín de los que se prostituyen por dinero, con túnica de color verde oscuro »[3]. L'habit est un accessoire de transformation, de séduction et permet de garder l'anonymat. Un autre élément à associer au spectacle : l'attitude exagérée, stéréotypée, caricaturale des personnages :

> "Es una pena que no te hayas dejado ver por aquí antes. ¿Verdad chati?" y el morenillo de los pantalones azules increíblemente ajustados se apoya sobre el mostrador lanzando grandes risotadas con su pequeña voz de flauta […][4].

Les surnoms affectueux employés par ces hommes, leurs voix étrangement aiguës, leurs comportements lascifs et extravagants mettent Andrés mal à l'aise. Cette mise en scène, cette transformation sexuelle dérange les principes moraux et éthiques et introduit l'idée d'une dualité inhérente à chaque individu.

calle en Madrid en los inicios del nuevo milenio: discursos y realidades sobre prostitución en el marco de las perspectivas de género, soutenue à Madrid en 2012. En ligne <http://eprints.ucm.es/15205/1/T33747.pdf> [Consulté le 15/06/2018].

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 168.
2. *Ibid.*, p. 172.
3. *Ibid.,* p. 168.
4. *Ibid.*, p. 170.

Ces homme qui le jour sont un « “perfecto padre de familia” […] “perfecto consejero de la administración” »[1], une parfaite incarnation du patriarche, se parent le soir d’une « máscara feminoide »[2], laissent toute inhibition derrière lui et se libérant de la pression sociale « te roza el hombro izquierdo y deja caer su mano sobre tu cuello »[3].

Devant l’impossibilité de révéler leur identité au grand jour, ils sont condamnés à jouer un rôle. Un rôle qui n’est pas celui interprété dans le bar, contrairement à ce qui a été dit antérieurement, mais bien celui qu’ils jouent la journée au milieu d’une société qui les rejette ou qui les ignore.

L’immersion dans le monde de la nuit madrilène offre l’opportunité à Lourdes Ortiz de dénoncer le commerce lucratif de la prostitution, à travers les propos de son personnage :

> aquellos que por dinero y falta de otras posibilidades tenían que dedicarse a la prostitución, perversión en definitiva tampoco suya sino de todo un sistema que les obligaba a elegir un camino que nunca escogerían libremente […] que se centra […] en el hecho de tener que convertirse uno mismo en mercancía para poder subsistir[4].

À de multiples reprises, Andrés souligne le fait que la prostitution n’est pas un plaisir mais bien une nécessité avec l’emploi des verbes « tener que » et « obligar ». Il incrimine, plus concrètement, un système qui empêche certains d’accéder à d’autres métiers et par conséquent, d’avoir les mêmes droits, les mêmes libertés que les autres. Andrés met en cause un système qui alimente ce trafic d’êtres humains.

Actuellement, d’après *El País*, l’Espagne est le premier pays européen où il y a le plus de demandes en matière de prostitution[5]. La prostitution en Espagne, comme au Portugal, au Royaume-Uni et en Italie est partiellement régulée[6], alors qu’elle est totalement légalisée en Allemagne. Selon les

1. *Ibid.*, p. 171.
2. *Ibid.*, p. 173.
3. *Ibid.*, p. 172.
4. *Ibid.,* p. 184.
5. L’Espagne est le pays européen qui est le plus demandeur en matière de prostitution selon le journal *El País* et plus précisemment Rocío Mora directrice de l’association APRAMP (Asociación para la Prevención, Reinserción y Atención a la Mujer Prostituida). En ligne <https://politica.elpais.com/politica/2017/04/14/actualidad/1492199711_517599.html> [Consulté le 23/06/2018].
6. Pilar Àlvarez, « España enfila hacia la prohibición de la prostitución », *El País,* 9 septembre 2018, <https://elpais.com/sociedad/2018/09/07/actualidad/1536339196_130672.

sondages de *El Mundo*[1] en juin 2018, 34% des hommes espagnols considèrent que la prostitution n'est pas une forme de violence et 86% d'entre eux seraient en faveur de sa régularisation en tant qu'activité économique à part entière. Ces dernières années, le problème de la prostitution a occupé les débats politiques en Espagne. Le PSOE, le PP et d'autres partis de gauche s'orientent davantage vers les mesures adoptées par le gouvernement suédois : l'interdiction totale de la prostitution[2]. Entre les années 1969 et 1971, dans *Andrés*, et en 2019, la prostitution en Espagne est toujours présente et en expansion avec l'arrivée de vagues d'immigrantes des pays de l'Est et d'Afrique.

Pour en revenir au manuscrit de Lourdes Ortiz, Andrés parle d'une grande hétérogénéité de clientèle et d'une objetisation de l'individu. Andrés dira qu'il est réduit à un simple objet, regardé « con el mismo interés con que una mujer pasa revista al género expuesto en los escaparates de unos grandes almacenes »[3]. La métaphore comique, caricaturale, rend imagée la manière dont les autres l'observent sous toutes les coutures. Parmi cette clientèle nocturne, les travestis et les hommes d'affaires, se cachent de jeunes prostitués surnommés « maricón redomado »[4] par les autres et dont l'objectif est purement celui d'avoir une relation sexuelle tarifée : « aquel muchacho buscaba dinero »[5]. Ignacio, le prostitué aux mains calleuses, est andalou[6] et Andrés s'interroge sur sa venue à Madrid : « Pensaste que aquellos dos muchachos, increíblemente jóvenes habían llegado a la ciudad (cifras de emigración, pueblos que se vacían, el suburbio, el hambre) cayendo de pleno en aquel clima de perversión »[7]. Cette réflexion du personnage montre une préoccupation et une réelle prise de conscience : « Ese mundo

html> [Consulté le 13/09/2019].

1. Irene Hernández Velasco, « Así son los clientes de la prostitución en España », *El Mundo*, juin 2018. En ligne <http://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/17/5b228bde268e3ed14a8b46b6.html> [Consulté le 23/06/2018].

2. Cristina Sen, « Prostitución: se necesita una solución urgente », *La Vanguardia*. En ligne <https://www.lavanguardia.com/vida/20180905/451632671318/prostitucion-regulacion-espana-europa-sindicato.html> [Consulté le 13/08/2019].

3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 175.

4. *Ibid.*, p. 177.

5. *Ibid.*, p. 177-183. « A esos dos los conozco yo ». « A ellos esto no les gusta, ¿sabes? Son dos andaluces que han llegado hace poco y buscan dinero ».

6. *Ibid.*, p. 189.

7. *Ibid.*, p. 184.

nocturno de maleantes, palizas y chantajes, que conocías por el cine y las novelas, era un mundo real en medio del cual te encontrabas »[1]. La fiction se transforme en réalité et déconstruit les codes moraux.

Les prémices de l'engagement de Lourdes Ortiz apparaissent déjà dans *Andrés*, un engagement qui se renforcera plus tard dans d'autres de ses romans, tels que *La fuente de la vida*, dans lequel elle dénonce le trafic d'organes humains.

Pour en revenir à *Andrés*, cet épisode est charnière dans sa quête identitaire. Effectivement, au fur et à mesure du chapitre le personnage va évoluer dans cet environnement nouveau et va découvrir des aspects méconnus de sa personnalité.

Tout d'abord, cette situation nouvelle entraîne un sentiment d'inconfort et de malaise « Te hace avergonzar de estar allí en medio »[2], très vite remplacé par du dégoût : « experimentas un malestar porque a ti ellas te dan asco »[3]. Ce rejet n'est autre que la manifestation du rejet qu'il fait de lui-même. Les personnes de ce bar, Trini et Laurita, qui sont comme lui des homosexuels, qu'il appelle de façon dédaigneuse « maricones, mariconas »[4], ne correspondent pas à l'image qu'il renvoie de lui-même. Pourtant, à leur contact, il commence à se relâcher, à devenir quelqu'un d'autre lui aussi : « empiezas a sentirte metido dentro de un cuerpo, de unos gestos, de unas risas que apenas reconoces como tuyos »[5]. Est-ce un effet de mimétisme ou est-ce vraiment son moi profond qui s'exprime ? L'alcool aidant, Andrés commence à se dévoiler et à voir ces compagnons de soirée sous un autre angle. Au début caricaturale et méprisante, la description tend ensuite vers le portrait naturaliste. Cette transformation montre la « déconstruction » du personnage qui, modelé par une société machiste, réalise soudain que ces gens sont différents les uns des autres, chacun apportant son vécu, sa sensibilité et ses blessures. Parmi eux, rassuré et confiant, simple spectateur de sa soirée, passif, Andrés va devenir acteur à part entière, en jouant un jeu de séduction qui de prime abord lui semblait pourtant ridicule.

Très vite, par conséquent, des pulsions sexuelles, caractéristiques de l'homme fatal romantique décrit antérieurement par Byron, se déclenchent

1. *Idem.*
2. *Ibid.*, p. 169.
3. *Idem*.
4. *Idem*.
5. *Ibid.*, p. 170.

chez le protagoniste. Désormais déterminé et assumant ses désirs, il ne va pas hésiter à payer pour les assouvir. Son choix se portera sur Ignacio, un jeune andalou discret et triste : « No comprendías, y tampoco puedes comprender ahora, aquel súbito interés "tan parecido al deseo", te dices, por aquel muchacho triste, recostado en la barra »[1]. Une fois la transaction effectuée, d'un montant de cinq cents pesetas, Ignacio, qui apparaît clairement infantilisé par la description, « regordete y apenas formado »[2], se charge de leur trouver l'endroit adéquat : « podemos ir al piso de unos amigos. Habrá que darles sólo veinte duros »[3]. Pendant l'acte sexuel, les images de María, son ancienne amante, viennent se superposer à celle de Ignacio. Le souvenir de sa première expérience sexuelle avec María se révèle assez traumatisante et sanguinolente du fait du déclenchement des règles de María pendant l'acte sexuel. Contrairement à ses expériences passées, Ignacio apporte du plaisir à Andrés, une jouissance nouvelle, purement sexuelle : « con Julio tampoco, te das cuenta de que con Julio fue algo distinto »[4]. Le moment de plaisir suprême et le lâcher-prise total se manifestent à travers l'orgasme : « luego aquella sacudida, aquella violenta sacudida de placer »[5]. Andrés prend alors conscience qu'il a pris du plaisir avec une personne inconnue et pour laquelle il n'avait aucun sentiment amoureux.

Finalement, après le plaisir vient le dégoût, fermant ainsi la boucle là où elle avait commencée. Nouveau client de cette économie souterraine, où l'être humain n'est qu'un objet de consommation et l'acte sexuel un plaisir qui se monnaye, Andrés ne se sent pas à sa place : « y enseguida la náusea […] olvidar ahora los labios, la lengua de Ignacio en tu oreja, las palabras obscenas, las manos cortantes del muchacho »[6]. Pétrone évoque, lui-aussi, dans l'épigraphe, le caractère sale et répugnant des prostitués : « ya nos profanaba con sus besos asquerosos »[7].

Au fur et à mesure que la narration avance, les émotions du personnage d'Andrés se bousculent et forment un cercle vicieux où le commencement et l'issue sont similaires. Malgré une prise de conscience profonde, concernant

1. *Ibid.,* p. 176-177.
2. *Ibid.,* p. 185.
3. *Ibid.*, p. 186.
4. *Ibid.,* p. 189.
5. *Idem*.
6. *Idem*.
7. *Ibid.,* p. 168.

les aspects négatifs de ce commerce du corps humain, Andrés reste prisonnier de son mal-être profond, de ses doutes et de ses principes moraux. Dans son esprit, le plaisir sexuel est désormais associé à la prostitution et à l'alcool et, par conséquent, à la décadence. Pétrone dans *le Satiricon*, roman d'aventures et de mœurs de l'Antiquité, duquel est extrait l'épigraphe de ce chapitre d'*Andrés*, fait pénétrer la vie privée dans le roman et introduit le personnage du parvenu, celui qui entre dans la carrière par le bas. Pétrone intègre dans la multiformité sociale, des fripons, des mouchards, des charlatans et des parasites qui épient, qui prêtent l'oreille à tout le cynisme de la vie intime[1]. Dans *le Satiricon*, les péripéties et la vie quotidienne sont présentées sous forme d'une dénonciation de la vie du dépravé ou sous celle d'une humble confession[2]. Dans *Andrés*, il n'y a pas véritablement de parvenus, seulement des personnes qui cherchent à survivre ou à vivre librement leur sexualité. Lourdes Ortiz n'émet aucun jugement. Au contraire, sous sa plume, Trini, Ignacio, Laurita deviennent des personnages attachants, qui luttent pour exister, pour échapper à leur destin. Leur présence sensibilise le lecteur au phénomène de la prostitution homosexuelle, diffuse un message de détresse affective et de crise identitaire. À travers eux, contrairement à Pétrone, qui condamne ce qui n'était au début qu'une vie de débauche, Lourdes Ortiz dénonce la traite des êtres humains à des fins d'exploitation sexuelle, une claire violation des droits de l'Homme. Dans *La fuente de la vida*, les personnages sont également confrontés à un trafic, qui, cette fois-ci, concerne des enfants.

En résumé, dans ce roman d'éducation que constitue *Andrés*, le personnage éponyme doit affronter plusieurs épreuves qui le définiront en tant qu'homme. Tout au long de ces chapitres, le mépris d'Andrés à l'égard de toute chose, son impossibilité à distinguer le bien du mal, son tempérament désabusé, sa virilité orageuse, l'ont rapproché des héros romantiques byroniens. Le Romantisme tend à créer des personnages masculins supérieurs et solitaires, tout entiers tendus vers l'action[3]. Pour autant, ces similitudes ne suffisent pas à donner à Andrés un quelconque héroïsme. En effet, elles sont contrebalancées par sa passivité, son refus, ses doutes, ses regrets qui le définissent en tant qu'anti-héros, qui ne cesse de tourner en rond. D'autres personnages d'anti-héros seront développés dans *La fuente de la vida*[4].

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.,* p. 277.

2. *Idem.*

3. Éric Bordas (ed), *L'analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Colin, 2011, p. 163.

4. *Cf.* partie III , chapitre 2.

Toutefois, tel qu'on l'étudiera, ces derniers sont ridiculisés par l'auteur, à la manière de Cervantès dans *Don Quichotte*. Dans le cas d'Andrés, son jeune âge et son récent échec politique sont à l'origine, sans doute, de son manque d'héroïsme. À l'image du sous chapitre précédent, consacré aux relations entre épigraphes et épigraphiés, la narration insiste, par l'intermédiaire du personnage d'Andrés, sur l'idée d'une jeunesse désorientée, excentrique, de jeunes gens précurseurs, que l'on retrouve chez *Les poètes maudits* définis par Verlaine en 1884 ou *Los raros* de Rubén Darío en 1896. Les comportements d'Andrés se caractérisent par leur circularité, symbolisant un éternel recommencement, une issue impossible, un fatalisme. De plus, ce personnage, doté d'une importante sensibilité sociale, est façonné par tout un système de valeurs morales, ou comme il les appelle « criterios morales »[1], établies par l'auteure. La situation des immigrés et le monde de la prostitution ne le laissent pas indifférent. Lourdes Ortiz lui attribue des propos qui plaident en faveur de la défense des homosexuels et dénoncent les dérives du trafic sexuel. La naïveté du personnage d'Andrés et sa passivité contrastent avec sa volonté de mettre en cause tout un système[2] où l'Homme en arrive à se déshumaniser et « convertirse uno mismo en mercancía para poder sobrevivir »[3]. Ce que Lourdes Ortiz décrit comme un nouvel intérêt sociologique de la part d'Andrés[4], attribue un nouveau rôle au personnage. Au nom de sa responsabilité citoyenne, Andrés propose une lecture de son histoire et par métonymie de l'Histoire de l'Espagne. *In fine*, dans ce roman d'éducation, Lourdes Ortiz cherche à créer un personnage imparfait qui serait la fusion entre un héros romantique et un citoyen de son temps. Une base de personnage que Lourdes Ortiz réutilisera plus tard dans *La fuente de la vida* et *Luz de la memoria*.

Comme nous avons pu l'observer tout au long de ce chapitre, chez Lourdes Ortiz, les textes d'autres auteurs cités en tant qu'épigraphes, subissent un processus d'assimilation, d'appropriations et de manipulations. S'inscrivant au sein de l'intertextualité, l'auteure exige également au lecteur une capacité herméneutique, c'est à dire une participation active à la construction du sens. D'une façon générale, nous avons tenté de le démontrer, les épigraphes sont ambigües, polémiques ou énigmatiques. Par

1. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 184.

2. *Cf.* Richard Poulin, « Prostitution, crime organisé et marchandisation », *Revue Tiers Monde*, 2003. En ligne <https://doi.org/10.3406/tiers.2003.5425> [Consulté le 12/04/2019].

3. Lourdes Ortiz, *Andrés, op. cit.*, p. 184.

4. *Idem*. « Un nuevo interés, quizá sociológico ».

conséquent, l'épigraphe isolée de son co-texte ne peut se lire le plus souvent, en particulier si son contexte est méconnu du lecteur, qu'à la lumière du texte qu'elle présente. On assiste ainsi à un véritable détournement de la fonction traditionnelle de la citation, où le texte cité prend son sens à partir du texte qui l'inclut. C'est de là que l'épigraphe tient son autorité, sa suprématie sur le texte.

Notre opinion personnelle et notre connaissance de l'écrivaine nous incitent à penser que Lourdes Ortiz n'a aucune intention d'étaler son érudition, ni même d'exhiber sa supériorité dans ce domaine. En ce sens, les épigraphes ne sont pas un moyen non plus de sélectionner un lecteur modèle[1]. D'ailleurs, à la question restée en suspens dans l'introduction concernant ses choix épigraphiques, Lourdes Ortiz répond : « supongo porque eran escritores que amaba […] Pero leía sobre todo a los franceses y a los ingleses y alemanes traducidos. Podría decirse que era de cultura francesa »[2]. Il est certain que cette phrase traduit, surtout, un rejet manifeste de la culture espagnole et une passion effrénée pour la culture étrangère européenne.

L'accumulation et l'éclectisme des citations[3] font émerger l'image d'un sujet humaniste, érudit, polyglotte et soucieux d'exactitude. Lourdes Ortiz fait coexister mais aussi se répondre, des textes d'origines historiques, géographiques et spirituelles diverses, à l'image de l'homme universel, démocrate sans frontières qui croit en l'avenir. Cette bibliothèque plurielle, dont elle se sert, probablement, comme porte-parole de la vérité, dévoile son approche de l'homosexualité, de la religion, du régime franquiste, de la politique et de la société espagnole en transition. Parallèlement à ces thèmes généraux se développe un thème particulier : une histoire individuelle de construction identitaire. Cette histoire personnelle lui donne les moyens de tracer les problématiques du genre humain et, malgré son fort ancrage en Espagne, lui ouvre les portes de l'universalité.

1. Comme le fait Borges selon Ivan Almeida, « Las biografías de Borges y su lector modelo », *Variaciones Borges 3*, 1997, p. 218.

2. Conversation WhatsApp du 25/08/2018.

3. Vingt et une épigraphes, une pour chaque chapitre.

La construction est le mot clé de cette partie : construction d'un livre, d'un personnage, d'un écrivain. Dans cette phase de construction, des jalons sont déjà posés. Le processus d'écriture, analysé à travers le manuscrit, démontre une écriture engagée et libérée dans un contexte politique qui par essence la prohibe.

Pour son premier ouvrage, Lourdes Ortiz endosse déjà le rôle premier de l'écrivain engagé, clairement antifranquiste, qui est celui de rendre justice aux évènements qui se sont succédés. Une fonction qui explique le dramatisme et le sérieux qui englobent l'univers des personnages « ortiziens ». Peu de place pour la frivolité ou l'amusement. Le personnage est en lutte constante contre lui-même et contre les autres. Ces combats qu'il livre pour se construire sont autant de leçons de vie que d'obstacles. De l'abandon de son Parti, en passant par la trahison de son amant, jusqu'à la manifestation avortée, le personnage d'Andrés jongle avec un besoin profond d'exister pour quelqu'un ou quelque chose. La romancière, elle aussi, joue sur deux tableaux : celui de la fiction et celui de l'histoire. Si l'engagement politique du personnage d'Andrés reste flou et sans incidence dans le roman, on ne peut pas en dire autant de celui de Lourdes Ortiz. Les épisodes historiques auxquels elle fait référence pointent clairement du doigt les actes du régime franquiste, qui apparaissent avec le plus grand réalisme, racontés par le narrateur-personnage. L'affaire Enrique Ruano, la répression violente des manifestants, l'arrestation des ennemis du régime sont autant d'éléments incriminants contre le Franquisme. La force de son propos réside principalement dans la véracité de ces faits.

La réflexion menée tout au long de cette première partie permet de dégager les points essentiels de la construction du premier roman de l'écrivaine madrilène. L'écriture se fait de manière intuitive, sur une machine à écrire, guidée par le caractère des personnages. Ces derniers sont des êtres imparfaits, détruits ou en construction, plus souvent passifs qu'actifs, subissant une société, un contexte historique qui les dépassent. Il n'y a pas véritablement d'opposants et d'adjuvants mais plutôt des personnages qui gravitent tout autour du personnage principal, abordant chacun des problématiques distinctes[1]. Le contexte spatial reste inchangé tout au long du

1. Carmen délaissée par son mari, Manuel obnubilé par la lutte politique, Julio est un homosexuel dans une société patriarcale franquiste.

roman : l'histoire se déroule à Madrid. La trame narrative s'enrichit d'un contexte historique dense.

Les erreurs relevées dans le tapuscrit concernant les titres des épigraphes notamment, traduisent un certain empressement. La frénésie d'épigraphes, quant à elle, pourrait s'expliquer par l'attachement de l'auteur à chacune d'entre elles. Néanmoins, l'absence de correction, excepté ce qui est orthographique, reste remarquable.

Les vingt et une épigraphes, constituant l'horizon d'attente du lecteur, ont été étudiées suivant deux perspectives interdépendantes. Elles révèlent la mise en place de stratégies littéraires. On observe, notamment, la présence d'un réseau considérable de thématiques universelles, visant à établir une connexion entre les épigraphés, pour la plupart regroupés respectivement par Rubén Darío et Verlaine sous les termes de *raros* ou *maudits*, artistes idéalistes et novateurs, et la génération de 68, véritables « quijotes de la transición »[1]. Le personnage d'Andrés, porte-parole de cette génération de 68, héros byronien, solitaire, idéaliste, homosexuel, se construit en s'inspirant de ses lectures : Apollinaire, Aragon, Lautréamont, Rilke en envisageant sa vie « como si fuese[n] literatura »[2]. D'ailleurs, à y bien réfléchir, rien n'indique qu'il ne pourrait pas être l'épigrapheur dans *Andrés*. Genette, lui-même, n'écarte pas la possibilité d'une épigraphe proposée par le héros-narrateur, même si en réalité tout revient à l'auteur[3].

Cet ensemble de « codes » que constituent les épigraphes, l'ambivalence des personnages, l'humour des discours contrastant avec le sérieux de la thématique, la négation d'une fin heureuse, l'intertextualité, accompagnent dans une plus ou moins grande mesure les ouvrages postérieurs de l'auteur. Comme l'observe Lynn Ann McGovern :

> Las novelas de Lourdes Ortiz iluminan, desafían y enmarañan historia, ficción y recuerdos personales ; pero no intentan concluir o resolver las contradicciones que son características del discurso postmoderno[4].

1. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 176.

2. *Ibid.,* p. 183.

3. Gérard Genette, *Seuils, op. cit.,* p. 157.

4. Lynn Ann McGovern, *Contando historias: Las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*, p. 29.

L'écriture de Lourdes Ortiz n'est pas commerciale[1], elle répond à une volonté que nous pourrons qualifier de *citoyenne*, ayant pour but de faire réfléchir son lecteur.

Cette partie, point de départ de notre étude, constitue également le point de départ de l'auteure Lourdes Ortiz. Dès lors, consciente de ses débuts, nous pourrons mieux appréhender sa trajectoire en tant qu'écrivaine.

Andrés, homosexuel réfréné, personnage attachant, jeune et hésitant, va trouver en Enrique, le protagoniste de *Luz de la memoria*, un *alter ego* plus âgé. Andrés aurait pu être Enrique s'il avait été hétérosexuel et entièrement dévoué à la cause révolutionnaire. Ce lien entre les personnages renforcé par leurs fêlures communes n'est pas anodin et permet de dresser le portrait d'une génération de jeunes espagnols. Ils sont la « generación jodida » de Lourdes Ortiz.

1. Cela avait été évoqué en introduction de cette thèse.

DEUXIÈME PARTIE

Une écriture libératrice avant la Transition

Le roman *Andrés* nous a donné l'opportunité de travailler sur un manuscrit, un matériau inédit. Avec *Luz de la memoria*, publié en 1976, dans ce qu'il y a lieu de situer dans le contexte de la Transition démocratique, nous allons tenter d'établir une continuité entre ces deux romans et de découvrir d'autres aspects concernant l'évolution de la romancière.

Avec *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz commence véritablement sa carrière littéraire et procède, tel qu'annoncé par le titre, à un *éveil mémoriel*, déjà amorcé avec *Andrés*. Chez d'autres auteurs, notamment Juan Marsé, Julio Llamazares ou Manuel Vázquez Montalbán, l'on observe une tendance à la remémoration d'un passé conflictuel, la Guerre Civile et le Franquisme, dans le but de rendre justice et de réhabiliter la mémoire bafouée des républicains espagnols, les vaincus de la guerre civile. C'est le même objectif qui anime Lourdes Ortiz dans *Andrés* et *Luz de la memoria*, à la différence près qu'elle dévoile l'envers du décor d'un autre passé, celui des années précédant la Démocratie et prétend ainsi préserver la mémoire, non seulement des vaincus de la Guerre Civile et du Franquisme, mais aussi celle d'une autre catégorie de vaincus, celle de la génération de 68 : les vaincus de la future Transition. Ainsi, même si elle écrit *Luz de la memoria* entre 1972-1974, la romancière madrilène opère une projection, une extrapolation du processus démocratique et se fait l'annonciatrice d'une catastrophe annoncée et irréparable.

Pour y parvenir, Lourdes Ortiz développe un réseau de références réelles, tantôt culturelles tantôt socio-politiques, et utilise le fonctionnement de la mémoire, transposé dans le champ littéraire, pour traduire le désordre psychologique du protagoniste. Les souvenirs restent flous, confus, parfois indicibles et peuvent intervenir de manière impromptue. Enrique, le narrateur-personnage de *Luz de la memoria*, ancien militant communiste, contrairement à Andrés, se trouve dans une phase descendante de déconstruction, conséquence d'un séjour en prison et des actes de tortures qu'il y a subis. Après sa libération, Enrique a été incapable de retrouver une vie normale ; il s'est retrouvé inadapté au sein d'une société en pleine mutation. Son premier cri de désespoir, qu'il émet dès le début du roman, retentit en perpétrant le meurtre de Bakunín, le chien de son ex-femme. Pendant toute la première partie, le roman en compte quatre, il est enfermé dans une clinique, dans laquelle certaines situations l'amènent à superposer

le présent dans la clinique au passé de la prison. Les interrogatoires du médecin, l'interdiction d'entrer en contact avec d'autres malades, l'enfermement, lui font revivre un épisode traumatisant de son passé. À sa sortie, âgé de trente ans, Enrique effectue un séjour à Ibiza pour oublier cette apathie qui le gagne. Il se réfugie au sein d'un groupe hippie ; l'alcool et la drogue font leurs effets euphoriques, mais cette démarche est vaine. Finalement, il se décide à mettre fin à ses souffrances en se jetant du haut d'une tour. Suicide qui est envisagé comme une libération pour ce personnage et pour une partie de cette génération de 68. Lourdes Ortiz, quant à elle, a choisi de se libérer à travers la littérature et de se présenter en tant que témoin de cette génération, pour faire la lumière, la *luz*, sur un passé tragique enfoui.

À travers ce portrait d'Enrique, le récit littéraire se mêle habilement au récit historiographique. Dans le contexte de la pré-transition[1], Lourdes Ortiz pénètre les rouages de la mémoire personnelle d'Enrique, une mémoire qui, par extension, renvoie inévitablement à une mémoire collective et historique. Aussi la question est-elle de savoir comment Lourdes Ortiz, à travers *Luz de la memoria* prétend nous faire retrouver la clairvoyance, en suggérant qu'elle a été perdue ou oubliée, et quels recours littéraires met-elle en œuvre pour s'en assurer. Ce questionnement enrichira considérablement notre appréhension du processus de la construction de l'écrivaine et fera l'objet de cette deuxième partie de thèse.

Ainsi, dans un premier temps, nous serons amenée à nous interroger sur l'existence d'une autre version méconnue, selon l'auteure madrilène, de l'histoire de cette aube de la Transition et sur le phénomène de la « des-memoria ». Pour ce faire, nous proposerons un rappel historique indispensable des années qui ont précédés la Démocratie. D'une part, nous apprécierons comment, dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz confronte, et accompagne d'un regard critique, les comportements de deux acteurs de la vie espagnole : celle des leaders politiques et celle d'une partie de la société espagnole. Opposée à un discours consensuel, contrairement à celui prononcé pendant la Transition, Lourdes Ortiz questionne le fondement même du pacte. D'autre part, il sera important de situer *Luz de la memoria* au sein d'une tradition littéraire de la Transition. Grâce aux renseignements transmis par la critique littéraire, nous serons davantage en mesure d'expliquer les raisons qui poussent Lourdes Ortiz à vouloir immortaliser pareille

1. *Cf.* Ramón Buckey, *La doble transición. Política y Literatura en la España de los años 70,* Madrid, Siglo Veintinuno, 1996 *in* Enric Bou, Elide Pittarello, *(En) claves de la transición: una visión de los novísimos; prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 22.

époque de l'histoire. Dans un deuxième temps, il s'agira d'appréhender la construction des personnages de *Luz de memoria*, tel que nous l'avons fait pour Andrés, en proposant simultanément une analyse fonctionnelle et qualificative et une analyse stylistique et grammaticale de deux personnages du roman, basée principalement sur les approches de Barthes, Greimas et Hamon. Dès lors, nous verrons comment les personnages se comportent devant une situation donnée, puisque chez Lourdes Ortiz la manière dont les personnages vivent les évènements est plus importante que les faits en soi. Pour achever ce volet sur *Luz de la memoria*, il est indispensable de revenir sur la présence de l'élément culturel dans le roman, tant la culture est indissociable de l'écriture littéraire de Lourdes Ortiz. Dans le paratexte, comme dans *Andrés,* elle va intégrer des épigraphes dans *Luz de la memoria*. Nous verrons que leur rôle diffère nettement des épigraphes d'*Andrés*. Enfin, les innovations littéraires, telles que le recours aux procédés cinématographiques, pourront être perçues comme une démonstration de virtuosité dans ce roman, affirmant la personnalité de l'écrivaine. Nous proposerons de trouver certaines correspondances entre le cinéma et la littérature et nous ferons le parallèle entre les procédés cinématographiques utilisés dans le cinéma et les moyens littéraires mis en place par Lourdes Ortiz pour se les approprier.

Chapitre 1 : *Luz de la memoria*, chronique d'un échec annoncé

> L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé.
>
> Albert Camus

La Transition démocratique espagnole est un sujet littéraire et historiographique très prolifique. Par conséquent, il s'avère difficile de s'y retrouver. D'un côté, il existe l'histoire officielle qui privilégie le rôle des élites politiques et qui va même jusqu'à insister sur deux ou trois individualités en éludant totalement le rôle joué par les mouvements sociaux, tandis que de l'autre, on s'attache à remettre en cause l'histoire officielle, considérée comme un mythe, en la jugeant totalement responsable de l'amnésie, la « des-memoria »[1]. Ce qu'il faut retenir de cette bataille historiographique et de cet imbroglio, c'est que la démocratie espagnole accuse aujourd'hui un déficit énorme[2]. L'idée que l'oubli caractérise cette période de l'histoire, semble être en réalité une chimère, comme le souligne d'un ton acerbe l'historien et sociologue Santos Juliá : « Pero afirmar, como quien está en el secreto de la efigie, que entre nosotros reinó la desmemoria, el silencio y el olvido es más cómodo, exige menos esfuerzo de documentación y resulta más gratificante que documentarlo y probarlo »[3]. En réalité, la publication d'ouvrages concernant l'histoire de l'Espagne, aussi bien sur la Guerre Civile, le Franquisme que sur la Transition n'a jamais faibli. Aussi, dans quelle mesure peut-on parler d'oubli de cette période ? Serait-ce un besoin créé uniquement dans un but purement commercial ?

Le concept de *desmemoria* est associé à la nécessité de trouver un consensus. Dans son ouvrage *Disremembering the Dictatorship: The Politics of*

1. Santos Juliá, « Cosas que de la Transición se cuentan », *Ayer*, 79, p. 297-319. En ligne <https://www.researchgate.net/publication/270891563_Cosas_que_de_la_Transicion_se_cuentan> [Consulté le 22/10/2018].

2. *Idem*.

3. *Idem*.

Memory in the spanish Transition to Democracy, Joan Ramon Resina avance qu'il ne s'agit pas tant d'une amnésie historique que d'une amnésie politique : « Current debates on historical amnesia are not so much about the loss of the past as about the politics memory »[1]. Le phénomène d'amnésie, qu'il nomme *disrememberance*, serait apparu au moment de signer le pacte entre les différentes parties : « [...] disrememberance was also motivated by the need to achieve political consensus and to facilitate the eventual alternation of power »[2]. Pourtant ce phénomène s'est révélé nécessaire, car de cette capacité des Espagnols à se retrouver *sans mémoire*, à fuir le passé, est née la Movida. Après avoir attendu 40 ans pour se moderniser, l'Espagne rentre de plain-pied dans la modernité à la mort de Franco.

Une modernité acquise à quel prix ? Elle a été rendue possible par l'apathie politique et le refus de se confronter à la réalité du passé. Un héritage traumatisant, construit sur des milliers de morts, que la mémoire a voulu effacer. Cette modernité tant attendue, a fait rentrer l'Espagne dans une autre réalité : celle du marché économique. Tel que nous l'avons explicité dans le chapitre 1 de la première partie, des hordes de touristes vont accourir en Espagne et participent du développement d'une nouvelle économie. Selon Joan Ramon Resina, les changements seront tels qu'ils effaceront les traces du passé : « The market inaugurates another kind of present by amputating the past »[3] et il ajoute : « It also explains the general sense that the Transition remains incomplete »[4]. Prise d'assaut par une nouvelle donne, la Transition a la tâche ardue de s'adapter à une société espagnole en perpétuelle évolution.

Il s'avère pourtant que tout n'a pas été jeté aux oubliettes car l'origine et les fondements de l'actuelle démocratie ont l'ancienne République pour base. En effet, selon le constitutionnaliste Pedro Cruz Villalón, la Constitution de 1978 s'est largement inspirée de celle de 1931[5]. De sorte qu'il serait erroné de prétendre que cette amnésie a touché tous les domaines et par conséquent tous les espagnols de la même façon. C'est la mémoire sélective qui leur a permis d'aller de l'avant, d'évoluer, de s'adapter, tout en gardant en mémoire leur passé, un passé tabou, manipulé, trahi. L'écrivain Manuel

1. Joan Ramon Resina, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the spanish Transition to Democracy*, Rodopi, Amsterdam, 2003, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 91.

3. *Ibid.*, p. 93.

4. *Idem.*

5. Santos Juliá, « Cosas que de la Transición se cuentan », *op. cit.*

Vázquez Montalbán explique cette dialectique complexe entre oubli et mémoire : « Es la Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido, y el Deseo como eufemismo de la esperanza […] los que edifican la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito »[1]. Selon María Ángeles Naval, dans son ouvrage *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España en los años 70*, l'intellectuel se doit de rectifier l'histoire manipulée :

> La falsificación de la historia, del lenguaje, de la memoria de los vencidos impuesta por el régimen franquista, hunde a los españoles en el abismo de una conciencia subnormal. Tarea del intelectual es la reparación de un edificio en ruinas, incluso cuando la confianza en las palabras ha quedado hecha añicos[2].

Pour María Ángeles Naval, la conscience collective doit changer grâce au regard critique des intellectuels, dont Manuel Vázquez Montalbán fait partie. Dans certains de ses ouvrages, ce dernier se concentre en premier lieu sur le thème de la crise identitaire, qui à partir des années 60 affecte les idéaux d'émancipation cristallisés depuis le début du siècle, et ensuite les profonds déséquilibres des sociétés occidentales, tout en tentant d'explorer, avec un regard critique, les forces culturelles, sentimentales et idéologiques qui ont animé sa génération[3].

Il est clair que, comme le dit Elvire Diaz, la mémoire est indissociable de l'histoire[4]. D'ailleurs, la littérature romanesque peut offrir, d'après Paul Ricœur, plusieurs représentations de l'histoire : *fictionalisation* de l'histoire ou *historicisation* de la fiction[5]. Francisco Ayala, quant à lui, propose une explication :

> Toda novela es, en una accepción amplia, novela histórica; el novelista tiene, sin remedio, que colocar su creación imaginativa sobre el terreno histórico, y lo hace sólo cuando localiza su acción en el

1. Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 136-137 dans María Ángeles Naval y Zoraida Carrandell (eds), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Visor Libros, Madrid, 2016, p. 136.

2. *Idem.*

3. Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, *op. cit.*, p. 135.

4. Elvire Diaz, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, *op. cit.*, p. 28.

5. Paul Ricœur, *Temps et récit*, cité dans Elvire Diaz, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, *op. cit.*, p. 33.

> tiempo y el espacio, para dar a sus personajes el ambiente de la rigurosa actualidad, sino también cuando la rehuye[1].

Le roman ne peut exister sans un contexte historique qui, selon la volonté de l'auteur, occupe un rôle plus ou moins important dans la trame narrative. Dans *Luz de la memoria*, son rôle est primordial.

L'historien Santos Juliá dénonce les erreurs grossières de l'historiographie moderne qui ne s'attache plus à examiner les faits mais extrapole et base l'axe principal de l'argumentation en adoptant une vision subjective :

> Bajo la denuncia de la transición como tiempo de mentira, mito, miedo, desmemoria y traición ha vuelto al terreno de la historiografía y de la crítica culturalista una manera de interpretación de la historia que consiste en explicar el pasado por aquello que no ocurrió y que, opinión del intérprete, debió haber ocurrido [...][2].

Les romanciers qui ne sont pas tenus à une rigueur historique ont possiblement contribué à la transmission d'une nouvelle version de l'histoire, reprise par l'historiographie. Les romans constituent une valeur historique indéniable pour certains[3] alors que pour d'autres historiens et sociologues, ils restent cantonnés au domaine de la fiction.

L'introduction à ce chapitre a soulevé nombre de questionnements, de controverses, d'avis contraires. Il a été question également de l'amnésie nécessaire ou « desmemoria » qui ne signifie pas forcément oubli total. Dans les années 2000, les générations postérieures à la guerre civile ont fait les démarches pour récupérer les corps des membres de leur famille enterrés par les franquistes dans des fosses communes. Cette demande a donné lieu à la promulgation de la loi 52 en décembre 2007, plus communément appelé Loi de la mémoire historique. Face à ce contexte historique des années 70-80, le monde intellectuel s'engage, Manuel Vázquez Montalbán en tête de proue, sur la voie de la réflexion sociologique de cette société de la Transition. Dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz suit le même cheminement : elle prend comme point de départ une crise identitaire et la transpose à celle de toute une génération de vaincus de la future Transition.

Il s'avère que dans la littérature de cette période, que nous étudierons dans un premier temps, on compte des auteurs qui mettent la littérature

1. Francisco Ayala, « La novela: Galdós y Unamuno » dans Elvire Diaz, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*. *op*. *cit*., p. 33.

2. Santos Juliá, « Cosas que de la Transición se cuentan », *op*. *cit*.

3. Joan Ramon Resina, Elvire Diaz, María Ángeles Naval.

au service de la récupération de la mémoire et de l'Histoire. Il faut dire que la fiction littéraire offre plus de possibilités que l'historiographie quand il s'agit d'écrire l'Histoire. La littérature fictionnelle permet une prise de distance avec les écrits des historiens et d'affirmer l'existence d'une autre version. Après *Andrés*, qui relate les débuts des changements de la société espagnole au début des années 70, nous constaterons qu'avec *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz adopte un ton grave, dramatique, moins naïf que dans *Andrés*, et n'hésite pas à prendre position politiquement. Pour tenter d'accéder aux subtilités de ce roman il faudra expliciter, dans un deuxième temps, le contexte historique qui englobe le roman, les problématiques qui surgissent dans les années de la *predemocracia* et en rappeler les acteurs. L'attention se focalisera surtout sur les manœuvres politiques des leaders d'un parti de gauche en particulier : le PCE. Dans un dernier point, guidée par le regard avisé, quoique subjectif, de Lourdes Ortiz, ancienne militante communiste, nous tenterons de comprendre les griefs formulés à l'encontre du PCE et le processus d'autodestruction progressive et tragique de la génération de 68.

Ce roman, édité pour la première fois en 1976, voit le jour un an après la mort de Franco, un moment où le processus de Transition n'en est qu'à ses balbutiements et pourtant les dés paraissent déjà jetés pour la génération de 68. Avec *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz, en grande visionnaire, annonce les conséquences de la Transition et propose sa lecture du jeu politique.

1.1 Les enjeux de la mémoire

> El país que silencia la memoria, mantiene la herida abierta.
>
> Juan Miguel Baquero

Avant de poursuivre notre étude, nous devons situer *Luz de la memoria* au sein de la littérature de la Transition. Pour mener à bien cette démarche, rappelons quelques éléments caractéristiques de la littérature de la Transition afin de tenter d'évaluer l'originalité littéraire de *Luz de la memoria*. Nous reviendrons, tout d'abord, sur le devoir de mémoire de l'écrivain dans un contexte de « desmemoria » en Espagne, en mettant volontairement de côté l'engagement de l'auteure qui sera le sujet du chapitre sept de la thèse et nous proposerons un essai de définition du concept de vaincus de la future Transition abordé dans *Luz de la memoria*.

1.1.1. Le devoir de mémoire de l'écrivain

Paul Ricœur souligne le caractère profondément individuel de la mémoire, qui se traduit par la forme réflexive du verbe se rapportant à la mémoire « se souvenir »[1]. Pourtant comme le dit le sociologue Maurice Halbwachs : « Nos souvenirs demeurent collectifs et ils nous sont rappelés par les autres »[2]. Mémoire individuelle et mémoire collective sont donc indissociables et ne cessent de s'interpénétrer[3]. Selon l'écrivain Antonio Muñoz Molina, la mémoire définit également l'identité personnelle : « Sabemos quiénes somos porque lo recordamos [...] la desmemoria es un estado semejante a la inexistencia »[4]. Le romancier attire l'attention sur le fait que sans mémoire, il n'y a ni passé ni futur. Afin d'éviter ce qu'il appelle l'état d'« inexistencia », de chaos, poussé par le besoin de servir la collectivité, l'écrivain se fait le messager de son souvenir de la Transition, en espérant que son souvenir associé à celui des autres permettra de combler le vide de l'inexistence. C'est ce que Paul Ricœur nomme le devoir de mémoire : « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice par le souvenir à un autre que soi »[5]. Il introduit une dimension importante en évoquant le devoir de « rendre justice ». En réalité, dans *Luz de la memoria* et dans d'autres ouvrages de la Transition, le besoin de rendre justice aux victimes ou/et aux vaincus est immanent.

Les liens entre la mémoire et la littérature sont facilement explicables étant donné que « Mémoire et Littérature ont une même finalité, un même désir, la transmission. Toutes deux sont une forme de reconquête du passé, la littérature étant l'expression de la mémoire au sein de la société »[6]. La littérature et la mémoire agissent dans l'intérêt commun. La mémoire devient un moyen de résistance, contre l'oubli et contre une version monolithique de l'Histoire.

1. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 115.
2. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, p. 2, dans Elvire Diaz, *Oubli et Mémoire*, La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition, *op. cit.,* p. 29.
3. *Ibid.,* p. 30.
4. Antonio Muñoz Molina, *Memoria y ficción*, dans José María Ruiz-Vargas, *Claves de memoria*, Valladolid, Trotta, 1997, p. 58.
5. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.,* p. 108.
6. *Ibid.,* p. 31.

En affirmant qu'il y a des traumatismes « qu'on ne doit pas oublier, des victimes dont la souffrance réclame non la vengeance mais un récit »[1], *Luz de la memoria* demande la réparation des préjudices causés à la génération de 68, à laquelle elle appartient. Ainsi, le roman *Luz de la memoria*, indubitablement un roman engagé, représente, tel un phare dans la nuit, le symbole de la rébellion pour une partie résignée de la société postfranquiste.

1.1.2. Qui sont ces vaincus de *Luz de la memoria* ?

Il est régulièrement question dans les romans de la mémoire des vaincus de la Guerre Civile, mais qu'en est-il des vaincus de la Transition ? Qui peut-on dénommer ainsi ? Stéphane Michonneau livre un début de réponse :

> Les partis de gauche, en fondant la réconciliation sur l'oubli, n'ont pas seulement commis une grave erreur politique ; ils ont aussi entretenu une injustice vis-à-vis des victimes du franquisme qui, pour certains, avaient combattu pour la démocratie[2].

Ces vaincus ont subi la répression franquiste en raison de la lutte qu'ils avaient livrée en faveur de la Démocratie, de la liberté. Parmi les victimes des dernières années du Franquisme crépusculaire, on dénombre principalement des femmes[3], des ouvriers et des communistes, dont des jeunes de la génération de 68 :

> Entre el 15 de diciembre de 1970 y el 6 de abril de 1971, las fuerzas de orden público habían procedido a la detención de la 1.189 personas en un total de treinta provincias […]. El 25% de los detenidos eran acusados de ser comunistas y otro 25% de pertenecer a Comisiones Obreras[4].

Si la réconciliation espagnole de la Transition s'est bâtie sur l'injustice et l'oubli, non seulement elle a laissé pour compte ces défenseurs des libertés et des droits de l'Homme mais elle a garanti l'impunité des crimes contre l'Humanité. En effet, la promulgation de la loi d'amnistie de 1977

1. *Ibid.,* p. 342.
2. Stéphane Michonneau, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », *Histoire@Politique* 2016, p. 9, dans *Courrier International*, 592-7-13 mars 2002, p. 39-40. En ligne <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2016-2-page-60.htm> [Consulté le 27/10/2018].
3. Julián Casanova, *40 años con Franco*, *op. cit.,* p. 191-227.
4. *Ibid.,* p. 122.

ne prévoit aucun jugement pour les crimes commis pendant la guerre civile et le Franquisme. Carlos Jiménez Villarejo tente de résumer le contenu de cette loi d'amnistie :

> La loi déclarait la non-responsabilité pénale des « autorités, fonctionnaires et agents de l'ordre public » pour tous les délits « d'intentionnalité politique qui auraient été commis sous le franquisme, avec une référence spéciale aux délits contre « l'exercice des droits de la personne ». Non seulement cela confère l'amnistie à la police, aux tortionnaires, mais aussi à leurs supérieurs mais aussi à tous ceux qui, depuis n'importe quelle instance administrative et judiciaire, ont violé les droits humains en commettant tous types de délits. Ainsi, l'impunité des criminels franquistes était consolidée[1].

Pour ceux qui avaient combattu le régime et affronté la répression franquiste, cette loi d'amnistie a été perçue comme une trahison des futurs gouvernements de la Transition.

Finalement, les vaincus de la Transition sont ces premiers défenseurs de la Démocratie qui paradoxalement, ont été écartés du processus démocratique, tel que nous l'expliquerons dans le point suivant, même si dans le cas de *Luz de la memoria*, si l'on s'en tient aux faits historiques évoquer les vaincus de la Transition, en 1976, semble un peu prématuré. Mais, prenons en compte qu'avec *Luz de la memoria* Lourdes Ortiz crée les personnages des vaincus de la future Transition à travers un regard très subjectif de militante communiste déçue par la posture adoptée par le PCE et remet en cause une Démocratie qui s'est construite sans le peuple, sans la jeune génération soucieuse de changement.

En parlant de politique et surtout de militantisme communiste, un an après la mort de Franco, l'écrivaine ravive un sujet polémique et s'expose à un échec commercial. Comme le rappelle très bien l'historienne valencienne Fernanda Romeu : « En un país de des-memoria, recordar duele »[2]. Malgré tout, la romancière madrilène confie à Phoebe Porter qu'à aucun moment en écrivant *Andrés*, elle ne s'est censurée : « Pues, como trataba de las luchas de la universidad […], tenía bastante para la censura. Yo cuando

1. Carlos Jiménez Villarejo, « Espagne : la mémoire démocratique face au franquisme », *Mouvements 2008*, p. 184. En ligne <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2008-1-page-182.htm> [Consulté le 27/10/2018].

2. Fernanda Romeu, *El silencio roto*, *Mujeres contra el franquismo*, Madrid, Edición de La Autora, 2002, p. 11.

he escrito, nunca me he autocensurado »[1]. Et quand la journaliste lui demande si la mort de Franco a changé quelque chose dans sa façon d'écrire, Lourdes Ortiz affirme que la génération de 68 écrivait déjà bien avant sa mort : « Mientras Franco estaba muriendo, había muchos de nosotros que estábamos escribiendo. Casi toda la gente de mi generación, que ahora se llama la generación del 68, empezó a publicar en el 75 o el 76 »[2].

En guise de conclusion, la littérature permet à Lourdes Ortiz de ressusciter ce processus historique fondateur de l'Espagne démocratique d'aujourd'hui. Dans *Luz de la memoria*, la mémoire récupère un passé alternatif, volontairement oublié. Nul doute qu'il est question pour des écrivains, tels que Lourdes Ortiz, de sauver la mémoire des victimes de la Transition et de délivrer le pays de la cécité. Il est aussi de la responsabilité des politiques d'en faire de même. Le gouvernement socialiste de Pedro Sánchez semble prendre des mesures en ce sens. Son discours au Congrès le laisse présager : « Ha llegado el momento de cerrar heridas »[3]. Il faut espérer que l'Espagne puisse un jour faire la paix avec son passé : « Peut-être finalement, quand tout le passé, celui des vainqueurs (connu depuis longtemps) et ceux des vaincus de la guerre [et du Franquisme], sera récupéré et assimilé, commencera une autre période pour les Espagnols »[4].

1.2. Le roman et les acteurs de la predemocracia

Il est presque impossible d'établir les dates précises de la période de la Transition, tant les avis sur la question divergent. Pour Elvire Diaz, qui se base principalement sur les productions romanesques :

> Si institutionnellement et politiquement, la Transition peut être fixée aux années 1975-1978, en revanche la perception de cette période est sujette à divergences. Ainsi sa fin est même affirmée par Rosa Montero en 2000, à la suite des élections du 12 mars gagnées par le Parti Populaire[...][5].

1. Lourdes Ortiz, Phoebe Porter, « Conversación con Lourdes Ortiz », *op. cit.*
2. *Idem.*
3. Propos recueillis par Juan Miguel Baquero, *El país de la desmemoria: del genocidio franquista al silencio interminable*, Barcelona, Roca Editorial, p. 155
4. Elvire Diaz, *Oubli et Mémoire*, *La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, *op. cit.,* p. 69.
5. *Ibid.,* p. 14.

Joan Ramon Resina explique cette imprécision par l'entrée de l'Espagne dans le Marché commun : « Spain's insertion into the market economy goes a long way towards explaining the Transition's temporal imprecisión »[1]. Afin de respecter une certaine cohérence, il serait judicieux d'englober la période entre 1975 (mort de Franco) et 1981(démission d'Adolfo Suárez).

Il est admis que « [l]a Transition démocratique espagnole est un modèle. Elle représente une réussite politique que les observateurs ont analysée et ont vantée. Pour les Espagnols, elle constitue un succès collectif qui illumine leur histoire d'une lumière nouvelle, après « tant de nuits obscures »[2]. Pourtant, l'historien Javier Tusell n'hésite pas à remettre en cause cette « version communément admise »[3]. Il se donne comme objectif de reconstruire une histoire objective en s'appuyant sur les publications des mémoires, des témoignages oraux des dirigeants politiques et sur les archives privées. Quant à Lourdes Ortiz, d'après son roman *Luz de la memoria*, tel que nous le verrons à la fin de ce chapitre, tout indique qu'elle ne tire pas de conclusions très positives de cette période. Elle insiste davantage sur la fêlure créée par la fin de la lutte et dénonce un Parti Communiste renfermé dans un dogmatisme staliniste, un autoritarisme et le cynisme « tercerinternacionalista »[4]. Si l'on considère que la Transition commence à la mort de Franco, un an après, en 1976, Lourdes Ortiz, avec la parution de son ouvrage, annonce déjà dans *Luz de la memoria*, un processus douloureux et traumatisant.

Il faut attendre le début des années 2000 pour que la Transition fasse véritablement polémique et que des critiques se propagent à l'encontre de l'interprétation officielle de cette dernière. La critique dénonce, d'une part, le maintien de la monarchie et, d'autre part, l'insuffisante rupture dans

1. Joan Ramon Resina, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the spanish Transition to Democracy*, *op. cit.*, p. 86.

2. Javier Tusell, « La transition une histoire politique à renouveler », *Revue d'Histoire*, Vingtième siècle, n° 74, 2002, p. 13-29. En ligne <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-2-page-13.htm> [Consulté le 24/10/2018].

3. *Idem.*

4. Rétablissement des idées de Lénine et Trotsky dont la défense de la théorie marxiste. En 1920, les leaders du parti établissent une série de 21 conditions pour intégrer l'Internationale Communiste. La condition 21 stipule que les membres du parti qui rejettent les conditions et les thèses établies par l'Internationale Communiste doivent être expulsés du Parti. *Cf.* le travail de Jordi Jaumandreu. En ligne <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Jaumandreu-LaTerceraInternacional.pdf> [Consulté le 17/03/2019].

les institutions entre la fin du Franquisme et l'avènement de la Transition. Selon Javier Tussel, l'oubli du passé dictatorial s'est fait trop rapidement et de manière unilatérale[1]. Il soutient, d'ailleurs, qu'« il n'y a pas eu d'amnésie mais un pardon mutuel par volonté de réconciliation »[2]. Certes, l'Espagne a gommé les crimes perpétrés par les franquistes (50 000 morts) mais a également amnistié les prisonniers politiques d'ETA en juin 1977 (829 morts). De plus, il a été reconnu des droits pour les militaires qui avaient combattu dans les rangs républicains. Par conséquent, avec ces deux faits, l'historien rectifie en disant qu'il n'y a pas eu « d'amnésie mais une amnésie mutuelle, fondée sur un acte conscient, même s'il fut en partie souterrain ou implicite »[3].

Dans *Luz de la memoria*, avant même l'arrivée de la Transition, Lourdes Ortiz analyse un milieu et la fin des utopies de la génération de 68 pendant les années de pré-transition.

1.2.1. Sous un climat de contestation sociale

Le processus de « ruptura pactada »[4] a été rendu possible avant tout grâce à l'aptitude de la société espagnole à tourner la page du Franquisme sans exiger de contrepartie et à sa volonté d'accepter le nouvel ordre démocratique. Il est évident que la mobilisation populaire a compté pour beaucoup durant toute la Transition. Une étude monographique montre ainsi qu'entre 1976 et 1987, 36 manifestations ont, pour la seule capitale d'Espagne, rassemblé plus de 100 000 personnes[5]. Lourdes Ortiz imagine *Luz de la memoria* dans ce climat de révolte et de contestation sociale. La folie du personnage principal de *Luz de la memoria* traduit, déjà en 1974, une profonde frustration à la suite des événements antérieurs et un déséquilibre psychologique total, provoqués par la chute des idéaux. Effectivement, pour certains espagnols, cette Transition a un goût amer. Pour ces derniers, la période post-franquiste a établi les règles du jeu de la Transition, en imposant l'instauration de la Monarchie et en permettant aux membres du

1. Javier Tusell, « La transition une histoire politique à renouveler », *op. cit*.
2. *Ibid*.
3. *Ibid*.
4. Reconciliación nacional.
5. Ramón Adell, « La transición política en la calle, Manifestaciones políticas de grupos y masas » dans Javier Tusell, « La transition une histoire politique à renouveler », *op. cit*.

Franquisme de diriger le changement[1]. Paloma Aguilar Fernández confirme dans ses propos que la page n'a pas été totalement tournée :

> Sous le qualificatif émotionnel de *réconciliation nationale*, on a recouvert le passé d'un voile épais et on a accepté que les actes de violence institutionnelle commis au cours de la dictature demeurent impunis. En échange, les réformistes venant du régime autoritaire ont accepté de libérer tous les prisonniers politiques, de légaliser le Parti Communiste Espagnol et d'organiser des élections véritablement démocratiques en juin 1977[2].

Tout porte à croire que la Transition reste synonyme de Franquisme pour certains espagnols et que pour les satisfaire il faudrait que l'Espagne devienne enfin une République. D'ailleurs, certains avaient vu une opportunité s'offrir à la République, lors de l'abdication de Juan Carlos le 2 juin 2014. Comme pendant la Transition, seuls les partis d'extrême gauche ont revendiqué la République ; les autres partis ont considéré que la Monarchie ne devait pas être remise en cause.

Luz de la memoria anticipe le changement démocratique. Ce faisant, Lourdes Ortiz met en lumière un processus avant même sa consolidation. Afin d'approcher ce dernier de l'intérieur, il est pertinent de s'intéresser à un parti en particulier, le PCE, dans la mesure où Lourdes Ortiz le cite régulièrement dans son roman.

1.2.2. Évolution d'un parti antifranquiste de la *predemocracia* : le PCE

L'opposition démocratique est essentiellement constituée par les partis de gauche : le PCE (avec la Junta Democrática à partir de 1974) et le PSOE. Le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol, l'une des principales formations politiques de l'opposition modérée défend, notamment en 1974, la « dissolution de toutes les institutions répressives », « le rétablissement de tous les droits des personnes qui en avaient été dépossédées en raison d'activités politiques et syndicales sous la dictature » et « la restitution du patrimoine spolié aux organisations politiques et syndicales interdites par la dictature »[3]. Le PCE, quant à lui, dirigé par Santiago Carrillo, désireux

1. Javier Paniagua, *La transición democrática, De la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*, *op. cit.*, p. 109.
2. Paloma Aguilar Fernández, « L'héritage du passé dans la transition espagnole », *op. cit.*
3. Javier Paniagua, *La transición democrática, De la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*, *op. cit.*, p. 109.

de renverser le Franquisme, appelle à paralyser le pays par l'intermédiaire de grèves : la *Huelga General Política* ou *Huelga Nacional Pacífica*. Malgré la répression, les CC.OO[1] convoquent des grèves et des manifestations dans les principales zones industrielles d'Espagne[2].

La tactique du PCE, selon Gonzalo Wilhelmi dans son ouvrage *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, se limite dans un premier temps à :

> […] convocar acciones en toda España "desde arriba" en una fecha predeterminada, pero el protagonismo pasó a ser de las movilizaciones "desde abajo", que nacían en un conflicto local y se extendían hasta llegar a una huelga que paralizaba toda una comarca, como la de Ferrol en Galicia[3].

Le PCE (m-l) de Carrillo, demande à ses militants d'être totalement dévoués au Parti, comme l'explique l'historien Gonzalo Wilhelmi :

> La dedicación completa implicaba dejar en segundo plano tanto la vida personal como la actuación en el movimiento obrero, estudiantil o ciudadano, para dedicarse a la vida interna, es decir a numerosas reuniones con «discusiones interminables» y al intento compulsivo de «estar en todo»[4].

Ce mode de fonctionnement strict, basé sur l'exclusivité, explique certainement l'abandon des militants du Parti, incapables d'une part de maintenir le rythme et, d'autre part, *désenchantés* par « la ruptura pactada » qu'a supposé la Transition.

Avant 1968, le PCE a été un Parti sous la coupe de Moscou et subventionné par le KGB. Mais en 1968, les tanks soviétiques écrasent en Tchécoslovaquie des velléités de rupture, déstabilisant ainsi littéralement le PCE. L'action des Soviétiques était désormais associée à l'offensive communiste du Têt au Vietnam et à la tuerie de centaines d'étudiants par

1. Comisiones Obreras, confédération ouvrière syndicale organisée par PCE dans les années 60.

2. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso*, *La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016, p. 29.

3. X. Domènech Sampere, *El cambio politico (1962-1976). Materiales para una perspectiva desde abajo, Historia del presente I* dans Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 34.

4. *Ibid.,* p. 102.

le gouvernement du PRI[1] sur la place mexicaine de Tlatelolco. À ce moment-là, Carrillo critique la position des Soviétiques et ses relations avec Moscou se détériorent. Néanmoins, son Parti continue à suivre une orientation purement marxiste-léniniste. D'ailleurs, en 1967, face à l'attitude jugée trop modérée et raisonnable de Carrillo, on assiste à une scission au sein du PCE, tel que nous l'avons mentionné précédemment[2], qui débouche sur la création du Partido Comunista de España International : PCE(i). Il se constitue comme un Parti Marxiste-Léniniste, fidèle à la pensée de Mao Tse-tung. Une fois l'appareil d'État fasciste démantelé, le Parti PCE(i), qui change de nom en 1975 (Partido del Trabajo de España), projette de continuer la lutte pour remplacer l'État bourgeois par la dictature du prolétariat et avancer vers le socialisme[3].

Précisément, afin d'en finir avec la dictature et faire la révolution, le PCE (m-l) de Carrillo, défend la nécessité de la lutte armée, une marque d'identité du Parti, qui dans n'importe quel cas, doit se faire conjointement à l'action des masses[4]. En 1973, la création du Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) dirigé par le PCE (m-l), montre une opposition franche au Franquisme et à l'impérialisme américain. La violence révolutionnaire du FRAP a fait ses preuves le premier mai 1973, lors d'une manifestation convoquée par le parti lui-même, à Madrid. Les groupes de « autodefensa »[5] armés de barres de fer et de couteaux tuent un agent de police et blessent plusieurs policiers[6]. Le déchaînement de violence qui s'en est suivi, a conduit à l'exécution de trois militants du FRAP[7] le 27 septembre 1975, deux mois avant la disparition de Franco. Après cet événement, les groupes du FRAP, ont cessé toute attaque et se sont limités à réaliser des braquages pour financer l'activité du Parti[8].

Comme on a pu le constater, l'espace politique du PCE est extrêmement fragmenté. En novembre 1975, la mort du chef de l'État, loin de supposer

1. Parti Révolutionnaire Institutionnel du Mexique.
2. *Cf.* chapitre 1 de la thèse.
3. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 40.
4. *Ibid.*, p. 36.
5. Membres du FRAP.
6. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 37.
7. *Ibid.*, p. 38.
8. *Ibid.*, p. 101.

la fin de l'appareil franquiste, a accentué la crise politique, provoquée par la force de l'antifranquisme qui a généré une multitude de possibilités de changement politique, fait inédit depuis la deuxième République[1].

Franco décédé, les partis antifranquistes ont perdu tout espoir de pouvoir détruire le régime et, avec lui, son dictateur. Alors qu'une partie de l'Espagne fait une queue interminable depuis 8h du matin le 21 novembre 1975 pour rendre un dernier hommage au Caudillo dont le corps repose dans la chapelle ardente installée au Palais Royal, dans le Salon des Colonnes, l'autre partie déplore cette mort naturelle. L'adieu rendu à Franco est proportionnel à l'amour qu'il suscitait. L'armée défile le 23 novembre 1975 pour lui rendre un vibrant hommage en présence du président chilien Augusto Pinochet, du prince Rainier III de Monaco et du roi Hussein de Jordanie. Un défilé mortuaire s'organise pour emporter le corps au Valle de los Caídos où il est inhumé. Là encore, une foule de personnes, venue de toute l'Espagne, se presse pour honorer le dictateur. Le *generalísimo* Francisco Franco n'a pas été vaincu, il est décédé des suites de ses différentes maladies. Il part au moment où le Franquisme perd le pouvoir mais son image est restée intacte. Pour certains, il restera à jamais celui qui a sauvé l'Espagne, celui qui sa vie durant s'est engagé service de l'Espagne, au péril de sa vie.

Aux yeux du leader du PCE Santiago Carrillo, la mort naturelle de Franco constitue une défaite pour l'action révolutionnaire :

> Estoy entre los que piensan que ver morir a Franco en su lecho sería una injusticia histórica. Pocos pueblos en Europa han luchado tanto por la libertad como nosotros y no nos merecemos verle morir con la ilusión de que su tiranía sea indestructible. [...] Debe ver con los ojos abiertos el fin de su tiranía[2].

Avec sa mort, Franco a tué dans l'œuf les perspectives révolutionnaires des partis de la *izquierda radical*. Franco disparu, d'autres objectifs se dessinent. La politique du PCE (m-l) s'oriente vers une rupture totale avec la dictature[3], en proposant de substituer le régime par une République, de démanteler des institutions franquistes et de faire reconnaître le droit

1. *Ibid.*, p. 51.
2. Pío Moa, *La transición de cristal*, *Franquismo y democracia*, *op. cit.*, p. 132.
3. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 102.

à l'autodétermination des « nacionalidades »[1]. Le PCE crée la Junta Democrática[2] en 1974. Ce parti défend un modèle de Transition, basé sur une conception personnelle de la démocratie, selon laquelle la participation des citoyens (manifestations, mobilisations) est indispensable dans le processus de démocratisation des structures du pouvoir politique. Ce modèle n'était pas celui défendu par le PCE qui considérait que la transformation sociale devait venir des institutions et non du peuple[3]. Le parti dirigé par Santiago Carrillo estime que la démocratie passe avant tout par la légalisation des partis politiques[4].

Quelques jours après la mort de Franco, des milliers de personnes se sont réunies autour de la prison de *Carabanchel* pour exiger l'amnistie, la liberté et la démocratie. La manifestation organisée par le PCE et la *izquierda radical*, a été fortement réprimée par la Police[5].

Sous la présidence de Suárez, les réformes étaient empreintes de démocratie : légalisation des partis, amnistie, processus constitutif, élections libres. De telle sorte qu'en introduisant des contenus démocratiques comparables à ceux des pays européens, Suárez réussit à calmer les ardeurs de *la izquierda radical*. Aussi pendant la Transition, assiste-t-on à une modération progressive de l'idéologie des partis de gauche ; en témoignent les propos de Joan Botella: « Las emblemáticas renuncias del PCE a la referencia leninista (en 1978) o del PSOE al marxismo (en 1979) [...] »[6]. Cette modération est synonyme de trahison pour certains militants communistes. Lorsque le PCE décide d'abandonner la rupture et de consacrer toute son énergie à réussir la légalisation du parti, il tire un

1. Ancienne appellation donnée aux Communautés Autonomes.

2. Pío Moa, *La transición de cristal*, *Franquismo y democracia*, *op. cit.*, p. 82. « Cinco días después de la caída de los "coroneles" (julio 1974), Santiago Carrillo juzgando oportuno el momento, trató de tomar la iniciativa : fundó en París la llamada Junta Democrática de España, asociando a ella a CC.OO., apéndice sindical del PCE, al Partido del Trabajo de España, grupo marxista-leninista y predicador de la lucha armada; al Partido Carlista, en deriva trotskizante; al Partido Socialista Popular de Enrique Tierno Galvan, [...] y a personajes como [...] Rafael Calvo Serer, miembro del Opus Dei ».

3. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982), op. cit.*, p. 126.

4. *Ibid.*, p. 126.

5. *Ibid.*, p. 128.

6. Joan Botella, *La cultura política en la España democrática*, cité dans Ramón Cotarelo, *Transición política y consolidación democrática*, *op. cit.*, p. 131.

trait définitif sur l'importance décisionnaire des militants[1]. Cette stratégie de privilégier l'accès aux institutions aux dépens de l'organisation et de la mobilisation sociale, n'a pas donné les résultats escomptés[2]. La décision du PCE, selon Gonzalo Wilhelmi, de se positionner en faveur de la réforme (par conséquent en faveur de la Monarchie et du consensus avec la droite), était une position légitime, mais elle n'était pas la seule possible[3]. Malgré les déclarations faites par le PCE en faveur de la rupture en 1976, au début de cette même année, Santiago Carrillo avait déjà décidé de renoncer à la mobilisation générale :

> […] en todos los casos en los que las protestas alcanzaron un nivel que permitían intentar su extensión a todo el país para forzar la ruptura, el principal partido del antifranquismo optó por el repliegue. Esta nueva estrategia avivó el enfrentamiento con las organizaciones a su izquierda, frustradas de comprobar una y otra vez que no tenían fuerza suficiente para lanzar una protesta en toda España[4].

À l'occasion de la première réunion du Comité Central, le 14 et 15 avril 1977, Santiago Carrillo met l'accent sur la crise sans précédent qu'a générée la légalisation du parti, en soulignant les mérites de la politique modérée qu'il a menée. Carme Molinero et Père Ysás retranscrivent les arguments de Carrillo pour justifier sa politique :

> ¿Tenía el PCE otra alternativa?, ¿podía sacar las masas a la calle, batirnos frontalmente con el aparato del Estado?, ¿y a qué nos hubiera conducido eso sino a una derrota brutal que los primeros en reprocharnos serían quienes hoy nos critican la moderación?[5]

Dans son ouvrage *Anatomía de un instante*, Javier Cercas, explique le revirement de Santiago Carrillo. Du pacte entre Suárez et Carrillo naîtra la Transition démocratique. En effet, l'auteur commente : « ambos comprenden (Suárez y Carrillo) que necesitan la democracia pero cada uno de ellos posee una parte –Suárez el poder y Carrillo la legitimidad– que completa

1. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 159.
2. *Ibid.*, p. 367.
3. *Idem*.
4. *Ibid.*, p. 368.
5. *Cf.* Fundación 1°. de Mayo, AHT, Fondo M. A. Zamora, *Informe político del Comité Ejecutivo presentado por Santiago Carrillo y aprobado por el pleno del Comité Central del PCE*, 14 et 15 avril 1977 dans Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 209.

la que posee el otro [...] »[1]. Le pacte entre les deux parties se doit d'être équitable. Suárez légalise le PCE avant les élections et en échange Carrillo doit persuader les communistes d'oublier l'idée d'une rupture totale avec le Franquisme. Afin de légaliser le PCE, Suárez a besoin que Carrillo fasse le nécessaire pour que le gouvernement tolère les communistes. Il doit les *rendre* inoffensifs et indispensables à la constitution de la démocratie[2]. Dans cette optique, le Parti devient de plus en plus modéré, au risque de décevoir les militants. À ce titre, la défense de la République, si convoitée par la gauche, ne fait plus du tout partie des priorités :

> Cuando el PSOE y PCE aceptaron la exigencia del presidente Suárez de abandonar esta reivindicación a cambio de su legalización antes de los comicios de junio 1977, la izquierda radical se quedó prácticamente sola en la defensa de la república[3].

La légalisation du parti PCE a finalement eu lieu en 1977, mais à quel prix ? Le secrétaire général du Parti, Santiago Carrillo, a-t-il sacrifié la lutte communiste pour satisfaire une ambition personnelle ?

Une fois son parti légalisé, Santiago Carrillo se défait au fur et à mesure des orientations principales du communisme :

> Carrillo anunció sin consultar a su partido que, en su próximo congreso, el PCE abandonaría el leninismo. En el fondo, se trataba de la consecuencia lógica del desmontaje o demolición o socavamiento de los principios comunistas que había iniciado años antes (eurocomunismo) [...][4].

Avec l'adoption de l'eurocommunisme, en 1977, le PCE effectue, d'après Gonzalo Wilhelmi, un virage à droite qui conduit à une profonde crise interne au sein du premier parti antifranquiste[5]. Pour la *izquierda radical*, l'eurocommunisme supposait le renoncement à la révolution et à la défense de la conception marxiste de l'État qui suggérait un modèle de dictature de certaines classes sur les autres : « ya fuera una dictadura de la burguesia en la democracia burguesa o una dictadura del proletariado en

1. Javier Cercas, *Anatomia de un instante*, Barcelona, 2009, p. 191.
2. *Ibid.*, p. 192.
3. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 247.
4. Javier Cercas, *Anatomia de un instante*, *op. cit.*, p. 201.
5. Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 225.

el Estado proletario »[1]. Les deux historiens, Carme Molinero et Père Ysàs voient également le développement de l'eurocommunisme au sein du PCE comme le début de la division du parti et la fin des utopies : « el desarollo del eurocomunismo en el que el PCE se implicó de forma destacada coincidió con el proceso de transición a la democracia y ello se convertía en una fuente de oportunidades pero también de peligros de los que el PCE no supo ni pudo escapar »[2].

La légalisation du PCE marque un des moments charnière de la Transition car il démontre la force du processus démocratique malgré la présence de membres franquistes au gouvernement. Elle symbolise, également, le début de la rupture avec l'ancien régime dictatorial[3]. Pour les élections de juin 1977, la gauche est constituée, d'un côté, par le PSP de Tierno Galván et le PSOE de Felipe González et, de l'autre, le PCE de Carrillo qui opère un changement d'idéologie pour se rapprocher de l'eurocommunisme[4]. La UCD (Unión de Centro Democrático), une coalition de libéraux, de syndicalistes, de sociaux-démocrates et de franquistes reconvertis, se proclame d'idéologie centriste. La UCD gagne les élections avec 34% de voix tandis que le PCE et le PSP n'atteignent pas les résultats espérés. Ce résultat, Lourdes Ortiz l'avait prédit dans *Andrés* et *Luz de la memoria*. El *desencanto*, la perte en la foi militante et l'incapacité du PCE à s'adapter aux mutations sociales, dérivées de l'ouverture sur l'extérieur, n'ont pas permis au PCE de véritablement peser dans ces élections.

En 1981, les divisions internes allant grandissant, Carrillo, dépassé, met en place au sein du Parti une série de sanctions disciplinaires afin de conserver l'unité au sein de ce dernier[5]. La perte de contrôle de Carrillo, selon Carme Molinero et Père Ysàs, pourrait s'expliquer de par ses erreurs en tant que dirigeant :

> Carrillo tenía una concepción « militarista » de la militancia, poco respetuosa con las facultades intelectuales críticas de los militantes, como si éstos necesitaran creer para actuar y no fueran capaces de

1. M. Azcárate, Crisis del eurocomunismo cité dans Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, *op. cit.*, p. 182.
2. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 139.
3. Javier Tusell, « La transition une histoire politique à renouveler », *op. cit.*, p. 17.
4. Javier Paniagua, *La transición democrática, De la dictadura a la democracia en España (1973-1986), op. cit.*, p. 80.
5. Javier Cercas, *Anatomia de un instante*, *op. cit.*, p. 219.

> actos voluntaristas al margen de las posibilidades de éxito de su acción. Convencido como estaba de actuar en beneficio del partido, su cultura autoritaria le conducía a no dar explicaciones sobre sus propuestas y, contrariamente, a esperar disciplina de la « tropa »[1].

Le caractère autoritaire de Carrillo et son mépris envers les militants, considérés comme de simples coquilles vides, ont probablement conduit le Parti à sa perte.

Finalement, le PCE aurait pu être le parti capable de faire basculer la Transition. Néanmoins, les élites du Parti n'ont pas mis à profit le grand potentiel populaire sur lequel ils étaient en droit de compter. Le PCE, en tant que parti de l'anti-franquisme, a vu son action *illégitimée* par sa légalisation et sa participation à la rédaction de la Constitution. D'après Carme Molinero et Père Ysàs, le PCE n'a pas réussi à garder le statut de défenseur de la liberté qu'il avait à l'époque du Franquisme :

> Cuando la democracia estaba ya configurada y en fase avanzada de consolidación, el PCE no logró convertirse en el partido que quería ser, un partido de lucha y de gobierno, un gran partido de masas ; contrariamente, empezó a desaparecer como actor importante de la política española[2].

Josep Colomer développe la vision d'une Transition « modèle et exemplaire de par son faible coût social mais qui a produit, effet paradoxal d'une procédure de négociation timorée, une démocratie plutôt médiocre et de mauvaise qualité »[3]. Selon lui, « les vertus de la transition sont devenues les vices de la démocratie »[4]. Le vice de la démocratie n'est autre que l'héritage du Franquisme qui subsiste en elle. « Les pieds de l'Espagne puent le franquisme »[5] pour reprendre la formule à succès du politologue Juan Carlos

1. Carme Molinero, Père Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El partido comunista de España (1956-1982)*, *op. cit.*, p. 171.

2. *Ibid.,* p. 409.

3. Josep M. Colomer, *La Transición a la democracia: el modelo español*, Barcelone, Anagrama, 1998, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 181.

5. Voir l'entretien du politologue dans El siglo de Europa, 1034, 7-13 octobre 2013 dans Sophie Baby, « La mémoire malmenée de la Transition espagnole à la démocratie », *Vingtième siècle*, *Revue d'histoire 2015*, p. 52. En ligne <https://www.academia.edu/17111252/La_m%C3%A9moire_malmen%C3%A9e_de_la_transition_espagnole_%C3%A0_la_d%C3%A9mocratie > [Consulté le 27/10/2018].

Monedero, qui est aujourd'hui l'un des dirigeants de Podemos[1].

En fin de compte, dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz choisit d'opposer deux acteurs de la Transition qui auraient dû œuvrer ensemble. Les leaders du PCE ont usé de stratégies pour légaliser le Parti et par conséquent ont agi sans l'appui du peuple espagnol qui ne demandait qu'à être entendu. Tel que l'affirme Rafael del Águila :

> [...] la politica del consenso llevó asociada la estrategia de pactos privados y no transparentes, lo que acabó generando un alto grado de apatía participativa, de « desencanto », de cesión completa de la iniciativa política a los partidos, de configuración elitista de la nueva democracia, de creación de una cultura política no participativa, de falta de profundización de los valores democráticos, de ambigüedad respecto del legado franquista y su valoración desde posiciones democráticas[2].

Les frustrations ressenties par une partie de la population sont explicables et compréhensibles à ce niveau de l'analyse. La construction de l'avenir du pays a été laissé aux mains des élites politiques des partis prédominants.

En 1976, quand elle publie son roman *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz est déjà consciente de la fin annoncée de la lutte révolutionnaire. Ce qui explique sans doute, le pessimisme et le dramatisme qui entourent son récit.

1.3. L'envers du décor de la Transition : le regard critique de Lourdes Ortiz

Dans *Luz de la memoria*, comme elle l'avait fait dans *Andrés,* son premier roman, Lourdes Ortiz utilise ses propres expériences et son présent historique pour remettre en question le processus transitionnel. Même si *Luz de la memoria* est son premier roman publié, le travail avait déjà été esquissé dans *Andrés.* Quand avec *Andrés,* Lourdes Ortiz évoquait la période de la fin du Franquisme vécue et subie par un homosexuel incompris, avec *Luz de la memoria*, il s'agit d'élargir la période aux premières heures de liberté pré-démocratiques et d'approfondir les fêlures de l'âme humaine provoquées par deux types de trahisons : la trahison politique et la trahison

1. Sophie Baby, « La mémoire malmenée de la Transition espagnole à la démocratie », *op. cit.*

2. Rafael del Águila, *La dinámica del la legitimidad en el discurso político de la transición*, *in* Ramón Cotarelo, *Transición política y consolidación democrática*, España (1975-1986), Madrid, 1992, p. 70.

amoureuse. Dès lors, l'auteur crée un *alter ego* fictif, en la personne de Enrique García Alonso. Ce jeune, comme elle, a fait partie de la génération 68 ; sa jeunesse a été marquée par un fort engagement politique dans la lutte marxiste-leniniste. Contrairement à *Andrés*, l'aspect politique est très développé dans *Luz de la memoria*. Enrique ne cherche pas à se construire grâce à un cheminement intérieur, comme le fait Andrés ; Enrique lutte surtout pour trouver la force de survivre à une transformation psychologique inquiétante liée à un « desengaño »[1] politique. Le dérèglement de la mémoire est l'une des caractéristiques de ce changement.

Avec *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz propose un témoignage vivant de la préparation à l'arrivée de la Transition, qui ne fut pas aussi prometteuse ni joyeuse que l'on a bien voulu le dire. L'incompréhension et les espoirs frustrés d'Enrique le démontrent. *Luz de la memoria* à l'image du roman *Historia de Elio* de Ramón Tamanes[2], constitue :

> una de esas novelas que aprovecharon las circunstancias políticas, sociológicas y editoriales que propició la primera hora de libertades predemocráticas que estaba viviendo la España de la Transición. […] El producto resultante se sitúa a medio camino en las dos opciones narrativas emprendidas: como historia del último franquismo y como novela de anticipación política (que queda también truncada, tal vez por la premura con que el autor decidió terminarla[3].

Avec *Luz de la memoria*, il s'agit de se mettre dans la peau d'un jeune de 68, évoluant dans un Madrid des années 70 et de prendre conscience de l'impact des événements historiques et politiques sur sa vie. À travers le passé du personnage d'Enrique, le lecteur arrive à retracer le parcours politique de cette jeunesse de 68. Nous nous focaliserons, tout d'abord, sur le récit de sa formation dans un Madrid qu'il y a lieu de considérer comme le foyer de la pensée révolutionnaire d'alors et nous expliquerons ensuite comment les divisions internes et le contexte international marquent la fin des illusions et viennent par conséquent clore les premières années d'espoir du Parti. Enfin, comment survivre à l'après ? Telle est la question dramatique que pose Lourdes Ortiz en filigrane tout au long du roman. C'est ainsi que nous accompagnerons, pour finir, la déconstruction progressive d'Enrique et assisterons à sa chute, reflet d'une jeunesse gâchée.

1. Déception.

2. Ramón Tamanes, *Historia de Elio (Una novela extraña)*, Barcelona, Planeta, 1976.

3. José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*, *op. cit.,* p. 316.

Dans le domaine littéraire, il est difficile de comprendre le processus de la Transition démocratique espagnole sans une lecture approfondie des écrits de femmes. À l'image de Lourdes Ortiz, d'autres femmes ont écrit sur le sujet. Des romancières comme Ana María Matute, Rosa Montero, Esther Tusquets, Monserrat Roig racontent dans leurs romans leurs propres vicissitudes et posent un regard critique sur le présent. La critique littéraire reconnaît le travail de ces femmes qui ont encouragé une véritable rénovation culturelle et idéologique pendant les premières années de la Transition[1]. Cependant, la plus grande partie de la critique a considéré qu'il fallait mettre davantage l'accent sur les thématiques comme la liberté érotique et le féminisme, laissant de côté les autres aspects développés dans les écrits de ces auteures. Aussi, allons-nous tenter de démontrer grâce à Lourdes Ortiz et *Luz de la memoria* qu'une femme peut aussi s'engager politiquement, ouvrant ainsi la voie à une future génération d'auteures.

1.3.1. Le Madrid des années 70

Lourdes Ortiz propose un regard novateur et engagé. Dans *Luz de la memoria*, elle joue avec les perspectives, avec l'intervention de plusieurs narrateurs et modifie le temps interne du roman pour que le passé du protagoniste fasse irruption dans le présent. Cette situation d'*anachronie* représente le processus de dégradation dans lequel a été plongé toute une génération de jeunes étudiants. Grâce à l'originalité et la complexité du traitement narratif, la romancière madrilène veut que le lecteur ressente, par l'intermédiaire de la lecture, l'incompréhension et le mal-être de cette jeunesse idéaliste, celle des oubliés, celle des vaincus de la future Transition[2].

Pour cela, elle a recours à des ancrages historiques qui situent l'histoire de la fiction dans le Madrid des années 70. Elle mentionne des références concrètes, tels que les noms des partis politiques, comme nous le verrons par la suite, des dates historiques, mais également des informations indispensables sur les mouvements sociaux et sur le contexte international : « intentar redactar un panfleto sobre la retirada de las bases yanquis »[3], « aquel amigo que pudo estar en Guatemala mientras los yanquis la

1. J. Ordoñez, Elizabeth, « Escribir contra el archivo: nueva narrativa de mujer » dans José B. Monléon, *Del franquismo a la posmodernidad*, *Cultura española 1975-1990,* Madrid, Akal, 1996. p. 173.

2. *Cf.* début du chapitre II, 1.

3. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 82.

bombardeaban »[1]. Elle insère également des références culturelles. Le début de la lutte révolutionnaire d'Enrique est associé à l'année 1964 et la fin du roman associée à l'année 1972, année de sortie sur les écrans du film *Orange Mécanique*[2] de Stanley Kubrick, mentionné dans le roman. Tous ces éléments définissent le cadre du roman et sont facilement identifiables pour les lecteurs contemporains.

Une ville apparaît comme le symbole du changement dans *Luz de la memoria* : Madrid, un personnage à part entière. La capitale espagnole représente le lieu où s'initie le processus de transformation vers la Démocratie et, par conséquent, constitue le lieu idoine pour donner un cadre spatial au récit. L'écrivaine reconstruit un passé intimiste, un monde lointain, grâce aux fulgurances de la mémoire émotionnelle qu'elle a de sa ville. Elle recrée avec nostalgie un Madrid passé, qui décuple ses sens : « Paredes beiges de la calle de Silva con olores avinagrados, edulcorados luego por extraños ozopinos comunistas […] »[3]. Avec son *alter ego* Enrique, « 29 años de edad »[4], l'âge qu'avait Lourdes Ortiz quand elle a commencé à écrire *Luz de la memoria*, elle partage le même Madrid de l'enfance et de l'adolescence. Elle a également les mêmes opinions politiques puisqu'Enrique milite pour le PCE[5] dans *Luz de la memoria*, un Parti auquel elle a également adhéré dans sa jeunesse, dans cette ville étudiante qu'est Madrid. Effectivement, le foyer révolutionnaire prend ses racines dans les universités madrilènes. Dans les années 60, l'université réunit de plus en plus d'étudiants, parmi eux, beaucoup de jeunes femmes[6]. Ce cercle universitaire que Lourdes Ortiz a fréquenté, a construit les souvenirs qui guident la trame du récit *Luz de la memoria*.

Pour rendre compte de ce changement, la romancière essaie de montrer l'impact que cette hausse de fréquentation des universités a provoqué au sein de la société espagnole. Pour ce faire, elle prend comme exemple la réaction des parents d'Enrique, issus de la bourgeoisie espagnole. Ces derniers représentent la *vieille* Espagne que les jeunes ne tolèrent plus. Cette vision est celle de l'Espagne franquiste et conservatrice. L'auteure présente les personnages de manière caricaturale. Le discours autoritaire et conservateur

1. *Ibid.,* p. 147.
2. *Ibid.,* p. 154.
3. *Ibid.,* p. 37.
4. *Ibid.,* p. 16.
5. *Ibid.,* p. 42.
6. *Cf.* chapitre I, 1.

des parents se base sur la manipulation qu'exercerait l'université sur les jeunes esprits : « Lo malo es que hay mucho maleante suelto, mucho indeseable, muchas malas ideas flotando en el ambiente y la Universidad, a mi entender, tiene gran culpa de lo que pasa »[1]. Pour eux, étudier à la faculté est le privilège d'un groupe de fainéants. Enfin, il faut retenir que ce discours caricatural, autoritaire, contraste nettement avec les illusions des jeunes et pousse le lecteur à s'identifier à ces jeunes ou du moins à donner une légitimité à leur cause. La rupture avec le modèle antérieur, le modèle de la société traditionnelle, constitue le pilier de la pensée universitaire. Le discours des parents offre une vision négative du changement universitaire et reflète assurément les opinions d'une partie de la société espagnole de l'époque. Tant et si bien qu'il est possible de distinguer deux Espagne, celle de la continuité et celle de la rupture, toutes deux protagonistes de la future Transition démocratique.

Dans *Luz de la memoria*, la volonté de rupture de la nouvelle génération est encouragée par l'université qui fournit les lectures et également les lieux adéquats pour les réunions politiques. En son sein nait la pensée révolutionnaire. De plus, ces jeunes bouleversent la société en s'attaquant au cœur de la bourgeoise espagnole, l'un des soutiens du Franquisme :

> Los estudiantes, dada su extracción social predominantemente burguesa, aparecían desde varios puntos de vista como elementos capaces de erosionar desde dentro uno de los bloques sociales sobre los que hasta entonces, se había apoyado la dictadura[2].

Au fur et à mesure qu'avance le récit, et corrélativement à l'engagement politique du narrateur, le roman se charge d'un contenu de plus en plus politique afin de souligner avec davantage de véhémence l'entrée dans le monde de la politique de « pactes secrets » d'une extrême gauche complètement impuissante et désorganisée.

1.3.2. La défaite d'une opposition impuissante et désorganisée

La faiblesse du régime de Franco durant sa période crépusculaire, évoquée dans le premier chapitre de cette thèse, favorise le développement d'une pensée révolutionnaire, assez forte désormais pour vaincre les barrières de la censure et du contrôle policier. La jeunesse, au début, pleine d'espoir, s'engage corps et âme dans la politique en laissant de côté sa vie personnelle. Dans *Luz de la memoria*, Pilar reproche à Enrique : « Sólo

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 51.

2. Emanuele Treglia, *Fuera de las catacumbas*, *op. cit.,* p. 221.

te importa tu maldita organización, […]¡nunca te has preocupado de mí […]! »[1]. Leur vie est rythmée par le Parti.

La chute sera d'autant plus cuisante compte tenu que plusieurs événements vont les ramener à une réalité insidieuse. Lourdes Ortiz commente dans un courriel daté du 28 octobre 2016, comment elle a vécu cette désillusion et en souligne les causes :

> Pero lo que me llevó a irme, (fui de las primeras que abandonó el partido, dejado a un lado a los pro-chinos que habían fracturado a la organización y que eran aún más crédulos y utópicos que nosotros, defendiendo algo con fe que era realmente un disparate) fue el comportamiento de los partidos comunistas europeos ante el mayo francés y sobre todo la represión de los soviéticos a la Primavera de Praga. Pocos habíamos —yo no— visitado entonces a la Unión soviética y poco sabíamos de lo que allí realmente pasaba. Era como un sueño, un Paraíso que prometían los textos, que leíamos y discutíamos como se leía el libro sagrado. Luego, cuando fueron avanzando los años vimos lo que realmente había sido el estalinismo y el fracaso de una revolución, convertida en dictadura[2].

À l'image de Lourdes Ortiz, les jeunes de 68 ont trouvé, dans les textes communistes, une source d'espoir jusqu'au jour où ils ont été témoins de la violence de la répression du Printemps de Prague et qu'ils ont pris conscience de la réalité imposée par le régime stalinien[3]. Dans *Luz de la memoria*, les personnages montrent leur désaccord envers la politique soviétique : « los soviéticos han tracionado el comunismo internacional, que ellos son los únicos traidores a la revolución […] y al internacionalismo proletario »[4] et proclament qu'ils veulent créer une Espagne socialiste : « queremos conseguir una España socialista »[5]. Toutefois, il est difficile de se confronter à l'échec et de continuer à se battre lorsque l'on ressent « esa irrefrenable sensación de fracaso, de tiempo muerto »[6]. L'espoir d'un changement possible transmis par les textes a été contredit par la réalité internationale et a conduit par conséquent, à la perte des illusions chez ces jeunes étudiants. D'autant plus que cet espoir devenait vital au regard du

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 82.
2. Courriel de Lourdes Ortiz du 28 octobre 2016.
3. *Cf.* chapitre I,1.
4. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 63.
5. *Ibid.,* p. 64.
6. *Ibid.,* p. 149.

décalage important qui existait entre ce qui se passait à l'intérieur du pays, l'établissement durable de l'autoritarisme franquiste, et à l'extérieur avec l'avènement du communisme social et libertaire dans les autres pays du monde.

Ainsi, Lourdes Ortiz présente-t-elle, dans *Luz de la memoria*, l'espoir déçu d'une partie de l'Espagne. Ces jeunes qui devaient construire l'avenir du pays laissent de côté leurs idéaux politiques et la lutte. Pour la romancière ce sont les vaincus *avant l'heure* de la Transition démocratique espagnole dans la mesure où il faut voir *Luz de la memoria* tel une œuvre d'art qui « s'inscrit dans [une] analyse sociale et politique non seulement comme reflet mais comme anticipation »[1].

En ce qui concerne le Parti Communiste, l'auteure fait référence à la scission au sein du PCE qui renforce le caractère désorganisé et atomisé du Parti : « un grupo fraccional que está realizando una labor escicionista, grupo que podríamos definir como troskista »[2]. De plus, dans *Luz de la memoria*, un militant communiste donne son opinion concernant deux idéologies, selon lui, exemplaires : « Mao y la revolución china saben perfectamente por dónde van »[3], « Stalín fue un auténtico revolucionario que sacó adelante a un país sumido en la miseria »[4]. Pour éviter les dérives autoritaires et sectaires, le PCE aurait pu laisser la place à des divergences en son sein. Au lieu de cela, il s'est exposé au risque de s'étouffer dans sa propre machine bureaucratique. Plutôt que de viser à ouvrir un débat pluriel où toutes les nuances de la transformation sociale seraient considérées à égalité, il s'est refermé, ostracisé.

Ces extraits de *Luz de la memoria* sont révélateurs du chaos et de la vulnérabilité du PCE, en proie aux luttes internes et aux scissions qui l'affaiblissent constamment :

> Desde el principio hemos recogido en nuestra organización ciertas tesis troskistas pero eso no quiere decir que el adoptar claramente una postura troskista frente a las tesis sostenidas por la dirección

1. Maurice Audebert, Jean-Pierre Faure, Pierre Gaudibert, Marc Jimenez, Marc Bot, Gilbert Lascault, Jacques Leenhardt, Jean-Michel Palmier, René Passeron, Olivier Revault d'Allonnes, « Histoire de l'art et marxisme », dans *Raison présente*, n° 26, Avril/Mai/Juin 1973, p. 55. En ligne <www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1973_num_26_1_1612> [Consulté le 23/08/2019].

2. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 61.

3. *Ibid.,* p. 58.

4. *Idem.*

> deje de ser adoptar de antemano una postura anti-marxista-leninista, ponerse declaradamente del lado de nuestros enemigos. […] El problema es saber de qué lado está la verdad, el problema era saber dónde y con quién estaba la razón[1].

Il faut rappeler que le PCE a dû faire face à une rupture importante en 1964 à cause de divergences d'opinions en son propre sein[2], notamment l'hostilité envers la politique de réconciliation nationale. Les personnages de *Luz de la memoria* blâment un parti intransigeant, dogmatique[3], réticent au changement, un fait que nous avons soulevé dans le premier chapitre de la thèse :

> No admitís la crítica dentro de la organización y el dogmatismo acabará con vosotros como acabó con los revisionistas, como ha acabado con todas las organizaciones que olvidan los intereses de las masas revolucionarias…para ponerse al servicio de los intereses de la organización[4].

De cette scission est née le parti PCE d'orientation marxiste-leniniste, dont Enrique fait partie. Selon les assertions de son propre père : « Enrique formaba parte desde hacía varios años de no sé que grupo marxista-leninista »[5].

Pendant son séjour en prison, Enrique s'ouvre à un camarade de cellule :

> —¿Tú sigues con los prochinos?
> —Ha habido muchos prochinos desde entonces —dices—. […] en realidad éramos marxistas-leninistas.
> —¿Pero sigues dentro?
> —Sí. No estoy muy seguro, pero creo que sí[6].

Cette conversation révèle les divisions qui existent parmi les communistes de l'époque. Le dialogue traduit également l'incertitude d'Enrique au moment de confirmer son engagement politique, ce qui constitue le présage d'un renoncement à venir.

Cette situation de désaveu total de la jeune génération met fin à la lutte

1. *Ibid.,* p. 62-63.
2. *Cf.* chapitre I,1.
3. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 57.
4. *Ibid.,* p. 64.
5. *Ibid.,* p. 53.
6. *Ibid.,* p. 42.

pour le changement. Dans la dernière étape de sa vie, Enrique n'a plus foi en son Parti et décide de l'abandonner : « no estaba de acuerdo con la labor que se hacía ni sabía lo que quería »[1]. Enrique renonce à la lutte active, à l'instar de beaucoup de jeunes de la génération 68 :

> Cuando Enrique abandonó el partido, lo mismo que yo, pensó que la revolución era inminente, que la nueva organización iba a suplir todas las deficiencias de la anterior, y lo cierto es que fue una experiencia poco compensadora[2].

Dans les propos de ce personnage est évidente l'incapacité des partis d'extrême gauche qui se sont succédés à proposer une nouvelle issue pour ces jeunes, une « revolución contra el burocratismo »[3]. Pourtant, Josefina Cuesta souligne que la réussite d'autres pays laissaient entendre qu'une révolution en douceur était possible :

> Desde 1973 y 1974, la entonces reciente historia chilena, de Allende, o portuguesa, de la « revolución de los claveles », mantenían aún encendida, en cierta izquierda francesa, la llama de la posibilidad de una revolución sin violencia; una revolución social de vía pacífica protagonizada por los trabajadores en su propio beneficio[4].

Dès lors, l'échec déchirant de la politique communiste en Espagne apparaît de manière criante dans l'ouvrage, inadaptée qu'elle est pour redonner vie au rêve de ces jeunes, véritables espoirs de l'Espagne de la Transition. À travers le personnage d'Enrique et tout au long de son évolution pendant une dizaine d'années, de 1964 à 1974, on assiste à une perte progressive de l'individu, le conduisant à un état d'extrême faiblesse psychologique.

Le « desencanto », qui se manifeste par la frustration des personnages[5], est résumé dans le discours de Pilar : « queríamos arreglar el mundo entre comillas y nos hemos quedado aquí, en esto en darnos un baño al anochecer […] »[6]. Cette phrase révèle également la passivité et la résignation dans

1. *Ibid.,* p. 99.
2. *Ibid.,* p. 100-101.
3. *Ibid.,* p. 58.
4. Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 264.
5. Nous retrouvons cette frustration chez les jeunes révolutionnaires de *La larga marcha* et *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes.
6. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 178.

lesquels a sombré cette génération. Lourdes Ortiz est lucide, l'échec leur est aussi imputable. La plupart de ces jeunes communistes se sont adaptés au système, en soutenant une fausse modernisation de la vie politique, quand leur rôle était celui de continuer à lutter pendant la Transition.

1.3.3. *Luz de la memoria* ou la mémoire des vaincus de la Transition

Dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz s'attache à recréer les conditions de la fin de la lutte révolutionnaire. Afin d'y parvenir, elle s'appuie, comme nous l'avons constaté, sur un ancrage historique important et se centre sur l'individu en plongeant dans la psychologie de ces jeunes déçus de la Transition.

Pour avoir vécu cette période, la romancière est bien placée pour décrire leur état d'esprit. Elle a observé des comportements similaires à ceux d'Enrique chez ses amis du Parti[1] : une obstination commune à fuir la réalité en se droguant ou en mettant fin à leur existence :

> Es importante esa decepción de muchos militantes por el conservadurismo en muchos aspectos de los partidos de izquierdas sobre todo el PC[2] que explica perfectamente que los movimientos pacifistas, el haz el amor y no la guerra por influencia del hippismo americano y la guerra del Vietnam cuajaran en toda una generación que acabó refugiándose en Ibiza y muchos en LSD y en otras drogas[3].

Dans le roman, ces jeunes de 68 s'obstinent à vouloir fuir plutôt que de faire front. Ils fuient psychologiquement avec les drogues mais également physiquement. Madrid, qui représente le foyer de la lutte révolutionnaire, perd de sa superbe dans la seconde étape d'Enrique : « Este Madrid insoportable que de un momento va a acabar con todos nosotros »[4]. Pilar et Enrique préfèrent alors déménager pour Ibiza, lieu de rêveries, peuplé de hippies et propice à l'oubli : « Madrid no hay quien lo aguante. Cada vez que vengo a Ibiza, […] me quito diez años de encima »[5]. La vie stressante et épuisante de Madrid s'oppose à la vie paisible et relaxante d'Ibiza, un espace naturel totalement hermétique aux préoccupations de la métropole.

1. Propos recueillis lors de notre rencontre avec Lourdes Ortiz en mai 2016.
2. *Cf.* le chapitre I,1..
3. Conversation WhatsApp du 23/07/2018.
4. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 175.
5. *Idem.*

La fuite est une solution provisoire et bientôt cette « generación jodida »[1] de 68, se retrouve devant cette alternative : l'acceptation, chemin choisi par Pilar, ou la mort, choisie par Enrique.

Le mal-être de ces jeunes se fait ressentir dans les mots extrêmement percutants de Pilar: « somos una generación jodida, hay pocos que se encuentren bien […] una se pregunta si merece la pena seguir viviendo […] »[2]. Les jeunes, qui avaient consacrés leur vie à défendre la cause de la révolution et le changement, deviennent pour la romancière, la génération des vaincus de la future Transition.

Pour le personnage d'Enrique, l'assassinat du chien de sa femme, marque la fin de l'étape révolutionnaire et le début de l'étape d'autodestruction. Le chien, Bakunín, nom d'un célèbre anarchiste russe, victime innocente d'une balle de revolver, décède dans une mare de sang. En réalité, Enrique tue l'animal pour répéter sa propre mort : « Apretar el gatillo y ahí está evidente la muerte en esa cosa roja en el suelo […] »[3]. Cet assassinat sanglant, injustifié et terrifiant pour sa femme, fait de lui un homme dangereux qui doit être interné dans un asile. Pour comprendre les causes de cette folie meurtrière, le médecin de l'asile reconstitue le passé d'Enrique, alors que ce dernier ne pense qu'à en terminer avec son existence.

Malheureusement, la thérapie est un véritable échec. Dans la clinique, Enrique transpose le passé au présent et revit des scènes violentes datant de sa période de militantisme : « Sientes el puñetazo en el vientre y te doblas ahora […] Sientes el puñetazo justo en la boca del estómago y te doblas de nuevo »[4]. Hanté par son passé, il est condamné à être un individu inadapté au monde qui l'entoure. En dépeignant un personnage livré à lui-même, Lourdes Ortiz met l'accent sur sa solitude et sur l'incapacité du système à protéger, ou ne serait-ce que comprendre, les vaincus de la future Transition. La fin du combat politique résonne comme une perte de soi-même sans retour en arrière possible.

L'inadaptabilité d'Enrique se manifeste par un comportement autistique. Il n'arrive plus à supporter le contact ni la présence des autres : « vuelvo a pensar que ya no soporto más, que debería largarme, que no es

1. *Ibid.,* p. 177.
2. *Idem.*
3. *Ibid.,* p. 7.
4. *Ibid.,* p. 75.

posible que todos, que la vida de todos se haya reducido a esa especie de retahíla […] »[1]. Ces autres ont accepté de vivre dans un monde qu'il rejette.

Parallèlement à son inadaptabilité, se développe un état hallucinatoire qui renforce son attrait pour le sang, entre fascination et peur, détectable grâce aux allusions répétées à la tâche rouge : « pero no te voy a contar nada de esa mancha roja inmensa […], de mi propia muerte »[2]. Cette tâche le poursuit depuis son enfance. Il l'avait vu pour la première fois lorsqu'une voisine s'était jetée du sixième étage et qu'une flaque de sang avait émané de son corps[3]. Pour lui, le rouge symbolise la mort, sa propre mort. Rappelons que la mort est également un thème récurrent dans *Andrés*, tel que nous l'avons observé[4]. Il y a de la désinvolture et de la naïveté chez Andrés quand chez Enrique tout n'est que déchéance, névrose et tourment.

Les autres personnages de *Luz de la memoria* sont aussi des inadaptés, dans une moindre mesure néanmoins. Pilar, l'ex-femme d'Enrique exerce un travail qui l'ennuie profondément : « trabajar horas horribles en una Galería, […] un trabajo que en el fondo odio, que me aburre […] »[5]. Quant à Ángel, un camarade du Parti, depuis qu'il a quitté la politique, il ne trouve pas de travail. En somme, pour ces jeunes il s'avère difficile de s'adapter à un modèle de société qui est différent de celui qu'ils ont connu et auquel ils ne s'identifient plus.

Dans *Luz de la memoria*, les souvenirs du militantisme restent gravés dans les esprits des personnages et les empêchent d'évoluer. Le titre du roman laissait déjà entrevoir le pouvoir primordial de la mémoire. En l'accompagnant du substantif « luz », la romancière lui attribue une caractéristique positive. La RAE définit le terme « luz », entre autres, comme : « Modelo, persona o cosa capaz de ilustrar y guiar »[6]. En réalité, la thématique de la mémoire constitue le fil conducteur du roman. Avec ce titre énigmatique, Lourdes Ortiz renvoie à la subjectivité et la sélectivité de la mémoire qui transforme ou déforme la réalité.

1. *Ibid.,* p. 153.
2. *Ibid.,* p. 124-125.
3. *Ibid.,* p. 72.
4. *Cf.* Chapitre 3 de la thèse.
5. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 177-178.
6. Dictionnaire RAE. En ligne <https://dle.rae.es/?id=NkAteAU|NkDuImp> [Consulté le 22/08/2019].

Une mémoire qui est primordiale puisque la diégèse dépend entièrement de la capacité d'Enrique à faire appel à sa mémoire rétrospective et sensorielle, rendant la lisibilité parfois ardue. Effectivement, le lecteur est perdu dans ce flot de souvenirs :

> He hecho sólo lo que he creído justo: he expulsado a Carlos […] porque sé… Ahora de pronto puedes verlo, puedes ver esa escena que desde hace unos días se afanaba por ascender en el plano de lo consciente […]. Ves al niño que entra en la cocina y quieres reconocerte en esos ojos[1].

Dans cet extrait, rien n'indique, au niveau typographique, qu'il s'agit d'un *flash back*. Un souvenir en supplante un autre sans transition. Les trois points de suspension manifestent une interruption de la pensée ils apparaissent régulièrement dans le récit.

Toutefois, l'on peut s'interroger si ces images renvoient à son vécu ou à ses rêves ? À travers la mémoire d'Enrique, le porte-parole des vaincus, Lourdes Ortiz propose une réflexion *métalittéraire* sur l'acte d'écriture. En effet, à plusieurs reprises le narrateur doute de sa capacité à se souvenir : « Invento, te dices, porque esa imagen construida de ti mismo, esa imagen que intentas rescatar del recuerdo —¿recuerdo de dos años, de un año? te preguntas—»[2]. La mémoire est perçue dans toute son imperfection : « habría partes que quedarían en suspenso, partes que él mismo no recuerda [...] »[3]. La vision qu'elle donne est partielle. L'écrivaine en joue, faisant apparaître ainsi une mise en abîme de la création littéraire : « ¿Pero era esto lo que pretendía contar? »[4] ; « ¿Cómo narrar el ácido de Enrique? »[5].

La confusion règne dans le cerveau d'Enrique et conséquemment dans celui du lecteur qui est conduit à suivre le même processus qu'Enrique, faire appel à sa mémoire, afin de remettre de l'ordre dans la diégèse. Les souvenirs déterminent le comportement du protagoniste dans le présent de narration. Le passé conditionne sa vie. Dès lors, si le passé constitue un traumatisme pour le personnage, on peut se demander dans quelle mesure la mémoire est positive pour Enrique. Certes, sa mémoire ne le sauve pas personnellement, mais à travers le roman elle sauve les générations futures.

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 70.
2. *Ibid.,* p. 41.
3. *Ibid.,* p. 166.
4. *Ibid.,* p. 149.
5. *Ibid.,* p. 165.

Même si certains, à l'image des personnages du roman *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes, préfèrent oublier ce passé : « Justicia, igualdad. Revolución es buscar tozudamente el sufrimiento que no se tiene »[1].

Luz de la memoria questionne à l'évidence le processus de Transition. Ce roman offre un portrait vivant d'une jeunesse en perte de repères, comme dans *Andrés*. Lourdes Ortiz raconte sa version de l'histoire du cheminement vers la Transition qui s'est construite au prix d'une jeunesse sacrifiée. Son texte, empreint de pessimisme, acquiert un caractère exemplaire à la fois par sa valeur de témoignage ainsi que son sens critique[2].

En guise de conclusion, ce chapitre a contribué à éclaircir le cadre historique dans lequel s'inscrit *Luz de la memoria* et a apporté des données nécessaires concernant les acteurs de la Transition et les démarches entreprises par le PCE de Santiago Carrillo. Pour sûr, ces éclaircissements serviront de base historique à l'analyse ultérieure du roman *Luz de la memoria*.

L'engagement premier de Lourdes Ortiz, en tant qu'écrivaine de *Luz de la memoria*, consiste à reconstituer un passé oublié en adoptant la perspective de jeunes militants communistes de 68. En cela, elle est l'une des premières à affirmer l'existence d'une génération espagnole de 68 meurtrie et désorientée au moment où la majorité des espagnols jouissent d'une liberté retrouvée, incarnée dans la Movida. Ainsi, Lourdes Ortiz, propose-t-elle un regard original à son lecteur en agissant à contre-courant de la pensée majoritaire.

À travers son ouvrage, la romancière madrilène veut restituer la mémoire des vaincus de la Transition, en désignant les coupables de leur infortune : d'un côté le Parti Communiste Espagnol et, de l'autre, la lâcheté de ces jeunes et leur manque d'ambition. Lourdes Ortiz se sert de *Luz de la memoria* comme d'un pamphlet. Elle n'hésite pas à désigner le PCE responsable de la perte des illusions d'une jeunesse qui a cru au changement politique et dans un même temps elle règle ses comptes avec un passé révolutionnaire. Ce premier chapitre montre que la création littéraire s'affirme comme un moyen pour exprimer la propre souffrance de l'auteure, un passé

1. Rafael Chirbes, *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 10. Chirbes reproche aux personnages de cette génération de vouloir oublier. Ils choisissent le chemin facile et moins douloureux, en niant un passé nécessaire à la construction d'une identité, au futur d'une nation.

2. Emmanuel Boujou, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèle romanesque dans l'espace postfranquiste*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail-Toulouse, 2002, p. 107.

douloureux qui ressurgit et qui ne doit pas être oublié. Une fois encore, après l'avoir fait avec *Andrés*, l'auteure met sa vie au service du collectif en dressant le portrait de toute une génération d'oubliés de la Transition.

Andrés et Enrique sont deux jeunes de cette génération observés à deux moments de leur vie. Enrique, personnage tourmenté, névrosé, au destin funeste, dont l'accès à la mémoire facilite l'appréhension psychologique, contraste indubitablement avec Andrés, prototype du héros byronien[1], insouciant, fougueux et narcissique. Cette différence peut s'expliquer par le fait que leur engagement dans la lutte révolutionnaire n'a pas été le même. Enrique s'est complètement exposé, en prenant des responsabilités « cargo del comité de la Facultad »[2] quand Andrés, le déserteur[3], n'a joué qu'un rôle mineur[4].

Cependant, la véritable prouesse de *Luz de la memoria,* annoncée par le titre du chapitre, réside dans son caractère proleptique de l'Histoire de l'Espagne du XXIe siècle. La position mémorielle face à des évènements historiques espagnols est encore aujourd'hui fortement débattue. Dans son reportage, le journaliste Marc Bettinelli s'entretient avec le professeur de Droit public, spécialiste de l'ETA, Jean-Pierre Massias. Ce dernier mentionne l'existence, encore de nos jours, de deux versions de l'Histoire :

> Le grand problème d'aujourd'hui c'est le combat des mémoires. Le gouvernement défend la thèse selon laquelle il n'y a qu'une mémoire de la souffrance : c'est la mémoire des victimes de l'ETA. Cette thèse est incontestable [...]. Mais il y a de l'autre côté d'autres victimes. Il y a presque 200 personnes qui ont été tuées par la police espagnole, l'action des paramilitaires, les prisonniers, la torture, etc. Et c'est la cohabitation de ces deux souffrances que le gouvernement espagnol veut éviter, pour garder le monopole de la souffrance légitime[5].

Il est bien clair qu'encore aujourd'hui, il existe deux mémoires, deux souffrances, deux types de victimes. Et même si le gouvernement veut

1. *Cf.* chapitre I, 3.
2. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 82.
3. Lourdes Ortiz, *Andrés*, *op. cit.,* p. 53. « El había desertado ».
4. *Ibid.,* p. 47. « necesitamos que nos guardes algunas cosas. […] Papeles, algunos libros ».
5. Marc Bettinelli, « Qu'est-ce que l'organisation séparatiste ETA ? », *Le Monde*. En ligne <https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/05/04/qu-est-ce-que-l-organisation-separatiste-basque-eta_5294441_4355770.html> [Consulté le 29/10/2018].

établir qu'une souffrance est plus légitime que l'autre, sous prétexte qu'elle a touché des civils, il n'en reste pas moins que les deux existent bel et bien et que cela ne peut être nié. Alors, oubli ou mémoire ? Le choix des Espagnols se reflète déjà dans les urnes et dans l'avènement des partis tels que, pour n'en citer que quelques-uns, Podemos[1], Ehbildu[2] d'un côté et de l'autre UP y D[3] et Ciudadanos[4].

S'il est vrai que *Luz de la memoria* ouvre un débat encore d'actualité, il recrée surtout une réalité sociale de la fin des années 70. Les événements historiques représentent une multitude d'obstacles à surmonter. Dès lors, pour compléter cette première analyse, nous observerons comment Lourdes Ortiz imagine un réseau de personnages qui se construisent face à l'adversité.

1. Fondé en 2014, parti d'extrême gauche.
2. Fondé en 2012, parti nationaliste basque, idéologie de gauche.
3. Unión Progreso y Democracia, fondé en 2007, parti à l'idéologie centriste.
4. Fondé en 2005, parti à idéologie centriste.

Chapitre 2 : Les personnages au service d'une réalité sociale

> Pero todas ellas [criaturas] transitan buscando luz por este laberinto con un hilo de Ariadna común, trenzado en los tejemanejes del poder político […] en el amor y el erotismo como fuerzas duales que pueden crear o destruir.
>
> Daniel Sarasola

La figure de l'anti-héros, le héros déchu, vaincu, Enrique dans *Luz de la memoria*, peut se rapprocher des « personnages torturés des grands romans du XIXe et du XXe siècle, personnages malades, parfois méchants, égomaniaques souvent, toujours marginaux et aliénés des récits de Dostoïevski, de Kafka, de Beckett notamment [...] »[1]. Ces héros sont également des figures connues et communes, dans la mesure où elles retrouvent un écho dans l'inconscient collectif[2]. Dans cette observation réside tout le paradoxe de ces héros. À travers des personnages comme Meursault[3], « s'expriment et s'actualisent des virtualités collectives profondes »[4]. Dès lors, nous examinerons dans ce chapitre, grâce à une étude sémiotique et sémantique, comment dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz crée ses personnages en développant un réseau de systèmes axiologiques, par le truchement de signes

1. Remi Astruc, « Fontionnement de la "figure" comme personnage archétypique du roman moderne », *Les cahiers psychologie politique*, numéro 18, janvier 2011. En ligne <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1798> [Consulté le 29/08/2018].

2. *Idem.* « Le paradoxe essentiel de ces héros pourrait se formuler comme suit : ce sont des créatures originales, et pourtant, dans le même temps, des figures connues et communes, justement avant tout dans le sens où elles rencontrent un écho dans l'ensemble des consciences individuelles ».

3. *Cf.* chapitre I, 3.

4. Remi Astruc, « Fontionnement de la "figure" comme personnage archétypique du roman moderne », *op. cit.*

textuels et extra-textuels. Tout d'abord, nous fixerons les limites théoriques du chapitre en rappelant quelques notions élémentaires et nécessaires à toute étude narratologique des personnages. Ensuite, nous nous baserons sur les travaux de Philippe Hamon et A.-J. Greimas, énoncés en amont, afin d'expliciter sous forme d'étude tabulaire, entre autres, les fonctions et les degrés de qualification de quatre personnages de *Luz de la memoria*. Enfin, d'après les données observées, nous tenterons d'appréhender le processus de construction du personnage dans *Luz de la memoria*.

En matière d'étude narratologique des personnages, les formalistes russes avaient très tôt ouvert la voie. En 1928, Vladimir Propp relevait trente et une fonction pour les personnages des contes merveilleux[1]. Pourtant, selon Vincent Jouve, ce sont des travaux comme ceux de A.-J. Greimas[2] et de Roland Barthes qui ont posé les fondements de l'étude narratologique du personnage. Même si les travaux de Greimas simplifient les fonctions de Propp en remplaçant les trente fonctions par six actants : Sujet/Objet, Destinateur/Destinataire, Opposant/Adjuvant, le système qu'il propose a l'avantage de ne pas réduire le personnage à son rôle fonctionnel[3].

De plus, contrairement à Propp, les différentes études de Greimas, de Barthes ou de Hamon, introduisent ce que Vincent Jouve appelle « une conception immanentiste ». Pour eux, le personnage n'est qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels[4]. Si pour Vincent Jouve, l'approche ne paraît pas pertinente car « l'immanentisme absolu mène à l'impasse », le personnage étant toujours perçu par référence à un au-delà du texte[5] , il ne tient qu'à notre étude de ne pas tomber dans l'*impasse* de cet immanentisme absolu. Les travaux réalisés par Propp sur les fonctions des personnages, malgré les limites soulevées par Vincent Jouve, nous aideront à proposer l'étude narratologique de *La fuente de la vida*, le dernier ouvrage du corpus.

1. Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 1992, p. 103-111. En ligne <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607> [Consulté le 29/08/2018].
2. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 2015. p. 262.
3. Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *op. cit.*
4. *Idem.*
5. *Idem.*

2.1. Le personnage

Les personnages que l'on appelle *dramatis personae* ou *actants* n'étaient au début de la Poétique qu'un nom, l'agent d'une action. La notion de personnage était secondaire, entièrement soumise à la notion d'action dans la Poétique aristotélicienne[1]. Puis, « il a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu [...] Il a cessé d'être subordonné à l'action »[2]. L'analyse structurale de Roland Barthes se propose de définir le personnage non comme « un être » mais comme « un participant »[3]. De ce fait, même un personnage secondaire peut être le héros de sa propre séquence. S'il n'est plus déterminé par l'action, un personnage est perçu en tant que tel, même dans son inaction.

Philippe Hamon, quant à lui, intègre le personnage dans une démarche purement sémiologique. La notion de personnage n'est pas, selon lui, exclusivement littéraire :

> [...] le problème de la littéralité de la question (fonctionnement en énoncé d'une « unité » particulière appelée « personnage », problème, si l'on veut, de « grammaire textuelle) doit être prioritaire à celui de sa littérarité (critères culturels et esthétiques)[4].

Hamon considère le personnage comme relevant d'un processus de communication, constitué d'un ensemble de signes, de codes, de combinaison définie par des règles, dont la syntaxe, et produisant indépendamment une infinité de messages[5] [6]. Dès lors se pose la question de l'orientation à donner à notre étude. Il nous paraît judicieux de nous lancer dans une

1. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, p. 15. En ligne <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113> [Consulté le 30/10/2018].

2. *Idem.*

3. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*

4. Philippe Hamon, « Lecture pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972, p. 86-110. En ligne <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957> [Consulté le 29/08/2018].

5. *Idem.* « Pour que l'étude d'un phénomène relève d'une sémiologie, il faut que celui-ci : a) entre dans un processus intentionnel de communication b) manipule un petit nombre d'unités distinctives, de signes c) dont les modalités d'assemblage et de combinaisons soient définis par un petit nombre de règles (syntaxe) d) indépendamment de l'infinité et de la complexité des messages produits et productibles ».

6. Ces quatre présupposés ont été exposés très clairement par E. Benveniste dans son article « Sémiologie de la langue ».

approche sémiologique ou/et sémantique du personnage. Hamon dresse une étude tabulaire, pour étayer son argumentation, grâce à laquelle sont identifiables les pôles logiques occupés par les personnages du récit, les axes oppositionnels utilisés, les rapports entre plusieurs schémas logiques et enfin les trajets dialectiques accomplis d'un pôle à l'autre par les personnages supports de ces qualifications[1].

L'objectif étant de dépasser le système de personnages de Vladimir Propp[2], dont il sera question ultérieurement avec les personnages de *La fuente de la vida*, l'étude de ce chapitre va s'appuyer fondamentalement sur une approche statistique des données sémantiques et sémiologiques recensées.

Cette perspective sémantique, comme l'énonce A.-J. Greimas, compte deux niveaux de description. L'un se restreint à faire l'inventaire des messages fonctionnels, les réductions successives, que l'on peut désigner comme la sphère d'activité du personnage, et l'autre contient la totalité des qualifications de ce personnage telles que l'on peut les retrouver sous forme de surnoms, d'épithètes stéréotypées, d'attributs, pour permettre d'établir la physionomie morale du personnage[3]. En somme, la première description part du principe que le personnage est reconnu pour ce qu'il fait, la seconde le situe comme l'un des actants à l'aide duquel se conceptualise, selon Greimas, « une axiologie collective »[4]. Nous effectuerons l'étude des personnages de *Luz de la memoria* en nous appuyant sur les deux descriptions énoncées supra tout en effectuant en parallèle une analyse stylistique et grammaticale. Nous le ferons suivant les termes explicités ci-après.

2.1.1. L'art de la formule

Derrière ces personnages, auxquels nous nous identifions et qui nous émeuvent, il existe toujours un système de mise en forme, une combinatoire savamment orchestrée[5]. C'est cette mise en forme qu'il nous intéresse d'observer.

1. Philippe Hamon, « Lecture pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*
2. Il expose un système de personnages dans un essai de narratologie, son livre *Morphologie du conte* a été publié en 1928.
3. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.,* p. 172.
4. Les valeurs morales d'une société donnée.
5. Jean Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 64-65.

Dans un premier temps, les données statistiques vont permettre de comprendre comment naît un personnage d'un point de vue strictement littéral et non littéraire. Qu'est ce qui fait qu'un personnage est principal ou secondaire ? Quel est le héros d'un récit ? Peut-on parler de héros même en cas d'énoncé non littéraire ? Selon Philippe Hamon, « il s'agit là d'un problème d'emphase, de focalisation, de modalisation de l'énoncé par des facteurs particuliers qui mettent l'accent sur tel ou tel personnage à l'aide de divers procédés »[1]. Toutefois, il ne faut pas négliger l'importance du facteur stylistique :

> Ces procédés peuvent être tactiques (antéposition du COD), quantitatifs (répétition du nom propre), graphiques (nom propre souligné), morphologiques (c'est...que/lui-même) ou prosodiques (accent d'insistance, hauteur, intensité). Il s'agit donc de procédés essentiellement *stylistiques* liés au type de vecteur utilisé[2].

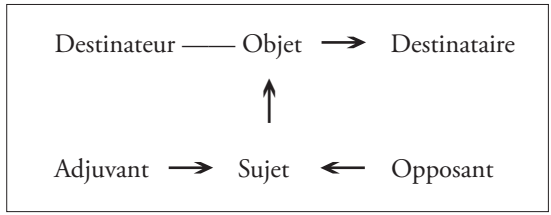
Pour distinguer le héros, des personnages secondaires, Hamon énumère quelques caractériques. « L'autonomie différentielle » du héros lui confère le seul usage du monologue, alors que le personnage secondaire est voué au dialogue. En revanche, et c'est là où il se désolidarise de Propp, l'essayiste déclare que même si elle est très fréquente : « l'adéquation actant-sujet=héros n'est absolument pas obligatoire. Le héros n'est pas plus lié à la notion actantielle de sujet qu'à tout autre »[3]. En résumé, le héros n'est pas déterminé par sa condition de héros à faire des actions. « La distribution différentielle » gère également le mode et la quantité d'apparition (à des moments importants ou non) pour donner de l'importance au personnage : une constante générale du héros.

2.1.2. Les mots et leurs fonctions

Pour Greimas, il n'est pas question du personnage du héros dans son ouvrage *Sémantique Structurale* mais plutôt de catégories actantielles. Greimas relève qu'on retrouve dans les deux inventaires de Propp et de Souriau, les deux actants syntaxiques constitutifs : « Sujet » vs « Objet »[4]. Il observe, nonobstant, les limites des deux inventaires de Propp et Souriau car : « définir un genre par le seul nombre des actants en faisant abstraction

1. Philippe Hamon, « Lecture pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*
2. *Idem.*
3. *Idem.*
4. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, *op. cit.,* p. 176.

du contenu, c'est placer la définition à un niveau formel trop élevé »[1]. Aussi propose-t-il une catégorisation de l'inventaire des actants en y ajoutant les « Destinateur » vs « Destinataire » et « Adjuvant » vs « Opposant » qu'il classe en deux catégories actancielles distinctes. Dans un essai de décomplexifier son inventaire, Greimas expose le modèle actanciel suivant[2] qu'il nomme modèle actanciel mythique:



Cette relation d'interdépendance qui s'établit entre le sujet et l'objet, se traduit également au niveau grammatical. En effet, Greimas souligne que :

> [...] les éléments constitutifs de l'énoncé, F et A, sont isotopes (dépendant) : toute restriction sémantique de F se répercutera nécessairement sur A, et inversement. L'actant, est pour donner un exemple, isotope de sa fonction de la même manière que le nom d'agent l'est de son verbe[3].

En résumé, le personnage, soit l'Actant, dépend du verbe auquel il est associé dans la phrase. Le verbe détermine l'action du personnage. La description fonctionnelle ainsi formulée dresse un inventaire réduit des fonctions et d'actants, et par la structuration de l'inventaire, elle obtient un modèle transformationnel implicite. De cette façon, l'analyse du récit s'inspire de l'analyse de la phrase avec un sujet, un prédicat, un objet, des circonstances. Cependant, est-il judicieux de tout expliquer pour autant, s'interroge Roland Barthes : « Tout, dans un récit, est-il fonctionnel ? Tout, jusqu'au plus petit détail, a-t-il un sens ? »[4]. L'analyse fonctionnelle

1. *Idem.*
2. *Ibid.,* p. 180.
3. A.-J. Greimas, « Éléments d'une grammaire narrative », dans *L'Homme*, tome 9, n° 3, 1969. En ligne <https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367054> [Consulté le 29/08/2018].
4. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*

exprime « ce que veut dire » un énoncé en tant qu'unité significative, non la façon dont cela est dit[1]. Barthes cite un exemple :

> James Bond vit un homme d'une cinquantaine d'années, l'information recèle deux fontions, de pression inégale : d'une part l'âge du personnage s'intègre dans un certain portrait, et d'autre part le signifié immédiat de l'énoncé est que Bond ne connaît pas son futur interlocuteur[2].
>
> Il faut se détacher du caractère littéraire du texte pour ne se concentrer que sur la valeur connotée des mots[3].

Par la suite, il s'agira de voir le récit comme un « matériau anthropologique » et comme le conseille A.-J.Greimas d'expliciter le code et non le message du texte.

Par ailleurs, Greimas ajoute une spécificité concernant les énoncés modaux. Il distingue catégoriquement ceux dont la fonction est « le vouloir » et ceux dont la fonction est « le savoir » ou « le pouvoir » :

> [...] ceux qui ont le vouloir comme fonction instaurent le sujet comme une virtualité du faire, tandis que deux autres énoncés modaux, caractérisés par les modalités du savoir et du pouvoir, déterminent ce faire éventuel de deux manières différentes : comme un faire issu du savoir ou se fondant uniquement sur le pouvoir. Ces deux modalisations différentes du faire se reconnaissent ensuite dans les performances[4] .

La virtualité du faire introduit par le vouloir amène un potentiel d'irréalisation, d'hypothétique, dépendant de circonstances externes. Le pouvoir et le savoir, au contraire, sont des caractéristiques inhérentes à l'individu, seul maître de ses capacités. Parmi ces deux domaines, Greimas distingue les performances modalisées par le « savoir-faire », « selon que le sujet performateur agira, au niveau de la manifestation, par astuce et tromperie »[5], des

1. *Idem.*
2. *Idem.*
3. *Idem.* « Étant de garde dans son bureau de Service Secret et le téléphone sonne :"Bond souleva l'un des quatre récepteurs", le monème quatre constitue à lui tout seul une unité fonctionnelle, car il renvoie à un concept nécessaire à l'ensemble de l'histoire (celui d'une haute technique bueaucratique) ; en fait l'unité narrative n'est pas ici l'unité linguistique (le mot), mais seulement sa valeur connotée ».
4. A.-J. Greimas, « Éléments d'une grammaire narrative », *op. cit.*
5. *Idem.*

performances accomplies grâce au *pouvoir-faire* « où le sujet performateur n'utilise que son énergie et sa puissance, réelle ou magique »[1].

Ces observations de Roland Barthes, de A.-J. Greimas et de Philippe Hamon vont nous permettre de guider la description fonctionnelle et qualificative des personnages de *Luz de la memoria*. Force est de constater qu'il y a un deuxième niveau dans la description précédemment évoquée. Effectivement, Hamon et Greimas accordent de l'importance pour l'un à une approche stylistique du texte et pour l'autre à une approche grammaticale du texte. Il sera nécessaire de combiner l'un et l'autre pour tenter de saisir le sens sémantique/sémiologique entourant la construction des personnages de *Luz de la memoria*.

2.2. La construction de deux personnages de Luz de la memoria

Pour mener à bien cette analyse des personnages, nous avons porté notre attention sur deux *scènes* du roman en particulier. Dans un premier temps, la rencontre avec Anselmo, un boulanger des Asturies nous a semblé digne d'intérêt dans la mesure où elle offre un autre regard sur la lutte révolutionnaire. Il faut rappeler le fort potentiel révolutionnaire en Asturies. La révolte des mineurs des Asturies, déclenchée en avril 1962, a dégénéré en un mouvement populaire d'une telle magnitude que le régime n'a pas eu d'autre choix que de capituler. Dans la rencontre d'Anselmo et d'Enrique il faut lire également la rencontre de deux générations d'espagnols : ceux nés avant la guerre civile et ceux nés après. Dans un deuxième temps, nous avons choisi l'interrogatoire de Pilar, le personnage secondaire féminin, pour insister sur la représentation de la femme bourgeoise dans la société espagnole. Nous verrons comment se manifestent les premiers signes d'émancipation de la femme dans une société profondément patriarcale.

Afin de rendre lisible l'analyse des deux *scènes*, nous allons procéder, pour chacune d'elles, à une brève mise en situation, suivie de commentaires préliminaires et d'une étude tabulaire dont les données recensées aboutiront, enfin, à des interprétations.

2.2.1. La rencontre d'Anselmo

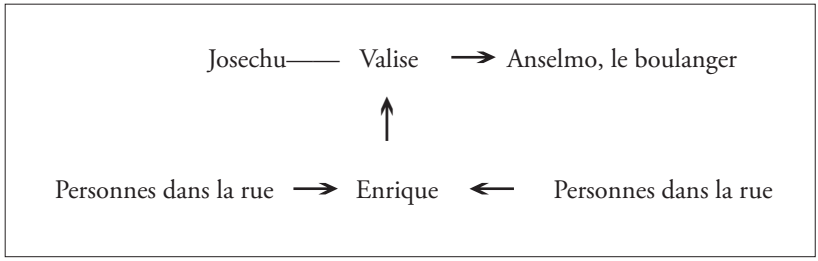
Ce chapitre se situe à la moitié du roman. C'est un flash-back du passé du protagoniste, au moment où il était engagé dans la lutte révolutionnaire. Enrique s'est vu attribuer une mission diligentée par un ami nommé Josechu. Les premières lignes du chapitre racontent l'échec de la mission

1. *Idem.*

d'Enrique. L'homme à qui il avait montré un objet d'appartenance au Parti n'était pas la personne adéquate. Il essaie donc de se rassurer en répétant et en imaginant la rencontre, pendant son voyage en direction des Asturies. Finalement, la rencontre avec le boulanger Anselmo a bien lieu mais ne fournit pas les résultats escomptés.

2.2.1.1. Une mission à risque

Si l'on devait adapter la rencontre des deux personnages de *Luz de la memoria* au modèle actanciel mythique de A.-J. Greimas, que Barthes nomme structure paradigmatique, cela correspondrait au schéma suivant :



Lors de cette rencontre, Enrique doit prendre contact avec Anselmo (Destinataire) et lui transmettre une valise (objet) pleine de journaux de la *Vanguardia Obrera*, propagande communiste marxiste-leniniste. Cet objet se revèle être d'une dangerosité extrême car il dévoile clairement l'appartenance politique du Sujet (Enrique). Étant donné l'importance capitale que cet épisode apporte au roman, il est nécessaire d'envisager une étude tabulaire. L'organisation donnée au tableau s'inspire des inventaires émis par A.-J.Greimas et Philippe Hamon, antérieurement explicités. Pour faire apparaître entre autres les axes oppositionnels dont parle Philippe Hamon, il faut examiner le texte. Les catégories choisies dans le tableau répondent uniquement à la nécessité d'apporter une pertinence au propos. Elles saisissent des signes pour comprendre le code du discours[1].

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 91-94.

2.2.1.2. Les signes textuels de la rencontre

Sujets	La grammaire (les verbes, modaux, instance d'énonciation, etc.)	Complément d'attribution (prédicat)	Langage du sujet (registre de langue)	Complément circonstancié (détails des circonstances)
Anselmo (A)	aquí x2 (El hijo) no sabe nada, no quiere saber nada uno piensa uno, ya sabes uno tiene que saber uno, la pena es puedo tener problemas hay que unirse, tenemos que unirnos me meto/le metí no se puede quedar ha asentido y saca saca coloca lo que hace falta estemos unidos mientras no nos unamos revuelve	el viejo yo soy ya muy viejo escucha sonriente chupaba el cigarro apagado petaca tarjeta triangular	me la trae floja ¡Menudo está hecho! paparruchas de ayudar lo que quieras pa alante	gente muy buena la gente está en la mina buenos amigos gente buena buena gente gente maja desconcierto desorientación viejo para cambiar
Enrique (B)	te levantas te parecen te mira no lo sabes me dijeron me manda te saca esto pensé a lo mejor quizás tenías razón estas cosas le trajera	das golpecitos tartamudeas nudo en la garganta difícil cómodo imposible venir antes x2 bolsillo izquierdo	En Madrid ha habido redadas. problemas, mucho trabajo.	Hace ya dos meses cambiar traición revisionismo moderno

2.2.1.3. Une transmission inattendue

D'un premier coup d'œil l'on remarque l'importance de l'inventaire concernant le sujet A au détriment de celui du sujet B. On peut ainsi établir que le héros de cette séquence est le sujet A et le sujet B le personnage secondaire qui donne la réplique.

On s'aperçoit également que le sujet A repète les mêmes idées avec les mêmes mots mais employés d'une autre manière (changement de place, de temps, de mode). L'art de la redondance, de la reformulation est une méthode utilisée en pédagogie. Il est vrai que plus on entend quelque chose et plus il reste ancré dans notre cerveau. On observe ce phénomène en musique, par exemple.

Le sujet A se veut pédagogue et essaie de transmettre sa vision au sujet B. Dans le premier exemple, Anselmo parle du déchirement du PCE qui doit, selon lui, se reconsolider : « estemos unidos, mientras no nos unamos, hay que unirse, tenemos que unirnos »[1]. Toutefois, s'il a besoin de l'affirmer au sujet B, s'il a besoin de convaincre, c'est parce que ce dernier est plutôt d'avis contraire. Le deuxième exemple concerne le milieu social dans lequel il évolue. Le mot « gente » renvoie à un collectif associé à des prédicats : « buena, la mina, maja ». Ces êtres sont déterminés par leur milieu, lieu de travail (la mine) et se démarquent par leur gentillesse. C'est un portrait « costumbrista[2] » que peint le sujet A à l'adresse du sujet B.

En ce qui concerne le registre de langue, on peut rapidement distinguer le parler de la capitale et de la province (Asturies) représentatifs des deux classes sociales : jeune homme élevé dans un famille bourgeoise et un homme âgé, boulanger, qui a passé quinze ans en prison. Le sujet A fait usage d'expressions idiomatiques et colloquiales « me la trae floja », « paparruchas », « pa alante » alors que le sujet B emploie un registre de langue courant.

2.2.1.4. Deux générations face à face

Après avoir dégagé les premières observations, il est nécessaire de s'intéresser aux signes selon qu'ils renvoient à un concept (appelés référentiels), à

1. *Idem.*
2. Un portrait folklorique.

une instance d'énonciation et à un signe disjoint du même énoncé (le nom, l'article, les pronoms), en se basant sur les travaux de Hamon[1].

Le sujet A fait référence à une situation d'énonciation bien précise et surtout à une localisation particulière en employant l'adverbe de lieu « aquí ». Cet adverbe est suivi de l'évocation de la population des Asturies ; il est asssocié à l'idée de « desconcierto ». On ne peut s'empêcher de penser que ce « aquí » est opposé à un « allí » (non mentionné dans le texte) qui se réfèrerait à la capitale, Madrid, éloignée des préoccupations de la province. Ce « aquí » traduit aussi l'appartenance du sujet A à ce lieu et, par extension, son solide ancrage en pareil endroit. Il aurait pu mentionner simplement le nom de la ville. Le sujet A apparaît ainsi comme un personnage attaché à ses racines, provincial et fier de l'être.

Le sujet B emploie un pronom démonstratif afin de désigner la valise, objet qu'il doit remettre à son contact, le sujet A. Ce pronom « esto » renvoie à une situation d'énonciation et à sa position (proche) vis-à-vis de l'objet concerné. Il traduit la proximité physique mais également la proximité politique. À travers le choix du « esto », le sujet B montre une volonté affirmée de ne pas nommer l'objet, de ne pas nommer non plus ce qu'il y a à l'intérieur (il ne fera qu'en montrer le contenu) puisqu'il utilisera le pronom démonstratifs « estas » pour désigner les journaux rangés dans la valise. Cette attention constante portée aux mots montre la méfiance du locuteur, la peur de se trahir lui-même. Ce comportement est devenu habituel pour lui, car il continue à être prudent même lorsqu'il sait que le sujet A est aussi impliqué que lui dans la cause.

Tel qu'énoncé auparavant, la répétition excessive est un tic de langage du sujet A. Il persiste avec l'emploi du pronom de l'indéfini « uno ». Comme chacun sait, en espagnol « uno » est l'équivalent du pronom indéfini « on » quand il est en réalité une atténuation du « je », par crainte ou par modestie. Cette construction est moins impersonnelle que celle avec le verbe à la troisième personne du pluriel ou avec -se. On remarque par conséquent chez le sujet A le même mécanisme de protection que le sujet B. Pour se couvrir, Anselmo utilise le « uno » prétendant ainsi mettre le doute sur son implication dans l'action : « uno piensa, uno tiene que saber, uno, la pena es, uno, ya sabes ». Le « uno » aussi individualisant que le « yo », garde une part de mystère, d'incertitude dû à sa qualité d'indéfini. Mais aussi et surtout le pronom indéfini « uno » en espagnol permet d'exposer

1. Philippe Hamon, « Lecture pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*

un fait d'ordre général, rendu crédible par l'expérience et l'implication du locuteur. Son passé et le fait que le sujet A soit « viejo » lui donne toute légitimité pour le faire. Il se positionne comme quelqu'un qui a vécu et qui connaît les choses de la vie, contrairement au jeune qui lui fait face. Tel est l'un des premiers axes d'opposition : jeune (sujet B) vs vieux (sujet A).

C'est un autre type de pronom qui interpelle dans la première colonne du tableau appartenant au sujet B. En effet, nombreux sont les emplois du pronom personnel complément : « le trajera, te parecen, te mira, me dijeron, me manda, te saca ». Ils traduisent une passivité dans l'action du sujet B car elle est systématiquement subordonnée à l'action des autres. Il n'est qu'un simple exécutant ; il n'est pas à l'initiative de l'action. De plus, le verbe pronominal « te levantas » souligne le fait qu'il était bel et bien assis pendant sa discussion avec Anselmo. Tandis que le sujet A se lève dès le début de l'entretien et cumule les actions : « saca, coloca, saca, revuelve, me meto, le metí ». Aussi a-t-on l'impression d'une extrême passivité chez l'un qui contraste avec une grande activité chez l'autre. Ce qui constitue un autre axe d'oppostion : actif (vieux) vs passif (jeune) auquel on peut ajouter l'opposition debout (A) vs assis (B). Cette dernière renforce la position de supériorité du sujet A, de par sa posture (debout), par rapport au sujet B.

La représentation de ce conflit entre vieux et jeune, le sujet A s'en fait le porte-parole en prenant à parti son fils. Il emploie à son encontre des adverbes de négation associés au pronom « nada » qui traduisent le néant, le manque. Les énoncés modaux ne font qu'accentuer l'inutilité conscientisée du fils. L'allusion au savoir dans « no sabe » et au vouloir dans « no quiere saber », s'annulent car si l'un détermine la virtualité du faire (vouloir), elle est induite par le fait de ne pas avoir acquis la capacité du savoir[1]. Contrairement au fils, le sujet A, en sachant (savoir) ce qu'il se passe, ne voit pas d'autre solution que de s'engager dans l'accomplissement du *pouvoir-faire*[2]. Les énoncés modaux suivants le démontrent : « no se puede quedar, puedo tener ». Se dessine, alors, un autre axe d'opposition : le fils vs le père. Il est intéressant de constater la superposition possible entre le fils et le sujet B, car ce dernier ne possède pas non plus cette capacité : « no lo sabes ». L'une des conséquences de ce manque de savoir, conduit à un manque de confiance qui se traduit chez le sujet B par la présence des adverbes exprimant le doute : « quizás, a lo mejor ».

1. A.-J. Greimas, « Éléments d'une grammaire narrative », *op. cit.*

2. *Idem.* « où le performateur n'utilise que son énergie et sa puissance, réelle ou magique ».

Ce manque de confiance annonce l'échec final de la mission du sujet B qui consistait à convaincre le sujet A de se rallier à la cause du parti PCE (m-l). L'argumentaire trop impersonnel du sujet B « traición, revisionismo moderno », presque machinal, n'a pas convaincu le sujet A, sensible à tout ce qui touche à son environnement proche. Par conséquent, les propositions de changement énoncées par le sujet B se sont heurtées au refus du sujet A : « viejo para cambiar ». L'axe d'opposition apparaît nettement associé à l'âge des actants : changement (jeune) vs non changement (vieux). C'est un échec constructif puisqu'il a permis un échange d'idées plus qu'un échange de feuillets de propagande.

En réalité, le sujet A, construit son image et son charisme, à l'aide d'objets : « petaca, tarjeta triangular, cigarro apagado ». Un objet, en particulier, a retenu l'attention du sujet B, qui exprime à la fin, un désir irrépressible de l'emporter : « y te hubiera gustado pedirle aquel triángulo, guardar aquel triángulo como recuerdo »[1]. Cet objet représente par antonomase le sujet A, « una gastada tarjeta, un pedazo de tarjeta triangular, paisaje nevado »[2] et se trouve désormais dans la poche gauche du sujet B. La poche gauche et non la poche droite, symbole de l'orientation du parti auquel ils appartiennent tous deux.

Par l'intermédiaire de cette étude tabulaire, les données ont permis de déceler des signes pertinents à retenir de la rencontre avec Anselmo. Les deux révolutionnaires ont deux visions différentes de la lutte. Leur âge et leur vécu les séparent. Des différences géographiques apparaissent aussi dans ce chapitre : Madrid opposé à la province.

Anselmo est plus convaincant qu'Enrique car il défend des idéaux et une région en lesquels il croit. Enrique, lui, se contente de répéter un texte machinalement. La vision d'Anselmo a semé le doute dans l'esprit d'Enrique : « Quizás tenías razón, viejo, piensas, quizás las cosas deben ser más sencillas [...] »[3]. Anselmo revient à l'essence même de la lutte.

En organisant cette rencontre, Lourdes Ortiz met en avant les luttes intestines du PCE et la perte progressive des idéaux sacrifiée au profit de la compétition entre partis.

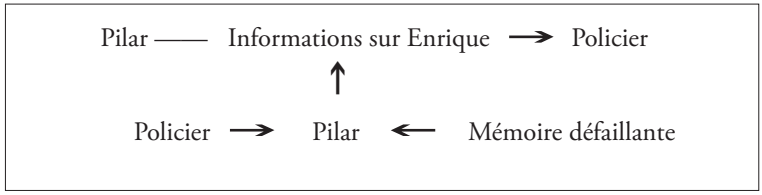
1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 94.
2. *Ibid.,* p. 92.
3. *Ibid.,* p. 94.

2.2.2. Pilar, une narratrice

Après avoir développé un chapitre traitant de la rencontre entre deux hommes, l'interrogatoire de Pilar fournit la possibilité de montrer une vision féminine des évènements.

Avant d'approfondir le chapitre, il est nécessaire d'expliquer les raisons de cet interrogatoire. Pilar, ex femme d'Enrique, se trouve au commissariat pour faire une déposition. Elle fait suite à un évémement qui s'est déroulé plus tôt : le chapitre premier du roman montre Enrique tuant d'une balle de révolver le chien de Pilar nommé Bakunín. Cet épisode donne lieu à des questionnements sur la dangerosité d'Enrique, qui est tout de suite interné dans un hôpital psychiatrique. Pilar est persuadée que l'intention première de son ex-mari était de la tuer. Les policiers veulent comprendre les raisons qui ont poussé Enrique à commettre un tel meurtre. Ils interrogent, dans ce but, son ex femme, après s'être entretenus avec son père et sa mère.

Si l'on devait adapter ce chapitre de *Luz de la memoria* au modèle actanciel myhtique de A.-J. Greimas, cela correspondrait au schéma suivant :



Les informations que Pilar apporte aux policiers sont d'ordre sentimental. Le monologue compte par conséquent deux actants : Pilar et Enrique. Étant donné que leur relation de couple va de pair avec leur engagement politique, vie privée et vie politique ne font qu'un. Dans ce chapitre, il sera important de relever les signes textuels de l'approche de Pilar par rapport aux évènements, à la société, afin de comprendre l'image qu'elle en renvoie. Il n'est pas inutile de rappeler que pour Lourdes Ortiz, ce chapitre compte pour une part essentielle dans la présentation psychologique du héros de son roman. Cette fois-ci, le héros est perçu, non plus en tant que narrateur ni acteur, mais par une tierce personne de son entourage proche. Cette parenthèse dans la narration, s'intéresse davantage à la vie de coupe d'Enrique, ce qui explique en partie son aliénation.

Pour une meilleure lisibilité de l'étude tabulaire, le nombre des catégories a été réduit et quelque peu modifié.

2.2.2.1. Les signes textuels[1]

Sujets	La grammaire, de l'échelle du syntagme à l'échelle du texte.	Signes référentiels (renvoyant à des concepts)	Complément d'attribution (prédicat)
Pilar (A)	Le quería no le voy a decir que no le quería no sé bien fui yo quién quiso estas cosas x2 le he conocido poco la ruptura entre la teoria y la práctica mi madre mis padres creo que x2 otro hombre x2 ya sabe usted mis problemas algo de mimo otra clase de vida quizá no le he ayudado poco podía hacer una se crea defensas el asunto ese	uno no puede no se puede una no ha probado otra cosa a una le gusta poder comprarse un traje a toda mujer le gusta, bueno, por lo menos a mí me gusta tiene que estar asentado de otra manera yo no podía imaginarme la culpa x3 no sé que opinará usted me juzgará usted un hogar una olvida facultad de poder olvidarlo todo	una cría metidos en la política prefiero coñac deprimida

Sujets	La grammaire, de l'échelle du syntagme à l'échelle du texte.	Signes référentiels (renvoyant à des concepts)	Complément d'attribution (prédicat)
Enrique vu par Pilar (B)	Me quería Ni sabía lo que quería Piensa que los demás quieren destruirle Podían quitarle de en medio Me dijo Me escribió No comprendía Quiere autodestruirse	Mentalidad de cura Ascético, casi monjil	Un tipo Metido en sus cosas Neurótico, irascible, descontento, utópico Escéptico Carece de sentido de la realidad Inseguro Paranoico Intransigente Moralista Serio Responsable Delgado Guapo, lo que se dice guapo Traicionado Desplazado Excluido Engañado Insatisfacción Acosado Asustado

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.*, p. 95-102.

Nous pouvons ajouter à l'étude tabulaire le registre de langue du destinateur Pilar. L'emploi des mots familiers « rollo », « chirona », les expressions idiomatiques « darme el rollo, vivíamos sin una perra », ainsi que l'utilisation de mots vulgaires « toda la mierda » étonnent lorsque l'on connaît le milieu social dont est issue Pilar. Ce qui soulève une des dialectiques afférente au personnage, qui est partagé entre son héritage bourgeois et son besoin de rébellion et de liberté.

2.2.2.2. Une caricature de la femme bourgeoise ?

Selon Philippe Hamon, ce qui différencie le sujet A du sujet B :

> c'est le mode de relation avec les autres personnages de l'oeuvre, c'est à dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques. Ces ressemblances et ces différences se mettent en place par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient, ou ne renvoient pas, les personnages ; par exemple, pour un feuilleton : la beauté, la richesse, la jeunesse, l'amour, etc[1].

Ces axes simples sont repérés après segmentation de l'énoncé et constitution de paradigmes de prédicats fonctionnels. Le premier problème à résoudre sera celui de définir quels sont les axes sémantiques pertinents.

Au-delà du paradigme évident homme/femme, le monologue de Pilar livre des premières informations. Il est clair que le sujet A renseigne davantage sur sa personne que sur le sujet B, objet de son interrogatoire, dévoilant ainsi textuellement son narcissisme (volonté d'occuper tout l'espace narratif). Ce dernier est accentué par la présence de la structure amphatique « fui yo quién » et celle des possessifs « mi madre, mis padres, mis problemas ».

Grâce à un premier aperçu du tableau, on constate que les signes référentiels sont très nombreux chez le sujet A alors qu'ils sont quasiment inexistants chez le sujet B. Les signes référentiels sont des signes qui renvoient « à un concept (structure/apocalypse/liberté...). [...] Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret *appris* »[2]. La présence en surnombre de ces signes démontrent que nous sommes en présence d'un personnage stéréotypé, dont l'existence se limite à devoir rentrer dans des cases. Ces signes référentiels en disent un peu plus sur la classe sociale du personnage et sur les normes qui la régissent.

1. Philippe Hamon, « Lecture pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*
2. *Idem.*

2.2.2.3. Alcoolisme et égocentrisme exacerbé

L'emploi de l'obligation personnelle « tiene que, tiene que estar asentado » conjointement à celui de l'énoncé modal « no se puede » traduisent une forte pression sociale. Comme vu précédemment le déterminant indéfini est le pronom de l'indétermination en espagnol ; il exprime un fait d'ordre général. Dans ce cas, les valeurs d'une société bourgeoise : « uno no puede ». La négation qui précède à deux reprises, le verbe « pouvoir », souligne le caractère restrictif et oppressif de cette norme. Toutefois, on peut faire une distinction très nette entre l'emploi de « uno » au masculin et l'emploi, par la suite, de « una » au féminin, traduisant l'inclusion de la locutrice : « a una le gusta comprarse un traje de vez en cuando »[1].

Une des caractéristiques de cette pression sociale normative se manifeste par la peur de ce que l'on appelle en Espagne : « el qué dirán »[2]. Elle se matérialise textuellement dans le monologue de Pilar par les énoncés suivants : « no sé que opinará usted, me juzgará usted ». Elle a conscience de ne pas avoir respecté les valeurs morales et par conséquent se prépare à être sanctionnée. Elle attribue au policier les capacités d'un représentant de l'ordre moral, alors qu'il n'en a pas les qualités professionnelles.

D'autres signes révèlent les traits de caractère du personnage de Pilar. Ils renvoient, notamment, à l'éducation bourgeoise qu'elle a reçue de ses parents. Le déterminant indéfini « una » dont il a été question auparavant, se révèle être un « je » déguisé. Ils illustrent, une fois de plus, l'égocentrisme de ce personnage dont les besoins sont créés par une société de consommation, née du système capitaliste : « a una le gusta poder comprarse un traje/ a toda mujer le gusta, por lo menos a mí me gusta, que se nos trate con algo de mimo/ otra clase de vida ». Ce personnage féminin a besoin de choses matérielles et futiles pour se sentir exister. Le mot « mimo » plus loin accompagné par le syntagme verbal « prefiero coñac » montre le caractère capricieux du personnage féminin. De plus, il est étonnant, voire totalement inapproprié, de demander un verre d'alcool dans un commissariat lors d'une déposition, ne serait-ce que pour éviter que le dépositaire ne raconte des choses qu'il ne maîtrise plus.

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 97.
2. Que diront-ils ? (Expression idiomatique qui signifie qu'il faut toujours bien se comporter, bien se présenter en société pour donner une bonne image de soi-même aux autres).

La régularité introduite par « A estas horas me sienta bien beber algo »[1] souligne l'alcoolisme de Pilar pour qui l'alcool est le refuge qu'elle a trouvé pour juguler ses problèmes. Pilar se berce d'illusion en disant qu'elle a tout oublié de son passé : « una olvida, facultad de poder olvidarlo todo, una se crea defensas ». En réalité, son addiction à l'alcool dévoile le contraire.

Tout au long de son interrogatoire, on peut s'apercevoir qu'elle essaie de renier son implication dans le changement de comportement du personnage d'Enrique. L'emploi du mot « culpa », répété à trois reprises, et les syntagmes paradigmatiques : « quizá no le he ayudado/poco podía hacer », traduisent un sentiment de culpabilité renié. Pourtant plusieurs éléments permettent au lecteur de relier l'alinénation du personnage d'Enrique à l'attitude de Pilar. Notamment, l'évocation de sa relation libre avec un « otro hombre », dont elle est tombée amoureuse alors qu'il était : « casi diría que su mejor amigo, y aquello le hizo daño ». Une attitude complètement désinvolte de Pilar qui dévoile une fois encore son égoïsme exacerbé.

Lors de l'interrogatoire, elle refuse de nommer le Parti et ne prononce le mot politique qu'une seule fois. D'ailleurs, son éloignement et son dédain s'expriment par l'intermédiaire du pronom démonstratif « ese ». L'abandon de Pilar, à la fois du Parti et de sa relation avec Enrique, s'explique par cette impression de solitude qu'elle extériorise et par l'impossible justification d'une lutte permanente, limitée qu'elle est par les normes sociales qui la conditionnent.

Le portrait qu'elle dresse d'Enrique est à la hauteur de sa méconnaissance du personnage : « le he conocido poco ». L'inventaire compte beaucoup d'éléments descriptifs dont des participes passés à valeur adjectivale : « traicionado, desplazado, excluido, engañado, acosado, asustado ». Cette énumération place Enrique dans une position de passivité et contribuent à l'image que Pilar veut donner d'une personne désarçonnée et désorientée. On remarque qu'elle fait peu allusion au physique du personnage pour se concentrer davantage sur son état mental. Elle vient contredire avec cette précision d'adjectifs, l'affirmation communiquée antérieurement. Elle le connaît très bien et elle donne aux policiers ce qu'ils veulent entendre pour valider la thèse de l'aliénation.

D'après sa description Enrique apparaît comme un personnage incapable de gérer ses émotions : « neurótico, irascible », de se mouvoir dans une réalité qu'il ne contrôle pas « paranoico/ piensa que los demás quieren destruirle/ escéptico/ carece de sentido de la realidad », et d'accepter

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 96.

les concessions « intransigente ». Cela peut aussi bien se transposer dans le domaine privé que dans le domaine politique. Le privé agissant sur le politique aussi bien que l'inverse.

La comparaison du personnage à un moine, ou à un curé, renvoie au dévouement total à la cause révolutionnaire et à un rôle premier qui est celui d'aider son prochain : l'individuel au service du collectif. La description de Pilar est en tout point négative ; elle décrit un personnage masculin meurtri dans sa vie d'homme mais aussi dans sa vie de combattant. La référence à l'autodestruction annonce la délivrance finale du personnage.

Sans aller jusqu'à dire que Pilar est une femme fatale, il suffit de dire qu'elle est néfaste pour le personnage d'Enrique. Si elle paraît se dédouaner complètement devant le policier, elle est en partie la cause de la folie du personnage. Sous l'apparence d'une « fille à maman », se cache une figure féminine avec du caractère et des mœurs légères. Ce personnage montre une évolution claire de la société espagnole tournée vers la Transition. La femme est désormais libre sexuellement, libre de s'engager dans un parti politique (communiste, qui plus est) et d'intégrer une université (La prestigieuse Sorbonne pour Pilar). Cependant, l'éducation que les femmes reçoivent et les normes sociales peuvent venir parasiter leur désir de liberté. À travers ce portrait de femme, Lourdes Ortiz démontre que le changement, s'il est indéniable, mériterait d'être effectué en profondeur. Les structures et les schémas patriarcaux, encore ancrés dans les mentalités, qui décideraient de ce que la femme doit être : « una dama del hogar », ne correspondent plus à la réalité d'après Franquisme[1].

Les deux chapitres analysés, extraits d'un microcosme, celui du roman, renvoient à un macrocosme : la société espagnole sur le chemin de la Transition. Par conséquent, dans chacun d'eux, il y a deux niveaux de lecture. Les signes transmis par les actants, d'un côté deux hommes et de l'autre une femme, s'organisent grâce à une dialectique causes/conséquences.

La rencontre avec Anselmo, explique les raisons de l'échec du Parti en même temps qu'il annonce sa fin. L'interrogatoire de Pilar, renvoie au futur suicide d'Enrique et explique les raisons de sa folie meurtrière. Il convient de souligner que c'est la première fois que Lourdes Ortiz donne la parole à une femme, seule narratrice dans le chapitre étudié.

1. Il faut rappeler que la mère de Lourdes Ortiz a été l'une des premières femmes à divorcer en Espagne.

En fin de compte, l'étude tabulaire semble avoir été pertinente pour guider la description fonctionnelle et qualificative des personnages. L'approche grammaticale et stylistique du texte ont permis de saisir des nuances qu'une seule approche n'aurait pu appréhender. De cette façon, l'analyse du récit s'inspirant de l'analyse de la phrase, des syntagmes qui la composent, a dévoilé un système de signes, tantôt référentiels tantôt renvoyant à une instance de narration, afin de comprendre le code des personnages établit par la romancière.

Dans son besoin presque vital de réhabiliter l'image des vaincus de la future Transition, l'écrivaine met en place un réseau de personnages créés à partir d'axes oppositionnels offrant une perspective psychanalytique. Anselmo et Enrique n'avaient pas la même vision ni de l'engagement ni de la politique. Pilar et Enrique ne partageaient pas la même vision du couple. De ce fait, l'amour s'oppose à la politique, la province à la capitale, la jeunesse à la vieillesse et la folie à la raison.

À travers ces personnages, la romancière transmet une réalité multiple dont il ne faut pas exclure l'élément culturel. D'ailleurs, nous consacrons le dernier volet de cette partie dédiée à *Luz de la memoria*, à l'introduction de l'apport culturel dans le roman.

Chapitre 3 : Lourdes Ortiz, médiatrice culturelle

> El arte aterra porque sigue siendo como una sirena destemplada que conmueve a la conciencia.
>
> Lourdes Ortiz

Dans son analyse des fondements de la *Théorie de la Communication* divulgués par l'École de Francfort, Lourdes Ortiz, défend, en 1977, *la cultura de la negación*, qui contrairement à *la cultura affirmativa,* « cultura falsificadora » ou « cultura de masas », s'oppose à « la idea de armonía, formulando las contradicciones en toda pureza, inflexiblemente, según su más íntima estructura »[1]. L'essence de la culture réside, selon elle, dans « la reclamación perenne de lo peculiar frente a la generalidad »[2], dans son « intuición anticipativa de una sociedad diferente »[3] et dans sa qualité « crítico-transformadora »[4]. Elle publie cet ouvrage basé sur un corpus théorique issu des sciences sociales un an après la publication de *Luz de la memoria*, alors qu'elle officie en tant que professeure de *Teoría de Comunicación en Ciencias de la Información* depuis 1973.

En défendant les mérites de l'École de Francfort, Lourdes Ortiz soutient l'idée que la culture est une arme de la dialectique négative qui induit « la no detención del tiempo histórico » et l'absence d'étatisme[5]. En d'autres termes, la culture possède un potentiel critique que la « culture de masse » ou *cultura afirmativa* paraît renier.

---

1. Lourdes Ortiz, *Comunicación crítica, Cuadernos de comunicación 5*, Madrid, P. del Río, 1977, p. 36.
2. *Idem.*
3. *Ibid.,* p. 37-38.
4. *Ibid.,* p. 38.
5. *Ibid.,* p. 34.

Dans *Andrés*, l'intertexte était mis au service d'une *cultura de la negación* dans la mesure où les auteurs cités, *los raros*, se positionnent contre toute idéologie dominante. La romancière madrilène avait choisi un moyen d'intertextualité élitiste : les épigraphes. Dans *Luz de la memoria*, nous verrons qu'elle envisage une approche différente en matière d'intertextualité en introduisant des éléments de cette « culture de masse » qu'elle semblait pourtant déprécier.

En effet, dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz fait cohabiter la culture élitiste et la culture de masse. Dès lors, dans ce chapitre, nous nous intéresserons dans un premier temps aux épigraphes de *Luz de la memoria*, héritage d'*Andrés*, et dans un deuxième temps nous porterons notre attention sur l'originalité du traitement narratif de *Luz de la memoria* en dégageant les liens qui existent entre le cinéma et le roman.

3.1. Les épigraphes dans Luz de la memoria *de Lourdes Ortiz et leur réception*

Coutumière du fait dans *Andrés,* l'écrivaine ne perd pas une occasion d'entourer son roman des épigraphes qui lui sont chères. Ce faisant, elle « accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire […] dans son œuvre, sans que celle-ci ne soit affaiblie ; elle en devient même plus profonde (car cela contribue à sa prise de conscience et à son individualisation) »[1]. Après avoir longuement étudié les épigraphes d'*Andrés* dans la perspective de saisir le processus de construction de l'auteure, l'intérêt d'une telle approche pour *Luz de la memoria* semble judicieuse.

Le roman se divise en quatre parties, chacune d'elle est accompagnée d'une épigraphe de John Keats, Lautréamont, Novalis et Arthur Rimbaud. Notons que certains des auteurs ont déjà été mentionnés dans *Andrés* comme faisant partie de la génération de rebelles romantiques du XIXe siècle. Eu égard aux conclusions que nous avons pu apporter dans le troisième chapitre de la premiée partie, tout indique que Lourdes Ortiz a choisi ces auteurs romantiques car ils traduisent les sentiments et l'état d'esprit de la génération de 68. En introduisant ces textes dans son œuvre, Lourdes Ortiz « utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître »[2].

Ainsi, puisque nous connaissons désormais les raisons qui l'ont poussée à citer ces auteurs, notre objectif sera de définir le rôle des épigraphes dans

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 119.

2. *Ibid.,* p. 120.

le roman. Pour y parvenir, nous mettrons en parallèle le contenu littéraire de l'épigraphe et le contenu du chapitre du roman qui lui est associé.

Dans *Luz de la memoria*, la première épigraphe met en évidence son lien avec le titre. Effectivement, la citation choisie est extraite du poème de Luis Cernuda intitulé *Urania*[1], « Tu rosa del silencio, tú, luz de la memoria »[2], qui selon l'interprétation d'Holloway signifierait : « el anhelo de la belleza (rosa) y la iluminación en la introspección y el recuerdo »[3].

Le mot « lumière » revêt un sens poétique, celui d'une entité fugace, éphémère, mais indispensable pour lutter contre les ténèbres. Ce substantif associé à la mémoire transmet l'idée que les souvenirs visuels, gustatifs, olfactifs, auditifs qui accompagnent l'existence humaine sont une vision lumineuse d'un passé révolu. En réalité, le roman se construit grâce aux souvenirs d'Enrique, le protagoniste, et également de ceux des autres personnages. Néanmoins, le danger de leur fugacité préfigure la fin tragique du protagoniste qui sera submergé par la nostalgie des souvenirs idéalisés, souvenirs totalement déconnectés de la réalité concrète.

Accolé à l'épigraphe de Luis Cernuda, apparaît sur la page adjacente l'épigraphe de Lautréamont, déjà mentionné dans *Andrés* et grand représentant de la poésie française du XIXe siècle. Il s'agit cette fois de la première phrase du chant IV des *Chants de Maldoror*[4]. Le roman *Luz de la memoria* est divisé en quatre chapitres, est-ce une coïncidence ?

L'extrait choisi est le suivant : « Es un hombre, o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto »[5]. Il fait allusion à l'humain et la nature, une dichotomie omniprésente dans le roman. L'humain se traduit dans l'engagement politique d'Enrique et la nature dans ses pulsions animales et assassines. *Les Chants du Maldoror* sont, en définitive, « una gran protesta contra la condición humana, la lucha entre el hombre y el medio

1. Luis Cernuda. *Como quien espera el alba. La realidad y el deseo VIII*, Buenos Aires, Editorial Losada, p.328.
2. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 4
3. Vance R. Holloway, *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999. p.193.
4. Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, *op. cit.*
5. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 5

que lo limita »[1]. Lautréamont chante le Mal et c'est ce que Lourdes Ortiz, dans une moindre mesure, prétend faire dans *Luz de la memoria* : dévoiler les parties les plus sombres de l'âme humaine.

Les deux premières épigraphes annoncent la teneur dramatique du propos du roman ainsi que la dichotomie lumière et obscurité, reflétant le conflit intérieur du personnage d'Enrique, qui lutte contre ses instincts assassins jusqu'à sa libération finale. Ces deux premières épigraphes jouent un rôle *prédictif* dans la mesure où elles anticipent la destinée du protagoniste.

Pour présenter la deuxième partie du roman, l'auteure choisit Novalis, poète romantique : « La ola de la alegría se rompió contra la roca de un tedio infinito »[2]. L'épigraphe est extraite du cinquième hymne de *Himnos a la noche* publié au début du XIXe siècle. Le poète se recrée en racontant l'histoire de l'humanité quand, parallèlement, dans *Luz de la memoria*, Enrique revit les épisodes de sa jeunesse avec nostalgie. Ici, l'épigraphe ne fait pas seulement référence à l'activisme avorté du protagoniste, mais définit le concept même du « desencanto » de toute une génération de jeunes révolutionnaires. Ces derniers, à l'image d'Enrique, dépouillés de leurs idéologies, se retrouvent exclus d'une société à laquelle ils n'appartiennent plus[3].

La troisième partie du roman est précédée de l'épigraphe extraite de *Endymion: Book IV A poetic romance* de John Keats, poète anglais, écrit en 1818 :

> Ven, pues, tristeza, ¡dulce tristeza! Cual si fueras mi hija te meceré en mi pecho. Pensé en abandonarte, en traicionarte, pero ahora, por encima del mundo, es a ti a quien más amo[4].

Dans les vers précédents du *Endymion: Book IV*, le narrateur annonçait sa condition de « ranger », de marginal, comme l'est Enrique, et que le plaisir lui était refusé. Ici, il faut entendre le plaisir dans le sens épicurien[5] du mot ; il ne peut se réduire au seul plaisir corporel et en cela il se distingue de l'hédonisme. Le plaisir ou la joie, dont parle John Keats et qu'il chercha en vain s'oppose à la douleur.

1. Daniel Boán, «¿Ángel caído o método absurdo ?» . En ligne <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/boan34.pdf> [Consulté le 10/04/2015].
2. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 127.
3. Pour connaître les raisons de ce « desencanto », *Cf.* chapitre 1 et 3 de la thèse.
4. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 173.
5. *Cf.* chapitre 3 de la thèse.

Une douleur, une tristesse qui sont personnifiées dans l'épigraphe, comme si elles faisaient partie intégrante de la vie du poète. Il semble que le poète se résigne et accepte son sort, sa mort. Le parallélisme entre le poète et Enrique apparaît sans conteste. Au fur et à mesure qu'avance la trame narrative, Enrique prend conscience que la mort est l'unique solution, mais il s'entête à lutter contre ses pulsions d'autodestruction car il a l'espoir de retrouver le bonheur perdu. La troisième partie marque une rupture indiscutable, puisque Enrique prépare son trépas : « esta brisa de verano un marco para un final feliz »[1].

Avant de poursuivre, un détail paraît assez intéressant pour être souligné. Les épigraphes de Lautréamont et de John Keats ont un chiffre en commun : le quatre. Le quatrième chant et le quatrième livre ; est-ce une autre coïncidence ? Il semblerait que la romancière veuille attirer l'attention sur le quatrième chapitre, une espèce d'apothéose où tout converge.

La quatrième partie, justement, épilogue du roman, est accompagnée par l'épigraphe de Rimbaud, poète français. Elle est extraite de « Villes » dans *Illuminations*, poème écrit en 1875 : « Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements »[2]. Dans *Illuminations*, la ville moderne est décrite comme un espace fermé et la nature comme un lieu d'évasion. La liberté, le personnage d'Enrique, l'acquiert en s'éloignant de la ville et de tout ce qui l'opprime. Par ailleurs, l'épigraphe choisie est empreinte de la nostalgie d'une époque perdue qui hante ses nuits et détermine ses actions. Certes, pour Enrique, une même nostalgie l'habite, celle de la lutte révolutionnaire. Son environnement lui rappelle ce passé, il est « imposible, digo, borrar, el olor de calamares fritos, hacinados de ese Madrid que nos ha agotado »[3] et pourtant le lieu choisi pour son trépas n'est autre qu'une tour surplombant un champ, symbole d'une liberté retrouvée : « torre, una torre en ruinas, fantasmal, que está en medio del campo »[4].

Dans ces quelques pages, nous observons que Lourdes Ortiz réussit à porter jusqu'au paroxysme l'emploi des épigraphes en citant la première phrase du *Chant de Maldoror* dans la première partie, le dernier vers du poème de *Illuminations* dans la dernière partie et en choisissant

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p.175.
2. *Ibid.,* p. 97.
3. *Ibid.,* p. 200.
4. *Ibid.,* p. 188.

exclusivement de jeunes poètes romantiques qui associent les thématiques propres de la génération du « desencanto ».

Par ailleurs, l'auteure a opté pour des épigraphes dont le sens est à la portée de n'importe quel lecteur. Ainsi, le lecteur qui lit ces poèmes pour la première fois peut percevoir les sentiments qui s'en dégagent : la tristesse, la nostalgie et le mal-être. Point n'est nécessaire de connaître la poésie pour comprendre le message préliminaire de l'auteur. Néanmoins, une nuance peut être perceptible pour le public connaisseur de poésie romantique, notamment en ce qui concerne la fin du roman : le suicide annoncé du protagoniste.

En réalité, il existe deux niveaux de lecture. Le lecteur cultivé comprendra avant le lecteur néophyte la fin du roman. Le lecteur néophyte quant à lui, se voit proposer une approche de la poésie ainsi que du mouvement romantique. Avec énormément de didactisme[1], comme elle l'a fait dans *Andrés*, l'auteure prétend éduquer et partager ses connaissances sans les imposer, en laissant le lecteur libre de ses choix.

Dans ce cas, il serait envisageable de parler de diffusion, de transmission d'un savoir littéraire, puisque le lecteur qui ne se définit pas comme étant doté d'un savoir littéraire, grâce à la lecture des épigraphes, finit par y être sensibilisé. En ce qui concerne le lecteur érudit, son intérêt n'est pas moindre car il pourra apprécier la variété des épigraphes, leur qualité, et saisir toutes les nuances et les métaphores de la poésie romantique.

L'étude non exhaustive consacrée aux épigraphes démontre que la romancière y a recouru essentiellement pour guider le lecteur, qu'il soit érudit ou non, pour donner un cadre à son roman et diffuser un message grâce à la poésie, genre littéraire noble et lyrique par excellence. Ce propos a permis de mettre en évidence le lien qui existe entre l'hypotexte et l'hypertexte et de montrer la volonté de la romancière de mettre la transmission d'un savoir au service des thématiques sociétales, avec lesquelles chaque lecteur peut communier. Dans les épigraphes de *Luz de la memoria*, les références littéraires ne manquent pas et n'entravent pas la compréhension du message de l'œuvre. Elles ne sont pas excluantes, mais enrichissent plutôt ceux qui veulent bien les lire. L'étude des épigraphes a montré que l'auteure offre la liberté d'interprétation à un lectorat des plus variés.

En général, dans l'œuvre romanesque de Lourdes Ortiz, l'on note que l'écrivaine ne considère pas la compréhension de l'intertextualité de ces

1. *Cf.* chapitre I, 3.

œuvres comme une finalité ; nonobstant elle propose un chemin pour y accéder. Le plus important étant le chemin parcouru et non la destination.

Dans ses ouvrages, tel que nous l'avons démontré, Lourdes Ortiz demande une participation hautement active de son lecteur. En réalité, les épigraphes ne constituent qu'une partie du message qu'elle veut délivrer. Pour tenter de saisir l'autre partie, il est nécessaire d'évoquer le septième art. Dans l'étude qui suit, nous montrerons comment Lourdes Ortiz exprime sa maîtrise et son amour du cinéma en transposant des techniques cinématographiques dans le domaine littéraire et ce afin d'imiter les mécanismes de la mémoire.

3.2. Le cinéma, lieu de mémoire

Lors d'un congrès à Jaca en 2011, la romancière madrilène insiste sur l'importance qu'a eu le cinéma dans sa vie. Elle évoque son influence, tout à fait formatrice, pour une génération comme la sienne qui a vécu sous le joug du Franquisme[1]. Cet objet d'étude est d'autant plus intéressant qu'il permet d'analyser d'abord les liens étroits qui peuvent exister entre cinéma et littérature et ensuite l'influence du cinéma dans le premier ouvrage de l'auteure.

Ce propos envisage de montrer comment Lourdes Ortiz, dans son premier ouvrage, a réussi à transmettre une originalité en ayant recours à « l'intertextualité cinématographique » et en même temps à rendre compte des symptômes et des blessures d'une génération, la sienne, celle de 68. Il sera aussi question d'analyser, à un autre niveau de lecture, comment le monde cinématographique offre le moyen idoine pour pénétrer dans les pensées des personnages.

En suivant ce raisonnement, l'étude se centrera sur les éléments relatifs au cinéma (citations, allusions, images), cités dans *Luz de la memoria*, parmi lesquels l'on distinguera deux éléments : les références au monde cinématographique et les emplois de la terminologie cinématographique.

3.2.1. Le cinéma, la littérature : deux langages

Mais avant tout, avant de s'intéresser au roman, il est nécessaire de s'interroger sur l'apparition du cinéma dans la littérature. Dans la littérature

1. Lourdes Ortiz, *Imágenes de mujer*, dans José Luis Calvo Carilla, *El relato de la Transición. La Transición como relato, op. cit.,* p. 286. « Aguna vez escribí que mi generación estaba hecha por el cine. Modelada por él. […]. Y el cine nos traía imágenes e ideas de otros mundos, otras formas de ver, el cine nos educaba ».

européenne, l'influence du cinéma, comme le dit Bloch-Michel[1], se retrouve dans le *nouveau roman* français. Bloch-Michel explique que le phénomène consiste à pousser les écrivains à penser en termes de cinéma. De ce fait, un changement s'opère. Le cinéma impose dans le roman, non plus une vision romanesque traditionnelle mais une vision cinématographique[2]. D'une certaine manière, le cinéma enrichit le roman. Il lui apporte du dynamisme, des images, des effets visuels, des sauts temporels.

Dans son ouvrage *Literatura y cine*, Francisco Gutiérrez Carbajo mentionne l'existence d'une langue du cinéma qui est « un instrumento de comunicación doblemente articulado y dotado de una manifestación consistente en la reproducción audiovisual de la realidad »[3].

Lourdes Ortiz veut assurément donner une impression de réalisme dans *Luz de la memoria* au moment de proposer une version alternative de l'histoire officielle. Elle cite des références cinématographiques de cette période de la Transition démocratique espagnole. Ces éléments, références au réel, aident à contextualiser les événements évoqués dans la narration et sont indissociables de l'histoire et de l'identité même des personnages.

Dans *Luz de la memoria*, il sera par conséquent primordial d'analyser le texte afin de vérifier les affirmations de Bloch-Michel. Ainsi, allons-nous découvrir dans quelle mesure l'apport cinématographique enrichit le roman *Luz de la memoria* et comment cet élément se manifeste dans la diégèse.

3.2.2. Le cinéma et Luz de la memoria

Le monde du cinéma dans le roman permet de rattacher les personnages à une réalité concrète et de maintenir ainsi l'illusion référentielle du récit. Nous verrons par la suite comment cette intermédialité renseigne également le lecteur quant à la psychologie des personnages.

3.2.2.1. La vie rêvée d'un passionné de cinéma

Dès la première lecture de *Luz de la memoria*, des références interpellent le lecteur. L'allusion à Peter Broock tout d'abord. En effet, en lisant, le lecteur est interloqué par une référence à un film des années 60 dans laquelle un des personnages porte un tricorne napoléonien. L'évocation de cet objet renvoyant à une époque particulière et le décalage créé ensuite

1. Jean Bloch-Michel, *La « nueva novela »*. Madrid, Guadarrama. 1967, p.104
2. *Ibid.*, p. 104
3. Francisco Gutiérrez Carbajo, *Literatura y cine*, Madrid, UNED, 1993, p.23.

par le narrateur plonge le lecteur dans une scène complètement surréaliste : « esperas ver las damas escoltadas revoloteando sobre las mesas »[1].

Dans ce cas précis, l'apport du cinéma, d'une culture cinématographique, permettent au narrateur de traduire sa démence et son ancrage dans le monde de la fiction. En réalité, Enrique juxtapose des personnages de la vie réelle et les acteurs de films. Ici, l'infirmier de la clinique dans laquelle se trouve Enrique devient un personnage de film. L'infirmier étant perçu comme un bourreau par le protagoniste, il l'associe mentalement au personnage portant un tricorne, un personnage sans pitié qui obéit aux ordres. Ainsi, un personnage de fiction se substitue à une personne réelle. Cette comparaison, caricaturale et ironique, sert également à exprimer les sentiments les plus profonds du protagoniste. La vision cinématographique proposée par le narrateur dans ce cas précis, permet au lecteur à la fois d'imaginer visuellement le personnage de l'infirmier et de comprendre les sentiments qu'abrite le protagoniste.

Comme l'auteure elle-même, Enrique mène une vie qui tourne autour du cinéma. Ce qui le conduit à mélanger la réalité et la fiction et à se prendre pour un scénariste : « De todas formas, chocamos de nuevo con la indecisión al llegar al The End »[2] ; « […] demasiado simple, a lo Godard, pero a la española, que siempre es más cutre, que así no se pueden acabar las novelas »[3]. Dans ces phrases, il est clairement établi que le narrateur fait le lien entre le cinéma et la littérature. Les productions romanesques et le cinéma de Godard font partie d'un ensemble, celui de la création artistique. Par ailleurs, à travers ces références à l'intermédialité, on peut déceler une ouverture sur le plan international, puisque les personnages non seulement connaissent Godard, réalisateur franco-suisse, appartenant à *La Nouvelle Vague*, mais emploient aussi l'expression *The End* empruntée au cinéma anglo-saxon, dévoilant ainsi le poids du cinéma américain dans l'Espagne des années 70.

Dans *Luz de la memoria*, les personnages citent également des répliques de films. Tant et si bien que le texte finit par reproduire des séquences cinématographiques : « te gustaría decir como en las películas americanas, como en los telefilmes, "no tengo nada que alegar, entiéndase con mi abogado" »[4]. Il semble que les films construisent l'identité et la fausse réalité, la

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 13
2. *Ibid.,* p.181
3. *Ibid.,* p.182
4. *Ibid.*, p. 75.

réalité rêvée du protagoniste, ce qui ne fera que précipiter sa chute finale. Le narrateur se voit lui-même comme s'il regardait sa vie derrière un écran. Il paraît se détacher de son enveloppe charnelle.

Quelque fois, le narrateur paraît submergé par la fiction que les films ont fait naître en lui. Il lui arrive même de penser que la réalité s'est inspirée des films, que la fiction et la réalité se confondent : « Nunca pensaste que la realidad imitara a las películas »[1]. Cette confusion mentale et cette inversion des valeurs est due à l'influence exercée par le cinéma qui, pour toute une génération, constituait l'unique refuge pendant la dictature.

3.2.2.2. Transcrire une réalité sensible

Alors que dans d'autres ouvrages de Lourdes Ortiz il est plutôt question d'art pictural, comme dans *La fuente de la vida* ou plus récemment *Las manos de Velázquez*, avec l'utilisation récurrente de l'ekphrasis[2], dans *Luz de la memoria*, la romancière présente le septième art. Pour légitimer la recréation de cet univers cinématographique, elle privilégie une description *visuelle* (économie descriptive) et fait appel aux connaissances cinématographiques du lecteur contemporain (lecture participative). Le cinéma touche sa génération mais également les générations postérieures. Lourdes Ortiz représente l'avant-garde, elle reste moderne et toujours *à la page* malgré la dictature franquiste. Le cinéma, en tant qu'élément inter-artistique[3], plus accessible que la littérature classique des épigraphes, s'adresse à un plus grand nombre.

Faire perceptible cette illusion passe à la fois par l'emploi de termes cinématographiques et par une accumulation d'éléments au point de vue narratif. Ces éléments concernent ce qui a trait au lieu, au cadrage des personnages (plan moyen, plan court, premier plan....), à la mise en scène, au montage (flash-back, flash-forward) et enfin aux mouvements de caméra. Ces détails peuvent sembler familiers au lecteur cinéphile. Ils lui donnent un accès rapide à l'interprétation de la scène. Quelques exemples tirés du texte seront relevés, par la suite, afin d'étayer nos propos.

1. *Ibid.*, p. 13.
2. *Cf.* chapitre III, 2.
3. Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, 1985, p. 129-130.

3.2.2.2.1. Les sauts temporels

La clinique, ainsi que les autres lieux décrits dans la diégèse, facilitent la distinction entre le passé et le présent. Ce sont des référents spatio-temporels. Cependant, lorsque le narrateur les fusionne, laissant progressivement apparaître l'un quand l'autre disparaît, il reproduit la technique du fondu enchaîné. Cette technique consiste à faire disparaître progressivement une image de l'écran pendant qu'une autre image se substitue à cette dernière : « las paredes blancas disolviéndose se reconstruyen ahora en otro contexto ya no blanco sino beige »[1]. Dans ce cas précis, le passé oblitère le présent et précipite le lecteur dans un retour en arrière, imprévisible pour ce dernier dans la mesure où il est privé des formulations d'usage : autrefois, il y a des années...

Ce n'est pas un hasard si ces procédés, le fondu enchaîné et le flash-back, ont intéressé Lourdes Ortiz. Ils reproduisent fidèlement les mécanismes de la mémoire, axe nodal du roman. Selon Francisco Gutiérrez Carbajo : « la literatura que cuenta con los procedimientos para expresar los diversos matices temporales, recurre al flash-back porque le interesa plasmar lo más fiel posible un mundo fragmentario y discontinuo »[2]. En réalité, *Luz de la memoria* recrée le monde en perdition d'un personnage qui amorce sa déconstruction et les sauts temporels incessants en sont la manifestation.

Par ailleurs, Gutiérrez Carbajo ajoute : « La sintaxis del cine no utiliza más que un tiempo y un modo : el presente y el indicativo. Por eso, el relato cinematográfico se ha visto obligado a recurrir al procedimiento del flash-back para expresar el pasado »[3]. Dans *Luz de la memoria,* Lourdes Ortiz utilise les flash-back dans un but précis. Ils aident à appréhender le passé du personnage pour comprendre son comportement au moment de l'énonciation : ce sont des faits passés qui ont une incidence sur le présent.

Le recours au cinéma permet à l'auteure de s'approcher le plus fidèlement possible des fonctionnements de la mémoire, en particulier et de la psychologie de l'être humain en général. Il est vrai que le souvenir que nous avons d'un évènement est empreint d'impressions ou d'images qui reflètent notre interprétation de cet événement et notre propre histoire. L'ensemble des expériences emmagasinées dans le cerveau est la marque de notre identité. La culture cinématographique est faite d'images, d'émotions, de sons et de mouvements, à l'image de l'existence humaine.

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 36.
2. Gutiérrez, Carbajo, Francisco. *Literatura y cine*. *op. cit.*, p.129
3. *Ibid.*, p .129

3.2.2.2.2. Descriptions, points de vue, décors et mise en scène

Pour atteindre la réalité sensible, l'image constitue par rapport aux mots, un atout supplémentaire. Le cinéma apparaît au terme d'un long processus historique pour accomplir directement ce que les romanciers, depuis le début du XIXe siècle, se sont efforcés d'approcher, en multipliant les descriptions, les changements de plan, les localisations et les déplacements de points de vue[1]. Dans *Luz de la memoria*, la romancière ne se contente pas d'imiter le cinéma ; elle s'approprie une terminologie cinématographique. Dans l'exemple proposé, la description littéraire se transforme en véritable scénario avec la mise en place d'une caméra fictive :

> Es de noche […] A la derecha, tras el campo en barbecho que aparece en primer plano, puede distinguirse un pueblecito. […] Fundido y cambio de plano. Ahora primer plano de los soldados. […] la cámara les sigue: pasean por el pueblo y fuman[2].

L'accumulation de termes techniques transforme le lecteur en spectateur. La caméra[3], objet indispensable au film, puisqu'elle transmet des images, s'accompagne généralement de la notion de plan et de rythme quand on lui accole l'adjectif « lenta » : « las formas se suceden ante tus ojos con una rapidez de película en cámara lenta »[4]. Avec l'emploi de ce vocabulaire spécifique, il s'agit de traduire une réduction soudaine de la vitesse, et par conséquent l'impact visuel ou émotionnel de la séquence en est affecté. Les procédés cinématographiques, ainsi décrits, renvoient directement aux connaissances des lecteurs dans ce domaine, leur permettent aisément d'imaginer la scène et facilitent par conséquent, une appropriation immédiate du texte.

Dans *Luz de la memoria*, le narrateur Enrique accorde également beaucoup d'importance au décor et à la mise en scène. Pour lui, tous les détails comptent : « las luces, tan agudas, la música, la cara plácida de Pilar, el

1. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, p. 221-237. En ligne [www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_911> [Consulté le 29/08/2019].

2. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 11.

3. *Ibid.,* p. 69.

4. *Ibid.,* p. 11.

gesto de Eduardo […] »[1]. Les détails visuels côtoient les détails auditifs, comme au cinéma, essentiels pour s'imprégner de l'ambiance.

La clinique, déjà mentionnée auparavant, avec le personnage de l'infirmier, présente encore une autre spécificité du cinéma. Effectivement, selon le narrateur, ses murs ressemblent à un décor fait de carton-pâte : « Los ojos vendados y el muro blanco al fondo, preparado y encalado como un decorado de cartón piedra »[2]. L'expression « cartón piedra » traduit à la fois l'artificialité du lieu (propre, aseptisé) et son potentiel cinématographique. Le contact étroit qui existe entre le cinéma et le narrateur influe dans sa manière de voir et de raconter le monde qui l'entoure.

En ce qui concerne les points de vue dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz a recours à l'emploi de la 3ème personne du singulier et à l'emploi de la 2ème personne du singulier. Elle alterne ainsi entre un point du vue interne, le personnage d'Enrique et ses pensées, et le point de vue externe, une vue d'ensemble objective sur le personnage lui-même. Dans l'exemple suivant, on observe l'enchâssement des points de vue : « Atraviesas el patio. Enrique ha atravesado el patio sin mirar a los lados, […] Entra en el almacén de vinos […] »[3]. Les similitudes avec le cinéma apparaissent dans le traitement de la description à la 3ème personne. La narration se focalise sur les mouvements du personnage dans le lieu.

Dans l'exemple cité, la description à la 3ème personne sert à montrer un plan d'ensemble en positionnant le personnage dans son décor. Seulement, Lourdes Ortiz introduit une nuance, à travers cette focalisation externe, un narrateur omniscient s'exprime : « sin detenerse a contemplar el pequeño chorro de agua, […] sin detenerse a examinar las filas entrecruzadas de ropas de diferentes colores »[4]. Le narrateur décrit le lieu en insistant sur les éléments du décor que le personnage ne regarde pas. Par conséquent, le narrateur communique un jugement dépréciatif sur le personnage d'Enrique, en insistant sur ce qu'il ne fait pas, et souligne ce faisant la distance entre le lui et le protagoniste. Le jugement du narrateur pourrait être introduit au cinéma par l'intermédiaire d'une *voix off*. L'importance d'un cadrage surplombant le personnage et la volonté de l'accompagner dans ses

1. *Ibid.,* p.171.

2. *Ibid.,* p .65.

3. *Ibid.,* p. 60-140. « el Enrique amoroso como para el Enrique juez que puede contemplarles desde arriba ».

4. *Ibid.,* p. 60.

mouvements renvoie, quant à lui, au *travelling* et au *contre piqué* du cinéma. Une interprétation certainement voulue et décrétée par l'auteure.

En conclusion à ce chapitre, signalons que l'apport culturel de *Luz de la memoria* ne se limite pas à l'exposition que nous en avons faite. Nous avons choisi de concentrer notre attention sur les éléments qui font sa particularité par rapport à l'ensemble du corpus de texte de cette thèse.

Ainsi, notons que les épigraphes dans *Luz de la memoria*, interviennent moins régulièrement que dans *Andrés*, mais traduisent des sentiments assez similaires, nostalgie, tristesse, douleur, partagés par la génération des romantiques et par la génération de 68[1]. Par ailleurs, le lecteur néophyte est sensibilisé à la poésie romantique et happé par le message dramatique qu'elle transmet. Les épigraphes de *Luz de la memoria* sont dirigées au plus grand nombre, elles sont plus courtes et plus compréhensibles, sémantiquement parlant, que celles d'*Andrés*. Finalement, Lourdes Ortiz n'a, semblerait-il, pas trouvé indispensable d'en disposer une à chaque chapitre, de peur sans doute d'ajouter de la lourdeur dans un roman qui se distingue par sa fluidité et son dynamisme. Un dynamisme auquel l'utilisation des procédés cinématographiques contribue largement.

Les références au cinéma, explicites ou implicites, telles que les mouvements de caméra, les plans, les décors et la mise en scène se manifestent dans *Luz de la memoria* et prouvent la complémentarité de la littérature et du cinéma, respectivement le domaine du *dire* et du *montrer*. L'économie descriptive et l'incorporation de l'« écran » dans la littérature grâce à un système savamment orchestré de références ou allusions, s'accompagnent d'une complexité au niveau structurel, laquelle rend plus que nécessaire une lecture hautement participative. Même si le cinéma fait partie de la culture de masse, l'écrivaine réussit à le ramener dans le champ littéraire pour en prouver sa valeur.

Avec *Luz de la memoria*, son premier roman publié, Lourdes Ortiz propose une littérature moderne, innovatrice et originale, grandement influencée par le cinéma. Tel que nous l'annoncions en introduction du chapitre, dans *Luz de la memoria*, la romancière s'est mise à la portée d'un lectorat plus large en privilégiant la « culture de masse » représentée par le cinéma. En faisant d'Enrique un passionné de cinéma, elle touche un public plus vaste, pas seulement une génération comme la sienne qui a grandi avec le cinéma pendant le Franquisme, mais également les générations postérieures.

1. *Cf.* chapitre I, 3.

❧

Luz de la memoria se veut avant tout comme la représentation littéraire de l'écrivaine face à l'Histoire de son pays. Lourdes Ortiz transmet une réalité qui est tombée dans l'oubli au nom du maintien de la Démocratie. Dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz prononce, en quelque sorte, un appel à considérer la souffrance des « vaincus » de la Transition comme une souffrance réelle et légitime, quoi qu'en disent les historiens. En réalité, la construction d'une nouvelle Espagne, avec la réforme pactée, se fait au détriment d'Enrique, et à travers lui tous ceux qui ont combattu pour la République. Après avoir assisté à sa destruction psychologique (perte d'idéaux, folie) on assiste à sa destruction physique (drogues et suicide).

Le processus de libération que mène Lourdes Ortiz avec son roman la pousse à remettre en question l'essence même du communisme espagnol des années 70, incapable de défendre les intérêts de la classe ouvrière. Les leaders du PCE se sont éloignés des considérations de la masse en balayant les espoirs de révolution égalitaire des jeunes militants[1]. L'erreur du PCE de Carrillo a été celui de faire de la politique « por arriba y hacia arriba »[2]. Dès lors, sous la plume de l'écrivaine madrilène, avant même la Transition, l'on comprend que l'absence de démocratie interne du Parti soit la cause de divisions internes. Le Parti est décrit par certains comme étant une fusion entre « eurocommunisme à l'extérieur et stalinisme à l'intérieur »[3]. Avant l'arrivée de la Transition, la position adoptée par les leaders du Parti et leur dogmatisme conduisent à un échec annoncé.

La question suggérée en ouverture de cette partie, nous amenait à réfléchir sur les moyens littéraires utilisés par la romancière pour nous présenter son regard sur la Transition. À travers les mécanismes de la mémoire, de sa

1. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, *op. cit.,* p. 58.

2. Santiago Carrillo, « Un partido eurocomunista con una disciplina común », *Mundo obrero*, 14 agosto de 1980, dans Andrea Donofrio, « El PCE durante su etapa eurocomunista durante la transición democrática », dans *España en democracia : Actas del IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de la Rioja, 2014, p. 157-167. En ligne sur <dialnet.uniroja.es> [Consulté le 19/09/2019].

3. Andrea Donofrio, « El PCE durante su etapa eurocomunista durante la transición democrática », *op. cit.*

propre mémoire, l'auteure madrilène fait revivre les évènements tels qu'elle les a ressentis et vécus, en y ajoutant une part d'idéalisme et d'imagination. En effet, comme le confirme Lynn Ann McGovern, il y a certainement quelques détails biographiques dans *Luz de la memoria* :

> Las múltiples historias y perspectivas que forman la narrativa tienen el doble propósito de demostrar la complejidad del autoanálisis (la propia historia de uno mismo) y el complejo proceso de anotar o crear cualquier tipo de texto, ya sean informes psicológicos, historiografías o novelas[1].

Ce perspectivisme multiple dont parle Lynn Ann McGovern est l'une des caractéristiques principales de l'écriture de l'auteure, développée dans *Luz de la memoria* mais également comme on le verra par la suite dans *La fuente de la vida*[2].

Pour faire revivre ce passé, dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz met en place un panel de personnages construits à partir d'axes oppositionnels et d'un système axiologique précis. Dans les deux scènes analysées, elle présente une femme (Pilar), un ouvrier (Anselmo) et un jeune étudiant (Enrique). Pilar est présentée comme l'archétype de la femme bourgeoise, capricieuse et égoïste, Enrique tel un bourgeois idéaliste aux idées révolutionnaires et Anselmo représente un ancien mineur des Asturies, un révolutionnaire de la première heure, pragmatique. À travers ces trois personnages, Lourdes Ortiz fait la lumière sur les conflits sociaux et générationnels au sein d'une société espagnole de la fin des années 70.

Le cinéma fonctionne comme un catalyseur d'effets visuels. Il participe à illustrer le désordre psychologique et la paranoïa du protagoniste. Si le dramatisme du roman se fait palpable grâce à ce dernier, il est d'autant plus accentué par la présence de poètes romantiques au sein de l'hypertexte. Rappelons que la transmission d'un récit et d'une trame chez la romancière s'accompagne nécessairement de la transmission d'une culture qu'elle soit littéraire, artistique, musicale ou cinématographique.

À la question « Lourdes Ortiz apporte-t-elle une autre vision de la Transition démocratique espagnole avec *Luz de la memoria* ? » la réponse est indubitablement affirmative. La modernité du texte et son ancrage historique et politique avéré contribuent à remettre en question tout un processus de la Transition démocratique espagnole. En insistant sur les

1. Lynn Ann McGovern, *Contando historias : Las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*, p. 44.

2. *Cf.* chapitre 8 de cette thèse.

jeunes meurtris de sa génération, Lourdes Ortiz livre une partie de l'histoire méconnue ou peu développée par les historiographes. Elle répare les injustices commises par l'Histoire.

TROISIÈME PARTIE

Une écriture citoyenne : reflet d'une société de la fin du XXe siècle

Pour Lourdes Ortiz, écrire signifie non seulement interroger le monde, mais aussi tenter d'atteindre un but plus ambitieux : celui de dévoiler des vérités et faire triompher la véridicité face aux manigances du pouvoir. En ce sens, *La fuente de la vida* (1995) ne déroge pas à la règle, tel que nous le verrons par la suite. Ce roman offre une vision du monde qui dérange ; il est le fruit de l'indignation de Lourdes Ortiz.

Dans les deux premières parties de cette étude, nous nous sommes attardée sur les problématiques d'une génération qui a vécu la Transition du Franquisme à la Démocratie. Avant d'aborder la troisième partie de ce travail, qui repose sur le dernier roman du corpus, *La fuente de la vida*, et pour comprendre l'évolution du processus transitionnel dans le champ littéraire de Lourdes Ortiz, il est opportun de revenir sur quelques éléments littéraires clefs recouvrant cette période de transition entre les années 1970 à 1990. Ce faisant, nous citerons les ouvrages qui ont ponctué la carrière de Lourdes Ortiz entre *Luz de la memoria* et *La fuente de la vida*. Enfin, nous aborderons le roman *La fuente de la vida*, avec la volonté d'en montrer toute l'originalité ce par quoi sera mise en lumière l'évolution flagrante de l'écrivaine.

Quelques orientations littéraires

Rappelons que pour les auteurs de cette période transitoire, dans laquelle s'inscrit Lourdes Ortiz, l'année 1975 marque l'apparition d'un nouveau courant littéraire, dans lequel s'insèrent des problématiques politiques : la mise en place d'un régime démocratique et le retour de la liberté d'expression. Dès lors, les écrivains s'écartent du roman expérimental[1], en

1. Il se caractérise par un grand intérêt accordé à l'imaginaire, la linguistique, la structure romanesque et les techniques narratives. Les auteurs du roman expérimental concentrent tous leurs efforts à la recherche des possibilités qu'offrent le langage. Ces auteurs tirent leur inspiration des grands romanciers étrangers européens, auxquels il faut associer les grands noms du *boom* latino-américain, Vargas Llosa et García Márquez, entre autres. En 1962, la publication de *Tiempo de silencio*, déclenche une nouvelle étape pour le roman expérimental espagnol. Luis Martín Santos, son auteur, abandonne la perspective objective de l'antérieur néoréalisme, utilise la deuxième personne pour prendre en charge la narration et façonne des personnages entièrement individualisés, très éloignés, contrairement au néoréalisme, des prototypes d'une classe sociale.

vogue dans les années 60, et s'enquièrent de moyens d'expressions plus personnels voire intimistes. Le roman espagnol des trente dernières années coïncide avec l'apparition du phénomène que l'on appelle « nueva narrativa española ». Sous cette appellation, l'on regroupe une série d'ouvrages et d'auteurs qui établissent une rupture nette avec les décennies précédentes, dans leur approche du roman espagnol. Ces auteurs privilégient les narrations classiques pour attirer le lecteur. Parmi les auteurs ayant observé cette tendance, l'on retrouve un groupe d'écrivaines et d'écrivains dans lequel l'on dénombre Lourdes Ortiz, Marina Mayoral ou Rosa Montero, mais où se signalent également Alfonso Grosso, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán ou Javier Marías.

Chez ces auteurs de la « nueva narrativa española », on utilise des procédés plus traditionnels. On met en avant le plaisir de raconter. Sont omniprésents l'humour, le ludique ou l'ironie, mais également la nostalgie, le lyrisme dans les romans à caractère intimiste, le recours aux culturalismes ou au raffinement. Le virage existentiel pris au XXe siècle, qui est à son apogée dans les années 80, renforce le rôle du narrateur lequel tantôt s'implique en donnant son opinion, tantôt adopte une position de « témoin » neutre, et s'abstient d'émettre des jugements et de faire des commentaires. La deuxième personne sert, le plus souvent, dans le récit à l'expression des réflexions de la conscience du personnage qui, une fois dédoublé, procède à sa propre auto-critique, tel que nous l'avons démontré dans *Andrés* et *Luz de la memoria*.

Pour ce qui concerne le langage, l'on note un fort intérêt pour la forme, qui tend vers le baroque ou le maniérisme de la prose, mais qui révèle, surtout, la sensibilité, la préparation culturelle et littéraire des jeunes romanciers et leurs efforts pour parvenir à trouver un style personnel de qualité. La structure narrative a acquis une certaine légèreté, du dynamisme, introduit notamment par la présence d'une narration polyphonique comptant trois narrateurs dans *La fuente de la vida*.

L'absence de valeurs, ou la transformation totale des valeurs, dans la nouvelle société espagnole de la Transition, favorise le développement d'une tendance à la démystification consistant à parodier les personnages et les faits narrés, qu'ils soient contemporains ou non, tel que nous allons l'observer, par la suite, dans *La fuente de la vida*. En général, les personnages héroïques disparaissent pour laisser place à des êtres démunis ou anxieux, à l'image des deux personnages masculins de *La fuente de la vida*.

Avec l'arrivée de la démocratie, la tendance à l'utopie qui animait l'ère postmoderne dans les années 60-70, « las expectativas utópicas que

la literatura levantaba en los años 60 —ante la democracia por venir »[1], laisse place au désenchantement dans les années 80 : « se reducen, en la ciudad democrática, al testimonio desencantado del proceso por el cual no acontecieron »[2]. Chez Lourdes Ortiz, que ce soit dans son premier roman non publié (1969-1971) tout autant que dans son roman récompensé d'un prix *Planeta* (1995), il n'est pas question d'alimenter des rêves, mais bien au contraire de s'en défaire. Les rêves de liberté et d'émancipation entretenus par le communisme sont détruits dans *Andrés* et *Luz de la memoria* (1971-1976). Il en va de même pour les rêves antithétiques de pouvoir, représentés par Valeriu qui s'adonne au trafic d'enfants pour monter dans l'échelle sociale et les rêves de justice, symbolisés par une lutte vaine pour dénoncer ce trafic, dans la société de consommation de *La fuente de la vida* (1995). Dans *Luz de la memoria* et *La fuente de la vida*, l'issue finale reste tragique et traumatisante[3] ; elle témoigne de l'impuissance des personnages principaux. Même si les thèmes et les personnages diffèrent d'un roman à l'autre, l'accent est mis sur leur incapacité à surmonter l'obstacle auquel ils sont confrontés. D'après Gonzalo Sobejano, cette fragilité soudaine révèle « una juventud incapaz de mejorar »[4]. Andrés retourne dans les bras de Julio, Enrique fuit sa situation en se donnant la mort et Ramiro et Esteban n'arrivent pas à porter secours à deux femmes, sauvagement assassinées.

La chute du Franquisme, amène, également, la jeune génération de 68, unie par la lutte antifranquiste, à se séparer : « del tronco común de una generación salían dos cabezas como de un águila bicéfala : una copaba los ministerios y la otra las cárceles »[5]. L'arrivée de la Démocratie en Espagne, produit une césure entre des jeunes opportunistes qui acceptent de s'adapter à la nouvelle réalité, et d'autres qui continuent à errer, désorientés par cette même réalité qu'ils rejettent, confirmant leur statut de « perdedores generacionales »[6]. Dans *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz décrit cette

1. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 121.

2. *Idem.*

3. Dans *Luz de la memoria*, le personnage se suicide. Dans *La fuente de la vida*, les personnages de Ródika et Nelly sont assassinées.

4. *Cf.* Gonzalo Sobejano, « Juan José Millás, fabulador de la extrañeza », dans Ricardo Landeira (éd), *Nuevos y novísimos : algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Colo, Society of spanish and spanish-american studies, 1987.

5. *Ibid.,* p. 127.

6. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 184.

rupture générationnelle, par l'intermédiaire du personnage de Pilar, femme active qui travaille dans une galerie d'art et d'Enrique, enfermée dans le mutisme et l'oisiveté.

Dans les trois romans de notre corpus, Lourdes Ortiz réunit « poesía y praxis, vida y literatura, estética y política »[1]. En effet, les événements historiques et politiques s'intègrent dans la diégèse. Pour ces trois romans, ils constituent le point de départ et la toile de fond du récit.

Chez l'écrivaine madrilène, comme chez de nombreux écrivains de sa génération, tel que Manuel Vázquez Montalbán, de quatre ans son aîné, l'écriture a toujours été une forme de résistance, de citoyenneté. Écrire est un exercice de prise de conscience d'une réalité qui vient au secours de l'identité, personnelle et collective[2]. La Démocratie offre à l'œuvre de Lourdes Ortiz la possibilité de s'ouvrir vers des « voies nouvelles de réception »[3], et de « faire évoluer [s]es modèles »[4]. L'écrivaine citoyenne, comme l'on pourrait qualifier Lourdes Ortiz et d'autres écrivains de sa génération, propose un discours dissensuel, un raisonnement aporétique et réveille la conscience de ses concitoyens. Après avoir guidé ses lecteurs à travers le Franquisme crépusculaire et la Transition démocratique espagnole avec respectivement *Andrés* et *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz prétend faire de même avec *La fuente de la vida* en s'attaquant aux failles de nos démocraties actuelles et aux dangers d'un monde globalisé.

La fuente de la vida, un roman tourné vers le monde

L'intérêt de *La fuente de la vida* réside dans l'approche que l'œuvre livre de l'évolution de l'écrivaine dans une Espagne démocratique. Depuis *Luz de la memoria*, l'auteure a publié cinq romans[5] dont ni l'action ni

1. *Idem.*

2. Christine Di Benedetto, « Transition et littérature dans l'Espagne contemporaine », *Revue (In)Disciplines*, juin 2017, p. 8. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01549152> [Consulté le 20/04/2019.

3. Emmanuel Boujou, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 327.

4. *Ibid.,* p. 327.

5. *Picadura mortal*, 1979 (roman policier narré par une femme détective) ; *En días como estos*, 1981 (roman sur le terrorisme, allusion à ETA) ; *Urraca*, 1982 (un roman sur le personnage de la reine Urraca de Castille au Moyen-Âge), *Arcángeles*, 1986 (portrait de la génération espagnole des années 80), *Antes de la batalla*, 1992 (portrait de l'Espagne de la fin des années 80).

le thème principal ne se développaient en dehors du territoire national. Dans *Arcángeles*, sorti en 1986, soit dix ans après *Luz de la memoria*, l'on retrouve des préoccupations presque identiques partagées, cette fois-ci, par la génération postérieure, celle des années 80. Pour la première fois, la réalité contemporaine espagnole de la Movida, y est décrite, provocante et colorée, « chapas de Coca Cola »[1], « la chaqueta de skay »[2], « Orinaremos sobre vuestras gargantas »[3], sur un air de musique du groupe The Clash[4]. Toutefois, dans *Arcángeles*, tout est question de renoncement et d'acceptation[5], de gagnants et de perdants, et on y ressent le même pessimisme qui régnait dans *Luz de la memoria* : « Algunos que mueren de sobredosis, en realidad mueren por la estricnina »[6]. Si *Luz de la memoria* présente des personnages qui ont vingt ans au moment de la narration, les personnages dans *Antes de la batalla* en ont quarante. Lors de notre rencontre, l'auteure madrilène a confirmé que *Antes de la batalla* : « es un libro que habla de la decepción, añadí en el primer capítulo la guerra de Irak »[7]. Elle ajoute que son objectif reste le même : raconter la Transition. Dans *Antes de la batalla* (1992), Lourdes Ortiz continue d'analyser « esa gran transición de la utopía a las corbatas »[8] et d'approfondir le portrait d'une génération à deux visages, « de corredores en carreras diferentes »[9], qu'elle avait commencé avec *Andrés* en 1969. L'Histoire vécue est finalement la même pour les personnages d'*Andrés* (Franquisme crépusculaire[10]), de *Luz de la memoria* (Transition[11]) et de *Antes de la batalla* (Démocratie[12]), mais à des années d'intervalle. Avec ces trois romans, Lourdes Ortiz offre un portrait protéique et évolutif de la

1. Lourdes Ortiz, *Arcángeles*, Barcelona, Plaza y Janés,1986, p. 57.
2. *Ibid.,* p. 59.
3. *Ibid.,* p. 57.
4. *Ibid.,* p. 63.
5. *Ibid.,* p. 57.
6. *Ibid.,* p. 139.
7. Propos recueillis lors de notre entretien avec Lourdes Ortiz en mai 2016.
8. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 125.
9. José Luis Calvo Carilla, « Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes », dans *El relato de la Transición: la Transición como relato*, *op. cit.,* p. 134.
10. Jusqu'en 1975.
11. De 1975 à 1986 et l'élection remportée par le PSOE.
12. De 1986 et aujourd'hui.

génération de 68. Le procédé analogue s'observe chez Rafael Chirbes, avec sa trilogie, parue *à posteriori* : *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) et *Los viejos amigos* (2003). Ainsi, de 1971 à 1992, à l'image de Rafael Chirbes, en écrivant une histoire qui aurait pu être la sienne, Lourdes Ortiz a tenté de se libérer du destin de sa génération, grâce à la psychanalyse que la littérature lui a fournie, devenant de ce fait son historiographe[1].

Pourtant à l'âge de 50 ans, Lourdes Ortiz change de direction[2] et s'éloigne de son sujet de prédilection, pour s'intéresser à une actualité terrifiante du début du XXe siècle : le trafic d'organes et d'enfants au Pérou et les adoptions illégales en Roumanie. *La fuente de la vida* raconte l'histoire d'Esteban, un journaliste déclassé en quête de *scoop*, vivant à Madrid et de Ramiro, un restaurateur d'art, marié à María, envoyé par le gouvernement espagnol, au Pérou. Lorsqu'il arrive en Roumanie pour écrire son article sur les adoptions illégales, Esteban se fait passer pour un acheteur et rencontre Ródika, son intermédiaire, impliquée dans ce commerce illégal. Cette dernière prend elle-aussi le récit à son compte pour dévoiler l'envers du décor de ce trafic. À mesure qu'avance le récit, Esteban succombe aux charmes de Ródika et Ramiro à ceux de Nelly, une américaine de passage au Pérou. Les objectifs de départ des deux personnages masculins vont être bouleversés par la présence féminine. Esteban va se sentir investi de la mission de sauver Ródika de sa situation[3] et Ramiro va enquêter sur la disparition soudaine de Nelly. Après une course poursuite, dans la chaîne des Carpates, en Transylvanie, Esteban retrouve Ródika[4] assassinée au bord de la route. Quant à Ramiro, sa quête d'information le conduit, bien malgré lui, dans un des repères de la mafia péruvienne. Il y apprend que Nelly est une trafiquante, ennemie yankee du peuple péruvien. Nelly finit par apparaître, ou plutôt surgit son corps mutilé, exhibé sur la place publique, en signe d'exemple et d'avertissement. De retour à Madrid, Esteban et Ramiro sont réunis par le destin, dans une clinique, à l'occasion de la naissance de l'enfant que Ramiro vient d'avoir avec María. Le traumatisme des deux personnages est tel qu'ils ont l'impression d'apercevoir la silhouette,

1. *Cf.* les propos que tient Germán Labrador Méndez sur Rafael Chibes. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, *op. cit.,* p. 126.

2. Les romans postérieurs à 1995, *La liberta* (1999), *Cara de niño* (2002), *Las manos de Velázquez* (2006) n'évoquent plus ce thème.

3. Elle est en couple avec Valeriu, un homme violent et sans scrupule, à l'origine de ce trafic. Ródika est prisonnière de sa situation, elle désapprouve ce trafic.

4. Après avoir tenu tête à Valeriu, elle est devenue un danger pour lui. Il fallait l'éliminer.

respectivement pour Esteban et Ramiro, de Ródika et de Nelly, lorsque passe une infirmière. Meurtris et profondément seuls, ces personnages sont désorientés et détruits. Leur mutisme symbolise celui de toute une société du XXe siècle, qui assiste à ces drames dans l'indifférence la plus totale.

Si la thématique de *La fuente de la vida* s'avère complètement différente de celle de *Andrés* ou *Luz de la memoria*, certains éléments permettent, néanmoins, de rapprocher les trois œuvres du corpus. Dans un premier temps, les héros des trois œuvres partagent des valeurs morales et éthiques[1] par rapport à des systèmes de valeurs extérieurs à l'œuvre[2]. Leur évolution peut être perçue, paradoxalement, dans un sens positif, mais aussi négatif. Effectivement, Andrés est un personnage en construction alors qu'on assiste à une déconstruction progressive des personnages d'Esteban et de Ramiro, suivie d'une destruction psychologique, comparable, dans une certaine mesure, à celle qu'a vécue Enrique, détruit qu'il est par la perte des illusions et l'univers carcéral.

En revanche l'engagement politique, très présent dans *Andrés* et dans *Luz de la memoria*, par l'intermédiaire de leurs personnages, est absent dans *La fuente de la vida*. Il disparaît au profit d'un engagement social, bien présent dans la méga Histoire[3] de *La fuente de la vida*. Cette réécriture, dans la mesure où ce sont des faits divers repris par Lourdes Ortiz, dépasse les frontières de l'Espagne, dépasse les problématiques de genre et de sexualité, pour alerter sur l'avenir de l'humanité. Le trafic d'organes et les adoptions illégales constituent l'histoire principale qui, en filigrane, fait transparaître l'engagement humaniste et citoyen de l'auteure[4].

Pour le traitement d'un tel sujet à visée internationale, nous dévoilerons comment dans *La fuente de la vida*, à l'instar des autres ouvrages[5], Lourdes Ortiz va renforcer l'ancrage historique et la cohésion narrative grâce à une série de références réelles (des lieux, des artistes, des romans et des faits qui ont une répercussion sociologique pour insérer *La fuente de la vida* dans une réalité connue et familière pour ses lecteurs). Afin de pouvoir l'attester,

1. Andrés et Enrique veulent se battre pour la liberté, Esteban veut faire déjouer un trafic d'être humain et sauver Ródika. Ramiro aurait pu sauver Nelly et il culpabilise.

2. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 45.

3. Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Roland Barthes, Philippe Hamon, Michel Riffaterre, Ian Watt et Leo Bersani, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 2015, p. 136.

4. *Cf.* chapitre III, 3 de cette thèse.

5. *Cf.* chapitre I,1 et chapitre II, 3.

il faudra identifier ces références réelles, découvrir quelle en est la teneur et le rôle qu'elles jouent dans la création d'un univers à multiples facettes.

Parmi ces références au réel, il faut compter sur l'élément culturel, omniprésent dans *Andrés* avec les épigraphes, dans *Luz de la memoria* avec le cinéma. Ce dernier garde une place prépondérante dans *La fuente de la vida* avec le recours à l'intertextualité et à l'imaginaire collectif[1], tel que nous l'analyserons par la suite.

Toutefois, l'originalité de *La fuente de la vida* repose sur la technique narrative. Dans *Andrés* et *Luz de la memoria*, il n'y a qu'un seul narrateur masculin ; dans *La fuente de la vida*, il en existe trois différents, dont une femme. La présence d'un récit enchâssé est un procédé typique de défocalisation de « l'espace normatif-évaluatif »[2] du récit. Ce procédé consiste à mettre en place une « mosaïque d'espaces évaluatifs juxtaposés, plutôt qu'un monologue univoque au service d'un système de valeurs privilégié »[3]. Dès lors, *La fuente de la vida* propose une histoire dont la *tridimensionnalité* offre une série d'évaluations paradoxales et parallèles dans les différents récits (pour le personnage de María, les péruviens sont des sauvages « Ayer degollaron a un turista » alors que pour le narrateur Ramiro ce sont des gens charmants « Aquí hay gente encantadora »[4] : le point de vue de María est opposé à celui de Ramiro). Ainsi, les narrateurs servent-ils de point de référence au lecteur et de « discriminateur » idéologique (il est positif par rapport à des négatifs)[5].

D'ailleurs, dans *La fuente de la vida* la problématique sociale est présentée, essentiellement, par l'intermédiaire de la mise en scène des individus[6]. Les personnages se comportent d'une certaine façon dans un cadre spatio-temporel déterminé. Vincent Jouve qualifie ces personnages comme étant : « la société du texte »[7]. On réservera, par conséquent, un espace privilégié à l'étude des personnages, en examinant les combinaisons entre rôles actanciels et rôles thématiques, selon la méthode définie par le folkloriste russe Vladimir Propp. L'analyse des personnages, qui reposera

1. *Cf.* les chapitres I,3, II, 3 et III,2.
2. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 115.
3. *Ibid.,* p. 116.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 10-11.
5. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 47.
6. *Cf.* chapitre III, 3.
7. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 143.

sur l'étude de Vladimir Propp, va nous permettre de comprendre comment l'univers du conte intervient dans *La fuente de la vida*. En nous basant sur le travail de ce dernier consacré à la morphologie des contes merveilleux, nous pourrons prendre toute la mesure du potentiel de subversion de l'œuvre de Lourdes Ortiz qui traite un sujet d'actualité sous une forme inattendue. *La fuente de vida* immerge le lecteur dans un univers merveilleux de par sa localisation : Cuzco, la ville des Incas et la Transylvanie, terre de Dracula. Pourtant, même si le lieu est propice à l'émerveillement, à l'exotisme, dans l'inconscient collectif du lecteur et des personnages, il n'y a aucun élément merveilleux dans le récit. Dans ses rêves, Ramiro imagine Nelly en déesse inca qui dévore les cœurs des hommes. L'élément merveilleux est supplanté par un élément destructeur, voire diabolique. L'objet magique, secrètement attendu par le lecteur, n'intervient pas et l'issue annoncée finit par s'accomplir, laissant le lecteur abasourdi. Dans *La fuente de la vida*, l'univers d'attente du lecteur est bouleversé, depuis le titre[1] jusqu'à la fin du récit.

Pour conclure cette phase introductive, notons que ces premières pages ont énuméré des points charnières qui constitueront le travail de cette dernière partie de thèse. L'étude de *La fuente de la vida* se montre inévitable, tant ce roman marque un tournant dans la carrière littéraire de l'auteure. Avec cet ouvrage, elle affirme sa vision du contexte international des années 90 et intègre des personnages qui se meuvent, pour la première fois, hors d'Espagne. Par l'intermédiaire de son auteure, *La fuente de la vida* clame le retour aux origines de l'humanité et s'insurge contre une société gangrenée par un mal profond. Le trafic d'organes et d'enfants en soulignent la gravité.

Les divers questionnements préliminaires induisent que *La fuente de la vida* réunit des éléments caractéristiques du conte et dispose d'un abondant réseau de références au réel. Il s'agira d'associer ce postulat de départ, fil conducteur de cette troisième partie, à une démarche sémiotique et narratologique. Pour y parvenir, nous commencerons par nous interroger sur la matrice du roman, en évoquant l'engagement humaniste de Lourdes Ortiz et le rôle du dialogue préliminaire qu'elle entretient avec son lecteur, par le truchement des éléments paratextuels. Ensuite, le caractère énigmatique du paratexte aidant, nous verrons comment Lourdes Ortiz enveloppe son lecteur dans un monde en apparence féérique qui se peuple progressivement de créatures mythologiques, diaboliques, de vampires et de gangsters et dans lequel évoluent des anti-héros masculins et des personnages féminins. À ce propos, l'élément subversif transparaîtra dans le caractère parodique, voire grotesque de certains personnages. Enfin, nous observerons comment

1. *Cf.* chapitre III, 1

Lourdes Ortiz accompagne ses personnages en distillant, en toile de fond, des références au réel, principalement concernant leur pays d'accueil : la Roumanie et le Pérou. D'ailleurs, nous dévoilerons dans quelle mesure ces pays fournissent un prétexte à l'écrivaine pour évoquer un héritage communiste, désormais en déclin et les effets pervers de la mondialisation.

Dans cette dernière partie, avec *La fuente de la vida*, le regard du lecteur se pose sur une crise sociale internationale, le trafic d'enfants et d'organes. Lourdes Ortiz a le mérite de défendre une posture humaniste au sein, selon elle, d'une société de la fin du XXe siècle, qui préfère ignorer le problème ou l'occulter.

Chapitre 1 : La matrice de *La fuente de la vida*

La fuente de la vida, 1995, en tant que septième roman de l'auteure Lourdes Ortiz, roman de la maturité, finaliste du *Premio Planeta*[1], est profondément culturaliste et engagé, riche en nuances et introspections. *La fuente de la vida*, met en scène deux histoires parallèles. D'ailleurs, lorsque Lourdes Ortiz s'est présentée au *Premio Planeta* sous le pseudonyme de Alfredo Marín, elle a choisi le titre de *Dos Destinos*. La superposition des deux histoires géographiquement éloignées et pourtant si proches thématiquement parlant, souligne une structure en miroir, révélatrice de complexité.

1.1. L'engagement

> El compromiso del escritor es con su obra, con ese desafío que le plantea cada página en blanco, sea cual sea el tema que se propone contar […] para contar lo que quiere contar y no otra cosa. […] Y luego, al margen o al mismo tiempo, está su compromiso como ciudadano que le puede llevar a defender determinadas posturas o ideas -que compartimos o no- en la vía pública, en los medios de comunicación o en los artículos que publica[2].
>
> Lourdes Ortiz

Pour Lourdes Ortiz, l'écriture n'obéit à aucun engagement préalable, elle est libre, souveraine, autonome[3]. La défense de la liberté, d'action, de pensée, est le facteur déterminant qui meut l'écrivaine. La liberté est le principe, la cause qui inspire l'action de l'écrivain engagé. Il s'émancipe ainsi de

1. *Cf.* annexe n° 6.
2. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 33.
3. *Ibid.,* p. 82.

toute forme de contraintes qui pourraient être mises en place par le pouvoir en place ou par les partis politiques[1]. De ce fait, dans les trois romans de notre corpus, on peut dégager un fil conducteur posant deux concepts antagoniques : la liberté face au pouvoir. L'écriture devient un acte, ou un instrument, de libération personnel mais aussi collectif. L'engagement chez Lourdes Ortiz correspond à un acte altruiste et communautaire.

À notre sens, l'engagement ortizien surgit d'un constat conscient de l'état du monde, de la société. Il se manifeste dans ses romans à travers la divulgation d'une perception du monde que le pouvoir tente de dissimuler.

Selon elle, la littérature nous éduque et transforme notre perception du monde : « Crecemos con las historias que se nos cuentan y, por muy mal que sea la novela que tenemos entre las manos, algo nuevo, se añade a nuestra visión del mundo con cada libro : los personajes, situaciones, ciudades y nombres hasta entonces desconocidos »[2]. Profondément rousseauiste, Lourdes Ortiz est convaincue que l'Homme est perfectible et qu'avec une éducation convenable, on peut arriver à créer une société plus juste[3]. L'importance de l'éducation prônée par la République espagnole reste très ancrée dans cette Espagne du XXe siècle[4].

En quête de justice sociale, Lourdes Ortiz va jouer un rôle consistant à faire émerger à la surface ces choses oubliées, cachées ou inapparentes. Pour y parvenir, elle va se servir de son expérience personnelle au sein du Parti communiste et proposer un bilan critique sur le communisme dans *Luz de la memoria*. Elle aborde, également, le terrorisme dans *Antes de la batalla*, avec la guerre en Irak. *Antes de la batalla*, *Andrés* dans une moindre mesure, *En días como estos* dont les protagonistes sont des membres de l'ETA, et *La fuente de la vida* présentent de manière déterministe la répétition d'un schéma de violence historique, exacerbée

1. Le dictionnaire définit en ces termes la *liberté* : « État de celui, de ce qui n'est pas soumis à une ou des contrainte(s) externe(s) », *Trésor de la Langue Française Informatisé,* article « Liberté ». En ligne <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1303572750;r=1;nat=;sol=0> [Consulté le 24/09/2018].

2. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 26.

3. Lourdes Ortiz dans le journal *Villa de Madrid*, 21 mars – 1er avril 1990, p. 40. Notre traduction. « Porque soy roussoniana y estoy convencida de que con una educación adecuada se puede conseguir una sociedad más justa ».

4. Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 63. La République veut mettre en place une éducation de qualité pour tous. Pendant la République, des pièces de théâtre de grands classiques espagnols sont adaptées et représentées par des compagnies de théâtre.

parfois par la manipulation. C'est du moins ce que nous fait comprendre Lourdes Ortiz dans *En días como estos*, en créant des personnages qui se battent sans savoir réellement pourquoi.

Tout ceci apparaît chez ces écrivains du *réalisme socialiste*[1], pour lesquels un tel engagement s'exprime par rapport à une perspective de classe, à partir d'une conscience de lutte des classes[2]. L'écrivain espagnol des années 60-70, introduisant les idées marxistes dans la littérature, inspiré par Brecht, Lukács et Sartre notamment, prône « la motivación social » de la création littéraire, qui doit s'occuper des secteurs les moins favorisés de la société, et prendre en charge la lutte des classes car d'après Sartre : « la littérature est, avant tout, un fait social »[3].

Outre l'attention portée au sujet, l'écrivain engagé n'en oublie pas pour autant la dimension formelle de l'écriture. L'un des topoï les plus fréquents sur l'écrivain engagé, en Espagne ou en France, laisse sous-entendre que ce dernier écrit « mal », car il ne se soucie guère de la forme, lui préférant le contenu. Pourtant l'on sait bien que, comme l'indique Roland Barthes, « la forme littéraire peut désormais provoquer les sentiments existentiels qui sont attachés au creux de tout objet : sens de l'insolite, familiarité, dégoût, complaisance, usage, meurtre[4] ».

Quelle forme prend la littérature engagée ? Pour Lourdes Ortiz, il n'y a pas de doute, la meilleure littérature est celle qui nous pousse à nous connaître nous-même et le monde qui nous entoure : « la buena literatura, es una alcancía, una lámpara maravillosa que nos conduce de la mano hacia regiones inéditas de nuestro interior, desde luego, pero también del portentoso e inabarcable mundo que nos rodea »[5]. La romancière a une vision pragmatique, utilitariste, pédagogique et moralisatrice de la littérature. En effet, elle sait qu'il ne s'agit pas de changer le monde – « la gran literatura, tal vez no pueda cambiar el mundo » – mais de développer la conscience citoyenne d'une société : « hace(r) agujeros, horada(r) las convicciones »[6].

1. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris.M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000, p. 515.

2. *Idem.*

3. *Cf.* Jean-Paul Sartre, dans José María Castellet, *La hora del lector, Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 1957.

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

5. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.*, p. 34.

6. *Ibid.,* p. 38.

Cette société est contrôlée, malgré elle, par les mass medias[1], par les puissances financières, le discours dominant. Quoi qu'il en soit, les textes de Lourdes Ortiz contiennent, comme d'autres textes engagés, « de manière inhérente la capacité d'interroger le lecteur, de lui remettre une responsabilité entre les mains »[2]. Dès lors, l'écriture engagée peut devenir le déclencheur d'une « prise de conscience citoyenne », en mêlant le « langage de la vérité » au « langage commun »[3]. Ainsi, la littérature engagée construite par le récit ortizien, se doit-elle d'amener le lecteur à prendre connaissance de soi-même, tout en lui communiquant une dure réalité. Très proche de la satire ménippée définie par Bakhtine comme « un genre protéiforme et flexible » qui exprime une vision particulière du monde, une vision opposée à la pensée dogmatique, unilatérale et autoritaire[4]. Tant et si bien que le recours au fantastique, à l'imaginaire, tel que nous le verrons par la suite[5], ne sert pas à *incarner* la vérité mais bien à la rechercher, la provoquer et surtout la mettre à l'épreuve[6].

Comment cela se manifeste-t-il dans *La fuente de la vida* ? Quelles stratégies Lourdes Ortiz met-elle en œuvre pour amener le lecteur à se questionner ? Qu'est-ce qui fait de *La fuente de la vida* un roman cosmopolite et atemporel ? C'est ce que nous allons faire émerger tout au long de cette partie.

1.2. La culture au service de la fiction

> La novela no pretende sustituir a la historia. Es un género que no se inmiscuye en la realidad suplantándola, pero que la olfatea y la destripa.
>
> Lourdes Ortiz

1. *Cf.* Lourdes Ortiz, *Comunicación crítica*, *op. cit.,* p. 23.
2. Sonya Florey, « Écrire en marge - écrire les marges. La littérature engagée contemporaine », dans C. Alexandre-Garner (éd), *Frontières, marges et confins*, Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2008. En ligne <http://books.openedition.org/pupo/2991?lang=fr> [Consulté le 20/03/2017].
3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2018, p. 135.
4. Silvia Manzanilla, « Acerca de la sátira menipea », *Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C*, 27 novembre 2015. En ligne <https://adelycac.wordpress.com/2015/11/27/menipea/> [Consulté le 2/09/2019]. Notre traduction.
5. *Cf.* chapitre 6 de cette thèse.
6. *Cf.* Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 161 dans Silvia Manzanilla, « Acerca de la sátira menipea », *op. cit.*

Avant même l'étude du récit proprement dit, au moyen de son titre l'auteure fait appel à des référents culturels indéniables qui se mêlent à une réalité concrète. Le titre, de par sa fonction énonciative et anticipative, extrait du réel un objet ou un thème particulier qu'il propose à l'attention du lecteur. À travers un tel choix, se profile déjà un regard, des valeurs et une hiérarchie.

1.2.1. La signification culturelle de *fuente* dans le titre du roman

En espagnol *fuente* a deux significations. Ce substantif peut désigner aussi bien la fontaine que la source[1]. La vision métaphorique conduit à observer l'eau qui s'écoule depuis l'amont et la suivre jusqu'en aval. L'eau guide le lecteur en dévoilant le cheminement du trafic clandestin, en allant du particulier au général. Telle est notre interprétation.

Effectivement, dans la tradition culturelle, la fontaine renvoie au symbole féminin et maternel, mais également au symbole de l'immortalité avec le mythe de la fontaine de jouvence. Ce à quoi aspirent certaines femmes en ayant recours à la chirurgie esthétique dans *La fuente de la vida* :

> […] conocía a esas mujeres que se trasladaban desde sus países […] para recuperar […] la confianza en una vida eterna aquí en la tierra, sin arrugas, sin el espantoso reflejo del espejo fatal que devuelve la conciencia del tiempo infatigable, verdugo terrible[2].

En outre, la traduction fidèle serait *La fontaine de la vie*, une fontaine qui n'existe qu'au paradis terrestre, au jardin d'Éden. D'après la tradition culturelle, la *fuente* fait référence à la fertilité de la femme, qui permet le renouvellement de la vie. Ce titre, qui vient en quelque sorte rendre hommage aux femmes, n'annonce aucunement la thématique de l'ouvrage, telle qu'elle est développée, où la notion de paradis terrestre est inexistante. Il renvoie en revanche à l'idée de naissance, de mort et du cycle de la vie.

Les valeurs symboliques que ce substantif véhicule, qui associent *la fuente* à l'idée de circularité et de cycle de la vie, abondent dans le sens voulu par la romancière. En réalité, le titre de ce roman a été le deuxième choix de Lourdes Ortiz. Si le roman s'intitule ainsi, ce n'est que par un concours de circonstances. Au cours de notre entretien en mai 2016, l'écrivaine nous confia le titre auquel elle avait pensé en premier lieu : « *La fuente* tenía que

1. Diccionario de la RAE. En ligne <https://dle.rae.es/?id=IYZhVtl> [Consulté le 2/09/2019].

2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 79.

llamarse Ombligo pero después de publicar *Camas*… »[1]. Pour donner toute crédibilité à son roman, pour qu'il ne soit pas associé au sexe, son choix s'est porté sur un autre titre, chargé symboliquement et culturellement. Le substantif *ombligo* a en commun avec *fuente* son rattachement à la vie, par le truchement du cordon ombilical, et à la notion de circularité, grâce à sa forme. Il aurait été, par conséquent, beaucoup plus synthétique et moins évasif que *La fuente de la vida*. Cependant, le roman aurait-il connu un tel succès commercial ? Les lecteurs auraient-ils été aussi curieux de voir ce qui se cachait derrière ce titre ?

Si le titre intrigue, attise la curiosité du lecteur et fait appel à un imaginaire collectif, il est également porteur d'un message d'espoir, de valeurs universelles renvoyant à notre condition humaine et pour autant, au réel. Si bien que s'instaure, alors, le pacte de fiction réaliste entre l'auteur et le lecteur. Ce pacte commence ainsi dès le titre. Pourtant, le lecteur leurré par les symboles et les références à la Bible, ne peut se douter qu'il s'agit, dès le départ, d'un trompe l'œil. En effet, un des phénomènes de ladite postmodernité consiste à manipuler les textes, les formes, les mythes et les thèmes de la littérature classique pour leur conférer un sens nouveau[2]. Qu'en sera-t-il dans le corps du récit ? De quelle manière Lourdes Ortiz va-t-elle mettre à l'épreuve son lecteur ?

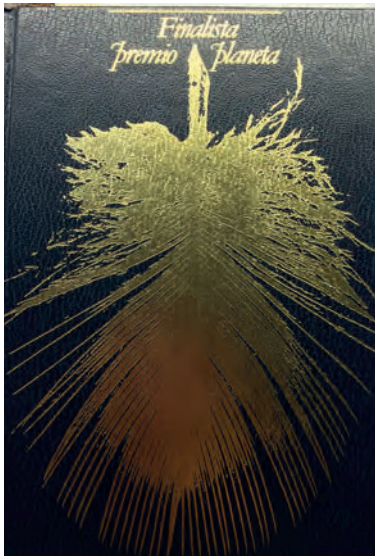
1.2.2. La première de couverture : première édition de novembre 1995

Le lecteur va être mis à l'épreuve dès la première de couverture car le titre énigmatique est illustré par un dessin aux reflets dorés et un tableau qui laissent place à l'imaginaire. Lourdes Ortiz et la maison d'édition misent sur l'occultation de contenus susceptibles de configurer l'intrigue. Face à la connaissance rationnelle, la suggestion est le chemin que doit adopter le lecteur pour pénétrer l'univers de *La fuente de la vida*.

Examinons la première de couverture de droite. En dessous du titre, écrit en lettres rouge sang, ce sang indispensable à la vie de chaque être humain, on visualise un tableau. Il s'agit d'une œuvre de Paul Gauguin, *Double portrait d'enfants*, peint en 1889, qui représente le fils et la fille du peintre Schuffenecker, ami intime de Paul Gauguin. Jeanne a sept ans et demi et Paul en a quatre.

1. Propos recueillis lors d'un entretien avec Lourdes Ortiz en mai 2016.

2. Juan Cano Ballesta, *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Granada, Atrío, 2007, p. 83.



Dans cette œuvre, les enfants sont les seuls protagonistes ; ils occupent tout l'espace du tableau. Ils ressemblent à des poupées et sont disposés et peints comme des objets dans un environnement abstrait. Les vêtements qu'ils portent datent de la fin du XIXe siècle. L'espace est une fiction et seul le dos de la chaise d'enfant relie l'espace de la réalité à celui du tableau. L'absence de profondeur de champ enferme encore davantage les personnages, prisonniers de leur condition. On ressent la détresse dans le regard de ces enfants, la peur en l'avenir. Ils sont assis attendant leur destin. Dans les yeux de la petite fille, plus âgée, on peut lire de la maturité et de la détermination alors que chez le petit garçon l'angoisse prédomine. Il ne se regardent pas ; ils ont les yeux rivés sur ce qu'il se passe en hors champ. On ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec le personnage de Marcela[1], trois ans, dans *La fuente de la vida* et les nourrissons de moins de trois mois[2]. La force de ce tableau réside dans sa capacité à créer de l'empathie chez celui qui le regarde. L'enfant apparaît esseulé dans un environnement inadapté ; il est une victime de choix.

Toutefois, en privilégiant l'abstraction, le tableau renvoie à l'imaginaire. Si le peintre Paul Gauguin représente des enfants faibles et passifs, cette

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 116.

2. *Ibid.,* p. 152.

vision diffère dans la culture populaire. Dans certains contes traditionnels, les enfants sont des victimes qui échappent à leur destin. Dans *Le petit chaperon rouge*, le loup est vaincu, dans *Le petit poucet*, ce dernier triomphe de l'ogre et dans *Hansel et Gretel*, la sorcière anthropophage est jetée dans le four. Livrés à eux-mêmes, abandonnés par leurs parents, les enfants refusent leur sort et évitent la mort. Quel sera le destin des enfants dans *La fuente de la vida* ? Seront-ils spectateurs ou acteurs ? Telles sont les questions que le lecteur est amené à se poser.

La première de couverture de *La fuente de la vida* attire particulièrement l'attention sur la thématique principale du roman. Le choix de l'illustration, mettant en scène l'objetisation des enfants, démontre que l'auteure veut également jouer sur la corde sensible du lecteur. D'une certaine manière, elle se permet également de faire cohabiter la culture élitiste et la culture populaire et de semer le doute quant au contenu du roman. La dualité exposée par les deux enfants, l'un déterminé et l'autre angoissé, renvoie aux deux protagonistes adultes du roman, Esteban et Ramiro et par conséquent aux deux histoires parallèles. Ce tableau interpelle autant qu'il émeut ; tel est l'objectif de Lourdes Ortiz avec *La fuente de la vida*.

1.2.3. Les épigraphes

Contrairement à *Luz de la memoria*, dans *La fuente de la vida* les épigraphes sont liées directement à la vie privée de l'auteure. Elle a choisi de citer son ex-mari, le poète Jesús Munárriz. Ainsi, *La fuente de la vida* prend une dimension plus personnelle et intime pour l'écrivaine. Elle ne vit plus à travers ses lectures et s'affranchit d'une légitimité, octroyée par les épigraphes d'autres artistes, auparavant nécessaire. C'est assurément le signe d'une maturité dans la construction de cette femme de lettres.

Tout juste après *Luz de la memoria*, on constate déjà une diminution importante du nombre d'épigraphes dans ses romans. Dans *En días como estos* et *Urraca*, elles sont absentes et dans *Picadura mortal*[1], *Antes de la batalla*[2] et *Arcángeles*[3], limitées au nombre de deux. Toutefois, *La fuente de la vida* marque un tournant dans la mesure où elle choisit des épigraphes qui renvoient à sa personne en tant que femme, romancière, être humain et non plus en tant que lectrice.

1. C'est une épigraphe de Bhagavad-Gita.
2. C'est une épigraphe de Carlos Piera, poète espagnol.
3. Ce sont les épigraphes de la *Chanson de Roland* et de Georges Eliot, romancière anglaise.

La première épigraphe, celle du poète Jesús Munárriz, fait un éloge au présent, en décrivant la recherche de l'éternité, un refus de vieillir, comme une démarche vaine :

> *Hic et nunc*
> ¡Qué efímero lo eterno!
> Su soberbia
> abatida,
> su piedra
> enarenada
> su excelsitud
> pavesas
> Sin embargo, ¡este instante!
>
> Jesús Munárriz, *De lo real y su analísis*

Les termes « soberbia, excelsitud » délimitent la signification de « eterno ». Ils la caractérisent en l'humanisant de manière péjorative, la soberbia étant un manquement mineur. De ce fait, l'éternité perd son envol, sa grandeur et son universalité ; elle est ancrée dans le présent. Son existence même est remise en question par le substantif « pavesas » et les adjectifs « abatida » et « enarenada ». La conjonction adversative « sin embargo » introduit une opposition claire entre l'éternel et l'éphémère. L'utilisation du pronom démonstratif « este » devant le substantif « instante » trahit l'aspiration du locuteur, en l'occurrence le poète, à privilégier l'instant présent.

Les protagonistes du roman, le crédule Ramiro et l'intrépide Esteban, originaires d'un monde aseptisé où tout les protège, vont prendre conscience, en faisant l'expérience d'un épisode traumatisant, que la vie ne tient qu'à un fil et par conséquent qu'elle doit être chérie et préservée.

Sur la même page, comme faisant partie d'un même corps, l'écrivaine a inséré une épigraphe qu'elle a écrite spécialement pour *La fuente de la vida* :

> El azar juega con los humanos
> y logra que dos líneas paralelas
> lleguen a encontrarse.

Cette épigraphe souligne à quel point le destin peut être imprévisible et à quel point il échappe au contrôle de l'être humain. Notons que Lourdes Ortiz présente elle-même son roman, chose inédite, comme si l'épigraphe de Jesús Munárriz ne suffisait pas. Genette affirme que « le caractère autographe (de l'épigraphe) lui confère une valeur d'engagement personnel très supérieur à celle de l'épigraphe ordinaire […] »[1]. Dès

1. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.,* p. 156.

l'épigraphe, la romancière montre son engagement en tant que citoyenne du monde, en tant que femme concernée par l'évolution de la société. Elle crée également, un jeu entre prolepse et analepse dans la mesure où elle évoque deux lignes qui se rencontrent, annonçant l'existence de deux histoires parallèles.

Dans son épigraphe, elle touche à l'universel, en déclarant que les problèmes des autres deviennent, un jour ou l'autre, les problèmes de tout un chacun. Le message de l'œuvre et la thématique, le trafic d'enfants au Pérou et en Roumanie, s'adresse à tout type de lecteur. En s'éloignant d'une problématique espagnole, comme l'était le « desencanto » dans *Andrés* et dans *Luz de la memoria*, la romancière aborde cette fois un problème mondial.

Les deux épigraphes insistent sur la condition de mortel de tout être humain, soumis à des aléas qu'il ignore, quels que soient sa situation géographique, sa classe sociale ou son âge. La première épigraphe métaphorique et symbolique est complétée par celle de Lourdes Ortiz dont le sens est explicite, dans une dialectique de causalité, dans laquelle lutter contre sa nature entraîne des comportements contre-nature.

Dans ce chapitre, nous avons essayé d'appréhender les éléments constituant la matrice de *La fuente de la vida*, en expliquant les principales raisons qui ont conduit à l'écriture de ce roman et en portant notre attention sur le paratexte.

Notons que l'engagement ortizien atteint une autre dimension avec *La fuente de la vida* dans la mesure où il aborde une problématique mondiale. Contrairement à *Andrés* et à *Luz de la memoria*, où il s'agissait de restituer le passé d'une génération, de militants communistes, oubliés par l'Histoire d'Espagne, dans *La fuente de la vida*, l'auteure montre un engagement humaniste en s'insurgeant contre la banalisation des injustices et des crimes commis dans un monde globalisé de la fin du XXe siècle.

Le paratexte nous renseigne sur la mise en place de l'univers de *La fuente de la vida*. La première de couverture et les épigraphes annoncent l'intrigue et la structure du roman. Les enfants présents dans la première de couverture renvoient au trafic d'enfant et les épigraphes préfigurent l'existence de deux histoires parallèles dans lesquelles cohabitent deux réalités : l'une palpable décrite par le personnage (le présent) et l'autre insaisissable dévoilée par l'auteure (l'éternité). Ainsi, elle introduit ce que Bakhtine appelle un discours bivocal, un dialogue à deux voix, deux conceptions du monde,

deux langages : celle directe du personnage qui parle et celle réfractée de l'auteur[1].

Après avoir focalisé notre attention sur la matrice de *La fuente de la vida*, il convient désormais, d'aborder l'étude de la trame narrative du roman.

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.,* p. 144-145.

Chapitre 2 : *La fuente de la vida*, propice à l'imaginaire ?

> […] los cuentos de toda la vida han pervivido y perviven, porque tienen precisamente la fuerza mítica del cuento popular, aquel que ha traspasado, desde la tradición oral, tiempos y fronteras, con sus ogros, sus brujas y sus padres desatentos, […] madrastras desalmadas, niños abandonados o huérfanos, adolescentes lanzados a la vida y teniendo que superar las más difíciles pruebas […]. Las mismas situaciones desdichadas que hoy en día se plantean a muchas familias por falta de recursos, medios económicos adecuados para alimentar a su prole o compaginar la crianza con el trabajo.
>
> Lourdes Ortiz

Bakhtine définit la satire ménipée comme le genre qui soulève des questions sur le monde, la vie, en d'autres termes, qui remet en question les discours et les actes de l'homme. De son point de vue, à l'audace de la fantaisie et de la création s'ajoute une capacité de contemplation et un universalisme philosophique[1]. Cette définition s'applique clairement à *La fuente de la vida*, roman dans lequel Lourdes Ortiz manipule les textes pour proposer une réflexion sur le monde et l'existence humaine. L'élément fantastique de *La fuente de la vida*, quant à lui, vise à questionner le dogmatisme de la pensée dominante dont les personnages se font les porte-paroles.

Rappelons que *La fuente de la vida*, roman sujet de cette étude, écrit par Lourdes Ortiz en 1995, met en scène deux histoires parallèles qui se déroulent entre juillet 1993 et février de l'année suivante, soit une durée de sept mois. L'œuvre se compose de dix-neuf chapitres et d'un épilogue. On y retrouve trois personnages : Rodika, Esteban et Ramiro que le narrateur omniscient nous fera découvrir au fur et à mesure de la narration, en jouant de la focalisation zéro et de la focalisation interne des personnages. Chaque

1. *Cf.* Mikhaïl Bakhtine, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 163 dans Silvia Manzanilla, « Acerca de la sátira menipea », *op. cit.*

chapitre traite d'un personnage. Le récit de l'un est perpétuellement interrompu par celui de l'autre.

Pour l'étude qui va suivre, il s'agira, tout d'abord, d'analyser *La fuente de la vida* en prêtant attention à la structure narrative. Le travail réalisé par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* guidera notre propos. Même si nous ne proposons pas une analyse structuraliste, les concepts définis par Propp nous semblent des outils efficaces pour étudier les relations entre les personnages et leurs fonctions dans le roman. À la suite de ce travail, nous observerons la construction du personnage féminin dans *La fuente de la vida*. Nous effectuerons cette démarche en confrontant en parallèle le langage mythologique adopté pour le définir.

En résumé, dans ce chapitre, nous mettrons en relief l'étude narratologique de *La fuente de la vida* et nous évoquerons la présence de l'élément imaginaire agissant tel un *trompe-l'œil*.

Dans ce roman, les références au conte et au mythe sont nombreuses, qu'elles soient implicites ou totalement explicites, le mot lui-même étant cité[1]. Par ailleurs, cela nous avait été annoncé par l'analyse du paratexte.

De ce fait, nous entendons mettre en évidence les liens entre *La fuente de la vida* et le conte. L'analyse narratologique[2] est une approche efficace qui se base sur l'étude des personnages. Dans *Morphologie du conte*[3], Vladimir Propp propose une réflexion sur les fonctions, les attributs des personnages et une sélection des différents éléments qui les composent. Le théoricien russe nous fournit un ensemble d'outils efficaces qui s'adaptent parfaitement à tout texte appartenant au genre du conte merveilleux. Par fonction, Propp entend « l'action d'un personnage, définie d'un point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »[4]. Cette étude en synchronie des fonctions, basée sur le texte littéraire, serait pourtant incomplète si les mêmes matériaux n'étaient aussi abordés sous un angle diachronique, qui prend en compte l'évolution sociale et le contexte historique[5]. D'ailleurs, selon les affirmations de Claude Brémond, ces fonctions « reste[nt] une

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 281. « ningún Esteban de cuento ».

2. L'étude de la forme et du fonctionnement des textes narratifs.

3. Un essai de narratologie paru en 1928.

4. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, 2015, p. 31.

5. Marina Guister, « Les études sur le conte merveilleux en Russie. Tradition orale et conte littéraire (XIXe-XXe siècles) », *Féeries, Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, n°6, 2009. En ligne <https://journals.openedition.org/feeries/715> [Consulté le 27/04/2019].

sorte de concept générique abstrait que coiffe une multitude de variantes qu'on ne peut distinguer ni regrouper entre elles »[1].

Ces théories peuvent néanmoins se coupler et s'appuyer sur les approches sémiologiques de A.-J. Greimas, qui présente, quant à lui, le schéma actanciel suivant : la figure textuelle est un sujet qui a un objet ou une quête. Un destinateur l'engage dans cette quête. Il bénéficie de l'aide de l'adjuvant. Mais l'opposant l'empêche d'atteindre cet objet. Le destinateur est un autre personnage, ou une force, comme la société[2]. Même si les fonctions d'A.J. Greimas sont très similaires à celles de Propp, cette dernière nuance, établissant l'existence d'une force impalpable, n'apparaît pas dans l'essai de narratologie de Propp. Ainsi, pour ne pas adopter une démarche excluante[3] et monolithique, nous prendrons appui sur la terminologie de Propp qui, à notre sens, semble pertinente dans la mesure où il analyse des contes, démarche que nous confronterons à d'autres points de vue en matière d'étude sur les personnages, tels que le sont les analyses de Claude Brémond et Philippe Hamon[4]. Nous chercherons par ce biais à explorer non seulement la forme, les actions et attributs des personnages[5], à laquelle se limite la démarche formaliste de Propp, mais également le contenu et les allégations des personnages dans un contexte donné. Comme énoncé en introduction, l'objectif sera de prendre conscience du potentiel de subversion de *La fuente de la vida* qui traite un sujet d'actualité en adoptant des éléments du conte.

Après avoir défini le champ conceptuel du conte, nous envisagerons une analyse des thèmes et des personnages de *La fuente de la vida*. Notre objectif consistera à dégager les éléments qui nous incitent à penser que *La fuente de la vida* s'approprie les caractéristiques propres du conte pour mieux les détourner.

1. Claude Brémond, « Postérité américaine de Vladimir Propp », *Communications 11, n°1*, 1968. En ligne <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1165> [Consulté le 28/04/2019].

2. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 84-89.

3. *Cf.* Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*, Tübingen Basel, 2005. C'est une approche paradigmatique et syntagmatique selon Max Lüthi. La démarche formaliste de Propp a été souvent critiquée. Pour certains, il n'a étudié que la forme abstraite en négligeant le contenu.

4. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit*.

5. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 86. « Les fonctions représentent les éléments fondamentaux du conte, ceux dont est formée l'action ».

2.1. Un conte revisité ?

Selon le folkloriste russe Vladimir Propp, dans son ouvrage *La morphologie du conte*, il existe entre la réalité et le conte certains points de passage ; la réalité se reflète indirectement dans les contes[1]. Le théoricien russe Evguéni Mélétinski, collaborant dans l'ouvrage, ajoute, à son tour, que le mythe ressemble au conte dans la mesure où ce dernier « dans sa genèse, se fonde sur le mythe »[2], tant et si bien que, dans l'esprit des formalistes russes, il existe indéniablement des ponts entre mythe et conte : le mythe est, à leurs yeux, le point de départ du conte. L'un et l'autre se développent et sont assimilés au point d'intégrer l'inconscient collectif jusqu'à faire partie de la tradition, d'une identité, d'un patrimoine, d'une réalité qui intéresse Lourdes Ortiz. Cette *réalité*, Lourdes Ortiz la recrée en choisissant deux lieux mythiques par excellence, le Pérou associé aux Incas et la Roumanie associée au comte Dracula.

Dans son essai, Evguéni Mélétinski s'intéresse également aux propos de Lévi-Strauss qui considère le conte comme un mythe « affaibli ». La force du mythe pour le théoricien russe aussi bien que pour Lévi-Strauss, réside dans sa dualité. En effet, bien que ce dernier soit diachronique et irréversible dans le temps dans la mesure où il narre des évènements passés, « il est synchronique et réversible en tant qu'instrument d'explication du présent (et du futur) »[3]. Ainsi, le mythe se rapprocherait davantage d'un récit originel passé, dont la fonction serait celle d'offrir un témoignage pour les générations futures. Comme le dit Lévi-Strauss :

> La pensée mythique, va de la détermination de deux termes contradictoires à une médiation progressive. Le problème n'est pas vraiment résolu, mais il est levé dans la mesure où le couple de pôles extrêmes est remplacé par une opposition moins lointaine[4].

Il est vrai que le problème dans *La fuente de la vida*, qui est le trafic d'organes et d'enfants, n'est pas du tout résolu dans la diégèse. Il est seulement exposé. Les deux pôles extrêmes d'un point de vue géographique, le Pérou (Amérique du Sud) et la Roumanie (Europe de l'Est), se confrontent à deux autres pôles thématiques : l'opposition entre la pauvreté et la richesse. Contrairement à la pensée mythique selon Lévi-Strauss, *La fuente de la vida* n'opère au niveau narratif aucune médiation progressive. Dans le roman,

1. *Ibid.,* p. 131.
2. *Ibid.,* p. 212.
3. *Idem.*
4. *Idem.*

il n'y a aucune volonté de nuancer le propos mais bien de le montrer dans sa cruauté et sa dureté les plus extrêmes. À l'opposition pauvreté/richesse s'ajoute avec dramatisme celle de vie/mort.

Afin de questionner le postulat de départ de l'analyse, selon lequel la réalité romanesque tirée de la tradition culturelle créée par Lourdes Ortiz précipite le lecteur dans l'imaginaire d'un conte, les chapitres qui suivent ont vocation à étudier la structure narrative et discursive de *La fuente de la vida*. On pourra ainsi prendre connaissance de la succession des évènements, de la ligne directrice du roman et d'en nommer les différents acteurs.

Pour donner une vision générale de la prise de narration de chacun des personnages et de la structure narrative de *La fuente de la vida*, nous proposons un tableau, en reprenant la terminologie de Propp mais aussi de Claude Brémond[1]. Si Propp relève un schéma unilinéaire des fonctions, Brémond envisage la possibilité que le narrateur conserve la liberté de passer à l'acte ou non, la faculté pour lui d'accomplir son but ou d'échouer. Le tableau recueille les éléments spatio-temporels de chaque chapitre, dont dépendent les fonctions des personnages[2], accompagnés de la structure narrative[3] de chaque récit :

Chapitres	Esteban	Ramiro	Ródika
1		Cuzco, juillet *Situation initiale*	
2	Madrid, octobre *Situation initiale*		
3			Bucarest, octobre *Situation initiale*
4	Madrid, octobre		
5		Cuzco, fin août Départ de María Rencontre de Nelly (20 jours)	
6			Bucarest, novembre Rêve prémonitoire
7	Bucarest, janvier Découverte, *début de la quête* *Transformation situation initiale*		
8		Cuzco, fin novembre Disparition inquiétante de Nelly *Perturbation*	

1. *Cf.* Claude Brémond, *La logique du récit,* Paris, Seuil, 1973.
2. En italique et en gras les données recueillies à partir des travaux de Brémond.
3. En italique les données recueillies à partir des travaux de Propp.

9	Bucarest, janvier Rencontre de Ródika ***Action***		
10		Cuzco, décembre Absence de Nelly Début de la *quête* ***Action***	
11	Bucarest, janvier		
12		Lima, décembre	
13	Bucarest, janvier		Bucarest, janvier *Quête* ***Action***
14		Cuzco, janvier *Fin de la quête*, menaces ***La mission est abandonnée***	
15	Bucarest, janvier Ródika a été enlevée par Valeriu		
	Début de la 2ème *quête* ***Poursuite***		
16		Cuzco, fin janvier Réapparition de Nelly, blessée et battue, se réfugie chez Ramiro ***Inaction, rejet***	
17			Roumanie, sur le chemin de Brasov *Enlèvement,* ***inaction***
18		Cuzco, fin janvier Nelly retrouvée morte, *Situation finale*, ***échec***	
19			Brasov, janvier *Situation finale*
épilogue	Madrid, février(flash-back) *Situation finale*, ***échec***		
Total	8 chapitres	8 chapitres	5 chapitres

Ce tableau met en évidence les trois récits distincts. La primauté de la narration est donnée davantage au récit sur la Roumanie, avec la présence de deux narrateurs. Le chapitre treize, sur les vingt que compte le roman, réunit, d'ailleurs, les deux narrations. Toutefois, les trois situations finales ont une issue commune : la mort d'un personnage.

Le prochain tableau schématise la périodicité de la narration des personnages. Il fait état d'une parfaite alternance entre les trois narrateurs, permettant au lecteur de s'imprégner de chaque univers, jusqu'au chapitre neuf. Effectivement, l'on observe qu'à partir du chapitre neuf, il y a une rupture de la boucle : Esteban, Ramiro, Ródika. La boucle s'arrête probablement lorsque Esteban arrive dans le même espace-temps que Ródika, et qu'elle intervient en tant que personnage. Au moment où elle est enlevée

et que les deux personnages sont séparés, elle devient narratrice à nouveau (chapitre dix-sept).

Narrateur	Ramiro	Esteban	Ródika	Esteban	Ramiro
Chapitre	1	2	3	4	5
Narrateur	Ródika	Esteban	Ramiro	Esteban Ródika	Ramiro
Chapitre	6	7	8	9	10
Narrateur	Esteban	Ramiro	Esteban	Ramiro	Esteban
Chapitre	11	12	13	14	15
Narrateur	Ramiro	Ródika	Ramiro	Ródika	Esteban
Chapitre	16	17	18	19	20

Après avoir glané quelques éléments liminaires au sein de ces deux tableaux, nous allons désormais essayer de comprendre comment Lourdes Ortiz a rendu possible l'illusion entre le roman et le conte.

2.1.1. La situation initiale

Comme nous avons pu l'observer dans le tableau exposé auparavant, les récits de Ramiro, Esteban et Ródika sont des récits enchâssés, introduisant une polyphonie narrative. Ils introduisent chacun une problématique et un récit distincts. Le roman est constitué de trois situations initiales pour faire connaître les trois narrateurs de *La fuente de la vida*. En quoi consiste la situation initiale dans *La fuente de la vida* ?

Propp donne un exemple de ce qu'il qualifie de *situation initiale* : « Un vieux et une vieille vivent ensemble ; ils avaient une fille et un tout petit[1] ». La *situation initiale*, véritable immersion déterministe, place le personnage

1. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 131.

dans son décor et dans son milieu familial. Ramiro est le premier personnage à bénéficier d'une présentation. Nous y apprenons, par le narrateur omniscient, qu'il travaille à Cuzco en tant que restaurateur d'art et qu'il est en pleine crise conjugale. Sa femme a l'intention de quitter le pays pour accoucher sereinement en Espagne. Elle craint que l'insécurité grandissante au Pérou ne soit un danger pour son futur enfant.

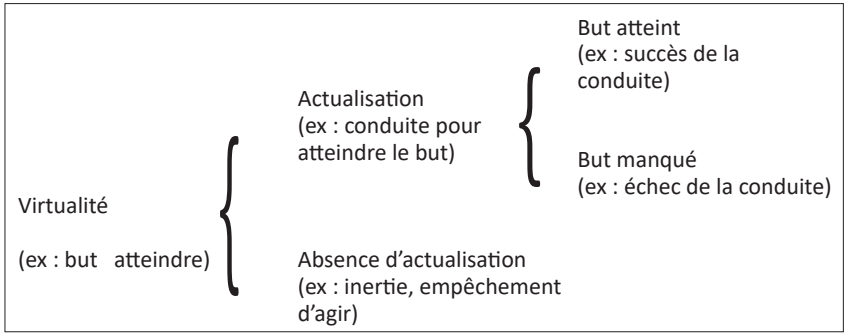
Esteban est le deuxième à nous être présenté. À en croire le narrateur omniscient, Esteban, citoyen madrilène, journaliste au *chômage technique*, cumule divers maux, dépression chronique et autres symptômes d'un mal-être constant. L'omniprésence de sa mère, possessive et envahissante et l'absence de sa compagne, qui travaille en tant qu'équilibriste, dressent le portrait d'un homme chétif et insatisfait. La situation initiale de Ródika, plongeant le lecteur dans l'univers de Bucarest, s'insère à la fin de cette boucle. Nous savons, dès le départ, que ce personnage féminin est impliqué en tant qu'infirmière dans un trafic d'adoptions illégales. Ródika est par ce fait, dès le commencement, associée à un élément dramatique. Le doute plane encore, après la situation initiale, sur le degré de son implication.

Dans la situation initiale ou séquence élémentaire[1], durant laquelle, selon Propp, l'on énumère « les membres de la famille, ou le futur héros est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état »[2], surgit un *éloignement* spatial qui va venir précipiter la quête. À la différence de Propp, Claude Brémond part du postulat, qu'à partir du moment où la séquence est posée, le narrateur « conserve toujours la liberté de la faire passer à l'acte ou de la maintenir à l'état de virtualité »[3]. Il l'explique en fournissant le tableau ci-après :

1. Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs », *Communications n°8*, 1966. En ligne <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115> [Consulté le 30/04/2019].

2. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 36.

3. Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs », *op. cit.*



Si l'on se base sur les travaux de Claude Brémond, qui envisage l'action/la fonction dans un processus répondant à un libre arbitre du personnage, contrairement à Propp qui ne tient jamais compte du personnage-exécutant[1], et que nous les adaptons à *La fuente de la vida*, cela pourrait nous conduire au tableau suivant :

Personnages	Virtualité (objectif)	Actualisation Absence d'actualisation	But atteint	But manqué
Esteban	– Rédiger un article journalistique (chap 1). – Sauver Ródika (chap 13).	– Voyage en Roumanie (chap 7). – Poursuite en voiture (chap 15).	×	– pas de rédaction d'un article (épilogue). – échec du sauvetage de Ródika (épilogue).
Ramiro	– Retrouver Nelly (chap 8) – Restaurer l'église	– Voyage à Puno, Lima (chap 12).	×	– échec Nelly est retrouvée morte (chap 18). – rien n'est mentionné sur la fin de la restauration.
Ródika	– Fuir avec Esteban (chap 13) – Sauver les enfants (chap 13)	– Les deux virtualités réduites à néant par l'action de Valeriu.	×	– échec de la fuite (chapitre 17). – échec du sauvetage des enfants (chap 19).

De l'observation du tableau ci-dessus, il ressort que *les virtualités* des personnages apparaissent à des moments différents de la narration et peuvent être multiples. La case *but atteint* reste vide pour les trois personnages. Pour

1. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 30.

les deux personnages masculins, l'actualisation est effective, tandis que pour le personnage féminin elle est frustrée par l'intervention d'un autre personnage. Tel qu'il ressort du tableau, l'objet de la quête des personnages intervient à des moments bien espacés dans la narration. Revenons à la situation initiale.

Les chapitres un, deux et trois réunissent les situations initiales des trois personnages, respectivement Ramiro, Esteban et Ródika. La situation initiale d'Esteban présente un homme maladif chronique : « Esteban, con sus cuarenta y cinco años recién cumplidos, un bote de vitaminas en la mesilla y una persistente acidez en el estómago »[1]. Conjointement, elle y associe la présentation du personnage d'Esther, décrite par le narrateur omniscient comme une femme carriériste, dévouée à son travail : « el rigor con que se enfrentaba a sus entrenamientos y a su trabajo: horas y horas de repetición del mismo gesto[2] ». Par ailleurs, en tant que gimnaste professionnelle Esther doit surveiller son alimentation : « sometida a durísimo control de cada alimento ingerido, de cada caloría[3]». La situation initiale d'Esteban se termine au moment où une jeune femme appelle[4] au sujet de l'annonce publiée par le personnage concernant les adoptions illégales. Si l'on s'appuie sur la terminologie des fonctions des personnages proposée par Propp, cette femme pourrait être le personnage *donateur*, « le héros [...] reçoit de lui un moyen [...] qui lui permet par la suite de redresser le tort subi[5] ». Cet appel constitue un point de départ pour ses recherches. D'ailleurs, à l'approche de ces révélations, Esteban prononce le mot « acción »[6], qui préfigure un certain enthousiasme et une volonté de sortir de sa torpeur initiale. Le voyage en Roumanie du personnage s'effectue au chapitre sept du roman, mais ce n'est en réalité que le troisième chapitre si l'on ne compte que les chapitres narrés par le personnage d'Esteban. Ce qui traduit probablement un certain empressement de la part de l'auteure qui veut donner du rythme à l'intrigue.

En ce qui concerne Ramiro, la situation initiale ne fournit aucune possibilité d'éloignement ou de changement. Celui-ci s'amorce, plus tard,

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 27.
2. *Ibid.*, p. 29.
3. *Ibid.*, p. 29.
4. *Ibid.*, p. 33.
5. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 50.
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 34.

lors du départ de sa femme María et lors de sa rencontre avec Nelly[1], une anthropologue américaine, à l'aéroport. Pour revenir à la situation initiale, le narrateur omniscient décrit un Ramiro complètement obnubilé par son art :

> Ramiro había encontrado allí, bajo aquellos andamiajes de madera, con aquella luz tenue, fría de la iglesia, un universo de silencios y ritmos que se parecía mucho al mundo mágico con el que venía soñando[2].

Un enthousiasme que ne partage pas sa compagne María : « Me siento como en una cárcel. Tú ahí metido todo el día remozando a tus santitos y yo en casa sin nadie »[3]. Le narrateur fera alors savoir que Ramiro, lui aussi, est enfermé dans une prison, seulement, contrairement à María, cette prison constitue son refuge[4]. Lors de la dispute, María soulève très rapidement, à la quatrième page du roman, ce qui va être la thématique principale du roman : « Raptan a los niños »[5]. Les reproches de María sont adressés à Ramiro, qui n'a cure de sa solitude, mais également à certains Péruviens qui instaurent un climat de terreur et qu'elle qualifie de « salvajes » et de « bestias »[6]. C'est cette anxiété qui la pousse à se retrancher *derrière les barreaux* de son foyer. Toutefois, l'hostilité ressentie par María n'est pas écoutée. La passion de Ramiro pour son métier va le maintenir à l'écart du monde et de l'action pendant un certain temps. Ramiro et Esther sont tous deux passionnés par leurs métiers. On pourrait parler de structure en miroir dans le cas des deux couples. Tandis que Esteban et María se sentent abandonnés, en mal d'affection, Esther et Ramiro sont attirés par autre chose, par leur monde professionnel.

Quant à Ródika, la situation initiale annonce le personnage féminin à travers un cadre familial. En effet, Ródika se trouve en compagnie de son père dans un appartement à Bucarest. Cependant, le père diminué – « manos artríticas del padre »[7] –, est complètement dépendant d'elle. Ródika lui est totalement dévouée : « Era una enfermera eficiente ; lo había

1. Chapitre cinq du roman.
2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 9.
3. *Ibid.*, p. 8.
4. *Cf.* chapitre III, 3.
5. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 10.
6. *Idem.*
7. *Ibid.*, p. 35.

sido siempre. […] preparaba la inyección »[1]. En tant qu'infirmière, Ródika s'occupe de son père et lui apporte les soins nécessaires avant de se rendre à son travail. Pourtant, derrière cette « enfermera eficiente », dont le professionnalisme ne peut être mis en doute, on apprend que Ródika s'occupe, en réalité, dans une clinique illégale, de nouveau-nés, sous-alimentés, souvent arrachés à leurs mères. Son travail consiste à les élever en vue d'une prochaine adoption : « Los niños nacían en la clínica y las madres aceptaban de antemano el trato. [...] Ródika, se encargaba de su cuidado y del traslado a la casa-cuna en cuanto venían al mundo »[2]. La *casa-cuna* est, en quelque sorte, « l'arrière-boutique » où les enfants attendent d'être adoptés. Lorsqu'elle décrit les opérations coordonnées par Valeriu son compagnon, qu'elle évoque sa cupidité grandissante – « se había vuelto demasiado avariento[...] »[3] –, l'inquiétude de Ródika est palpable. Elle craint que les enfants ne servent d'autres desseins : « Y los niños ya no eran solo recién nacidos. Niños asustados que se agarraban a sus faldas [...] »[4]. Contrairement à Valeriu, elle aimerait que les adoptions se fassent par la voie légale, et lorsqu'elle lui fait part de sa désapprobation, Ródika devient une victime : « La bronca con Valeriu, la bofetada, el puñetazo »[5]. Selon la terminologie de Propp, Valeriu serait l'agresseur[6] dans le récit du personnage de Ródika. La meilleure réponse de l'*agresseur* reste la violence et la menace : « Y no eres imprescindible, tenlo en cuenta »[7].

Les trois situations initiales insistent sur les lieux et les tempéraments des personnages. Les actes des trois personnages, si l'on se réfère à la définition du *déterminisme* zolien, sont déterminés par leur hérédité et leur environnement[8]. D'un côté, Esteban souffre de la pression sociale car il n'a plus de travail. Ródika, quant à elle, est tiraillée par la pression familiale ; elle doit subvenir aux besoins de son père et choisit de travailler là où elle

1. *Ibid.*, p. 36.
2. *Ibid.*, p. 37.
3. *Ibid.*, p. 38.
4. *Idem.*
5. *Ibid.*, p. 176-177.
6. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 41.
7. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 177.
8. Émile Zola, *Roman expérimental*, Paris, Harmattan, 2004, p. 8. « […] toute l'opération consiste à prendre des faits de la nature, puis étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais écarter les lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme […] ».

reçoit un salaire décent. Et enfin, Ramiro, individualiste et carriériste, qui a été éduqué et formé par les institutions espagnoles, ignore tout de la violence et de la misère au Pérou. La stratégie de Lourdes Ortiz consiste à proposer un aperçu de tranches de vies, en exposant sa vision de l'être humain quel que soit son milieu. À l'image de Zola, pour qui l'écrivain est fait d'un observateur et d'un expérimentateur, Lourdes Ortiz nourrit ses personnages d'une expérience de vie antérieure au récit, « pour y montrer que la succession des faits y sera tel que l'exige le déterminisme »[1]. Ce faisant, Zola est persuadé que le romancier part à la recherche d'une vérité[2]. Tel est probablement l'objectif de l'auteure de *La fuente de la vida*.

2.1.2. Le développement de l'action

Pour Claude Brémond « tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'évènements d'intérêt humain dans l'unité d'une même d'action »[3]. L'implication d'intérêt humain est considérée comme indispensable dans la mesure où le récit existe en concomitance avec un projet humain[4], facteur de sens. À partir de ce postulat, Claude Brémond classe les événements en fonction de leur capacité à favoriser le projet ou au contraire à le desservir. Propp, pour sa part, propose une terminologie des différentes fonctions des personnages sur la base morphologique des contes merveilleux. Ces deux démarches vont permettre d'analyser les personnages, en définissant leurs fonctions, ainsi que les événements de *La fuente de la vida*.

2.1.2.1. Début de la quête et entrée en scène de l'auxiliaire

L'éloignement d'Esteban de son domicile déclenche une autre étape du récit. Effectivement, le voyage qui le déplace loin de chez soi pourrait favoriser la mise en marche du projet mentionné par Claude Brémond. Pour Propp, ce départ constitue « un premier pas sur une route sans recherches, où toute sorte d'aventures l'attendent »[5]. Le folkloriste russe appelle ce personnage le *héros-quêteur*, car « le chemin que suit le récit, le chemin suivant lequel l'intrigue se déroule, est le chemin du héros-quêteur »[6]. Esteban part

1. *Idem.*
2. *Idem.*
3. Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs », *op. cit.*
4. *Idem.*
5. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 50.
6. *Idem.*

pour la Roumanie afin de rédiger un article qui pourra lui faire retrouver son ancien poste et sa légitimité en tant que journaliste. Le *donateur* lui a donné les informations qui lui permettront de commencer sa quête : « Todo había salido mejor de lo que pensaba. Clínicas clandestinas, registros falsos. Y ahora sabía cuál era el procedimiento para seguir avanzando »[1]. Fort de cette certitude, Esteban se lance dans cette quête/enquête journalistique.

À son arrivée, il découvre un aéroport d'un autre temps « de posguerra »[2] et se sent déjà comme un intrus dans ce pays inconnu : « Ya en el avión se había sentido intruso »[3]. Le personnage autochtone nommé Dino va lui faire découvrir la ville. Cette visite donnera lieu à une analyse postérieure[4]. Même s'il paraissait déterminé au début, Esteban se laisse facilement décourager par la barrière de la langue et un sentiment de solitude, mêlé au doute, l'envahit : « Todavía no sabía porque estaba allí. Los tipos aquellos, la llamada, el contacto, y la soñada e inventada paternidad diferida. Y ahora allí a la búsqueda del niño raptado, del reportaje fabuloso [...] »[5].

Ses doutes s'accumulent : « ¿Niños robados? Toda la historia le parecía inverosímil, y él sin medios, paleto, sin ningún conocimiento del país [...] »[6]. Jusqu'à sa rencontre avec une femme, prénommée Ródika, et la découverte de la *casa-cuna* : « Una intuición de viejo periodista le decía que allí estaba la historia, que debía insistir »[7]. En effet, après plusieurs jours, il fait la connaissance d'un nouveau personnage, son contact en Roumanie pour les adoptions : Ródika. D'après Propp, Ródika pourrait être le personnage occupant tour à tour la sphère de l'*auxiliaire* et du *héros* : « l'auxiliaire remplit quelques fois les fonctions spécifiques du héros [pour] redresser le tort subi [...] »[8]. Un désir soudain va s'emparer d'Esteban pour cette femme qui lui est inconnue : « Ródika tenía algo que le atraía »[9]. Pour la décrire, il renvoie à une œuvre de Egon Schiele, qui pourrait être celle intitulée *Femme nue allongée* : « las piernas de Rodika, abiertas en uve sobre su cabeza,

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 57.
2. *Ibid.*, p. 88.
3. *Idem.*
4. *Cf.* chapitre III, 3.
5. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 92.
6. *Ibid.*, p. 118.
7. *Ibid.,* p. 155.
8. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 101.
9. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 117.

sosteniendo aquel cuerpo famélico y estirado, lúbrico, cuerpo de cuadro de Egon Schiele »[1]. Cette œuvre du peintre expressionniste autrichien permet de préciser les contours du corps de Rodika. Son corps famélique serait le symbole d'une certaine fragilité. Après avoir pris conscience de la vulnérabilité de Ródika, Esteban se donne comme mission de la protéger. Esteban devient « el rescatador »[2]. Cette femme paraît d'autant plus fragile qu'elle est violemment battue par son compagnon « Ródika llevaba gafas negras, unas gafas que apenas cubrían la mancha morada junto al ojo, que se extendía como un mapa rosado a lo largo de la mejilla »[3]. Par conséquent, la rédaction du reportage finit par passer au second plan : « Le importaba tres cominos el reportaje, la adopción, la niña rubia. Era Ródika, la puta sufriente de Ródika, quien de pronto le importaba »[4]. Esteban identifie l'*agresseur*[5] au moment de sa visite de la casa-cuna. Les expressions « chulo de mierda », « asqueroso de mierda » et « gángster de pacotilla »[6] accompagnent sa description. Le personnage du *méchant* est associé à son moyen de locomotion, sa voiture, une Volvo, et à une odeur de tabac mélangée à une eau de Cologne coûteuse[7]. Pour Esteban, il est le stéréotype du mafieux par excellence.

Après la disparition mystérieuse de Ródika, qui intervient au chapitre quinze du roman[8], alors que son reportage a avorté et qu'il a la possibilité de rentrer chez lui, Esteban choisit de voler à son secours car il est intimement persuadé que quelque chose de tragique est sur le point d'arriver. S'amorce, alors, une véritable course poursuite entre la voiture conduite par Valeriu, dans laquelle se trouve Ródika, et la voiture d'Esteban. Tel un policier, il recueille des indices, suit des traces et interroge des individus. Ainsi la deuxième quête, *sauver Ródika*, va supplanter la première, *écrire un article sur les adoptions illégales*. Esteban préfère être acteur que raconteur. Seulement, en a-t-il l'étoffe ? N'est-il pas déterminé à n'être qu'un messager, qu'un observateur ? Poursuivant sa deuxième quête, Esteban dévie de son

1. *Ibid.*, p.223.
2. *Ibid.*, p. 153.
3. *Ibid.*, p. 152.
4. *Ibid.*, p. 161.
5. Valeriu.
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 160.
7. *Ibid.*, p. 162.
8. *Cf.* le tableau cité supra.

domaine de compétence ; il se met en danger. Lourdes Ortiz pousse son personnage à se dépasser, à braver ses habitudes. Serait-ce un message pour que le lecteur fasse de même ?

2.1.2.2. Entrée en scène de l'auxiliaire (récit de Ramiro)

Le départ de María déclenche l'arrivée d'un autre personnage dans le récit de Ramiro : « El mismo día en que se fue María, Ramiro conoció a Nelly. Fue en el aeropuerto »[1]. Un personnage féminin en remplace un autre. Il s'avère que les deux personnages sont totalement antithétiques. María, personnage angélique, est associée à la vierge Marie[2] et Nelly, personnage diabolique[3], comparée à Lilith. La description de Nelly, bien que sommaire, dévoile la curiosité de Ramiro : « Ella, pelirroja con su metro setenta y nueve de estatura, sus pantalones ajustados y su americana marrón, con su blusa de seda »[4]. Pour compléter sa description, il fait appel à un procédé d'*ekphrasis*[5]. Il cite *Le Vampire* de Munch, tableau expressionniste de 1893 qui représente la femme rousse d'un écrivain polonais connue pour rendre les hommes fous par sa beauté, son rire et sa cruauté, dont Munch : « Como en el cuadro de Munch que siempre recordaba, él, diminuto, pequeño, se abrazaba a la imagen de la bruja roja »[6]. Ce tableau correspond à la représentation d'un récit biblique narrant le siège d'une ville juive par le général Holofernes, lors duquel une habitante nommée *Judith,* pour sauver son village, enivra le général, épris par sa grande beauté, jusqu'à ce qu'il ne puisse se défendre et le décapita. La femme, manipulatrice, use de ses charmes pour protéger les siens. Le tableau, *Le Vampire* de Munch, représente la vampirisation de l'homme par la femme, d'où le choix du titre. L'image que renvoie ce tableau n'est autre que celle d'une femme qui a le pouvoir, qui n'est plus soumise mais qui soumet, une femme dangereuse et destructrice pour l'homme.

De plus, Ramiro et Nelly ont un point commun. Nelly, en tant qu'archéologue-anthropologue, est amenée à voyager régulièrement à Cuzco afin d'effectuer ses recherches sur les cultures pré-incaïques. Les deux personnages, Ramiro et Nelly, sont au Pérou, non par choix mais par nécessité.

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 59.
2. Elle porte un enfant.
3. Du fait de sa chevelure rousse.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 70.
5. Évocation d'une œuvre d'art.
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 71.

Leur métier les conduit tout deux à ressusciter le passé : l'un par la restauration, l'autre par la fouille. Contrairement à Ródika, le personnage de Nelly est maître de son destin ; c'est une femme indépendante et libre : « Estoy acostumbrada a moverme sola por el mundo. No tengo miedo »[1]. Nelly peut être considérée comme le personnage *auxiliaire* de Ramiro dans la mesure où elle lui fait découvrir la ville et une autre facette de lui-même. Elle va susciter en lui le désir que María, figure angélique, ne suscite plus : « Con Nelly él desplegaba una nueva faceta de sí mismo que la marcha de María había comenzado a despertar »[2]. Nelly opère un charme fascinant sur Ramiro : « le fascinaba la tranquilidad que desprendía, el sentido de dominio con que parecía moverse, conocer los diferentes rincones de la ciudad [...] »[3]. Il est tellement subjugué et obsédé par ce personnage qu'il va l'imaginer en déesse inca, arrachant le cœur des hommes pour les dévorer[4]. Ici encore, l'image du sang et du sacrifice humain est présente. Elle est associée à la violence de l'acte. Ce personnage féminin va à l'encontre des codes attribués aux femmes dans l'inconscient collectif. C'est un personnage clairement masculinisé. Son comportement de « yanquí » dérange les natifs. Elle représente l'évolution du statut de la femme qui choque les mentalités des sociétés patriarcales et conservatrices. Pour les personnages de l'entourage de Ramiro, dans son côté énigmatique réside une preuve de plus de sa nocivité.

De toute évidence, dans le récit, ce personnage dérange ; il sort des schémas préétablis. Il représente l'un des points essentiels dans la stratégie subversive de l'auteure, qui cherche à déstabiliser, à bousculer Ramiro, comme elle l'a fait pour Esteban. Nelly met Ramiro à l'épreuve et le positionne en tant qu'anti-héros : passif, ignorant, primaire. Cette rencontre avec Nelly, rend également le personnage de Ramiro beaucoup plus égocentrique ; ces pensées sont désormais occupées à apaiser le désir que lui procure le personnage idéalisé de Nelly. Cet égocentrisme est renforcé par la frustration du désir non assouvi. Ramiro est un anti-héros dans la mesure où son incompétence, caractérisée par la négation de la phase d'acquisition par le sujet du /pouvoir-faire/ et du /savoir-faire/ nécessaires à l'action[5], le

1. *Ibid.,* p. 61.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. *Ibid.*, p. 63.
4. *Ibid.*, p. 68.
5. *Cf.* Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.,* p. 76.

présente comme un contre-modèle[1]. Ce personnage ne sert véritablement ni à éclairer, ni à faire avancer la narration. Son comportement antisocial et individualiste s'illustre par le manque d'intérêt qu'il porte à ses collaboratrices : « apenas intercambiaba unas frases con sus dos siempre atentas colaboradoras, Ernestina y Consolación »[2]. Sa vie est monotone et répétitive : « cenaba solo y después se reunía con Don Andrés y con Benedicto, pero empezaban a aburrirle las largas peroratas de sus amigos: los males del Perú, el destino trágico del virreinato »[3]. Cette attitude, qui paraissait immuable, va pourtant changer. Une fois encore, il faut lire le message que délivre Lourdes Ortiz derrière ce revirement de situation : elle met son personnage à l'épreuve. Lorsqu'il est témoin d'une injustice qui le touche personnellement, l'être humain, quel que soit son milieu, sa condition et son passé, finit par réagir.

La disparition de Nelly va déclencher l'action dans le récit de Ramiro et par conséquent, la quête. Il tentera de la retrouver en interrogeant toute la ville. Ramiro va prendre conscience que les gens disparaissent dans l'indifférence la plus totale : « Aquí pasan todos los días muchas cosas y a muy poca gente le preocupa »[4]. Il peut se sentir visé par ce reproche puisqu'il est resté cloîtré dans son église pendant des mois avant de se sentir réellement concerné. Ses recherches, entreprises pour retrouver Nelly, n'aboutissent pas dans la mesure où il ne s'implique pas totalement : « a causa de una mujer que no le importaba nada »[5], « no sabe por qué se está dejando llevar »[6]. De plus, lorsqu'il croise Nelly, au lieu de la sauver[7], il la pousse vers une fin tragique, sous prétexte qu'elle paraissait plus attirante dans son souvenir. Les recherches infructueuses de Ramiro, le *héros quêteur*, confirment son statut d'anti-héros et sa culpabilité dans la mort de Nelly rend son personnage foncièrement antipathique aux yeux du lecteur.

Nelly, en tant qu'*auxiliaire* de Ramiro échoue dans sa quête dans la mesure où elle ne lui permet pas de s'émanciper des normes. Il reste attaché aux valeurs du mariage, de la famille, du travail et aux canons de beauté

1. *Idem.*
2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 13.
3. *Ibid.,* p. 99.
4. *Ibid.*, p. 166.
5. *Ibid.*, p. 201.
6. *Ibid.,* p. 145.
7. *Ibid.*, p. 248.

« mujer nada atractiva »[1]. Pourtant, la présence de Nelly va réussir à l'extirper quelques jours de son monde magique : « había encontrado alli, bajo aquellos andamiajes de madera, con aquella luz tenue, fría de la iglesia, un universo de silencios y ritmos que se parecía mucho al mundo mágico con el que venía soñando »[2] et ce qui va l'amener à douter de lui-même et de ses sentiments. Comme le remarque Vincent Jouve, les trois grandes modalités qui caractérisent un personnage (le vouloir, le savoir, le pouvoir) renvoient aux trois formes canoniques de la libido : la *libido sentiendi* (le désir sensuel), la *libido sciendi* (le désir de lever les secrets, de transgresser l'interdit) et la *libido dominandi* (la passion du pouvoir)[3]. Ramiro s'interdit la concrétisation de son désir sensuel (*libido sentiendi*) avec Nelly et par conséquent ne transgresse aucune règle. À la fin, il retrouve la quiétude du « mundo ordenado y limpio, abarcable, de moisés con lacitos blancos y paredes empapeladas con muñequitos rosas o azules »[4] de María.

Le lien affectif crée entre le lecteur et Ramiro, en tant qu'antithèse de l'aventurier, personnage raisonnable et conformiste, souffre la comparaison avec les personnages d'Enrique et Ródika. Pour le lecteur, Ramiro est un personnage prévisible et naïf qui n'offre pas d'horizon d'attente. Avec ce personnage, Lourdes Ortiz imagine un personnage conventionnel, inconsistant, écrasé par le poids des normes sociales et modelé par ces dernières.

2.1.2.3. Portrait de l'agresseur et de la princesse selon Propp

Dans le récit de Ródika, après la situation initiale, le lecteur apprend par le narrateur omniscient qu'elle est harcelée et menacée en permanence par Valeriu « Me las vas a pagar »[5], « Como se te ocurra dar un paso en falso »[6]. Le personnage de l'*agresseur* selon Propp se caractérise par la persuasion et les moyens trompeurs ou violents par lesquels il arrive à ses fins. La haine que Ródika éprouve pour lui se manifeste sous forme d'insultes grossières : « aquel chulo de mierda »[7] « hijo de la gran puta »[8]. Elle va même jusqu'à

1. *Ibid.*, p. 173.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *op. cit.,* p. 101-102.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 212.
5. *Ibid.*, p. 77.
6. *Ibid.*, p. 83.
7. *Ibid.*, p. 77.
8. *Ibid.*, p. 84.

imaginer dans les détails les plus sordides, une scène de torture où elle serait enfin le bourreau de Valeriu :

> Imaginar mil formas de tortura, años de cárcel, mazmorras oscuras con potros de inquisición, y tú, Valeriu, con los brazos y los tobillos amarrados mientras doy vueltas al torno para que las correas se estiren y los miembros se dilaten [...][1].

Ródika représente *la princesse* du conte, une princesse qui a cédé aux avances de son futur *agresseur*. Elle réunit les caractéristiques de la jeune femme en détresse, complètement dépendante de l'homme. Ayant démasqué trop tard son agresseur, elle est désormais sa prisonnière, sa victime. Lourdes Ortiz met volontairement dans la bouche du personnage de la *princesse* des mots qui s'accompagnent d'une forte composante de masculinité, de grossièreté, d'impudeur et d'authenticité :

> [...] ahora sé que no buscabas estos muslos todavía firmes, duros, lo sabes, ni esta abertura que te gustaba hurgar con esos labios de chupador; no era mi grieta, ni las humedades, ni estos dos pechos que nunca han dado de mamar, sino esa mina que se te abría, a través de mí, contacto siniestro, yo instrumento sin saberlo desde el principio, desde aquel alarido de placer en el que te regodeabas, mientras yo recogía los cadáveres, limpiaba pústulas, me saciaba en el olor de los orines, tú aparecías victorioso para rescatarme [...][2].

Lourdes Ortiz montre qu'une femme, au même titre qu'une princesse et qu'un homme, n'est pas obligatoirement un personnage policé, respectueux et bienveillant. Le personnage de la princesse est issu d'un archétype conventionnel et d'une métonymie d'un type générique établi. Dans *La fuente de la vida*, ce personnage extrait des contes traditionnels opère un renversement des valeurs, caractéristique de la littérature postmoderne. Notons les propos de Lynn Ann McGovern qui rappellent les raisons de cette subversion : « El postmodernismo y el feminismo son impulsos idénticos, que comparten una orientación conflictiva en su resistencia a la cultura patriarcal logocéntrica »[3]. Avec Ródika, Lourdes Ortiz crée un personnage, selon toute apparence, conventionnel qui cache au fond un potentiel parodique, métafictionnel et intertextuel. D'ailleurs, l'*anti-princesse* Ródika qui accomplit des tâches ingrates se retrouve associée dès le début à la mort avec

1. *Idem.*
2. *Ibid.*, p. 85.
3. Lynn Ann McGovern, *Contando historias: las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*, p. 156.

le mot « cadáveres » mais aussi au sang, sujet de prédilection de l'écrivaine madrilène : « Esa noche tuvo un sueño : yacía sobre una nieve de color rojo que era blanda y pegajosa como la gelatina »[1]. Ce rêve sanglant, dans lequel elle se voit gisant dans une mare de sang, est un rêve prémonitoire. Le destin de Ródika, la princesse égarée, paraît déjà scellé dès le début du roman. L'objet de sa quête va précipiter sa fin dans la mesure où Rodika, à l'image d'Esteban, n'hésite pas à se mettre en danger. Elle veut démasquer l'entreprise d'adoptions illégales de Valeriu. Dans cette démarche (*auxiliaire*), Esteban va lui servir de soutien psychologique. Les pensées de Rodika et ses actes dévoilent une femme fragile, soumise « instrumento docil y servil »[2], qui apparaît néanmoins déterminée à libérer les enfants, au péril de sa vie. L'espoir de sortir de son rôle de victime, pour devenir elle aussi, un *héros-quêteur*, lui est offert par Esteban. Elle, la *princesse* prisonnière de son bourreau, voit en Esteban son héros: « Dulcinea desvalida en las manos de un don Quijote ligeramente grueso y algo cano »[3], « tú mi salvador hispano, mi héroe, aquel que ha de librarme, rescatarme, llevarme contigo »[4].

Ródika veut accomplir cette mission de sauvetage avec la complicité d'Esteban, qui lui-même essaie de la sauver. Le personnage *auxiliaire* est jugé hautement qualifié pour cette quête : « Esteban de cuento », « don Juan de capa y de espada »[5]. Tout droit sorti d'un conte, d'un rêve, d'une fiction, d'un autre temps, où les capes et les épées étaient encore de rigueur, Esteban va se heurter à la dure réalité où dominent la violence, l'injustice, l'impuissance et la mort.

Dans le tableau ci-après, en guise de résumé, nous réunissons la liste des fonctions de chaque personnage de *La fuente de la vida*, que nous venons d'énumérer :

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 76.
2. *Ibid.*, p. 81.
3. *Ibid.*, p. 185.
4. *Ibid.*, p. 182.
5. *Ibid.*, p. 281-282.

Personnages	Héros Héros-quêteur	Auxilaire ou Adjuvant	Opposant ou Agresseur
Ramiro	x		
Esteban	x		
Ródika	x	x	
Valeriu			x
La dame du téléphone		x	
Nelly		x	
Lisa		x	
La société péruvienne (le docteur, la mafia)			x

Il faut noter que les opposants bien qu'en nombre réduit, viennent à bout des deux personnages féminins en toute impunité. La société péruvienne et Valeriu condamnent respectivement Nelly et Ródika. Dans *La fuente de la vida*, Lourdes Ortiz sanctionne ses personnages féminins qui ont osé suivre leurs pulsions au lieu de respecter le rôle que leur dictait le système patriarcal.

Ce point a permis d'annoncer les projets des protagonistes[1]. Pour résumer, Ramiro et Esteban se donnent comme mission de sauver le personnage féminin. Les deux femmes, Nelly et Ródika ont catalysé leurs désirs et leurs frustrations. Si cette quête n'est pas la quête principale, puisqu'Esteban devait faire un reportage et Ramiro restaurer une église, elle le deviendra à la suite de leur rencontre. Ces deux quêtes constituent un élément supplémentaire qui relie le roman au conte. Effectivement, les deux personnages masculins, dotés d'un instinct protecteur à l'égard de la femme, vont s'improviser chevaliers servants pour sauver leurs princesses en danger. Seulement, handicapés par leur inexpérience, le sauvetage qu'ils désiraient profondément va se transformer en un véritable échec.

1. Selon la terminologie de Claude Brémond, cité antérieurement.

La quête de Ródika est, en réalité, à détacher de celle des deux autres, en cela qu'elle est beaucoup plus « noble » dans la mesure où elle s'attaque au démantèlement d'un système : le commerce illégal d'enfants. En cherchant plus qu'une simple affirmation d'un statut quelconque, adoptant une attitude purement altruiste, elle se démarque des autres.

2.2.3. Retour du héros vaincu

Après avoir tous deux échoué dans leur quête, Ramiro et Esteban reviennent à Madrid. Dans l'épilogue, Esteban raconte des scènes de la vie quotidienne, de la capitale, tout en revivant la scène de la poursuite en Roumanie. Au cours de celle-ci, surgit le manteau de Ródika, retrouvé sur le bas-côté, taché de sang. La figure du don Juan séducteur lui a été souvent associée tout au long du roman : « Como un don Juan, más de mil, todas las mujeres y mujercitas de Bucarest […] se lanzan a tus pies »[1]. Pour ce personnage, c'est un fait, il est le sauveur : « se metía en la boca del lobo con las botas prestadas de cortas leguas para rescatar a la mujer vampiro »[2]. Les références au conte avec les bottes et au mythe du vampire s'ajoutent à la notion de héros romanesque. Esteban s'attribue la figure typique du héros auquel on associe des valeurs positives et des qualités de chevalier romanesque : séducteur et courageux. Pourtant, malheureusement, ce héros échoue dans sa quête. Journaliste minable au début du roman, il est un héros vaincu à la fin du roman. Malgré les efforts d'Esteban pour devenir un héros, son entreprise est vaine. La circularité du roman est respectée dans les termes annoncés par le titre.

La défaite avait déjà été prédite ironiquement par le narrateur avec la mention particulière aux bottes de « cortas leguas » au lieu de « siete leguas »[3]. Le narrateur utilise ici son omniscience pour se désolidariser de son personnage[4], en émettant des jugements directs : « don Quijote ligeramente grueso y algo cano »[5]. En outre, le recours à l'ironie permet de dégager le regard que porte le narrateur sur ses personnages[6]. Eu égard aux connaissances qu'il a du personnage, le narrateur le ridiculise en détournant de son

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 187.
2. *Ibid.*, p. 240.
3. Imaginés par Charles Perrault dans le conte *Le petit poucet*. Ces bottes avaient le pouvoir magique de faire parcourir de grandes distances à celui qui les portait.
4. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.,* p. 107-111.
5. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 185.
6. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 121.

sens premier un lexique propre au conte. Le narrateur assume une fonction évaluative en apportant un commentaire et oriente ainsi l'interprétation du narrataire extradiégétique. Ainsi Lourdes Ortiz, dans *La fuente de la vida*, ne réserve pas l'exclusivité du potentiel subversif à ses personnages. En effet, en citant un autre texte, le conte[1], et en le parodiant ainsi, transparaît la fonction critique de l'intertexte, « liée de façon indiscutable à la mise en place de valeurs »[2]. Le narrateur est le garant d'un « supersystème » idéologique qui hiérarchise les systèmes partiels représentés par les acteurs[3]. Dans *La fuente de la vida*, le narrateur décrédibilise le personnage masculin en s'attaquant à ses caractéristiques physiques et son éthique : « Hacer el amor con cordón tercermundista […]. Ni siquiera podría llamarse traición a aquella especie de cometido misionero, trabajo de rescate »[4]. Le narrateur critique l'esprit chevaleresque mal placé de *l'anti-héros* Esteban qui compare l'acte sexuel à une mission de sauvetage. Il établit une relation homme/femme qui est le miroir des rapports dominants/dominés régissant la société capitaliste[5]. À l'image des femmes dans *La fuente de la vida*, Esteban est jugé sévèrement car il ne se réfère à aucune morale et ne reconnaît pour seule loi que ses propres désirs.

On peut en conclure que dans *La fuente de la vida* l'ironie constitue l'un des supports du discours subversif. Il introduit, de fait, une rupture avec un schéma normatif et crée des personnages qui vont à l'encontre de la norme. En utilisant les caractéristiques du conte pour mieux les subvertir, Lourdes Ortiz a l'intention de démontrer le point nodal de son discours idéologique et combien il est ridicule de croire que la vie est un conte de fées. Les princesses, les chevaliers servants, les bottes de sept lieux n'ont pas leur place dans l'univers pourtant propice de *La fuente de la vida*. Tel un *don Quijote* des temps modernes, Esteban qui s'imagine grand journaliste et don Juan, a rêvé sa vie avant de la vivre et le réveil n'en est que plus brutal.

Le personnage de Ramiro essuie également une déconvenue. Son retour est précipité, au chapitre dix-huit, lorsqu'il va apprendre par un tiers que son amie Nelly a été retrouvée morte, attachée à un poteau devant la gare. Lui, aussi a échoué dans sa quête. Cet échec s'accompagne d'une grande

1. Le conte est un texte reconnu et faisant autorité.

2. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 140-141.

3. *Cf.* S. Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, PUF, 1983, p. 90 dans Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 92.

4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 191.

5. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.,* p. 30-31.

culpabilité : « Atada al potro, escuálida, con esa delgadez de anciana prematura que tanto le había impresionado la víspera, y él, como verdugo y cómplice »[1]. Il aurait pu la sauver s'il avait succombé à l'attrait de la passion. Dans ce dernier chapitre de Ramiro, les disparitions d'enfants au Pérou font la une des journaux « no me hace falta creer en los periódicos para saber que existían »[2], réactivant ainsi la connexion entre les deux histoires.

Ródika espère une intervention magique pour la libérer de son destin. Séquestrée dans la voiture de Valeriu, après l'avoir menacé de le dénoncer pour trafic illégal d'enfants, elle sait qu'il n'y a plus de solution de recours. Elle, la femme infidèle, qui trahit son compagnon pour ne pas renoncer à ses principes, se compare à une Lady Macbeth, le personnage éponyme d'une pièce de théâtre de Shakespeare, complice des actes de Valeriu. Ródika est hantée par cette image qui la reflète se lavant les mains dans le sucre et le miel. Le miel aussi collant et rouge que le sang « miel roja »[3], le sucre aussi blanc que la neige. Tous deux font référence à l'épisode final décrit dans le rêve prémonitoire de Ródika. Se laver les mains renvoie à un acte de purification rendu possible par l'intermédiaire de l'eau, mais ici ce qui est censé purifier est d'une consistance collante. Ródika ne peut se défaire de ses fautes, elles lui collent à la peau littéralement.

De plus, le parallèle que Ródika fait avec le personnage romanesque de Shakespeare, qui sombre dans la folie après avoir commandité un assassinat, traduit une grande culpabilité et un pessimisme grandissant. Les mains recouvertes de sang de Lady Macbeth, qui symbolisent sa participation à l'assassinat, resteront rouges malgré ses lavages successifs. À la fin de la scène, après avoir analysé l'obsession maladive qui s'est emparée de Lady Macbeth, le médecin livre son diagnostic « Des actions contre nature produisent des désordres contre nature »[4]. Telle est la réalité romanesque de *La fuente de la vida*, tant les évènements décrits vont à l'encontre de ce qui constitue l'essence de la nature humaine : les enfants et les organes vendus comme une simple marchandise. Ródika le comprend avant de mourir. C'est, en quelque sorte, la fin de sa quête: « Niñitos troceados y repartidos, embutidos en bidones de hielo; órganos seleccionados y frescos

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 267.

2. *Ibid.*, p. 271.

3. *Ibid.*, p. 261.

4. William Shakespeare, *Lady Macbeth.* Extrait p. 122 du texte intégral, traduit en français. En ligne <http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Shakespeare_Macbeth.pdf> [Consulté le 20/11/2018].

en perfecto estado de conservación. Oro rojo, oro orgánico [...] »[1]. Témoin de l'empaquetage d'enfants, asphyxiés par le chloroforme, dans des boîtes destinées au transport en avion, Ródika ne peut que constater l'ampleur de la tragédie sans pouvoir réagir.

Dans les trois récits, la quête est un échec qui débouche sur le retour des personnages masculins à leur terre natale. Ce retour au point de départ renforce davantage l'idée de circularité énoncée antérieurement.

Toutefois, les acteurs de *La fuente de la vida* ont un certain succès dans leur échec car ils gardent jusqu'à la fin une forte cohérence et un sens de la morale élevée. Ces personnages sont dotés d'un univers axiologique de référence aisément identifiable dans la mesure où la valeur, d'après Vincent Jouve, « apparaît comme le critère qui, d'une part, détermine le choix de l'objet, d'autre part, amène le sujet à opter pour telle conduite »[2]. Une forte culpabilité se dégage chez Ramiro, Esteban et Ródika, de laquelle découle un besoin profond de se racheter. Les deux hommes vont partir sauver les deux femmes objets de leur culpabilité et Ródika va vouloir mettre un terme au trafic d'enfants de Valeriu. En agissant de manière altruiste, en choisissant de se révolter devant une situation qu'ils jugent inacceptable et en obéissant à leurs principes plutôt qu'aux ordres, ils réunissent des actions dignes d'être valorisées[3].

En réalité, l'auteure met en place un véritable système de valeurs qui s'échelonne sur deux niveaux. Au premier niveau l'on trouve les pensées et les agissements des protagonistes, qui sont associés dans un deuxième niveau aux commentaires critiques du narrateur omniscient. La voix de Lourdes Ortiz communique à travers ces commentaires. Ainsi, l'opposition entre le point de vue du protagoniste et le point de vue du narrateur « aboutit à la relativisation des perspectives l'une par l'autre et contribue, en conséquence à éveiller l'esprit critique du lecteur »[4]. Aussi, *La fuente de la vida*, véritable roman pédagogique, transmet-elle les clefs pour éviter l'endoctrinement de l'idéologie dominante : le discours patriarcal.

Quant aux personnages, Esteban, Ramiro et Ródika, si leur statut de vaincus leur permet d'acquérir de la lucidité dans la défaite, il contribue également à les faire gagner en envergure morale. Ils suscitent sans doute

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 280.
2. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.,* p. 66.
3. *Ibid.,* p. 76.
4. *Ibid.,* p. 137.

l'admiration du lecteur, qui ressent à leur égard une certaine complicité, voire de l'empathie.

2.1.4. La situation finale

La situation finale réunit les deux protagonistes masculins pour célébrer une naissance, celle du fils de Ramiro et de María. Leur rencontre se résume à quelques mots. Les deux personnages paraissent absents de la conversation. Le traumatisme de leur voyage est palpable. Claude Brémond explique que ce phénomène se produit généralement à la fin d'un récit dans lequel une faute a été commise : « La dégradation qui résulte de la faute peut marquer la fin du récit. Le sens de celui-ci est alors donné par l'écart qui sépare le but visé du résultat atteint [...] »[1]. Au lieu de sauver la vie des deux jeunes femmes, les deux personnages impuissants ont assisté indirectement à leur sanglant assassinat. Ramiro décrit bien l'état d'esprit qui les anime : « Macabro final, terrible final de relato de buenos y malos, sin buenos que reconocer ni malos que condenar »[2]. La fin tragique de *La fuente de la vida* contraste avec la fin heureuse des contes. La réalité a cela d'insaisissable qu'elle n'est pas aussi manichéenne[3] que dans les contes. Tout ne peut pas se réduire à une histoire de bons et de méchants.

Dès la lecture du titre, le lecteur s'attend à lire un roman de fiction qui le transporterait dans la féerie, le rêve. Grâce à la nomenclature de Propp, l'étude a, effectivement, révélé l'existence de liens entre le roman et le conte. La réalité romanesque imaginée par Lourdes Ortiz, conduit le lecteur à lire un conte moderne, et non pas un conte de fées, dans lequel la princesse est une femme lubrique et grossière, les héros n'en sont pas véritablement, et la fin n'est pas une fin heureuse. Pourtant, certains éléments tiennent le lecteur en haleine, la présence de héros, d'adjuvants, d'opposants, de femmes aux abois, de quêtes, d'intrigues, de poursuites ainsi que la polyphonie des voix narratives et l'hybridisation de la langue, introduisant des points de vue différents sur le monde. Néanmoins, Bakhtine affirme que « plus le procédé d'hybridisation est largement et profondément appliqué dans le roman, plus le langage qui représente éclaire et s'objective »[4]. Cette objectivation est renforcée dans *La fuente de la vida* par la *stylisation parodique*, où les

1. Claude Brémond, *La logique des possibles narratifs*, dans Roland Barthes, *L'analyse structurale du récit*, Communications 8. Paris, Seuil, 1981, p. 79.

2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 268.

3. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op .cit.,* p. 51. « la visión oficial es siempre maniquea ».

4. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.,* p. 178.

intentions du langage ne correspondent pas avec le langage représenté, ici le conte. Elle figure le monde objectal véritable en dénonçant et en détruisant le langage représenté[1] (le conte et par extension le discours patriarcal).

Un des éléments constitutifs du conte concerne le système d'opposition qui rythme les actions des personnages[2]. D'après Propp, si un personnage manifeste du manque (manque d'amour, de richesse, de gloire...), il n'aura de cesse de chercher la réparation du manque. Dans *La fuente de la vida*, les différents acteurs sont en situation de manque, souvent un manque existentiel, et plus précisément d'un manque de sens, que chacun va, à sa manière, essayer de combler. Ainsi voit-on Esteban et Ramiro retrouver de la confiance grâce à la relation érotique entretenue, respectivement, avec Ródika et Nelly. Le thème principal lui-même exprime un manque : le manque d'enfant.

Comme elle a cherché à déstabiliser ses personnages, Lourdes Ortiz a également bousculé son lecteur. Le lecteur se heurte à la mort, au sang et à des sujets d'actualité des plus inquiétants. En faisant croire à son lecteur qu'il est sur le point de lire un conte ou une fiction romanesque légère sans prétention, l'auteure madrilène décontenance le lecteur, en l'amenant à douter de ses propres expériences, de ses propres attentes. Le recours à l'ironie de la part de la narratrice renforce le potentiel subversif du récit en détruisant toute ressemblance possible entre les personnages de *La fuente* et ceux d'un conte. Elle dresse le portrait de héros faibles, incapables d'échapper à leur destin et dont le seul pouvoir réside dans la défense de leurs valeurs, *in fine* des personnages profondément humains.

Le pessimisme déroutant d'un monde sans solution dans *La fuente de la vida* se résume dans cette phrase, à valeur de vérité générale, prononcée par un personnage : « La vida es un libro que no siempre sabemos leer »[3] et traduit d'une certaine manière la défaite du genre humain. À leur mort, Ródika et Nelly emportent avec elles un monde idéal qui n'a jamais existé, en nous laissant un monde cruel et imparfait. L'idée que la vie puisse être comparée à un livre, traduit la proximité entre la réalité vécue et la fiction romanesque. Les événements et les obstacles qui émaillent le récit ne sont que le miroir grossissant de notre réalité.

La sentence « no siempre sabemos leer » tombe : l'homme est destiné à reproduire les mêmes erreurs, suivre les mêmes schémas. Cette temporalité

1. *Ibid.,* p. 180.

2. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.,* p. 208.

3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 272.

cyclique, induite par la répétition d'un modèle, est à considérer comme un point nodal de l'engagement littéraire de Lourdes Ortiz. D'une certaine manière, elle se sert de différentes stratégies discursives dans l'espace textuel pour exposer l'idée d'une temporalité basée sur l'inertie du retour. La polyphonie de voix nous mène à cette constatation. La puissance argumentative du récit nous suggère qu'au fond la nature humaine reste la même.

2.2. Le miroir inversé et le mythe renversé

Même si le titre énigmatique avait laissé planer le doute sur le contenu du roman, même si la construction identitaire des personnages pouvait faire penser à un conte, l'absence de fin heureuse et la mort de deux personnages féminins, Nelly et Ródika, remettent tout en question. Ce n'est pourtant pas l'avis de Nuria Sánchez Villadangos, pour qui la fin de *La fuente de la vida* correspond à une fin classique de conte : « Todos contentos, las princesitas con sus príncipes, y las brujas ardiendo en la hoguera del infierno »[1]. Bien que sa comparaison entre les *princesitas*, Esther et María, et les *brujas*, Ródika et Nelly soit pertinente, Nuria Sánchez Villadangos semble oublier que les deux protagonistes masculins vont devoir vivre dans le remords et la culpabilité et que cette aventure les a traumatisés.

Observons que l'univers qui entoure les personnages regorge d'éléments référentiels et empiriques. Lourdes Ortiz s'est efforcée de créer un univers particulier, à mi-chemin entre fiction et réalité, afin d'envelopper ses personnages. Pour y parvenir, nous verrons qu'elle fait appel à certaines figures mythologiques.

Dès lors, l'on pourrait s'interroger sur les stratégies narratives mises en place par Lourdes Ortiz pour rendre le récit à la fois inquiétant et diabolique, tout en respectant une certaine illusion référentielle. On se concentrera sur la construction des personnages féminins, en lien avec des personnages mythologiques, qui œuvrent à fournir l'argumentation imaginaire du récit et déconstruisent le discours de la pensée dominante.

Dans *La fuente de la vida*, le corps humain, la vie humaine, nouvelle ressource précieuse, marchandise pour les uns, objet de convoitise pour les autres, a désormais un prix. Quel personnage mieux placé pour imager cette situation que le vampire : celui qui aspire le sang des hommes pour continuer à vivre. En créant un vampire incarné par une femme, Lourdes Ortiz modernise l'approche. La femme et l'enfant si unis, dans la vie humaine,

1. Nuria Sánchez Villadangos, *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*, p. 151.

par la procréation et la maternité, paraissent pourtant fort éloignés dans *La fuente de la vida* : il n'y aucun désir maternel chez Esther, Nelly est accusée d'enlever des enfants et Ródika est mêlée à un trafic d'enfants. La femme vampire nuit à l'enfant, en tant que destructrice de vie. Mais pourquoi jeter tout ce discrédit sur la femme ? Quel univers axiologique véhicule son discours ? Où Lourdes Ortiz veut-elle amener le lecteur ?

En créant non seulement un univers axiologique où cohabitent le bien et le mal, mais également un environnement où coexistent l'humain et le surnaturel, la réalité et le mythe, la question est de savoir quel regard pose Lourdes Ortiz sur le personnage féminin.

Des quatre femmes que compte *La fuente de la vida*, deux sont des femmes anges et deux sont des femmes démons. En réalité, il y a deux modèles de femmes qui s'affrontent dans *La fuente de la vida* : la gitane Carmen créée par Mérimée, la femme fatale, désirée et la Dulcinea del Toboso de Cervantes, la femme idéalisée. Ródika et Nelly sont les deux Carmen du roman, inspirant le désir et la passion et María et Esther les deux Dulcinea, modèles de perfection féminine, alliant l'élégance et la maternité. À travers ces deux portraits de femme, d'un côté conformistes (idéales) et de l'autre anticonformistes (rebelles), nous verrons comment Lourdes Ortiz nous fait pénétrer dans un univers exotique peuplé de mythes et de légendes, de vampires et de figures bibliques, pour déconstruire un discours dominant. *La fuente de la vida* présente en apparence deux portraits manichéens de la femme mais en réalité il s'agit de portraits bien plus complexes. Ces quatre femmes sont des êtres humains qui essayent de se faire une place dans la société de la fin du XXe siècle.

Commençons par Nelly et Ródika. Elles ont chacune les attributs de la femme fatale et de la femme vampire. Avec l'allusion à Carmen, Lourdes Ortiz renvoie à la femme fatale et par extension à Lilith. En effet, la femme fatale, représentée par Carmen dans *La fuente de la vida*, citée par Ródika[1] et Esteban[2], du point de vue de Mireille Dottin-Orsini, est la descendante de Lilith, « la fille de Satan, la grande femme d'ombre [...] »[3] qui, selon la tradition juive, est le premier vampire. Après avoir été chassée du Paradis pour sa perversité, jalouse d'Ève et furieuse de ne pas avoir enfanté, Lilith

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 186.

2. *Ibid.,* p. 184.

3. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993, p. 17.

devient un démon et fuit dans le désert[1]. Depuis, Lilith est devenue cette figure mythique qui, pour se venger venait torturer les vivants et vidait les enfants de leur sang[2].

Cette Lilith, issue de la mythologie, est représentée par Nelly et sa chevelure rousse/blonde : « cabellos rojos de la mujer »[3]. Elle semble surgir d'un tableau d'Edvard Munch : « Como en un cuadro de Munch »[4]. Le peintre est connu, notamment, pour avoir consacré des dessins et des lithographies à la représentation de Lilith et de Salomé. Mais Edvard Munch ne fait que reprendre une tradition déjà ancienne, développée à la fin du XIXe siècle avec le mythe de Salomé[5]. Le roman *La fuente de la vida* fait référence au tableau, *Le vampire*, dans lequel s'illustre un rapprochement amoureux entre le protagoniste masculin et la femme vampire, appelée *bruja roja*[6] par Ramiro. Pourtant, Ramiro donne une interprétation plutôt positive de ce tableau. Même si la femme y domine l'homme prostré, leur enlacement peut aussi se comprendre comme un geste de protection maternelle : « con su abrazo le daba ternura »[7]. Notons qu'en attribuant un geste maternel à Nelly, Ramiro lui retire tout diabolisme et l'humanise. Dès lors, on assiste à un renversement des valeurs, caractéristique de la littérature postmoderne et par conséquent, à la destruction du mythe de la femme démon.

Rappelons que le langage mythologique[8] « fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité »[9]. *La fuente de la vida* utilise ce langage pour en souligner ses limites : le langage mythologique ne se révèle pas dans tout son caractère humain.

Dans le cas de *La fuente de la vida*, les mythes font apparaître l'élément surnaturel ou inhumain. Un exemple concret nous en est fourni lorsque

1. Catherine Mathière, « Mythe et réalité : les origines du vampire », *Littératures 26*, 1992, p. 9-23. En ligne <https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1992_num_26_1_1579> [Consulté le 23/11/2018].
2. *Cf.* Jacques Finné, *La bibliographie de Dracula*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986 dans Catherine Mathière, « Mythe et réalité : les origines du vampire », *op. cit.*
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 71
4. *Idem.*
5. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.,* p. 135.
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 71
7. *Idem.*
8. *Cf.* chapitre III, 2.1.
9. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.,* p. 185.

Ramiro imagine une scène de sacrifices humains, du temps des Incas. Cette cérémonie religieuse se transforme en scène de torture et de cannibalisme dans laquelle l'homme est dominé par la femme :

> Nelly, en lo alto de las grandes piedras ciclópeas, como una diosa joven, una diosa terrible, golpeaba los cuerpos de los varones hasta arrancar el corazón, que luego depositaba en un altar de piedra para después comenzar a devorarlo[1].

En créant cette allégorie de la femme fatale, Ramiro met en place un rapport de domination néfaste entre la femme et l'homme. Dans cette réécriture des rites précolombiens, Nelly, associée à la violence et à la mort, se repaît du cœur des hommes, qui sont complètement à sa merci. En la transposant dans un univers mythologique hostile où elle incarne une déesse sanguinaire, Ramiro accable le personnage féminin. Quand Ramiro imagine le portrait grotesque d'une Nelly meurtrière assoiffée de sang il fait en réalité le portrait d'un type de femme qui ne s'adapte pas aux normes de la société : indépendante et dominante. Elle est pour lui une femme mystérieuse et « c'est du mystère que va naître le mythe »[2]. Comme il se trouve devant un phénomène qu'il ne comprend pas, dont aucune théorie n'explique la cause, Ramiro cherche un autre type d'explication sans avoir recours ni à la raison ni à l'expérience scientifique : il se réfère au mythe[3]. De plus, influencé par le discours patriarcal, ardemment défendu par ses amis Benedicto et don Andrés, Ramiro voit en Nelly une femme dangereuse, et paradoxalement attirante, car elle a osé transgresser la norme.

La présence des personnages en Roumanie, terre du mythe de Dracula, favorise l'émergence de l'élément surnaturel, associé à l'acte sexuel, qu'il soit réel ou imaginé : le vampirisme.

Après la nuit passée avec Ródika, Esteban parle d'une femme de l'enfer, « [...] hembra del infierno, con aquellos huesos lúbricos y prominentes de las caderas »[4]. Il n'évoque pas sa beauté mais insiste plutôt sur son aspect cadavérique qu'il dit comparable à ceux qui ont vécu dans les camps de concentration[5]. Les femmes vampires sont dotées, de manière ponctuelle, d'attributs et d'activités du Vampire : vie éternelle, succion de sang, aspect

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 68.
2. Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 18.
3. *Idem.*
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 192.
5. Mireille Dottin-Orsini, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », *op. cit.*

nocturne et cadavérique[1]. Ródika est, par conséquent, la figure de la femme fatale vampire par excellence, car comme l'explique Mireille Dottin-Orsini, de sa laideur se dégage une certaine beauté :

> Les romans de la femme fatale [...] développent le paradoxe de sa laideur en même temps qu'ils détaillent sa fascinante beauté. Ils la disent laide, sèche, maigre, plus très fraîche, et le récit peut se faire aussi contradictoire que les humeurs masculines qu'il suppose[2].

Cette image, cultivée dans l'inconscient collectif, d'une femme lubrique et diabolique, provoque l'imagination des hommes : « « La impúdica de Nelly, dejándose cabalgar a cuatro patas [...] », « [...] la boca hambrienta de la mujer, su largo lomo doblado, como una perra »[3]. Quand Esteban, fantasme, en la personnifiant, la langue « glotona de la mujer moviéndose entre los dientes »[4], il imagine une langue avide dont l'action se résumerait à « lame[r] el escroto »[5]. La femme objet, caractérisée par sa langue, instrument de plaisir, devient un objet sexuel, totalement déshumanisé au regard des hommes. Tout comme la langue, les lèvres permettent également d'accéder au coït et restent associées au vampirisme. Les lèvres de Ródika « chupadores, expertos, labios vampíricos [...] »[6] démontrent que pour prétendre au caractère vampirique il n'est pas nécessaire d'avoir des dents acérées, et confirment également la tendance sadomasochiste de l'acte sexuel entre Esteban et Ródika, qui a beaucoup à voir avec le satanisme et le sadisme : souffrance et plaisir se confondent. Le vampirisme de Nelly, qui se développe dans l'imagination de Ramiro, découle de sa prétendue nymphomanie et de son plaisir à déguster des cœurs humains : « mientras reía glotona y la sangre salpicaba las grandes losas de granito »[7]. Le sexe est une fois encore associé au sang, tous deux esquissant l'image de la femme vampire. Le vampirisme est une modalité de la misogynie et de la guerre des sexes : la femme est vampire et l'homme est sa victime[8]. Ceci explique

1. *Idem.*
2. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 67.
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 105-107.
4. *Ibid.,* p. 192.
5. *Ibid.,* p. 107.
6. *Ibid.,* p. 193.
7. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 68.
8. Mireille Dottin-Orsini, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », *op. cit.*

pourquoi la femme est associée à un vampire lors de l'acte sexuel. L'acte en soi cristallise la lutte de pouvoir entre l'homme et la femme.

Ce rire presque machiavélique d'une Nelly ou le sourire d'une Ródika – « sonrisa casi irónica de dama avarienta » –, donne à Esteban l'occasion de faire une comparaison avec la comtesse Bathory :

> [...] capaz de llenar tinas con leche blanca para retozar con las doncellas, cubas de sangre ardiente, sangre de mujer núbil, condesa Bahory de pesadillas de un erotismo despiadado y ligeramente sucio[1].

À ce propos, l'ouvrage comporte une erreur orthographique sur le nom de famille ; il est écrit Bahory au lieu de Bathory. Cette riche châtelaine, originaire de Transylvanie, née un siècle après Dracula, a forgé une légende autour d'elle. Connue pour avoir assassiné plus de 600 jeunes filles, dont elle buvait le sang pour conserver son éternelle jeunesse, elle pourrait être considérée comme le Dracula féminin tant les actes de tortures étaient semblables à ceux de Vlad l'Empaleur. La légende raconte qu'elle se baignait dans du sang et qu'elle arrachait la peau de ses victimes[2]. Cette comparaison, plutôt terrifiante, de Ródika avec la comtesse, contraste avec l'affection que Ródika a fait naître chez Esteban. Même s'il est conscient du danger, il va chercher à la sauver : « Se metía en la boca del lobo con las botas prestadas de cortas leguas para rescatar a la mujer vampiro [...] »[3]. D'autant plus qu'à côté d'elle, Esther, la compagne d'Esteban, ne saurait soutenir la comparaison : « la estampa de Esther sobre la cuerda resultaba inadecuada e insultante »[4].

Bien que Nelly et Ródika les supplantent d'une certaine manière, il ne faut pas oublier pour autant les deux autres femmes de *La fuente de la vida* : María et Esther. Ce quatuor fonctionne comme les pièces d'un puzzle, un miroir inversé. Le caractère satanique de Nelly n'a d'égal que le caractère virginal de María.

Il existe des textes, et ce sont souvent des textes sacrés, qui nous expliquent avec des mythes, ce que notre raison ne comprend pas[5]. C'est la

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 239.
2. Sandra Ferrer Valero, « Mujeres en la Historia, La condesa sangrienta Elizabeth Báthory ». En ligne <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/08/la-condesa-sangrienta-elizabeth-bathory.html> [Consulté le 29/11/2018].
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 240.
4. *Ibid.,* p. 218.
5. Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, *op. cit.,* p. 19.

fonction de tous les récits de genèse dont la Bible fait partie. D'ailleurs, l'iconographie biblique compte un grand vivier de représentations de la femme, qui fait apparaître les différents canons de beauté féminine. Dans *La fuente de la vida*, les iconographies bibliques sont très présentes ; elles se trouvent le plus souvent associées à María, dont l'onomastique est sans équivoque :

> [...] era el recuerdo de María, como el anuncio del ángel al santo […] el que producía el milagro [...] María volvía a aparecérsele […] aquel pelo suyo, melena castaña y joven, desordenada y brillante […] irritada ante la aparición inesperada de María[1].

La figure de la femme ange María, la femme soumise, la femme idéale, la femme fertile va redonner l'espoir avec l'enfant : « María introducía un presente y sobre todo un futuro en ese niño por nacer »[2]. Ces référents religieux, fruits d'une tradition chrétienne bien ancrée dans les mentalités, font appel aux croyances du lecteur. Ramiro voit María comme une femme enfant : « la alegría ingenua »[3], « la expresión de niña que no ha roto nunca un plato »[4], et paradoxalement comme une mère vierge : « la imaginaba redonda y dulce como una Madonna italiana »[5], « María, hermosa, maternal »[6], « María tan dulce »[7]. En tant que restaurateur dans une église, Ramiro travaille entouré d'iconographies bibliques qui le conditionnent dans sa manière de percevoir le monde : « el rostro de Madonna de María, a la que cedía la cara blanca de la Virgencita barroca del claustro », « el recuerdo de María, imaginando el vientre ya abultado, ese vientre que era parte suya, su simiente creciendo mientras él remozaba la cara rosa del Niño Jesús »[8]. Dès lors, María, selon Ramiro la Virgencita, est l'exemple de la femme parfaite et pure qui développe la vie.

En réalité, le personnage de María correspond parfaitement au concept de la femme « ángel del hogar » développé par le Franquisme. Elle ne travaille pas ; par conséquent elle est éloignée de la vie publique. Elle est

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 66-67.
2. *Ibid.,* p. 67.
3. *Ibid.,* p. 169.
4. *Ibid.,* p. 66.
5. *Ibid.,* p. 99.
6. *Ibid.,* p. 172.
7. *Ibid.,* p. 7.
8. *Ibid.,* p. 102.

subordonnée à l'homme : « aprendo a quererte desde lejos y a saber que una puede tener su propia vida »[1]. À travers cette femme angélique, née des textes sacrés, Lourdes Ortiz attaque une nouvelle fois le modèle machiste et patriarcal, dans lequel la femme n'est pas considérée comme un être à part entière mais est définie par son statut d'épouse et de mère. Dans la construction du personnage de María, Lourdes Ortiz utilise le lexique biblique, les répétitions des termes Virgen, Virgencita, Madonna, et crée une caricature de la femme idéale, fidèle et maternelle qui ressemble à une coquille vide, à l'image des figurines en céramique qu'elle se plaît à collectionner[2].

Ce qui n'est pas le cas d'Esther, femme indépendante, gymnaste professionnelle et carriériste. Esther est une femme de spectacle qui aime être sous la lumière des projecteurs tel que l'indique son onomastique : Esther/Étoile. Elle représente la femme émancipée de la fin du XXe siècle, qui s'épanouit dans sa relation de couple car elle sait compartimenter le privé et le professionnel : « El trabajo es el trabajo y no hay que mezclar »[3]. De plus, elle occupe une position dominante dans le couple : « él como unas de las bolas que ella lanzaba al aire, había recaído una y otra vez entre sus dedos »[4]. Associer Esther à la femme ange serait inapproprié. Volontairement écartée des mythes et des contes, elle incarne une femme moderne et libre qui vit avec son temps.

Avec Esther, on effectue un bond dans le futur et avec María un bond dans le passé. Dans *La fuente de la vida*, Esther et María montrent le processus d'évolution de la femme espagnole dans les années 90.

Les femmes de *La fuente de la vida*, reflet d'une société en mutation des années 90, transmettent un message fort. Lutter contre l'adversité les pousse à se transcender et à trouver la force pour défendre leurs opinions même si dans les cas de Ródika et de Nelly, cela leur a coûté la vie. La mise au pilori de Nelly symbolise le châtiment infligé aux personnes jugées comme maléfiques par la société formatée qui refuse d'évoluer.

Dans ce roman, la frontière entre le bien et le mal est diffuse. Il n'y a pas d'anges ni de démons. Ce ne sont que des représentations figées que

1. *Ibid.,* p. 149-150.
2. *Ibid.,* p. 199.
3. *Ibid.,* p. 29.
4. *Ibid.,* p. 28.

Lourdes Ortiz subvertit et met au service d'une réalité « que se quiebra y que ya no es una »[1].

En créant des personnages féminins aussi forts et courageux, représentés sous les traits de la femme fatale vampire, Lourdes Ortiz affirme leur potentiel pour jouer un rôle décisif dans la société et leur capacité à aller au-devant de l'action, retirant ainsi tout le monopole au sexe opposé. Dans *La fuente de la vida*, Nelly et Ródika agissent là où leurs homologues masculins restent les bras croisés ou se contentent de suivre.

Personnages beaucoup plus complexes que des *princesitas* et *brujas* de contes de fées, les femmes, dans *La fuente de la vida*, sont perçues à travers le regard de l'homme façonné par le discours patriarcal, religieux, mythologique et les iconographies de la femme dans l'Histoire. Rappelons les références à Edvard Munch, à Egon Schiele, la présence des statues de la Vierge et de l'enfant Jésus et les fantasmes sexuels liés, dans l'inconscient collectif, à la femme vampire.

Toutefois, dans *La fuente de la vida*, Lourdes Ortiz remédie à cette représentation instrumentalisée qu'elle juge arbitraire : « La mujer vista durante tantos siglos a través de los ojos del hombre. […] Mujeres, sentina del mal, pero deliciosas para los ojos »[2]. Avec ce roman, l'auteure questionne les schémas préétablis, en renversant des valeurs de certains mythes traditionnels et propose le regard moderne « de una mujer sobre la mujer »[3].

Sous les chimères des superstitions, recueillies dans les mythes et les légendes, se dissimule une réalité tout aussi effrayante. D'ailleurs, comme le démontrent les propos de Marcialito, la romancière insiste sur ce point : « El vampiro cotidiano yo sé muy bien cuál es, y no se le ven precisamente los colmillos. A todos nos chupan un poquito y hasta nos da gusto »[4]. L'auteure joue, non sans ironie, sur les mots « chupar »[5], « colmillos »[6], « gusto »[7], et intègre une composante sadomasochiste à ce bref pamphlet qu'est *La fuente de la vida*, lequel s'attaque vraisemblablement aux institutions politiques,

1. Lourdes Ortiz, *Ímagenes de mujer*, dans José Luis Calvo Carilla, *El relato de la transición: la transición como relato*, *op. cit.,* p. 284.
2. *Ibid.,* p. 281.
3. *Ibid.,* p. 285.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 23.
5. *Ibid.,* p. 24.
6. *Ibid.,* p. 23.
7. *Ibid.,* p. 24.

au système capitaliste et dans un même temps se moque de la société de consommation.

Publié en 1995, *La fuente de la vida* est à considérer comme le miroir d'une société de la fin du XXe siècle en profonde mutation : des femmes soumises qui se révoltent, un système dictatorial remplacé par un système démocratique et des frontières nationales auparavant fermées qui finissent par s'ouvrir. Ces changements ont profondément altéré un système de valeurs humaines, chères à l'auteur et défendues par les protagonistes, telles que l'altruisme, l'affection et l'empathie. En outre, si en apparence *La fuente de la vida* retrace une histoire où il y aurait des bons et des méchants, dans une volonté d'expression de la dualité de l'être humain, la défense des valeurs humaines et libératrices portées par les personnages ont le mérite de pousser le lecteur au questionnement tout au long du récit.

Dans ce roman, Lourdes Ortiz déconstruit le mythe, basé sur des superstitions, en le renversant par l'intermédiaire des personnages masculins, véritables anti-héros, pour en construire un nouveau basé sur des combats de femmes : l'histoire de Ródika, l'histoire de Nelly. Les contes et légendes entourant le roman laissent croire à la lecture d'un récit fantastique. Néanmoins, le recours au conte et aux mythes amène le lecteur sur une fausse piste, puisque l'élément fantastique ne se manifeste qu'à travers les pensées des protagonistes masculins. De plus, l'écrivaine ne respecte pas les codes du conte : les personnages sortent des modèles habituels[1] ; les héros n'en sont pas, les femmes ne sont pas particulièrement belles, et à la fin de l'histoire rien n'a changé, le problème n'a pas été résolu. Cette approche du mythe et du conte, repensée par Lourdes Ortiz, expose une leçon aux générations futures. *La fuente de la vida*, ou pour le dire autrement, le cycle de la vie, est un mouvement circulaire et ininterrompu, la naissance de l'enfant de María côtoie ainsi de près la mort de Nelly et de Ródika. Les échecs de Ramiro et Esteban sont amputables à un système qui détruit la vie au lieu de la chérir.

En créant un monde sans solution, la romancière transmet un message d'insatisfaction, de pessimisme et d'impuissance.À notre sens, *La fuente de la vida* est un conte revisité sous forme de mise en garde dystopique, indissociable d'une critique politique du monde actuel. L'auteure utilise le pouvoir de subversion déjà présent dans l'univers du conte et l'adapte à un nouveau contexte de production. *La fuente de la vida* pointe du doigt les dysfonctionnements de la société contemporaine et attire l'attention sur

1. Ródika n'a pas un langage châtié ni la véritable apparence d'une princesse.

son inéluctable évolution. En réalité, les personnages de *La fuente de la vida* sont des êtres qui symbolisent l'échec des idéaux utopiques, communistes ou libertaires de la société.

Dans le dernier volet de cette partie, nous tenterons de démontrer comment Lourdes Ortiz, en proposant la vision de deux mondes, dépeint un univers dystopique, mis au service de son engagement humaniste.

Chapitre 3 : *La fuente de la vida*, une chronique dystopique ?

L'espace c'est du temps cristallisé.
Michel Maffesori

La fuente de la vida est le seul roman du corpus primaire qui situe l'action narrative en dehors de Madrid : l'histoire se déroule en Roumanie et au Pérou. De plus, l'ancrage spatial dans *La fuente de la vida* possède une importance majeure dans la mesure où il sert la thématique principale, le trafic d'enfants et d'organes, et développe un univers dystopique : un univers cauchemardesque.

Cette actualité traitée dans *La fuente de la vida*, celle des trafics d'enfants en Roumanie, a déjà fait l'objet d'articles de presse[1]. Cependant, l'originalité de *La fuente de la vida* réside dans le traitement de cette information, totalement remaniée par Lourdes Ortiz. Alors qu'un article de journal s'exprime sur des faits, Lourdes Ortiz intègre une composante sociale et transmet sa vision critique de la société contemporaine. En agissant telle une chroniqueuse, elle se sert des articles qu'elle a lus pour développer l'intrigue narrative de son roman. Pour créer le scénario de cette histoire, elle a également besoin de maintenir l'illusion référentielle nécessaire afin de donner de la crédibilité à son histoire. Cette illusion passe essentiellement

1. *Cf.* Jacqueline Remy, « Les enfants du diable », *L'Express,* le 23/09/1999. En ligne <http://www.lexpress.fr/informations/les-enfants-du-diable_634988.html> [Consulté le 01/11/2013]. « Dans un pays en faillite, menacé par la famine, les plus pauvres mettent leurs bébés à l'orphelinat dans le seul espoir qu'on les nourrisse ». Voir également le site du Ministère français, rubrique « Adopter à l'étranger ». En ligne <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/adopter-a-l-etranger/les-conditions-de-l-adoption-internationale/le-glossaire-de-l-adoption/tous-les-termes-de-l-adoption/article/trafic-d-enfants-et-adoption#> [Consulté le 24/06/2019]. Voir aussi Marie Vaton, « Longtemps Marion a cru que sa mère était morte. Elle l'a retrouvée en Roumanie », *Le nouvel observateur*, *Rue 89*, publié le 19/06/2018. En ligne <https://www.nouvelobs.com/rue89/nos-vies-intimes/20180615.OBS8248/longtemps-marion-a-cru-que-sa-mere-etait-morte-elle-l-a-retrouvee-en-roumanie.html> [Consulté le 24/06/2019].

par une description méticuleuse des villes des deux pays. L'analyse littéraire, proposée par la suite, nous aidera à comprendre les stratégies narratives mises en place par l'auteure.

Le cadrage spatial du roman étant bien déterminé et détaillé, envisager son analyse est judicieux afin de comprendre comment Lourdes Ortiz enrichit sa thématique principale en abordant d'autres problématiques sociales. Rappelons que la force d'un espace scénographique vient de sa capacité à déclencher une imagination créatrice qui transforme l'espace réel en le surchargeant d'images, de sensations subjectives, qui confèrent à la réalité perçue une transcendance ontologique, une consistance de monde[1].

La fuente de la vida réunit deux mondes qui présentent un aspect dystopique : la Roumanie et le Pérou reflètent la défaite généralisée d'un système politique.

Alors qu'après la guerre de 1945, le communisme semblait offrir une alternative au capitalisme vaincu, il est déchu de tout, y compris de sa prétention à améliorer le sort des travailleurs. Il s'est effondré de l'intérieur en n'ayant pas préparé sa propre transformation et en n'ayant pas pu établir un système représentant un contre-modèle durable. Aujourd'hui, la modernisation ne peut que renvoyer à la modernité capitaliste[2]. L'avènement de la Démocratie dans les pays de l'Europe de l'Est et les États d'Amérique a déclenché des réformes jugées indispensables pour l'intégration au marché mondial : privatisation des entreprises publiques, suppression des contrôles, ouverture des frontières aux biens et aux capitaux. Toutes ces réformes ont permis d'assainir les économies mais au prix de nombreuses et très graves crises monétaires, accompagnées d'un accroissement considérable de la pauvreté[3]. En réalité, les difficultés rencontrées par la Roumanie et le Pérou rappellent dans une moindre mesure, comme le mentionne Dino, celles qu'a dû affronter l'Espagne après quarante ans de dictature franquiste : « Hemos salido hace muy poco de una terrible dictadura; también ustedes, ya lo sé, pero… »[4].

1. Jean-Jacques Wunenburger, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité. La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, no. 2, 2017, p. 99-111. En ligne <https://doi.org/10.3917/nre.020.0099> [Consulté le 9/09/2019].

2. Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, *op. cit.,* p. 136.

3. Georges Couffignal, « Amérique-Latine – Évolution géopolitique », *Encyclopoedia Universalis*. En ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/amerique-latine-evolution-geopolitique/> [Consulté le 20/06/2019].

4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida, op. cit.,* p. 121.

Pour parvenir à créer un monde de désillusions et de chaos, la romancière met en avant des éléments appartenant à un cadre géographique défini. Représentant les lieux de pouvoir, les centres-villes occupent une place non négligeable dans la diégèse. D'ailleurs, la perception du centre-ville rend particulièrement compte de l'antagonisme classes supérieures/prolétariat, synonyme de lutte des classes.

Ce n'est pas un hasard si l'écrivaine choisit de mentionner des villes bloquées dans le passé alors que le monde ne cesse d'évoluer et de s'orienter vers le futur (nouvelles technologies). Prisonnières de la mémoire d'hier, elles ont perdu l'espoir dans l'avenir. Ce choix dissimule une fois encore l'engagement de l'auteure, décidée à révéler les failles d'une société et de tout un système globalisé.

Étant donné le rôle que joue l'espace dans le domaine de l'existence individuelle ou collective, nous nous intéresserons, dans ce chapitre, aux différentes villes roumaines et péruviennes citées dans le roman. Tout d'abord, nous nous consacrerons à la notion d'espace vécu en tant qu'« objectivation du social »[1], en mettant en évidence les problématiques sociales associées à chacune des villes. L'espace devient le fondement de la structure textuelle à partir du moment où il permet à l'auteure de dénoncer un ancien système et un système récent : le communisme/la Dictature et la globalisation/la Démocratie. Afin de parachever ce travail, nous nous interrogerons sur le phénomène de rejet, entre les citoyens et leur centre-ville, observé dans *La fuente de la vida*. En parallèle, nous étudierons, grâce à une analyse littéraire, comment d'un point de vue sémiotique, la figuration descriptive de l'espace de *La fuente de la vida* mobilise des procédés qui traduisent un univers extrêmement hostile, accentuant ainsi la portée pessimiste du roman.

À notre sens, ce chapitre dévoile le potentiel journalistique de Lourdes Ortiz nuancé par son approche très alarmiste du futur.

3.1. De la romancière à la chroniqueuse

La fuente de la vida traite avec beaucoup de rigueur le thème des adoptions illégales, de l'enlèvement d'enfants et du trafic d'organes et pour cela le récit s'organise suivant le modèle de la chronique[2]. D'ailleurs, Lourdes

1. Hénis Arnt, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés*, 74, n° 4 2001, p. 53-60. En ligne <https://doi.org/10.3917/soc.074.0053> [Consulté le 11/09/2019].

2. Journaliste, intellectuel ou personnalité donnent leur avis sur un sujet de leur choix. Elle peut aussi porter sur un thème (scientifique, littéraire, médical…) et être publiée à

Ortiz est coutumière du fait. Elle se plaît à écrire des chroniques sur d'autres écrivains ou des sujets d'actualité[1]. Il est admis, d'après Laurence Van Nuijs[2], que la chronique est un genre qui invite à la réflexivité (que celle-ci porte sur le langage, l'écriture, la littérature ou encore le médium journalistique) ; c'est également un genre à mi-chemin entre journalisme et littérature. La chronique s'inscrit dans l'actualité et désigne une forme d'écriture de l'histoire. D'ailleurs, Bernard Franck, lui-même chroniqueur, atteste que « Le chroniqueur est le délégué du temps dans une revue »[3]. D'après ces observations, il n'est pas insensé de faire le rapprochement entre la chronique et *La fuente de la vida*[4]. D'autant plus que la romancière s'amuse de cette ambivalence et se protège, lors de ses interviews, en invoquant le principe même de la fiction.

Les témoignages de personnages de ce roman, ancrés dans l'univers de la fiction, vont être le point de départ de l'auteur pour évoquer l'actualité et dénoncer les travers de la société. Elle détruit ainsi les barrières qui séparent réalité sociale et fiction, ses personnages résultant d'une fusion des deux.

L'auteure renvoie à une réalité sociale qui permet à l'ensemble des lecteurs de se convaincre de la vraisemblance du récit. La thématique choisie des adoptions illégales en Roumanie y contribue largement.

Le choix de la thématique, les adoptions illégales, n'est pas anodin. Ce thème est peu traité dans la presse, malgré son importance et c'est cette injustice que veut réparer Lourdes Ortiz. D'autant plus qu'il est tout à fait possible de faire le parallèle entre l'Espagne et les bébés volés du Franquisme et la Roumanie. Dans son article *¿Será usted un niño robado del franquismo?* publié dans le journal *El País*, l'écrivain Benjamin Prado fait état d'un

intervalles réguliers.

1. *Cf.* annexes n°7, 7a, 7b, 7c, 7d, 7e : « Nacionalismos y definiciones » dans *Mediterráneo*, 29/02/1984 ; « Aeropuerto 83 », *Mediterráneo*, 8/12/1983 ; « Yo a las cabañas bajé », *Letra internacional*, n°17, 21/03/1991 ; « Soldados y soldadas », *Letra internacional*, n° 33, 1994 ; « El tiempo que ya no nos queda », *Letra internacional*, n°40, 1995 ; et plusieurs chroniques dans *Diario 16*, 1990-1995.

2. Laurence Van Nuijs, *Chronique, critique, écriture. Manière de se dire écrivain (ou non) dans Mon Siècle de Bernard Franck*, Presses Universitaires, Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 113, 2013, p. 387-408. En ligne <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-2-page-387.htm> [Consulté le 20/12/2018].

3. Bernard Franck, *Chronique d'un amour, Les temps modernes*, *Mon siècle*, avril 1953, p. 69, dans Laurence Van Nuijs, *Chronique, critique, écriture. Manière de se dire écrivain (ou non) dans Mon siècle de Bernard Franck*, *op. cit.*

4. Ángel Basanta, « La fuente de la vida », *ABC literario*, 10/11/1995, p. 9. *Cf.* annexe 8.

traumatisme encore palpable dans les années 2010[1], qu'il qualifie d'horreur ou même de crime contre l'humanité. La sensibilité de la romancière sur ce sujet ne fait aucun doute. D'ailleurs, lors de notre entretien, elle nous avait confié : « *La fuente* lo escribí porque algunas noticias me habían inquietado »[2].

3.1.1. Les adoptions illégales en Roumanie

En Roumanie, les actions d'adoptions illégales sont le résultat de l'action globalisatrice, de l'arrivée du capitalisme et de la montée en puissance des économies souterraines. Il faut rappeler que l'histoire se situe entre les années 90-95, après la chute de l'URSS et du communisme soviétique. Dans les années 90, s'amorce, alors, une phase de reconstruction des pays de l'Europe de l'Est comme la Roumanie.

Certains témoignages dans *La fuente de la vida* mettent l'accent sur un changement rapide, désavantageux, qui ne profite qu'à quelques-uns :

> Desde el ochenta y nueve las cosas, en vez de mejorar, han ido empeorando. Éramos un país agrario y pobre. Ahora sólo medran aquellos que… una economía estatal, que lo controlaba todo, y ahora la rápida privatización… un caos… […] Nos hemos convertido en un barato burdel para árabes e italianos[3].

Cette citation met en évidence les travers de cette société aux alentours de l'année 1995 et les inégalités qui subsistent entre les pays développés et les pays en voie de développement. Le statut jugé inférieur de ces pays est propice au maintien de l'emprise économique et politique des pays occidentaux. De surcroît, les privatisations massives vont entraîner et favoriser la corruption qui est le mal endémique du pays. Le récit fictif, s'apparentant par endroit à une chronique journalistique, donne quelques exemples de conséquences des privatisations massives.

Dans *La fuente de la vida*, Lisa, victime du système de l'offre et de la demande, se voit refuser le droit de publier sa poésie, non commerciale :

> Ahora las cosas se han complicado bastante. Publicar, por ejemplo. Antes un libro de poesía se publicaba casi automáticamente y se

1. Benjamin Prado, « ¿Será usted un niño robado del franquismo? », *El País*, 16 janvier 2009, En ligne <https://elpais.com/diario/2009/01/16/opinion/1232060404_850215.html> [Consulté le 15/12/2018].

2. Propos recueillis lors de notre entretien avec Lourdes Ortiz en mai 2016.

3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 126.

> tiraban unos cincuenta mil ejemplares, ahora… Las editoriales privatizadas desprecian la poesía[1].

Valeriu, refusant d'être victime du système, contourne les lois et pratique l'autosuffisance en créant « une entreprise » qui se positionne à la marge du système, exploitant ses failles.

> El negocio se amplía […] los niños nacían en la clínica y las madres aceptaban de antemano el trato. Firmaban los papeles de la cesión antes del nacimiento y ella, Rodika, se encargaba de su cuidado y del translado a la casa-cuna en cuanto venían al mundo[2]. […] Cuando su madre decide desprenderse de ellos, es porque no puede alimentarlos[3].

Ce trafic subsiste, eu égard à la difficulté et à la lenteur des procédures pour l'adoption d'un enfant par les voies légales incitant les occidentaux à se tourner vers une économie souterraine rapide, où le demandeur reste anonyme. Quand on l'interroge sur ce sujet, Dino, connaît la réalité de son pays et n'hésite pas à la critiquer par le biais du sarcasme : « —Sí…eso es lo mejor que podemos vender a Occidente. Vendemos a nuestros hijos »[4]. Lisa, quant à elle, se montre dubitative : « —¿Tráfico ? Bueno… Se cuentan cosas. Cosas de miedo, pero que dan risa. […] Pero yo creo que todo son mentiras… A los rusos les gustaba desacreditarnos, sabes »[5]. Voilà tout le paradoxe. Si pour certains le trafic ne fait aucun doute, pour d'autres il est trop difficile à accepter et plus facile à nier.

Il est vrai que la situation d'extrême pauvreté de certaines femmes les contraint à abandonner leurs enfants[6]. La Roumanie fait, donc, partie de ces pays qui sont *fuente de vida* puisqu'ils procurent des enfants à ceux qui n'en ont pas, et cela en dépassant les frontières, les espaces fermés.

Ces conditions de vie difficiles vont être confirmées par les personnages fictifs de *La fuente de la vida*, l'un se plaignant de ne pas avoir mangé de viande depuis des années et l'autre se voyant obligé de faire la queue pour obtenir des denrées alimentaires de première nécessité telles que le pain :

1. *Ibid.,* p. 132.
2. *Ibid.,* p. 37.
3. *Ibid.,* p. 38.
4. *Ibid.,* p. 123.
5. *Ibid.,* p. 240.
6. *Cf.* annexe n° 9.

« por las colas de pan »[1]. Il y a eu une augmentation du prix de la viande lorsque la Roumanie est entrée dans l'Union Européenne en 2002 et le phénomène n'a pas cessé de s'accroître depuis. De plus, selon Évelyne Barthou, avoir un travail en Roumanie ne suffit pas à subvenir à ses besoins :

> [...] il faut souligner le fait que la pauvreté économique n'est pas synonyme en Roumanie de pauvreté culturelle ou sociale. Il existe un nombre important de salariés considérés comme pauvres qui ont des réseaux de solidarité, ou encore des qualifications et diplômes élevés[2].

Ceci explique pourquoi Lisa donne des cours à l'université, écrit des poèmes[3] et en parallèle mène des activités nocturnes. En effet, dans les hôtels pour touristes, les natifs s'adonnent à un trafic très lucratif : la prostitution. Comme le raconte Esteban, le serveur du bar de l'hôtel proposait ses services pour lui procurer des « buenas mujeres. Mujeres de todas las edades. Llenitas, rubias, delgadas »[4].

Cette situation misérable conduit les personnages désespérés à regretter la dictature : « Antes, a pesar de todos los males, era mejor. Ahora las cosas se han complicado bastante »[5]. Ces personnages Dino, Lisa et Ródika subissent ce qu'Evelyne Barthou appelle la pauvreté « dissimulée », la pauvreté quotidienne, très répandue et banalisée[6]. Dans ces conditions, la désillusion conduit à regretter l'époque communiste, difficile elle aussi mais qui assurait une forme de sécurité économique et sociale aux Roumains. Pour les roumains, la dictature prônait au moins la notion d'égalité au détriment, certes, de la liberté. Maintenant qu'ils se sont battus pour la liberté, il leur manque cette notion d'égalité, absente du système capitaliste et libéral. Il existe un nom pour désigner la nostalgie qui frappe les pays de l'Est : l'*ostalgie*. Georges Marion[7] affirme que ce « néologisme désormais consacré » est

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 125.
2. Evelyne Barthou, « L'économie de survie ou comment s'adapter à l'essor du capitalisme en Roumanie », *Presses de Sciences Po*, *Autrepart*, n°48, 2008, p. 101-112. En ligne <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2008-4-page-101.htm> [Consulté le 19/12/2018].
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 132.
4. *Ibid.,* p. 92.
5. *Idem.*
6. Evelyne Barthou, « L'économie de survie ou comment s'adapter à l'essor du capitalisme en Roumanie », *op. cit.*
7. Georges Marion, « Une vague d'"ostalgie" frappe l'Allemagne », *Le Monde*, 2003, dans Évelyne Barthou, « L'économie de survie ou comment s'adapter à l'essor du capitalisme

similaire à la nostalgie de l'enfance et qu'elle exprime la nécessité d'un passé que l'on peut se raconter et dans lequel on peut se situer.

Le tableau assez noir dépeint par Lourdes Ortiz ne doit pas faire oublier que la société roumaine a le mérite d'avoir su s'adapter et s'adapte encore aujourd'hui aux difficultés apportées par ce nouveau système économique et politique qu'est le capitalisme. L'économie souterraine ou « économie populaire »[1], peut être considérée comme un mode d'entrée dans la modernité et comme une réponse et une adaptation au capitalisme[2], aussi illégale et cruelle soit-elle.

3.1.2. La mafia péruvienne

Au Pérou, Ramiro, restaurateur d'art, se mêle aux locaux lors de réunions quotidiennes, dans la cantina de la rue Triunfo[3], organisées par son cercle d'amis : Mario Buenavista, avocat, don Andrés Olaveirria, érudit local, Benedicto, vétérinaire et Manuel, étudiant. Durant les débats, Ramiro prend conscience qu'il y a beaucoup de sujets dont il est interdit de parler : « Nadie hablaba de Sendero, y mucho menos que nadie sus compañeros de tedio y tertulia. No había tardado mucho en darse cuenta de que era un tema inoportuno, tabú, intocable »[4]. Souvenons-nous que le *Sendero luminoso*, mouvement maoïste latino-américain, pratique un type particulier de guérilla, de style « pol-potiste », en exterminant ses adversaires politiques et qui a, pourtant, obtenu le soutien de certaines couches paysannes et indigènes appauvries, pendant les années 80[5]. Il est considéré comme le principal responsable des deux dernières décennies de violence au Pérou et rappelle les heures sombres du pays. Faire du *Sendero luminoso* un sujet tabou dans *La fuente de la vida* traduit la honte et le désaveu à l'égard d'une partie de la population.

La fuente de la vida, rappelle que tous ces personnages, véritables représentations du métissage de la société péruvienne, vivent sous la menace terroriste. À la fin du roman, les personnages apprennent l'assassinat de

en Roumanie », *op. cit.*

1. *Idem.*
2. *Idem.*
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 13.
4. *Ibid.,* p. 16.
5. Michaël Lowy, « Figures du communisme latino-américain », dans Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, Paris, Points, 2008, p. 685.

plusieurs jeunes révolutionnaires dans une prison : « Cuatrocientos, quinientos… Tal vez miles. Sofocada la rebelión dentro de la cárcel. Las tropas habían entrado a pacificar y… »[1]. La tension entre le gouvernement et, selon toute vraisemblance, les membres du *Sendero Luminoso* est palpable. Don Andrés, très affecté par ce massacre, est persuadé que la répression sert la cause du *Sendero Luminoso* : « con la brutalidad no se acaba con nada. Ellos, los que están en la selva, lo saben y con eso cuentan. Por cada uno de los suyos que muere hay cinco más dispuestos a apoyarlos »[2]. Malgré tout, quand Ramiro affirme que : « ellos están locos » en faisant allusion au *Sendero Luminoso* dont il qualifie les membres de dogmatiques et d'intransigeants[3], don Andrés n'est pas aussi catégorique :

> Le dije un día que hay muchas verdades. Todas esas verdades son este país. Yo sé que ellos están equivocados. Seguramente lo están. Yo no apruebo sus métodos; me repugna la violencia, la lucha armada, me repugna… pero al otro lado…[4]

Don Andrés condamne les actions du *Sendero Luminoso* aussi formellement qu'il les considère légitimes. Il montre une certaine lucidité en disant : « Siguen controlando medio país. Lo sabemos todos, aunque la prensa diga lo contrario »[5], et pointe du doigt la manipulation des médias et des institutions péruviennes, désireuses d'étouffer le conflit.

Cette expansion de la lutte armée, portée par le *Sendero luminoso*, s'explique, tout d'abord, par des facteurs historiques. Le centralisme très prononcé provoque un énorme écart entre la capitale, Lima, et les provinces de l'intérieur du pays, surtout rurales. Entrent en ligne de compte, ensuite, les facteurs sociaux. Les anciennes divisions de caractère social persistent et créent des distances concrètes et symboliques entre les métis, les blancs et les indiens[6].

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 244-245.
2. *Ibid.,* p. 247.
3. *Idem.*
4. *Idem.*
5. *Idem.*
6. *Cf.* Carlos Iván Degregori, « Sendero Luminoso: I. Los hondos y mortales desencuentros, II. Lucha armarda y utopía autoritaria », Documents de travail, n° 4 et 6, Lima, IEP, 1988 dans Bedoya César, Hurtado Isabel, « Évolution des conflits sociaux et environnementaux au Pérou : Une lecture générale », *Problèmes d'Amérique latine*, 2013, p. 77-94. En ligne <https://doi.org/10.3917/pal.088.0077> [Consulté le 24/06/2019].

Ces distances se confirment dans *La fuente de la vida*, grâce aux propos de Manuel, Bénedicto et don Andrés. Tous s'évertuent à trouver un coupable de la situation actuelle du Pérou. Quand Manuel « de piel tostada » déclare : « La culpa de todos nuestros males la tiene la criollada y ustedes [los españoles] »[1], don Andrés rétorque que ce sont, au contraire, « Los ladrones y los banqueros, los traficantes con el guano »[2] qui ont ruiné le pays. Don Andrés dénonce avec l'emploi du substantif « traficantes »[3], l'abus de certains hommes d'affaires étrangers qui ont bâti une immense fortune avec le commerce du guano, un engrais, au XIXe siècle[4]. Le concept de « démocratie disjonctive », défini par Caldeira et Holston, peut s'appliquer au cas du Pérou, dans la mesure où « la distribution et la profondeur de la démocratie dans une population de citoyens dans un espace politique donné sont inégales »[5].

Pour Benedicto, profondément indigéniste, eu égard à ses racines, tout a commencé avec « El olvido del indio »[6]. Si chaque communauté se construit sur un passé différent, le sentiment de collectivité ne peut se forger et par conséquent la construction d'une citoyenneté semble compromise. La racine du problème est soulevée par Benedicto. Le peuple indigène, véritable possesseur de la terre, a été mis de côté à l'arrivée des colons qui ont placé aux postes du pouvoir les *criollos*, issus d'un métissage entre européens et indiens.

En revanche, pour don Andrés, ce passé colonial est une source de fierté qu'il faut récupérer : « La sierra era el centro, la sierra y la puna ahora abandonadas »[7]. Don Andrés fait allusion à ce centralisme évoqué auparavant qui renforce les inégalités.

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 13.
2. *Ibid.,* p. 14.
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 14.
4. *Cf.* Le Pérou dans *Encyclopædia Universalis*. En ligne <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perou/> [Consulté le 24/06/2019].
5. *Cf.* Caldeira.T, J.Holston, « Democracy and Violence in Brazil », vol. 40, n°40, 1996, p. 717 dans Kimberly Susan Theidon, « Désarmer le sujet : souvenir de la guerre et citoyenneté imaginée au Pérou », *Cultures et conflits*, n°103-104, p. 131-149. En ligne <https://www.cairn.info/revue-cultures-et-conflits-2016-3-page-131.htm.> [Consulté le 24/06/2019].
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 14.
7. *Idem.*

Lors de ces débats entre Péruviens, personne n'évoque non plus le trafic d'enfants. Toutefois, lorsque Ramiro, gêné, demande à ses amis s'il y a véritablement des enlèvements d'enfants comme le soutient sa femme, ils répondent :

> De todo puede haber —dijo Olaveirria, y volvió a sumergirse en sus dibujos [...] Luego al cabo de un rato, dijo algo del censo por hacer y de que mejor estarían algunos con una familia que pudiera alimentarles como Dios manda[1].

Notons le détachement, le désintérêt total de la bourgeoisie et de la haute société pour les problèmes du peuple voire un mépris envers ces gens qui ne sont pas capables de subvenir aux besoins de leurs enfants. Les propos d'Olaveirria posent la question du concept de nation, de solidarité entre les citoyens d'un même pays.

En toile de fond de ces débats, la violence sévit à Cuzco[2] : « Llegaban noticias contradictorias, desmentidas luego : un tipo degollado en el tren, dos turistas asaltados, un movimiento de tropas, un choque en el altiplano »[3]. Contrairement à la lubrique Bucarest, la ville de Cuzco qui pourtant accorde une grande importance au tourisme, est le théâtre de meurtres sanglants : « ayer degollaron a un turista en la parte alta de la ciudad »[4]. L'utilisation du verbe *degollar* annonce une violence exacerbée qui va de pair avec une protection armée cette fois-ci à Lima « soldaditos de plomo en las esquinas con metralletas de verdad »[5]. Cette protection bénéficiant aux riches puissants de Lima contribue à lutter contre la violence qui naît de la misère mais aussi de la révolte « por las callejas cada vez más hostiles, rodeado de guerrilleros emboscados, silenciosos, de una lucha urbana sin demasiadas esperanzas »[6].

Renforçant l'instabilité du pays, la violence se systématise et la disparition de Nelly, survenue au chapitre dix du roman, va permettre à Ramiro de sortir de sa torpeur et d'entreprendre des recherches, se sentant

1. *Ibid.,* p. 19.
2. *Cf.* annexe n°10.
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 99.
4. *Ibid.*, p. 10.
5. *Ibid.*, p. 163.
6. *Ibid.*, p. 172.

personnellement menacé en tant qu'étranger : « Igual que ha desaparecido ella, podría desaparecer yo cualquier tarde. Y usted tampoco haría nada »[1].

En enquêtant, Ramiro va apprendre que cette disparition est loin d'être un cas isolé :

> Entonces el otro, el mudo, se volvió hacia él, señaló con el brazo hacia una de las casitas, donde dos mujeres manejaban los telares sentadas en el suelo, y dijo:
> —Cada una perdió uno de sus cuates. Tres y cinco años.[…]
> —Ciento cincuenta niños en toda esta zona[2].

Les enfants pauvres sont des êtres vulnérables et innocents, de plus ils sont une marchandise de choix, du fait de leur jeune âge. Ce trafic a lieu en toute impunité sous le regard passif de ce peuple péruvien ignorant, peureux, égoïste, représenté par don Andrés :

> Hay quien dice… Los sacan en camiones. Los sacan en camiones y luego un avión los traslada. Pero yo no le doy demasiado crédito, yo… Los periodistas fabulan, de algo tienen que hablar… Aunque es verdad que hay niños que desaparecen, que…[3]

Don Andrés refuse d'y croire – « no le doy demasiado crédito » – parce qu'il n'envisage pas que son pays, le Pérou des Incas, soit devenu le repère du trafic d'êtres humains. Pourtant, pour quelqu'un qui nie l'existence même du trafic, il détient des informations assez précises : « los sacan », « los traslada ». Les nombreux points de suspension indiquent le malaise du personnage. Cette fois-ci, les coupables, désignés par don Andrés, sont les journalistes en quête de sensationnalisme.

La phrase de Benedicto « riza el rizo » de la trame narrative de ce récit en mettant l'accent sur une donnée chiffrée qui vient dissiper tous les doutes du protagoniste : « En cualquier caso, en los dos últimos años ha habido más de cien denuncias de niños desaparecidos en esta zona. Eso sí es un hecho »[4].

Il est évident que les personnages, souvent dépassés par les événements, servent à dénoncer les injustices, à soulever un raisonnement aporétique, que ce soit par ce qu'ils font ou par ce qu'ils disent. Leur aveuglement et

1. *Ibid.,* p. 148.
2. *Ibid.,* p. 209.
3. *Ibid.,* p. 209-211.
4. *Ibid.,* p. 271.

leur déni face aux évènements n'a d'égal que le nôtre en tant qu'européens et habitants de l'Ancien Monde.

En se préoccupant des victimes du capitalisme, Lourdes Ortiz renverse à la fois l'image convenue du monde et condamne les effets de la mondialisation impérialo-capitaliste, qui en favorisant l'expansion des fondements ultralibéraux, alimente les idéologies du pouvoir dominant[1].

L'auteure de *La fuente de la vida* réussit le tour de force de faire revivre, à travers les personnages de Ramiro et d'Esteban une actualité à la manière d'un documentaire. En ponctuant son récit de divers témoignages et en refusant d'impliquer idéologiquement les personnages narrateurs, Lourdes Ortiz privilégie une vision distancée des faits, tout en laissant transparaître l'ampleur de son engagement humaniste. Son texte s'inscrit dans une analyse sociale et politique non seulement comme reflet de la réalité mais aussi comme anticipation. Comme le dit Breton : « L'imaginaire, c'est tout ce qui tend à devenir réel »[2]. L'environnement pessimiste ou *dystopique* que dépeint Lourdes Ortiz dans *La fuente de la vida* est un avertissement donné au lecteur que le pire est à venir.

3.2. Villes en déclin, villes démystifiées

La description apparaît comme le moment privilégié où la littérature exerce sa faculté d'inventer le monde autonome[3]. Dans le cas de *La fuente de la vida*, il ne faut pas oublier la critique sous-jacente à la fonction descriptive. En effet, Lourdes Ortiz met la description des villes de de Cuzco, de Lima, de Puno et de Bucarest au service d'une représentation figée de deux mondes, « le Tiers Monde » et les « Pays de l'Est », conséquence d'une globalisation non contrôlée.

Les trois villes péruviennes correspondent aux trois âges du Pérou, la naissance avec Puno berceau des incas, la croissance avec Cuzco et l'établissement de l'empire inca et la maturité avec la Lima culturelle et métissée, fruit de la colonisation espagnole. Elles représentent les différents lieux de pouvoir péruvien, depuis l'époque précolombienne en passant par la

1. Jaime Caycedo, « Émancipation anticolonialiste et lutte des classes », *Nouvelles Fondations*, 2006, p. 165-173. En ligne <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2006-3-page-165.htm> [Consulté le 27/06/2019.

2. *Cf.* André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, Paris, Gallimard, 1992.

3. Emmanuel Tibloux, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace », *Espace Temps* 62, n°1, 1996, p. 116-29. En ligne <https://doi.org/10.3406/espat.1996.3995> [Consulté le 11/09/2019].

colonisation jusqu'à l'indépendance. Bucarest, en tant que capitale de la Roumanie, réunit également les instances du pouvoir étatique. Cependant, tel que nous allons le voir, l'architecture de la ville a subi les désirs mégalomaniaques du dictateur roumain Nicolae Ceaușescu.

Avec ces quatre villes, Lourdes Ortiz met en place différents scénarii urbains dont la grandeur d'antan n'est plus qu'un lointain souvenir. Les espaces de *La fuente de la vida* subissent les érosions du temps qui passe, devant les yeux de citoyens impassibles et fatalistes.

3.2.1. Des villes du « Tiers Monde »

Nous allons nous intéresser à la description des villes péruviennes Cuzco, Lima et Puno et mettre en évidence la représentation critique de chacune d'elles qu'en fait Lourdes Ortiz en insistant sur l'appropriation de l'espace par les personnages citoyens.

3.2.1.1. Cuzco, la ville impériale

Les vestiges du passé des villes péruviennes sont le patrimoine hérité du passé précolombien et de la colonisation espagnole. Cuzco, ancienne capitale de l'empire inca, se définit avant tout dans le roman par « sus callejas », « callejas inverosímiles y siempre en cuesta »[1] ou « callejas desvencijadas con patio »[2] et enfin « sus callejas se hicieran hoscas, intransitables »[3]. L'attention portée à l'étroitesse des rues souligne la volonté des *cuzqueños* de laisser les rues comme elles ont été initialement construites, de respecter l'authenticité du lieu. Parallèlement, ce choix délibéré de ne pas réhabiliter l'espace contribue à donner l'image d'une ville en ruines et en décomposition avancée. Les habitants considèrent leur ville comme un héritage de leurs ancêtres : « Una ciudad que es pura memoria histórica con tantos monumentos, con… Es una lástima »[4]. En tant que représentation d'une mémoire historique, la ville de Cuzco relie le passé au présent. Elle est une ville musée, sacrée, qu'il faut préserver mais qui pourrait être une métropole.

D'ailleurs, ce patrimoine inca, cher aux *nativos*, va être intégré dans la construction de la ville : « con las paredes de las casas levantadas sobre

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 7.
2. *Ibid.*, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 99.
4. *Ibid.*, p. 103.

sólidos muros incas »[1]. De plus, les couleurs criardes utilisées par les Incas sont toujours présentes dans le paysage urbain : « pintadas de un verde chillón »[2]. Il n'y a pas de rejet du patrimoine, mais, bien au contraire, nous assistons à une réappropriation, une assimilation du passé précolombien lorsqu'il est question de construire un espace urbain de référence. L'espace reste, ainsi, un lieu associé au patrimoine et à une identité du citadin.

Toutefois, la cohésion sociale, qui naît de l'appartenance à une histoire ancrée dans la conscience collective, est toute relative à Cuzco. Notons que Ramiro et ses amis se réunissent tous les vendredis dans « la cantina de la calle Triunfo », en plein centre-ville de Cuzco. Les autres jours chacun reste dans un isolement, symptomatique de leur incapacité à gérer la rencontre avec l'Autreté. Le centre-ville de Cuzco n'est pas un lieu de rencontre, de flânerie, de loisir ou même de rassemblement. Du moins, c'est l'image que renvoie Ramiro : « Su visión de Perú era una visión superficial de cartón piedra, tan de cartón piedra como las imágenes que con tanto cuidado retocaba »[3]. Mais ce que Ramiro ne perçoit pas, d'autres personnages en ont fait l'expérience. La forte criminalité, notamment, rend certaines rues infréquentables : « Si vive aquí, tiene que acostumbrarse, como nos hemos acostumbrado todos. Yo mismo a ciertas horas, no voy por determinados lugares »[4]. Dès lors, l'espace sacré se transforme en espace hostile et dangereux à la tombée de la nuit.

Ramiro découvre le Pérou avec ses yeux et ses préjugés d'européen. En donnant de l'importance au passage du temps, l'auteure, qui adopte les yeux de Ramiro, détruit le mythe de la ville impériale, inscrite au patrimoine de l'Unesco et montre son état de délabrement. Lourdes Ortiz souhaite faire apparaître Cuzco comme une ville victime de son passé, victime d'une colonisation espagnole qui a fait de Lima le centre du pouvoir.

En résumé, la description de Cuzco traduit un environnement pauvre, délaissé, en ruines, dénué de tout attrait et foyer de criminalité. Les personnages ne fréquentent que très peu le centre-ville. Pourtant, paradoxalement, en quetchua Cuzco signifie « le nombril du monde » lieu où convergent trois régions cosmiques chez les Incas[5], mais dans *La fuente de la vida*, elle

1. *Ibid.*, p. 7.
2. *Ibid.*, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 101.
4. *Ibid.*, p. 103.
5. Christophe Cadène, « Cusco ou la grande recherche des terres arables », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien 74*, 2000, p. 5-20. En ligne <https://doi.

devient un endroit inhospitalier « ómbligo áspero del mundo »[1]. L'écrivaine ne propose pas une vision idéalisée que l'on trouverait dans les brochures d'agence de voyages, mais une vision pessimiste, un regard critique forgé sur le terrain, ayant elle-même séjourné au Pérou[2].

3.2.1.2. Lima, un antimonde

Lima, quant à elle, associée à l'adjectif « triste », est l'ancienne capitale de la vice-royauté du Pérou. Elle fut fondée par le conquistador Francisco Pizarro qui la surnomma *Ciudad de los reyes*. Contrairement à Cuzco, Lima est « le fruit » de la colonisation espagnole et le lieu essentiel de son implantation. D'ailleurs, le protagoniste insiste sur les conséquences de ce passé colonial : « Triste y malparada ciudad de ricos acorazados en sus fortalezas con jardincitos tropicales y multitudes hacinadas »[3]. Lima, une ville repère des puissants qui se terrent dans leurs forteresses et où survivent en parallèle de pauvres mendiants « ambulantes del trapicheo »[4]. Ici, des clivages sociaux apparaissent ; nous assistons, d'un côté, à la « périphérisation » des classes les plus pauvres mais aussi au développement de quartiers résidentiels surprotégés à la périphérie des villes. Tant et si bien qu'à Lima, la désertion du centre se fait manifeste. Lorsque le protagoniste cherche un bar sur la place de San Martín, qui est l'un des espaces publics les plus représentatifs de la ville de Lima, situé en plein centre historique, un natif va lui répondre : « Está pa allá. Ya nadie va al centro »[5]. De plus, l'utilisation de l'adjectif « malparada » sous-entend que comme Cuzco, Lima n'offre pas la vision d'une ville moderne et réaménagée, mais d'une ville d'un autre temps, comme figée au XVIIe siècle. Lima est restée « la vieja ciudad del virreinato »[6] ; c'est une ville triste car elle a perdu sa grandeur d'antan et doit faire face à la misère de tout un pays :

> Entrometiéndose en los callejones donde sonaba la música dulce de la quena y el guitarrico, ciudad de los reyes, donde el viejo Pizarro se paseaba en andas o en camilla, opulento y dictatorial, ciudad del

org/10.3406/carav.2000.1223> [Consulté le 12/09/2019].

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 169.
2. Une information recueillie lors de notre entretien en mai 2016.
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 163.
4. *Idem*.
5. *Idem*.
6. *Ibid.*, p. 167.

> guano y de la plata, ruta del Potosí de una grandeza ya perdida de criollos amurallados y a la defensiva, mientras iban llegando, apelmazándose en las lindes, multitudes famélicas, hombres descalzos y tímidos que descendían cada día, como una gran riada, desde los nuevos pueblos de adobe y fango […][1].

À de multiples reprises dans le roman, le passé et le présent se retrouvent sur un même plan et le passé idyllique rend le présent d'autant plus cauchemardesque. Ce qui répond à la volonté directe de l'auteure qui est celle d'introduire une rupture franche entre vision idéalisée et réalité, de même que celle entre passé et présent.

Dans leur article « Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : La rive gauche du Rimac à Lima »[2], Robert d'Ercole et Alexis Sierra étudient ce qu'ils appellent le MIRR[3], un ensemble de quartiers situé à un kilomètre des principaux centres de décision politique de Lima et du Pérou. De leur point de vue, il s'agirait « d'un ensemble de quartiers (asentamientos humanos) marginalisés sur le plan physique et social »[4]. Ils établissent que la MIRR[5] est séparée du centre historique par l'avenue Ugarte, « véritable autoroute urbaine, dont le trafic, plus de 6000 véhicules/heure est un des plus élevés de Lima »[6] et constitue par conséquent, une césure entre l'espace central historique et cet espace délaissé. D'après eux, la MIRR correspond bien à ce que R. Brunet appelle l'antimonde : « cette partie du monde mal connue et qui tient à le rester, qui se présente à la fois comme le négatif du monde et comme son double indispensable »[7]. Certaines études montrent à la fois le niveau de

1. *Ibid.*, p. 170-171.
2. Robert d'Ercole et Alexis Sierra, « Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : La rive gauche du Rimac à Lima », *Presses de Sciences Po*, *Autrepart,* n° 45, 2008, p. 105-122. En ligne <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2008-1-page-105.htm> [Consulté le 19/12/2018].
3. Margen Izquierda del Rio Rimac.
4. Robert d'Ercole et Alexis Sierra, « Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : La rive gauche du Rimac à Lima », *op. cit*.
5. *Cf.* annexe n°11.
6. Robert d'Ercole et Alexis Sierra, *Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : La rive gauche du Rimac à Lima, op. cit*.
7. Roger Brunet, « Géographie du goulag. L'espace aliéné », *L'espace géographique*, vol. 10, n° 3, 1981, p. 215-232 dans Robert d'Ercole et Alexis Sierra, « Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : La rive gauche du Rimac à Lima », *op. cit*.

pauvreté, les conditions de précarité, la forte remise en cause de la loi et un développement marqué par des conditions sanitaires déplorables. En somme, Robert d'Ercole et Alexis Sierra, en viennent à la conclusion que la pauvreté et le degré d'illégalité participent fortement à la marginalisation de l'espace urbain de Lima. D'ailleurs, ils ne manquent pas de souligner l'immobilisme de la municipalité. Cette dernière, tiraillée, d'un côté, par la volonté d'aménager la zone tout en ne disposant pas de moyens pour le faire, et, de l'autre, par le souhait que la MIRR reste un espace de gestions des déchets, même illégal, semble avoir pris le parti d'intervenir le moins possible[1] et de laisser faire.

Dans *La fuente de la vida*, Ramiro parcourt les rues de Lima du nord au sud, de la plaza San Martín au Nord de Lima jusqu'au quartier El Barranco au sud de Lima[2], accompagné par le son de la « quena »[3]. Il croise des marchands ambulants qui s'efforcent de lui vendre « una navajita, una pequeña hoja de afeitar ya roñosa, una camiseta desgastada, unos pantalones vaqueros »[4]. Il est confronté en permanence à la misère, « multitud de ojos hambrientos », « multitudes famélicas »[5]. Cette situation d'extrême détresse conduit les populations pauvres à recourir à la violence : « A uno pueden cortarle la muñeca para quedarse con el reloj »[6]. L'environnement dépeint par Ramiro est loin d'être plaisant et la description de la plage ne va rien arranger : « Una costa dura y ocre, hecha de polvo, que a María le pareció espantosa. "¡ Nunca pensé que el Pacífico fuera así de gris y así de triste !" »[7].

Lima, une ville « espantosa » et grise, apparaît aussi hostile que Cuzco : « No debe usted pasear nunca solo y por el centro. […] Y, bueno, aquí la gente pasa hambre y … una vida no vale mucho »[8]. Il faut ajouter à la criminalité ambiante, l'omniprésence de la misère qui effraie les touristes :

1. *Idem.* « La MIRR constitue ainsi un refuge, un antimonde aux activités clandestines sur lesquelles la municipalité ferme les yeux, par absence d'alternatives en matière de déplacement de l'activité et par souci d'éviter des conflits sociaux ».
2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 170.
3. C'est un instrument andin à vent.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 170.
5. *Idem*.
6. *Ibid.*, p. 171.
7. *Ibid.*, p. 167.
8. *Ibid.*, p. 169.

« el miedo de María ante los rostros ávidos »[1]. Ce phénomène s'explique car sur le plan urbanistique, Lima est scindée en deux : les citadins aisés fuient l'espace urbain du centre-ville et se réfugient dans les espaces privés en périphérie et ceux moins aisés fréquentent la banlieue, la plage pour vendre leurs marchandises. Les magasins à Lima sont laissés à l'abandon et servent de refuge qui accueille des familles pauvres des alentours : « hombres […] que descendían cada día, como una gran riada, desde los nuevos pueblos de adobe y fango a un centro de mendigueo y cambalanche »[2].

Avec cette description de Lima, Lourdes Ortiz stigmatise la périurbanisation qui aggrave la ségrégation sociale en créant de l'« entre-soi »[3] et la ghettoïsation de certains espaces centraux. L'auteure souligne, également, le contraste entre Lima ancienne *ciudad de reyes* et Lima désormais « descuajaringada »[4], repère des mendiants. Lima, à travers les yeux de Ramiro, un étranger européen, apparaît fragmentée et brisée, hantée par les gloires d'un passé colonial.

3.2.1.3. Puno, le berceau des Incas

La dernière ville péruvienne citée, Puno, est appelée Puno, « la negra, la ciudad hormiguero »[5] par Ramiro. L'adjectif « hormiguero » fait référence à la couleur noire. On est bien loin des couleurs criardes de Cuzco. L'adjectif renvoie aussi l'image d'une ville qui grouille d'habitants, animalisés par le choix du substantif fourmilière.

Autre constante dans la description des villes péruviennes de *La fuente de la vida* : Puno est associée également à un adjectif qui fait référence à la détérioration – « destartalada » – auquel lui sont adjoints les adjectifs « sucia » et « agobiante ». Puno, ancien berceau des Incas, véritable havre de paix sur les rives du Lac Titicaca, ode à la nature, a dû faire face à la mondialisation. Le passage du temps a fait beaucoup de dégâts et l'activité qui y est développée rappelle les méthodes rudimentaires d'un autre âge : « con los carritos de tres ruedas tirados por hombres con esfuerzo de *coollies.* […] Un Perú semiindustrial, con calles de barro y hombres con vaqueros y

1. *Ibid.*, p. 171.
2. *Ibid.*, p. 170-171.
3. *Cf.* le site Géoconfluences et le terme périurbanisation. En ligne <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/periurbanisation> [Consulté le 12/09/2019].
4. Synonyme desvencijada : délabrée.
5. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 69.

camiseta »[1]. Ce terme *coolies* désignait au XIXe siècle les travailleurs agricoles d'origine asiatique. Il met en évidence ici la dureté et les conditions difficiles de travail. Rappelons que Puno est une ville minière. Ainsi, le terme *semiindustrial* renvoie à l'implantation de lignes d'extraction de mines, de sites d'entreposage et d'un matériel quelque peu rudimentaire. L'importance du secteur industriel[2] renforce d'autant plus l'image d'un pays piégé au XIXe siècle. Ce secteur s'est développé consécutivement à l'explosion, dans les années 60, de l'économie capitaliste[3]. Il est évident qu'à travers cette description négative de Puno, Lourdes Ortiz veut démontrer une fois de plus le pouvoir néfaste du système capitaliste.

À Puno, les habitants sont aussi des mendiants sans travail : « tipos desocupados moviéndose de un lado para otro, parados, medio dormidos a la puerta de las casas »[4]. L'organisation de la ville se dessine alors : d'un côté les hommes au travail en périphérie de la ville et de l'autre les hommes sans travail au centre-ville. La périphérie est considérée comme un espace actif et productif et le centre-ville comme un espace où règnent oisiveté et chaos.

Avec la description de Puno on atteint le paroxysme en termes de décadence. Rien ne vient nuancer les propos de Ramiro, pas de passé idyllique, seulement une vision infernale. La ville de Puno, dont le paysage idyllique a été détruit par l'industrie, est le symbole de l'asservissement des pays pauvres aux pays riches. Puno représente une évolution économique nocive que dénonce Lourdes Ortiz, par le biais de la description.

Ces trois villes manifestent un décalage certain avec le monde dans lequel elles évoluent. Tour à tour ces villes, Puno, berceau de la civilisation inca, Cuzco, capitale de l'empire inca et Lima, capitale de la vice-royauté du Pérou, sont présentées comme prisonnières d'un passé glorieux et complètement isolées du reste du monde. Dans *La fuente de la vida*, Puno, se nécrose, Cuzco se détériore et Lima est à l'abandon. Le passé occupe une place prépondérante qui vient, dans la plupart des cas, prendre le pas sur le présent. Les barrières temporelles sont abolies et l'espace conditionne la

1. *Idem.*

2. Pour en savoir davantage sur le secteur minier péruvien *Cf.* Dirk Kruijt, Menno Vellinga, « La politique économique des enclaves minières au Pérou », *Revue Tiers Monde*, 1977, p. 797-832. En ligne <https://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1977_num_18_72_2761> [Consulté le 25/06/2019].

3. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris.M Zavala, *Historia social de la literatura española*, Vol II, Madrid, Akal, 2000, p. 550.

4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 72.

notion de temps, établissant la primauté de l'espace sur le temps, caractéristique du postmodernisme.

D'après ces descriptions, et selon l'approche dystopique de Lourdes Ortiz, il est difficile d'envisager l'avenir de ce pays. Les centres-villes tantôt lieux de débauche, tantôt délaissés par la population, ne jouent pas leur rôle et n'insufflent pas le dynamisme qu'ils devraient à la ville et à l'espace urbain. Notons, dans les trois cas, une perte de la symbolique du centre, auparavant microcosme maintenant déserté.

Les villes péruviennes *La fuente de la vida* donnent l'impression que le continent américain, dont le Pérou est le représentant, se porterait mieux s'il n'avait pas subi les effets de la colonisation et de la mondialisation qui a transformé totalement le paysage et les villes américaines, rendant ainsi responsable l'Ancien Monde de la déchéance du Nouveau Monde.

3.2.2. Une ville de l'ancien bloc soviétique : Bucarest, l'imposante

Intéressons-nous maintenant à Bucarest. Elle est la capitale roumaine depuis 1859. L'arrivée au pouvoir de Nicolae Ceaușescu en 1965 est synonyme d'une prise de distance à l'égard de l'URSS[1]. Le PC roumain est le pionnier d'un communisme national, amorçant ainsi une déstalinisation progressive. Ses campagnes de 1966 et 1967 contre l'avortement et le divorce ont pour objectif officiel la promotion de l'augmentation de la population roumaine qui devait atteindre 30 millions d'habitants dans la décennie suivante (elle compte 19 millions en 1967)[2]. Certains milieux occidentaux soutiennent alors Ceaușescu comme dirigeant d'un régime communiste « plus ouvert », parce que moins docile à l'égard de Moscou[3].

Cette politique sociale engendre « une société plus sensible à la consommation mais frustrée de ne pas pouvoir consommer plus et mieux, plus instruite, avec des attentes sociales développées et des exigences grandissantes à l'égard du pouvoir public »[4]. Dans *La fuente de la vida*, la frustration conduit Valeriu à vendre des enfants, Ródika à travailler avec lui et Lisa à se prostituer. De plus, les vitrines des magasins éclairées par des « bombillas escuálidas » présentent une grande variété de produits importés et participent de cette frustration : « Tiendas de importación de café, tabaco,

1. Serge Wolikov, Anthony Todorov, « L'expansion européenne d'après-guerre », dans Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, Paris, Points, 2008, p. 440.

2. *Ibid.*, p. 441.

3. *Ibid.*, p. 453.

4. *Idem*.

coca-cola, whisky, alguna radio »[1]. Les prix sont trop élevés pour les Roumains : « Empieza a haber de todo. Muy caro para los rumanos, pero de todo »[2]. Cette situation donne l'impression d'un pays qui se modernise en laissant de côté ses propres habitants. En effet, après la révolution de 89 et la fin de la dictature Ceaușescu, la Roumanie s'est endettée (exportations en baisse/importations en hausse), les délires mégalomaniaques du dictateur ont affaibli le pays. Seulement, si l'on en croit les propos de Dino, même après la dictature, les adjoints de Ceaușescu, ont continué à gouverner le pays : « los burocrátas del partido […]. Ya eran unos privilegiados antes y son ellos los grandes señores del cambio, ellos los que controlan »[3]. Effectivement, il s'avère que « le processus de transition a été largement conduit, volontairement et involontairement, par *la composante réformatrice* des anciennes élites communistes »[4]. Dès lors, il nous est impossible de ne pas faire le rapprochement avec la Transition démocratique espagnole car le premier gouvernement démocratique, après 1975, comptait dans ses rangs de nombreux franquistes.

Revenons à Bucarest. Le présent de cette ville, l'après dictature, est construit sur un passé qui a existé mais qui n'est plus. Ce passé glorieux date des années 30, avant que la Roumanie ne soit aspirée par l'orbite moscovite[5] : « el restaurante gigantesco, medio vacío, y allí al fondo […] una música melódica de cabaret de los años treinta »[6]. Il contraste avec la Bucarest des années 90. Samuel Rufat et Bogdan Suditu dans un article, décrivent la ville de Bucarest en ces termes :

> […] le centre ville est éventré, des structures en béton semblent encore aujourd'hui figées dans le temps […]. Mais l'afflux de ruraux et l'autoconstruction traditionnelle ont perpétué ses charmes à la fois élégants et villageois, avec des maisons en bois et en torchi,

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 127.
2. *Ibid.*, p. 123.
3. *Ibid.*, p. 121-122.
4. Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, *op. cit.,* p. 458.
5. Ce sont les propos de Lourdes Ortiz recueillis lors d'une communication WhatsApp du 13/09/2019. Notre traduction. « me refiero claramente al Bucarest de antes de la guerra, antes de que quedara tras la guerra en la órbita moscovita ».
6. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 95.

> aux marges de la légalité, privées de toute viabilité et entourées de terrains vagues, d'animaux et de palissades[1].

Le personnage de Dino dans *La fuente de la vida*, natif de Bucarest décrit sa ville :

> Ah, hermosa ciudad, hermosísima ciudad en decadencia. Si usted la hubiera conocido en sus buenos tiempos. Pero ya verá qué edificios, qué clase, qué… y parques. Hermosos parques. Ahora todo un poco abandonado, pero ya vamos saliendo[2].

Dans ces deux descriptions, celle de Rufat et Suditu et celle de Lourdes Ortiz dans *La fuente de la vida*, transparaît l'idée commune d'une majesté perdue, « figée dans le temps » et d'une nostalgie des « buenos tiempos ». Bucarest, comme les villes péruviennes mentionnées auparavant, est une ville en déclin. Il est toujours question d'un passé glorieux qui vient se heurter à la dure réalité du présent : un abandon manifeste.

En ce qui concerne l'aspect architectural à proprement parler, les références affluent dans *La fuente de la vida*. Les promenades du protagoniste donnent lieu systématiquement à des descriptions de la ville dont le style[3] renvoie à la superbe et à l'ostentation de l'ancien dictateur. Les descriptions à caractère architectural sont beaucoup plus précises et détaillées qu'elles ne pouvaient l'être auparavant pour les villes péruviennes. Les espaces extérieurs ainsi que les espaces intérieurs sont décrits avec minutie comme le démontre cette citation :

> La mujer le había citado en la gran cervecería, especie de catedral barroca de artesonados relucientes y mosaicos de colores. Toda Bucarest rezumaba un encanto trasnochado de ciudad fin de siglo: edificios de noble piedra y noble alzado, ciudad burguesa o ciudad rica, en cualquier caso, que mostraba bajo sus desconchados y su abandono las huellas de una antigua grandeza señorial, un empaque de ciudad que alguna vez fue próspera: recios edificios de piedra descascarillados, mugrientos, remachados y retocados con parches[4].

1. Samuel Rufat, Bogdan Suditu, « Bucarest, faire la ville entre héritages et mimétisme », Belin, *L'Espace géographique*, Tome 37, 2008, p. 327-337. En ligne <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2008-4-page-327.htm> [Consulté le 19/12/2018].
2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.*, p. 89.
3. *Ibid.*, p. 91. « grandilocuente de los años 60 »
4. *Ibid.*, p. 112.

L'architecture des espaces intérieurs caractéristiques du XVIIe et du XVIIIe siècles, contraste véritablement avec l'architecture des espaces extérieurs. À l'art baroque, symbole de raffinement et de richesse, viennent se mêler des immeubles de style soviétique caractérisés par leur gigantisme. Si l'on observe l'évolution architecturale de Bucarest, l'on constate qu'elle « présente peu de monuments anciens. […] Les architectes se sont tournés vers le modèle Haussmann, avant de se voir imposer le modèle soviétique »[1]. En réalité, Bucarest présente un visage urbain :

> […] disparate où se mêlent, selon les secteurs, les vieilles rues aux maisons d'un charme désuet qui ont échappé à la destruction systématique, les églises anciennes, les belles artères et les immeubles à la façon de l'urbanisme parisien fin de siècle dans le centre, les tristes barres H.L.M. de l'ère socialiste (appelées « blocs ») qui enlaidissent à perte de vue les quartiers d'habitation, les bâtiments de style stalinien comme *Casa Scîntei* (la Maison de l'étincelle) devenue la Maison de la presse libre, ou le Palais du peuple dont le gigantisme, symbole du volontarisme communiste et de la mégalomanie de Nicolae Ceaușescu, n'a trouvé que difficilement sa reconversion en Palais du Parlement[2].

Cette uniformisation du paysage urbain rend impossible l'appropriation de la ville par les citoyens roumains. Ceux-ci ne pouvant s'émerveiller devant de tels monuments, vides de sens dans les mémoires collectives. Lorsqu'il existe une identification collective « la plaza de la gloriosa revolución del 89 »[3] celle-ci s'accompagne d'incertitude, « el fin esperanzado de la dictadura, el comienzo de… »[4]. Les points de suspension traduisant un avenir incertain. Pour la plupart des citoyens roumains, ces lieux, ces monuments, ne sont que des objets de marchandage comme le démontre ce Roumain qui parle italien au protagoniste : « Bella citá Bucarest. Io mostrare per ten dollars, soltanto ten dollars. Tutta la matina, promenade bono, tutti monumenti, casa del popolo, dictator Ceaucescu, via de la revolucione anche, bella, molto interesante […] »[5].

1. Samuel Rufat, Bogdan Suditu, « Bucarest, faire la ville entre héritages et mimétisme », *op. cit.*
2. Philippe Loubière, « BUCAREST », *Encyclopedia Universalis*. En ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bucarest/> [Consulté le 23/06/2019].
3. En 1989, les Roumains organisent un coup d'état pour destituer le dictateur Nicolae Ceausescu. C'est une réussite.
4. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida.*, *op. cit.,* p. 127.
5. *Ibid.*, p. 113.

Les différentes dictatures ont privé le pays de son patrimoine et lui ont ainsi retiré son histoire. Désormais, c'est un pays en reconstruction dont les bases architecturales sont celles laissées par les dictateurs. Au cours des deux derniers siècles, Bucarest a dû faire la transition entre le modèle oriental et le modèle occidental[1]. Ces transformations ont conduit, d'un côté, à une structure urbaine qui semble sans cesse inachevée et, de l'autre, à des rues où les conceptions d'urbanisme et les styles différents sont juxtaposés[2].

De plus, dans *La fuente de la vida*, l'implantation de cliniques privatisées aux abords de la ville répond à une demande des femmes occidentales[3]. Le modelage du paysage est aussi impulsé par les pays occidentaux qui participent à l'enrichissement de certains. Dans cet exemple, il apparaît clairement que l'espace conditionne la vie quotidienne des habitants subissant le système de l'offre et de la demande.

Tout souligne l'échec cuisant du communisme car il faut garder en tête que le communisme offrait, au départ, aux nations asservies ou sous la menace de l'asservissement par les puissances coloniales, un moyen de lutter pour leur survie[4], un moyen de résister intégrant une modernisation urbaine[5]. Dans le roman, la soumission aux puissances occidentales ne fait aucun doute.

Nous pouvons conclure que, dépouillée de tout patrimoine, de toute identité, si ce n'est celle des dictateurs eux-mêmes, Bucarest est une ville dans l'attente, figée dans le temps. L'histoire urbaine de Bucarest se divise en deux strates : il y a un avant et un après. En introduisant ce parallèle entre l'« avant » et l'« après » dictature ou/et communisme, l'auteure souligne l'importance de l'histoire urbaine pour la construction d'une identité citadine et pour la consolidation de l'appartenance à une ville. Bucarest comme les trois villes péruviennes est une ville à l'abandon, assez lugubre, sans perspective d'avenir et qui subit les effets du temps, essayant de les camoufler en vain.

1. Samuel Rufat, Bogdan Suditu, « Bucarest, faire la ville entre héritages et mimétisme », *op. cit.*
2. *Idem.*
3. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 79.
4. Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, *op. cit.,* p. 135. « il offre un modèle de transformation économique et sociale pour amener ces nations pauvres à rattraper les pays développés ».
5. *Idem.*

Cette analyse non exhaustive des phénomènes sociétaux de la Roumanie et du Pérou, démontre toutes les dérives auxquelles les habitants se trouvent confrontés : prostitution, mendicité, misère et violences et sur lesquelles l'auteure insiste. Les dérives dévoilent la crise humanitaire du monde moderne. Avec *La fuente de la vida*, Lourdes Ortiz insiste également sur la perte des valeurs d'une société qui rejette son milieu, son espace et nie le concept même de centre.

Après avoir déconstruit les mythes et les contes en détournant les schémas normatifs, Lourdes Ortiz a balayé l'exotisme que les villes de Cuzco, Lima, Bucarest inspirait. Chaque ville souffre d'un abandon manifeste comparable à celui dont est victime la population de chaque pays. Dans *La fuente de la vida*, Lourdes Ortiz attribue ce phénomène à un passé lointain et à l'emprise d'un pouvoir autoritaire : le régime communiste (dictature de Ceaușescu) et la colonisation espagnole.

Le point nodal de son argumentation consiste à révéler les conséquences de l'échec de l'imposition d'un modèle économique, politique et social. La Roumanie, après avoir été écartée par l'Europe de l'OTAN[1], à la fin de la deuxième guerre mondiale – « Europa nos olvidó, o más bien nos vendió después de la guerra. Habíamos pecado y caímos del lado oscuro »[2] –, s'est vue imposer le système communiste, avec tous les changements politiques, économiques et sociaux que cela implique : « todos los gobiernos y todas las invasiones, todas las dictaduras han pasado por encima »[3]. La longévité du régime au pouvoir s'explique par l'espoir et la terreur qu'il a fait naître auprès des masses : « l'utopie d'un pouvoir politique *effectivement* exercé par les classes populaires, […] utopie […] partiellement réalisée en même temps que dévoyée »[4]. Après 1989, les Roumains sortent de la dictature, ruinés, endettés et accusent un retard considérable par rapport aux pays de l'Europe de l'Ouest. La description de la ville de Bucarest dans *La fuente de la vida* incarne la défaite du communisme et met en cause le despotisme et la corruption du régime.

Le Pérou, ancien territoire des civilisations précolombiennes, a été poussé vers le progrès par la découverte et la colonisation espagnole qui ont déclenché son ouverture au monde. Pourtant, dans *La fuente de la vida*, Lima, Cuzco et Puno, des villes touristiques, ont perdu de leur attrait. Les

1. La Roumanie a été une alliée des puissances de l'Axe.

2. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 122.

3. *Idem.*

4. Michel Dreyfus, *Le siècle des communismes*, *op. cit.,* p. 17.

guides touristiques ne vantent plus les charmes de ces villes légendaires et mythiques qui sont devenues dangereuses : « Punto rojo, peligro en las guías del Norte. Violencia y hambre. El Perú moderno y descuajaringado »[1]. En réalité, cette vision négative transmise par les guides touristiques accompagne l'argumentaire de Lourdes Ortiz qui critique les effets pervers d'une mondialisation, porteuse de toutes les inégalités. En effet, en appliquant une politique néo-libérale[2], favorable à l'intégration des capitaux privés, le gouvernement de Fujimori, a oublié l'essence même de l'identité péruvienne.

Dans un contexte aussi complexe de fin de siècle, l'écrivaine réussit avec clairvoyance à nous livrer au moyen de sous-entendus, de références, de non-dits, une synthèse de la situation dans deux pays en « voie de développement » et à faire de son récit fictif une fusion parfaite entre chronique journalistique et littérature.

La littérature, selon Lourdes Ortiz, se doit de dépasser les carcans imposés par le « realismo social » pour proposer au lecteur un questionnement sur l'individu confronté à une société aux multiples facettes, disloquée. L'écrivaine madrilène souhaite, à travers ses romans, dévoiler la complexité du monde. Dans un ouvrage qui recueille ses réflexions concernant la littérature, ses processus de création, Lourdes Ortiz nous parle de la littérature du XXe siècle :

> El llamado "realismo social" había muerto y la literatura volvía a expresarse en todo su esplendor. Ya no se debatía sobre realismo o non realismo, sino sobre los modos adecuados de contar la enorme complejidad del mundo contemporáneo y de ese individuo perdido

1. Lourdes Ortiz, *La fuente de la vida*, *op. cit.,* p. 71.

2. Jean-Louis Chaléard, Alicia Huamantinco, Évelyne Mesclier, « Les dernières grandes coopératives péruviennes à l'épreuve de la privatisation », *Autrepart*, 2008/2, n° 46, p. 13-29. En ligne <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2008-2-page-13.htm#> [Consulté le 13/09/2019].

> entre las multitudes en una sociedad variopinta y desarticulada […][1].

L'illusion référentielle se manifeste dans *La fuente de la vida* à travers les descriptions des villes de Bucarest, Cuzco, Lima et Puno. Les rues, les monuments, les places citées n'ont rien de fictif[2]. *La fuente de la vida* établit un constat accablant : le fossé se creuse encore davantage entre pauvres et riches. L'engagement de l'auteure vis-à-vis des plus démunis démontre une volonté de lutter pour la justice et de défendre la fraternité et la dignité humaine[3].

Dès le départ, le titre nous avait induit en erreur en nous dirigeant sur une fausse piste. S'il est vrai, dans un premier temps, que la délocalisation du récit en Roumanie et au Pérou aurait pu nous faire croire que la fiction prendrait davantage le pas sur l'effet de réel, force est de constater qu'il n'en est rien. Toutefois, la fiction ne prétend pas dire la vérité, nous affirme la romancière ; elle met seulement en lumière des vérités que l'histoire dissimule[4].

Dans *La fuente de la vida*, l'écrivaine se positionne en démiurge derrière ses personnages, et crée un personnage différent, à l'apparence neutre. Ce personnage, véhiculant des valeurs, un Esteban ou un Ramiro, voit le monde à travers lui et ce monde, constituant l'axe central du roman, finit par devenir un écran « donde hechos y personas se proyectan como reflejos »[5]. De fait, selon Vincent Jouve, des personnages vraisemblables, « (dont le comportement est conforme à la logique narrative), confortent également l'effet de réel »[6] et permettent au lecteur de s'identifier « par le biais de son portrait intentionnel »[7]. Ce personnage dans *La fuente de la vida* dépeint l'impuissance de l'individu face aux dérives de la société. Au bout du chemin, l'individu se retrouve confronté à la mort sans avoir pu l'empêcher.

---

1. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 33.
2. Annexe n°12.
3. Rappelons que Lourdes Ortiz est une ex-militante communiste qui désormais se sent proche des idées de Podemos : « Ahora mis simpatías están con Podemos ». Propos extraits d'une communication WhatsApp du 27/06/2019.
4. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 52. Notre traduction.
5. *Ibid.,* p. 74.
6. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.,* p. 146.
7. *Idem.* Dans la même situation, il agirait comme lui.

En outre, *La fuente de la vida*, comme un cri dans l'obscurité, prétend dévoiler la cruauté du monde actuel. La vraisemblance du récit et son dramatisme font la force du roman. Son potentiel transgressif, satirique, avec le recours à l'ironie, et socio-politique lui confèrent un degré d'universalité : « el texto es siempre construcción, magia de la palabra, y en esa magia, en ese invento, reside la universalidad de una novela […] »[1]. Les mots, pour Lourdes Ortiz, ont le pouvoir de dévoiler une réalité kaléidoscopique, une réalité à valeur de vérité générale, tendant vers l'universalité et l'atemporalité.

Ce dernier volet de la thèse consacré à *La fuente de la vida*, propose une lecture inédite et dépasse l'analyse du thème des adoptions illégales et le trafic d'enfants pour éviter de tomber dans une étude purement sociétale. Le travail a consisté, avant tout, à étudier les ramifications littéraires que Lourdes Ortiz apporte au roman pour donner du corps à cette thématique. Elle prend le parti d'aller à l'encontre de l'idée préconçue du mythe et du conte, en démystifiant des villes comme Cuzco et Bucarest et en caricaturant les personnages héros. *La fuente de la vida*, sorte d'hybridation entre un conte parodié et une chronique *dystopique*, alerte et met en garde sur les conséquences néfastes de la mondialisation, point révélateur de son engagement humaniste. Elle adopte un raisonnement aporétique afin de réformer les esprits et d'inculquer des valeurs morales, telles que l'altruisme et la solidarité, aux citoyens du monde.

La fuente de la vida recueille ainsi toutes les facettes de l'auteure appréciées dans les romans antérieurs. Avec subtilité et harmonie, elle amène le lecteur vers le chemin de la réflexion et le pousse à envisager l'existence d'autres réalités, car la réalité est multiple chez Lourdes Ortiz. Dans *La fuente de la vida* la journaliste et la romancière se confondent et l'histoire personnelle de l'écrivaine s'efface au profit de l'actualité. Ne reste, pour ainsi dire, que le pouvoir de ses mots et de sa conviction profonde.

1. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 129-131.

Conclusion

Face aux commotions à répétition survenues au XXe siècle, le rôle de l'intellectuel et de l'écrivain engagé a considérablement évolué afin de s'adapter au mieux à un contexte instable et à une société en perpétuelle mutation. Il ne fait aucun doute que, tout au long de sa carrière littéraire, Lourdes Ortiz a adopté semblable attitude, malgré les difficultés qu'elle a rencontrées en tant que femme écrivaine. Elle fait partie de ces auteures qui s'ingénient à prouver à leurs détracteurs, critiques littéraires et autres spécialistes, que la littérature féminine ne saurait se réduire à deux thèmes éculés, l'amour et le sexe, mais qu'elle se révèle beaucoup plus complexe et variée[1].

La trajectoire littéraire de la romancière, à travers le corpus de textes de notre choix est à même de mettre en exergue les enjeux intimement liés à la figure de l'écrivain dans un contexte historique, politique, social et culturel couvrant entre les années 1960 et les années 1990 et de se faire la propagatrice de son discours contestataire, fondamentalement conçu comme arme de lutte contre le système patriarcal et le conservatisme du national-catholicisme. Certes, il ne s'agit pas de changer le monde, de mettre les masses au service d'une révolution permanente, mais plutôt d'élargir la conscience citoyenne d'une société dont la connaissance du monde est médiatisée, dominée par un discours journalistique majoritairement contrôlé par les puissances financières et la publicité.

Les trois romans, *Andrés*, *Luz de la memoria* et *La fuente de la vida* correspondent à trois étapes primordiales non seulement dans la carrière littéraire de la romancière mais également dans l'Histoire de l'Espagne. Ils représentent le parcours atypique de l'auteure. Tout d'abord, la naissance de sa vocation dans l'ombre du Franquisme, sa mise à nu ensuite face au public de la Transition et enfin sa consécration dans une Espagne démocratique. Ainsi, tout au long de notre recherche, il a semblé pertinent de procéder à l'articulation analogique et aux interférences herméneutiques entre la dimension sociale et citoyenne de son engagement intellectuel et la dimension créatrice, perceptible à travers son écriture, de son authentique engagement littéraire.

1. Lourdes Ortiz, *Pensar la escritura*, *op. cit.,* p. 19.

Toutefois, ainsi qu'on a pu le constater, la plupart de ses expériences, dont son propre parcours de militante communiste, contribuent assurément à orienter sa plume d'écrivaine, ce qui oriente son œuvre, vers une littérature de témoignage à la fois sur un moment précis de l'Histoire universelle et sur son époque, sa génération, celle du Mai 68 français. En ce sens, son premier roman non publié, *Andrés*, nous a offert l'opportunité de commencer par découvrir l'ampleur de l'implication personnelle et de l'activisme littéraire de l'auteure, confirmés par la suite dans *Luz de la memoria*. *La fuente de la vida*, quant à lui, se démarque par une approche moins biographique car l'auteure dresse, à cette occasion, le portrait d'une période historique, la fin du XXe siècle, en adoptant une optique universelle. Ainsi, sa trajectoire personnelle explique-t-elle en grande partie le message que délivrent ses trois créations. À ce titre, nous nous sommes attachée à les analyser le plus rigoureusement possible, en effectuant une étude sémiotique et narratologique approfondie, afin de rendre à cette romancière, l'hommage qu'elle mérite ainsi que la place qu'elle devrait occuper dans le panorama littéraire de l'Espagne contemporaine. En réalité, nous avons mené un véritable travail de réhabilitation d'une partie de la production romanesque d'une écrivaine qui a été injustement écartée de la littérature espagnole par méconnaissance ou méjugement.

Pour cela, nous avons choisi de nous intéresser à ces trois romans, envisagés dans l'ordre chronologique de leur création et nous avons consacré à chacun d'entre eux l'espace d'une partie. Offrant un panorama de vingt ans de carrière de Lourdes Ortiz, ils représentent parfaitement son évolution en tant que romancière : le premier roman inédit (1969-1971), le premier roman publié (1976) et le seul roman auréolé d'un prix littéraire (1995). Rejetant toute approche globale et diachronique sur la carrière de l'auteure, nous avons préféré donner la primauté aux textes pour l'appréhender. Chacune des trois parties symbolisent trois phases dans la vie de l'écrivaine ; elles proposent l'analyse ciblée des trois romans dans le but de caractériser son écriture, son style, ses préoccupations, ses valeurs, ses idées et son rapport au monde qui l'entoure.

Nous avons commencé par l'étude d'*Andrés* qui a révélé des informations sur la jeunesse de Lourdes Ortiz, depuis sa formation d'écolière et de lectrice sous le Franquisme jusqu'à ses débuts de romancière. Ces éléments nous ont permis d'établir solidement la base de notre travail de recherche.

Cette première création a mis en exergue la situation socio-politique de l'Espagne des années 60, en décrivant un climat de répression violent, rythmé par les arrestations et les assassinats perpétrés par un Franquisme

vieillissant et les divisions au sein des Partis de la gauche communiste espagnole, ballotés entre diverses idéologies – marxisme-léninisme, maoïsme, eurocommunisme –, partisans de la lutte armée ou de la lutte pacifique. Nous avons souligné combien son expérience en tant qu'ex-militante du PCE, sa déception de la politique et son combat antifranquiste, renforcent son propos.

Ainsi, dans semblable contexte, nous nous sommes attachée à définir précisément la matrice de l'univers ortizien dans lequel évoluent des personnages atypiques, malheureux et marginaux, « la generación jodida », en rupture avec les modèles préétablis et dont le cynisme et la mélancolie emplissent les pages. À travers la création de cet univers, est à lire la révolte d'une génération de jeunes militants contre les institutions franquistes, au sein desquelles l'Église se devait d'être étrillée. Par le truchement de la parodie, l'intransigeance des préceptes religieux et des communistes concernant l'homosexualité est critiquée sans ménagement. Dans *Andrés*, Lourdes Ortiz décrit un régime franquiste qui perd de sa légitimité, rattrapé par une transformation de la société qu'il a lui-même déclenchée.

De plus, le tapuscrit d'*Andrés* a apporté des renseignements inédits concernant sa propre genèse, les procédés d'écriture, les rituels et les hésitations de la romancière. L'analyse d'orientation génétique, désacralisant l'œuvre, nous a permis de saisir comment les expériences vécues par Lourdes Ortiz, ses regrets, ses désillusions se sont matérialisés au moment de la mise en mots. L'utilisation de la machine à écrire explique en majeure partie les erreurs que l'on peut y trouver. Cependant, le choix d'une méthode intuitive traduit une fluidité, une lucidité et une légèreté remarquables au moment de raconter des évènements douloureux d'un passé relativement récent[1]. Cette analyse a dévoilé une relation à l'écriture décomplexée, libre et spontanée tandis qu'une correction maladroite et inachevée témoigne de la sincérité de sa vision.

Enfin, cette première création renseigne également sur l'horizon culturel de l'auteure. Par l'intermédiaire des épigraphes, qui donnent une autre dimension au texte, elle aborde des problématiques existentielles et philosophiques insoupçonnées. En insistant sur les épigraphes, nous nous sommes efforcée de proposer un regard inédit sur les besoins et les désirs profonds de Lourdes Ortiz et de toute une génération dont la soif de liberté, d'amoralité et de révolution, caractéristiques de la *beat generation*, l'a conduite à

1. La mort d'Enrique Ruano est survenue en janvier 1969 et le roman a été écrit entre 1969 à 1971.

revendiquer une réalité autre. L'appropriation des valeurs romantiques et symboliques transmises par les artistes *maudits*, *raros* correspond ainsi au besoin de façonner un langage propre, fruit d'une pensée à contre-courant, développée par la *contracultura*.

Notre étude s'est scindée en deux étapes : l'épigraphe a été envisagée tout d'abord comme un texte indépendant, puis a été mise en parallèle avec le texte d'*Andrés*. Nous avons scruté comment, dans ce roman de formation, véritable « bildungsroman », l'auteure déploie un réseau d'épigraphes associées à trois thématiques récurrentes : l'amour, la liberté et la mort. L'essence même des épigraphes affirme, pour sûr, le caractère assurément pessimiste des propos de l'auteure, qui révèle une dialectique nocive entre frustration/absence et excès. En citant des auteurs que l'on peut qualifier d'anomiques, Lourdes Ortiz utilise un discours aporétique qu'elle étend, en recontextualisant leurs problématiques, à l'actualité du XXIe siècle.

Dans ce contexte culturel, le personnage d'*Andrés*, porte-parole de cette génération de 68, de ces « quijotes de la Transición »[1], essaie de se construire en tant qu'homme. Aussi, les épigraphes illustrent-elles les épreuves qu'il affronte au cours de sa formation. Tantôt héros romantique byronien, supérieur et solitaire, tantôt anti-héros, passif, hanté par les doutes et les regrets, c'est un personnage imparfait que crée Lourdes Ortiz, qui correspond à l'image qu'elle se fait d'un citoyen de son temps.

Cette approche historiographique, socio-politique et culturelle, par l'intermédiaire de l'intertextualité, réalisée grâce à l'étude d'*Andrés*, nous a permis de mettre en lumière de nombreuses clés de lecture de l'œuvre de Lourdes Ortiz. Nous avons pu découvrir l'ampleur de ses centres d'intérêts et de ses préoccupations, lesquels révèlent une femme passionnée de littérature et de culture et engagée contre les dérives et les injustices de la société. En créant un protagoniste homosexuel, prisonnier du poids des normes sociales, elle fait montre de son engagement pour une justice sociale, soit le *leitmotiv* des récits ortiziens.

Un an plus tard, en 1972, alors qu'*Andrés* est resté en quelque sorte dans les limbes, Lourdes Ortiz se lance dans un autre projet romanesque, *Luz de la memoria*, auquel a été consacrée notre deuxième partie, qui établit incontestablement une continuité avec *Andrés*. Malgré tout, *Luz de la memoria* insiste sur un phénomène de destruction inexistant dans le roman d'apprentissage d'*Andrés*. Cette deuxième création, guidée par la première,

1. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transition española (1968-1986)*, *op. cit.*

nous en a appris davantage sur les griefs de Lourdes Ortiz à l'égard du PCE et sur la situation de sa génération à l'approche de la Transition. Nous avons en outre étudié attentivement les différents procédés narratologiques introduits, concernant notamment les intertextes, les personnages et la mise en intrigue.

Pour débuter ce travail, nous nous sommes laissée guider par le titre énigmatique : *Luz de la memoria*. Partant du postulat que le roman se fait le garant de la récupération d'une mémoire, nous avons cherché à comprendre l'utilisation de ce terme et ce à quoi il renvoyait. Le terme « mémoire » se réfère, tout d'abord, au devoir de mémoire de l'écrivain dont Lourdes Ortiz s'acquitte en rendant justice aux vaincus de la future Transition : ces défenseurs de la Démocratie, jeunes militants de gauche qui ont été écartés du processus démocratique. Adoptant une réflexion sociologique de la société de la Transition, *Luz de la memoria* dresse le portrait de ces jeunes gens qui autrefois ont pris part à la lutte et qui désormais s'en désolidarisent.

À l'aube de la Transition, il aurait été inconcevable de ne pas faire le lien entre mémoire et Histoire. Connexion qui nous a amenée à rappeler certaines circonstances factuelles qui ont conduit à la Transition. Loin de nous l'idée de juger le processus Transitionnel. Cette étape a été primordiale pour bien saisir la portée du discours contestataire de Lourdes Ortiz. En respectant l'axe oppositionnel définit par le roman, nous avons étudié tout particulièrement les agissements d'une partie de la population espagnole ainsi que ceux des leaders du PCE. Destabilisé par l'invasion des chars soviétiques en Tchécoslovaquie en 1968 et par la mort de Franco en 1975, véritable défaite pour l'action révolutionnaire du Parti antifranquiste, le PCE de Carrillo a dû renoncer progressivement à la défense de ses propres idéaux (défense de la République) pour rentrer « dans les rangs » de la future Démocratie. La modération progressive de l'idéologie du PCE, avec l'abandon de l'idéologie léniniste et l'adoption de l'eurocommunisme, d'une part, et, d'autre part, sa légalisation en 1977, sont pour beaucoup dans le divorce consommé entre les leaders communistes et le peuple qu'ils étaient censés défendre. Cette rupture entre les leaders du Parti et le peuple de gauche n'a pas permis à ces deux acteurs de la vie politique espagnole de resserrer leurs rangs au moment décisif de la Transition.

Comme passant de la théorie à la pratique, *Luz de la memoria* propose de nous faire vivre ces évènements politiques de l'intérieur, au moyen d'un réseau de références réelles, à travers le regard aiguisé et critique de Lourdes Ortiz. Avec ce roman, l'auteure lève le voile sur une autre version de l'Histoire de la Transition, que nous avons tenté d'expliciter au

mieux. En premier lieu, elle situe l'action dans la ville de Madrid, ville étudiante, qui évolue sous le regard de ces jeunes : point de départ du processus de transformation (1964) mais également symbole d'un échec révolutionnaire (1972).

Les premières années d'espoir du Parti Communiste Espagnol sont anéanties par une déception immense marquant la fin des illusions. L'auteure insiste sur le dogmatisme et l'intransigeance d'un PCE qui a été incapable de s'adapter aux changements de la société espagnole et de proposer une alternative républicaine aux militants. À la question "Comment survivre à l'après ?", posée par l'auteure, la réponse d'Enrique, avec son suicide, est sans appel.

Dans *Luz de la memoria*, les vaincus de la future Transition sont des anti-héros, complètement inadaptés à la société, à l'image d'Enrique, souffrant d'un déséquilibre psychologique, d'hallucinations, fasciné par la mort et le sang. Il représente cette jeunesse politisée, qui a combattu pour la liberté et la révolution jusqu'au moment où elle s'est retrouvée désarçonnée par l'effondrement de l'utopie communiste. Consécutivement à la chute des idéaux d'Enrique, nous avons assisté à sa déconstruction progressive, qui va le précipiter dans sa propre autodestruction.

Avec *Luz de la memoria*, Lourdes Ortiz questionne clairement le processus de transition démocratique, même si Franco à cette époque est toujours vivant. D'ailleurs, preuve en est dans l'ouvrage largement cité dans notre étude, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Germán Labrador Méndez envisage l'existence d'un processus de transition avant 1975, car « entre 1968 y 1986 existió una ciudadania que luchaba por una democracia real[1] ». En attendant que l'Espagne fasse un jour la paix avec son passé, telle une lumière de mémoire dans l'obscurité de l'oubli, *Luz de la memoria* est à considérer comme un rappel pressant.

Après avoir examiné d'un point de vue historiographique les problématiques socio-politiques que l'auteure développe dans *Luz de la memoria*, nous avons tenu à nous intéresser aux procédés littéraires employés par cette dernière pour mettre en valeur son propos.

Nous avons commencé par une étude narratologique et sémiotique des personnages fondée sur les travaux de Hamon et Greimas. Afin

1. *Cf.* la quatrième de couverture du livre de Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transition española (1968-1986)*, *op. cit.*

d'appréhender le processus de construction, nous avons effectué une approche sémiologique et sémantique du personnage. L'intérêt et l'originalité de cette analyse a consisté à envisager la naissance d'un personnage d'un point de vue strictement littéral et non littéraire. Ainsi, sous forme d'étude tabulaire avons-nous recueilli, dans deux scènes, nombres de signes textuels, appartenant au domaine stylistique et grammatical. Ces deux moments de la narration, illustrant une société espagnole sur le chemin de la Transition démocratique, introduisent un regard inédit dans notre travail, à la fois sur la lutte révolutionnaire et sur la représentation de la femme bourgeoise. Les fonctions et les degrés de qualification des personnages ont permis de dévoiler un réseau de systèmes axiologiques. Avec la première étude, nous avons souligné le conflit de valeurs entre deux générations qui opposent deux visions de la lutte : quand l'un défend le rassemblement et un régionalisme fort, l'autre prône la division et une vision centralisée. La deuxième étude a démontré, pour la première fois chez Lourdes Ortiz, une vision féminine des évènements. À travers ce personnage stéréotypé, artificiel, excessif et égocentrique, victime de la société de consommation, de l'addiction à l'alcool et des normes bourgeoises, l'auteure fait montre d'une évolution claire de la société espagnole. La femme est désormais libre de s'engager dans un Parti, d'intégrer une université, de consommer, mais l'excès de liberté et d'amoralité dans *Luz de la memoria* conduit à la perte d'identité. Les deux scènes choisies annoncent deux échecs, la première l'échec du PCE, incapable de rassembler et la deuxième l'échec de la femme en tant que garante de la structure familiale.

Si une perspective psychanalytique a été ébauchée dans l'analyse des personnages, les épigraphes et le recours au langage cinématographique se proposent de l'approfondir. En médiatrice culturelle, Lourdes Ortiz reproduit le schéma d'intertextes adopté dans *Andrés*. Seulement, cette fois-ci, elle privilégie les épigraphes de poètes romantiques, mieux placés pour traduire le « desencanto », la tristesse, la nostalgie, le mal-être de cette génération de vaincus. En associant la poésie, genre littéraire noble et lyrique et le romantisme, elle exprime à la fois la beauté et la fatalité du sacrifice.

La modernité de l'auteure dans *Luz de la memoria* se manifeste à travers l'utilisation de l'intermédialité. Elle l'emploie au niveau narratologique pour reproduire les fonctionnements de la mémoire, traduire un traumatisme psychologique et pour offrir une expérience visuelle et auditive au lecteur. Le temps, l'espace et les points de vue sont affectés par ces bouleversements. Le passé et le présent, la focalisation interne et externe se confondent, conséquences de la mémoire défaillante d'un personnage affecté psychologiquement et dont l'existence tourne autour du cinéma.

Ce faisant, Lourdes Ortiz innove, modernise et enrichit l'approche littéraire, en apportant une culture cinématographique dans laquelle elle a baigné depuis l'enfance.

La mémoire, le fil conducteur de cette partie, nous a amenée à explorer une mémoire oubliée, celle des vaincus, une mémoire défaillante, celle d'Enrique, une mémoire multiple à travers des personnages anti-héros/héros, réceptacles cathartiques de la mémoire et de l'engagement de l'auteure.

Cet engagement va évoluer au fil des années. Nous l'avons constaté avec *La fuente de la vida* (1995), sujet de notre troisième partie. L'engagement politique de l'ex-militante communiste va disparaître au profit de l'engagement humaniste de la romancière citoyenne. Même si la critique politique est sous-jacente, elle n'occupe pas autant l'espace narratif que dans *Andrés* et *Luz de la memoria*. L'engagement ortizien dans *La fuente de la vida* surgit d'un constat de l'état du monde et de la société et non plus d'une seule génération. Ses préoccupations et ses inquiétudes ont changé depuis *Luz de la memoria*.

Dans le but de lever le voile sur l'univers construit dans *La fuente de la vida*, relevant de l'engagement humaniste de Lourdes Ortiz, nous sommes partie d'une hypothèse inspirée par divers questionnements préliminaires et par notre analyse du paratexte. La présence d'enfants sur la première de couverture et le caractère énigmatique du titre nous ont lancée sur la piste d'un monde féerique, des contes et des mythes dont les références au réel cachaient en toile de fond l'existence d'un monde cruel, son double inversé.

En suivant notre fil conducteur, associé à une démarche sémiotique et narratologique, nous avons, en premier lieu, cherché à déterminer la présence d'éléments propres au conte, en procédant à une analyse de la structure narrative et discursive de *La fuente de la vida*, basée sur les travaux de Propp et de Greimas. Ainsi, nous avons observé que si Lourdes Ortiz utilise des éléments qu'elle emprunte aux contes, ce n'est que pour mieux les subvertir. Sous sa plume, les héros vaincus, grisonnants et impuissants, des princesses vulgaires, rebelles et dévergondées et une fin où les princesses meurent, rompent avec les archétypes conventionnels du conte et les désacralisent. *La fuente de la vida*, conte revisité et moderne accorde des valeurs à ses personnages plutôt que des pouvoirs et les rend profondément humains et accessibles. Lourdes Ortiz figure le monde objectal véritable en dénonçant et détruisant, par l'intermédiaire de la parodie, le langage

du conte. Ángel Vivas écrit : « Pour elle, la chose est claire : elle préfère le temps à l'or, et probablement aussi la vie au rêve »[1].

Dans un deuxième temps, nous avons mis en évidence les limites du langage mythologique soulevées par l'auteure. En effet, le langage mythologique est utilisé par les personnages masculins pour décrire les personnages féminins. À travers une représentation mythologique caricaturale de femmes anges et de femmes démons, la romancière critique une vision masculine figée qu'elle juge arbitraire. Elle conteste le fait qu'il n'existe, selon ces mythes, réceptacles de la pensée dominante, que deux types de femmes : la femme virginale, idéale, soumise à son mari et la femme vampire, sorcière, rebelle et indépendante. Finalement, ces textes ne laissent que deux choix aux femmes : être définies pas leur statut d'épouse et de mère ou prendre le risque d'être incomprises en refusant de se plier aux normes de la société patriarcale. Comme elle l'a fait pour le conte, Lourdes Ortiz emploie le langage mythologique pour le subvertir. De sorte que dans *La fuente de la vida*, la distance qui sépare les anges des démons se réduit considérablement afin de donner vie à des personnages humains avant tout. Par ce jeu de renversement des valeurs du mythe, Lourdes Ortiz dénonce une société où les codes sociaux sont encore liberticides pour les femmes, lesquelles sont jugées par l'idéologie dominante. Dans le même temps, elle encourage une prise de conscience générale et une évolution des mentalités en dépeignant des femmes qui prennent en main leur destin, comme Esther, la gymnaste carriériste. De fait, Lourdes Ortiz propose des personnages pleinement ancrés dans la réalité de son époque, à l'image de cette société espagnole en mutation dans laquelle elle vit.

Après avoir déconstruit le langage du mythe et du conte, en montrant que l'univers de *La fuente de la vida* n'a rien de féérique, la romancière fait évoluer ses personnages dans un monde angoissant, triste et hostile. La création de ce monde inhospitalier répond à la volonté première de la romancière d'extraire le lecteur de son rêve. S'attaquer au sujet polémique du trafic d'enfants lui en donne l'occasion. De fait, nous entendions démontrer la perspective adoptée par l'auteure au moment d'aborder cette actualité. Nous avons constaté, tout d'abord, que Lourdes Ortiz fait montre de son expérience en tant que chroniqueuse et envisage *La fuente de la vida* comme une fusion entre journalisme, reportage, documentaire et littérature. Dans les deux pays cités, la romancière insiste sur la pauvreté, la violence, la criminalité, l'existence d'économies souterraines, les privatisations massives et met en lumière l'apparition de plusieurs types de conduites déviantes, dans

1. Gérard de Cortanze, *Cent ans de Littérature espagnole*, *op. cit.,* p. 669.

un contexte de crise politique et économique, générateur de désorganisation et de démoralisation. Puis, victimes et témoins de ces changements rapides, les villes ont particulièrement attiré notre attention, tant leur description est minutieuse. Dans *La fuente de la vida*, Bucarest, Cuzco, Lima, Puno ne sont plus les villes mystérieuses et légendaires d'antan, du temps des incas ou de Dracula, elles sont devenues dangereuses, délabrées, pauvres, victimes du passage du temps, des colonisations, des régimes totalitaires. Pour ces villes, la romancière transmet une vision apocalyptique, dystopique, balaye les clichés utopiques en créant un monde miroir grossissant des névroses de nos sociétés. Il représente la réalité d'un présent précarisé où le souci immédiat de la vie quotidienne empêche de penser l'avenir. Selon toute vraisemblance, il est le reflet, non pas du monde tel qu'il est, mais tel que le perçoit Lourdes Ortiz, une Espagnole, par le prisme de ses inquiétudes présentes et futures. *La fuente de la vida* présente un monde sans solution dont le défaut majeur réside probablement dans son pessimisme radical qui porte en lui une nature aporétique liée à l'échec du communisme et aux effets néfastes de la mondialisation.

Ainsi, il est patent que se dégage de ces trois œuvres de Lourdes Ortiz une véritable intention didactique, une volonté permanente de véhiculer des messages, de mener son lecteur à la réflexion et de l'orienter vers sa propre pensée sociale, politique et morale. Sa littérature, surgie de l'immédiateté, est conçue pour secouer les consciences. Comme espace propice du contre-pouvoir, la littérature que propose Lourdes Ortiz, ne peut rester en retrait des combats, produisant un rapport de force musclé avec l'idéologie dominante. La bataille du récit ortizien se livre contre le patriarcat en particulier mais en général contre l'autoritarisme des textes fondateurs, des textes historiques, contre leurs excès et leurs limites. Elle se démarque en utilisant « una técnica objetiva muy alejada del habitual intimismo psicológico[1] ». Cette écriture ne changera pas le cours de l'Histoire, mais elle a le mérite de déranger ou d'inviter le lecteur au questionnement.

Consciente que nous sommes tous fils et filles, petits-fils et petites-filles de l'Histoire, dont le devoir à l'égard des générations futures consiste à transmettre le discours des droits de l'homme, la vérité, la justice et l'égalité, Lourdes Ortiz pose les bases d'une réflexion à dominante polémique autour du Franquisme, de la Transition et de la Démocratie. La romancière,

1. Andrés Amorós, « Reconstruir la Historia. Lourdes Ortiz, Urraca », *ABC*, *Sábado cultural*, 1982, p. 4 dans Pilar Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*, *op. cit.,* p. 62.

véritable synthèse entre cynisme et prudence[1], ouvre une brèche épistémologique sur l'édifice consensuel. Libre au lecteur d'envisager ou non son existence et de se construire socialement, politiquement et moralement en conséquence.

1. Lynn Ann McGovern, *Contando historias: las primeras novelas de Lourdes Ortiz*, *op. cit.*, p. 156.

Bibliographie

1. Corpus d'étude
2. Sur l'auteur et son œuvre
3. Articles et ouvrages concernant le contexte historique et littéraire
4. Articles et ouvrages théoriques, critiques et géopolitiques
5. Œuvres de fiction
6. Enregistrements audios et vidéos

Le corpus d'étude est divisé en deux parties. Le corpus primaire est constitué des romans analysés dans notre étude. Le corpus secondaire concerne les œuvres des auteurs auxquelles nous avons brièvement fait allusion.

1. Corpus d'étude

Corpus primaire

Andrés, 1969-1971.

Luz de la memoria, 2a ed. Madrid, Akal, 1986.

La fuente de la vida, 1a ed. Barcelona, Planeta, 1995.

Corpus secondaire

Romans

En días como éstos, Madrid, Akal, 1981.

Arcángeles, 1a ed, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

Antes de la batalla, 1a ed, Barcelona, Planeta, 1992.

Urraca, Madrid, Debate Bolsillo, 1995.

Picadura mortal, Madrid, Alfaguara, 1996.

La liberta: una mirada insólita sobre Pablo y Nerón, 1. ed, Barcelona, Planeta, 1999.

Cara de niño, 1a ed, Barcelona, Planeta, 2002.

Entre el alba y la noche : Ira y soledad del rey Alfonso, llamado el « Sabio », 2007-2012.

Aquiles y Pentesilea, Primera edición, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2016.

Biographies

Conocer Rimbaud y su obra, 1a ed, Barcelona, DOPESA, 1979.

Réflexions littéraires

La sombra del actor, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1999.

Pensar la escritura, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

Ortiz Lourdes, Pablo del Río Pereda, *Comunicación crítica*, Cuadernos de la comunicación 5, Madrid, P. del Río, 1977.

2. Sur l'auteur et son œuvre

Ouvrages

Andrés de Argente Josefina, *Lourdes Ortiz (1943)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.

Alvar Carlos, José-Carlos Mainer, et Rosa Navarro Durán, *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Calvo Carilla José-Luis, éd. *El relato de la transición : la transición como relato*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

Centro de profesores de Alcalá de Henares, *Seis calas en la narrativa española contemporánea*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1989.

Encinar Ángeles, et Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009.

Giralt, Alicia. *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Editorial Pliegos, 2001.

Mainer José-Carlos, et Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Nieva de la Paz Pilar, *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*, Madrid, Fundamentos, 2004.

Peña-Ardid Carmen, *Historia cultural de la Transición: pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Catarata, 2019.

Sánchez Villadangos, Nuria. *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

Sherzer, William M. *The Spanish literary generation of 1968: José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz, and Ana María Moix*, Maryland, University Press of America, 2012.

Articles

Basanta Angel, *La fuente de la vida*, Cultural, *ABC*, Madrid, 10/11/1995. En ligne <http://www.hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/.../cultural/.../009.html>.

Valle Amir, « Sumario | OtroLunes 46 ». *otroLunes: Revista Hispanoamericana de Cultura* (blog). Consulté le 15 juin 2019. En ligne <http://otrolunes.com/46/sumario/>.

3. Articles et ouvrages concernant le contexte historique et littéraire

Le Franquisme

Articles

Bachoud Andrée, « Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, mai 68 en Espagne », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 11, nº 1, 1988, p. 53-55. En ligne <https://doi.org/10.3406/mat.1988.403826>.

Barrachina Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*, Grenoble, ELLUG, 1998.

Bazzana Bénédicte, « Le « modèle » espagnol de transition vers la démocratie à l'épreuve de la chute du mur de Berlin », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* 30, nº 1, 1999, p. 105-38. En ligne <https://doi.org/10.3406/receo.1999.2957>.

Canales Javiera, Nadine Faure, et Fernanda Uribe, « La génération étudiante du réveil démocratique », *Vacarme* nº 61, nº 4, 2012, p.182-99.

Carrascal José María, *Franco, 25 años después*. Madrid, Espasa, 2000.

Compagnon Olivier, et Caroline Moine, « Introduction – Pour une histoire globale du 11 septembre 1973 », *Monde(s)* n° 8, nº 2, 28 décembre 2015, p. 9-26.

Cotarelo Ramón, *Memoria del franquismo*. Tres Cantos, Foca, 2011.

Delarge Raphaël, « Les paroles de l'exclusion. Étude historique de l'œuvre autobiographique de Jorge Semprún », *A contrario* n° 17, nº 1, 17 août 2012, p. 37-52. En ligne <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2012-1-page-37.htm>.

Favre Henri, « Réformisme civil et réformisme militaire au Pérou », *Politique étrangère* 34, nº 3, 1969, p. 349-72. En ligne <https://doi.org/10.3406/polit.1969.5824>.

Gómez Bravo Gutmaro, et Eva Touboul Tardieu, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n° 127, nº 3, 15 septembre 2015, p. 132-51.

Guereña Jean-Louis, et Alejandro Tiana Ferrer, « Les manuels scolaires, du franquisme à nos jours (1939-1990) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 70, nº 1, 2003, p. 43-50. En ligne <https://doi.org/10.3406/mat.2003.402451>.

Jiménez Villarejo Carlos. « Espagne : la mémoire démocratique face au franquisme », *Mouvements* n° 53, nº 1, 1 avril 2008, p. 182-87.

Junquera Natalia, « Reportaje | "No se tiró, lo mataron" », *El País*, 17 janvier 2009, sect. Actualidad. En ligne <https://elpais.com/elpais/2009/01/17/actualidad/1232183821_850215.html>.

Lafaye Jacques, « L'automne de Mexico (crépuscule à Tlatelolco) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 11, nº 1, 1988, p. 60-65. En ligne <https://doi.org/10.3406/mat.1988.403828>.

León Sergio, « Notes sur le mouvement étudiant en Espagne », *L'Homme et la société* 16, nº 1, 1970, p. 219-40. En ligne <https://doi.org/10.3406/homso.1970.1289>.

Liogier Hélène, « Censure et propagande cinématographique en Espagne (1939-1945) », *Revue d'Histoire Moderne Contemporaine* 44, nº 3, 1997, p. 436-56. En ligne <https://doi.org/10.3406/rhmc.1997.1876>.

Llecha Llop Canela, *Le Movimiento Ibérico de Liberación (MIL) et ses représentations dans la presse : mythes et mystifications,* Thèse de doctorat, Université de Nanterre et Université de Cádiz, 2014.

Mayordomo Alejandro, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste », *Histoire de l'éducation* 78, nº 1, 1998, p. 199-227. En ligne <https://doi.org/10.3406/hedu.1998.2988>.

Montero García Feliciano, et Eva Touboul Tardieu, « La question religieuse en Espagne au 20e siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n° 127, nº 3, 15 septembre 2015, p. 245-64. Morel Sandrine, « « Billy el Niño », tortionnaire franquiste, pourrait (enfin) perdre ses privilèges », 27 juin 2018. En ligne <https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/06/27/billy-el-nino-tortionnaire-franquiste-pourrait-enfin-perdre-ses-privileges_5321822_4497186.html>.

Prado Benjamin, « Tribuna | ¿Será usted un niño robado por el franquismo? », *El País*, 16 janvier 2009, sect. Opinion. En ligne <https://elpais.com/diario/2009/01/16/opinion/1232060404_850215.html>.

Rama Carlos M, « L'Église catholique dans la structure d'État en Espagne », *Raison présente* 40, nº 1, 1976, p. 105-15. En ligne <https://doi.org/10.3406/raipr.1976.1840>.

Romeu Lidia, « Le catholicisme franquiste dans les éditoriaux de Ya (1939-1945) », *Mots, Les langages du politique* 38, nº 1, 1994, p. 59-78. En ligne <https://doi.org/10.3406/mots.1994.1867>.

Salinas Patricia, « L'APRA : une vision anti-impérialiste et révolutionnaire continentale sans lendemain », *América. Cahiers du CRICCAL* 39, nº 1, 2010, p. 109-15. En ligne <https://doi.org/10.3406/ameri.2010.1876>.

Tahir Nadia, « Chapitre I. La dictature et le terrorisme d'État », cité dans *Argentine : Mémoires de la dictature*, p. 23-66. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017. En ligne <http://books.openedition.org/pur/42897>.

Touraine Alain, « L'évolution du syndicalisme en Amérique Latine », *Revue française de sociologie*, 1988. En ligne <www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1988_num_29_1_2480>.

Ouvrages

Aróstegui Julio, Manuel Álvaro Dueñas (coord), *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2012.

Casanova Julián et Carlos Gil Andrés, éd, *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015.

Casanova Julián, *La iglesia de Franco*, Barcelona, Crítica, 2005.

Cotarelo Ramón, et Rafael del Águila Tejerina, éd. *Transición política y consolidación democrática: España (1975-1986)*, 1. Ed, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.

Calle María Dolores de la, et Manuel Redero San Román, éd, *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, 1a. ed, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Huard Geoffroy, *Les gays sous le franquisme : discours, subcultures et revendications à Barcelone, 1939-1977*, Orbis Tertius, 2016.

Jiménez Losantos Federico, *Memoria del comunismo: de Lenin a Podemos*, Madrid, La esfera de los libros, 2018.

Juliá, Santos et Paloma Aguilar Fernández, éd, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006.

Luengo Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Ed. Tranvía, 2004.

Maravall José María, *The transition to democracy in Spain*, London, New York, Croom Helm, St. Martin's Press, 1982.

Martín de Pozuelo Eduardo, *Los secretos del franquismo: España en los papeles desclasificados del espionaje norteamericano desde 1934 hasta la transición*, 2. Ed, Barcelona, Vanguardia Ediciones, 2007.

Martínez Jesús A, Julio Aróstegui, éd, *Historia de España. Siglo XX : 1939-1996*, Madrid, Cátedra, 1999.

Martínez Martín Jesús A, éd, *Historia de la edición en España, (1939 - 1975)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2015.

Moa Pío, *La transición de cristal: franquismo y democracia*, 1. Ed, Madrid, Libroslibres, 2010.

Molinero Carme, Pere Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción: el Partido Comunista de España (1956-1982)*, Barcelona, Crítica, 2017.

Molinero Carme, Pere Ysàs (coord), *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016, pp. 195-220.

Pérez Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996.

Walters Vernon A et Andrés Bosch, *Misiones discretas*, Barcelona, Planeta, 1981.

La Transition

Articles

Aguilar Fernández Paloma, « L'héritage du passé dans la transition espagnole », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 70, nº 1, 2003, p. 34-42. En ligne <https://doi.org/10.3406/mat.2003.402450>.

Argullol Murgadas Rafael, « «Reflexión» sobre los años radicales (movimiento estudiantil 1968-1971) », *Materiales*, nº 2, 1977, p. 83-92. Baby Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* n° 127, nº 3, 15 septembre 2015, p. 42-57.

Barthes Roland, « Un cas de critique culturelle », *Communications* 14, nº 1, 1969, p. 97-99. En ligne <https://doi.org/10.3406/comm.1969.1197>.

Bazzana Bénédicte, « Le « modèle » espagnol de transition vers la démocratie à l'épreuve de la chute du mur de Berlin », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* 30, nº 1, 1999, p. 105-38. En ligne <https://doi.org/10.3406/receo.1999.2957>.

Corbalán Herrera María Francisca, « Prostitutas de calle en Madrid en los inicios del nuevo milenio: discursos y realidades sobre prostitución en el marco de las perspectiva de género », Universidad Complutense de Madrid, 2012. En ligne <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=94799>.

Cucó I Giner Josepa, « La izquierda revolucionaria y la Transición. Dinámicas y procesos », *dialnet*, 20/07/2017, p. 16. En ligne <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/6490735.pdf>.

Del Cañizo José Antonio, Aguilar Juan Carlos, González Casanova José Antonio, Montero Celso, Senillosa Antonio de, Tussel Javier, « DEBATE: Sobre el desencanto », *El Ciervo* 29, nº 347, 1980, p. 27-32.

Di Benedetto Christine, « Transition et littérature dans l'Espagne contemporaine », *Revue (In)Disciplines*, juin 2017. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01549152>.

Domínguez Iñigo et José María Jiménez Gálvez, « España es el primer país europeo en demanda de prostitución », *El País*, 17 avril 2017, sect. Politica. En ligne <https://elpais.com/politica/2017/04/14/actualidad/1492199711_517599.html>.

El País Ediciones, « Crítica | ¿Una memoria antifascista? », *El País*, 26 avril 2008, sect. Babelia. En ligne <https://elpais.com/diario/2008/04/26/babelia/1209165429_850215.html>.

Jiménez Villarejo Carlos, « Espagne : la mémoire démocratique face au franquisme », *Mouvements* n° 53, nº 1, 1 avril 2008, p. 182-87.

Juliá Santos, « Cosas que de la Transición se cuentan », *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, 1 janvier 2010, p. 297-319.

Hermet Guy, « Carrillo (Santiago) – Le communisme malgré tout. Entretiens avec Lilly Marcou », *Revue française de science politique* 35, nº 3, 1985, p. 494-98.

Hernández Velasco Irene, « Así son los clientes de la prostitución en España », *ELMUNDO*, 17 juin 2018. En ligne <https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/17/5b228bde268e3ed14a8b46b6.html>.

Lambertucci Constanza, et Sara González, « Cientos de personas protestan en el Valle de los Caídos contra el traslado de los restos de Franco », *El País*, 15 juillet 2018, sect. Política. En ligne <https://elpais.com/politica/2018/07/15/actualidad/1531654342_126603.html>.

Michonneau Stéphane, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », *Histoire@Politique* n° 29, nº 2, 2016, p. 60-72.

Moreno-Seco Mónica, « Parti communiste et féminisme », *Vingtieme Siècle, Revue d'histoire* n° 126, nº 2, 7 avril 2015, p. 133-46.

Munárriz Miguel, « Los Novísimos "atacan" de nuevo ». *Zenda* (blog), 11 octobre 2018. En ligne <https://www.zendalibros.com/los-novisimos-atacan-de-nuevo/>.

Muñoz Soro Javier, « Los intelectuales en la Transicion, Ayer 81 ». *Ayer* 1/201, 15 janvier 2011.

Pellistrandi Benoît, « Le catholicisme espagnol à l'épreuve de la movida », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 66, nº 1, 2000, p. 53-66. En ligne <https://doi.org/10.3406/xxs.2000.4562>.

Pérez Alejandro, « La reconstrucción fallida: el movimiento estudiantil de 1971 a 1976 », *Materiales*, nº 2, 1977, p. 93-102.

Pérez Serrano Julio, « "Servir Al Pueblo": Trayectorias Del Maoísmo En La Península Ibérica ». *Berceo*. En ligne <https://www.academia.

edu/36395160/_Servir_al_pueblo_trayectorias_del_mao%C3%ADsmo_en_la_pen%C3%ADnsula_Ib%C3%A9rica>.

Richard Élodie et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ? », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* n° 127, nº 3, 15 septembre 2015, p. 13-41.

Soto Carmona Álvaro, « Continuidades y cambios sociales en la transición y democracia », *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, 2004.

Tusell Javier, « La transition une histoire politique à renouveler », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* n° 74, nº 2, 2002, p. 13-29.

Vaton Marie, « Longtemps Marion a cru que sa mère était morte. Elle l'a retrouvée en Roumanie », *Le nouvel observateur*, *Rue 89*, publié le 19/06/2018. En ligne <https://www.nouvelobs.com/rue89/nos-vies-intimes/20180615.OBS8248/longtemps-marion-a-cru-que-sa-mere-etait-morte-elle-l-a-retrouvee-en-roumanie.html>.

Ouvrages

Andrade Blanco Juan Antonio, *El PCE y el PSOE en (la) transición : la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

Ardavín Carlos X, *La transición a la democracia en la novela española: los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*, Lewiston, N.Y, E. Mellen Press, 2006.

Aubert Paul, éd, *La novela en España, siglos XIX-XX: coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, 17-19 de abril de 1995 : actas reunidas y presentadas por Paul Aubert*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.

Baquero Juan Miguel, *El país de la desmemoria: del genocidio franquista al silencio interminable*, Barcelona, Roca Editorial, 2019.

Bou Enric et Elide Pittarello, éd, *(En)claves de la transición: una visión de los novísimos; prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

Bouju Emmanuel et Jorge Semprún, *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

Buckley Ramón, *La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

Canavaggio Jean, (dir) *El siglo XX*, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1995.

Carandell Zoraida et María Ángeles Naval, éd, *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor libros, 2016.

Cercas Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.

Colomer Josep Maria, *La transición a la democracia: el modelo español*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

Cotarelo Ramón et Rafael del Águila Tejerina, éd, *Transición política y consolidación democrática: España (1975-1986)*, 1a ed, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.

Cuesta Bustillo Josefina, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Dreyfus Michel, *Le siècle des communismes*. Paris, Points, 2008.

Grimaldos Alfredo, *Claves de la Transición 1973-1986 (para adultos): de la muerte de Carrero Blanco al referéndum de la OTAN*. Barcelona, Ediciones Península, 2013.

Holloway Vance R, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española: 1967 – 1995*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1999.

Labrador Méndez Germán, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

Laíz Consuelo, *La lucha final: los partidos de la izquierda radical durante la transición española*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 1995.

Landeira Ricardo, Luis González del Valle, et Society of Spanish and Spanish-American Studies, éd, *Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Colo., U.S.A, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

Mainer José-Carlos, *Historia mínima de la literatura española*, México, D.F, El Colegio de México Turner, 2014.

Mainer José-Carlos et Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986 : la cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Maravall José María, *The transition to democracy in Spain*, London, New York, Croom Helm, St. Martin's Press, 1982.

Martín de Santa Olalla Saludes Pablo, *El rey, la iglesia y la Transición*. Madrid, Sílex, 2012.

Maurice Jacques, Carlos Serrano, *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992.

Monedero Juan Carlos, *La Transición contada a nuestros padres: nocturno de la democracia española*, Madrid, Catarata, 2017.

Monleón José B. et Carlos Blanco Aguinaga, éd, *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid, Akal Ediciones, 1995.

Ogno Lia, éd, *Nueva literatura/nuevo realismo: caminos de la literatura española actual*, Siglo XXI Firenze, Le lettere, 2017.

Paniagua Javier, *La transición democrática : De la dictadura a la democracia en España*. Madrid, Anaya infantil y juvenil, 2009.

Pavel Thomas G et David Roas Deus, *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.

Resina Joan Ramón, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Rodopi, 2000.

Sánchez Soler Mariano. *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Ediciones Península, 2018.

Sánchez Robayna Andrés et Jordi Doce, éd, *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005.

Serrano Carlos et Marie-Claude Lecuyer, éd, *Otra España: documentos para un análisis, 1974-1989*, Alicante, París, Instituto de Cultura « Juan Gil-Albert », Diputación de Alicante, Éditions Hispaniques, 1990.

Soto Carmona Alvaro, *Transición y cambio en España, 1975-1996*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Tango Cristina, *L'Espagne : franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, Geneva, Institut europeén de l'Université de Genève, 2006.

Treglia Emanuele, *Fuera de las catacumbas: la política del PCE y el movimiento obrero*, Madrid, Editorial Eneida, 2012.

Tusell Javier, *La transición a la democracia y el gobierno socialista*. Historia de España en el siglo XX, Tomo 4, Madrid, Grupo Santillana de Ed, 2007.

Vázquez Montalbán Manuel, *Crónica sentimental de la transición*, 1a ed, Barcelona, Planeta, 1985.

Ysàs Pere et Carme Molinero, éd, *La transición, treinta años después*, Barcelona, Ediciones Península, 2006.

Littérature

Articles

Becker Annette, « Mourir de la grippe espagnole », *La Grande Guerre d'Apollinaire*, Paris, Tallandier, 2014, p. 203-24. En ligne <https://www.cairn.info/la-grande-guerre-d-apollinaire--9791021004559-p-203.htm>.

Bélanger Marcel, « Un lecteur sous hypnose », *Études littéraires* 11, nº 1, 1978, p. 83-96. En ligne <https://doi.org/10.7202/500454ar>.

Boán Daniel, « Maldoror: ¿Angel caído o método del absurdo? Los Cantos de Maldoror, de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont) ».

Bouju Emmanuel, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol.44, 2008, p. 9-23. Citation p. 10-11. En ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2008-v44-n1-etudfr2271/018160ar.pdf>.

Bourdieu Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie* 12, nº 3, 1971, p. 295-334. En ligne <https://doi.org/10.2307/3320234>.

Bourque Ghislain, « Le mis en tropes », *Études littéraires* 11, nº 1, 1978, p. 161-228. En ligne <https://doi.org/10.7202/500457ar>.

Bury Mariane, « À travers les livres », *L'information litteraire* Vol. 54, nº 1, 2002, p. 58-64.

Costantino Charlotte, « Introduction », *Cliniques* N° 9, nº 1, 27 mars 2015, p. 16-23.

Décaudin Michel, « Deux aspects du mythe orphique au XXe siècle : Apollinaire, Cocteau », *Cahiers de l'AIEF* 22, nº 1, 1970, p. 215-27. En ligne <https://doi.org/10.3406/caief.1970.961>.

Donkin Hazel, « André Breton and Vladimir Mayakovsky: Poeticizing Politics and Politicizing Poetry », *Dada/Surrealism* 21, 17 juillet 2017, p. 1-19. En ligne <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1319>

Douzou Catherine, « Pierre Herbart et André Gide, écritures d'un soi marginal », *Études littéraires* 36, nº 3, 2005, p. 125-36. En ligne <https://doi.org/10.7202/011535ar>.

Eigeldinger Marc, « L'anomie dans une saison en enfer », *Romantisme* 10, nº 27, 1980, p. 3-13. En ligne <https://doi.org/10.3406/roman.1980.5317>.

Ferrer Valero Sandra, « Mujeres en la Historia, La condesa sangrienta Elizabeth Báthory ». En ligne <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/08/la-condesa-sangrienta-elizabeth-bathory.html.

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

Foulon Jean-François, « Le métier de vivre de Pavese : Résumé », 9 mars 2013. En ligne <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/cesare-pavese/content/1825417-le-metier-de-vivre-de-pavese-resume>.

Gauthier Jean-Marc, « Quand le texte fondateur devient fondement meurtrier : Pour une herméneutique vivifiante », *Théologiques* 1, nº 2, 1993, p. 79-100. En ligne <https://doi.org/10.7202/602392ar>.

Guister Marina, « Les études sur le conte merveilleux en Russie. Tradition orale et conte littéraire (XIXe-XXe siècles) », *Féeries, Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, n°6, 2009. En ligne <https://journals.openedition.org/feeries/715>.

Herrmann Léon, « La faute secrète d'Ovide ». *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 17, nº 3 , 1938, p. 695-725. En ligne <https://doi.org/10.3406/rbph.1938.1259>.

Herrmann Léon, « L'art d'aimer, les remèdes d'amour et la faute secrète d'Ovide », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 48, nº 1, 1970, p. 38-44. En ligne <https://doi.org/10.3406/rbph.1970.2810>.

Hidalgo de la Vega Maria José, « El liberto Trimalción en el Satiricón de Petronio. Entre la libertad y la dependencia », *Actes du Groupe de Recherches sur l'Esclavage depuis l'Antiquité* 30, nº 1, 2008, p. 229-40.Howe Anthony, *A 'Voice from out the Wilderness': Cain and Philosophical Poetry*, Liverpool University Press, 2013.

Keinz Kohut, « La mort à Venise de Thomas Mann, histoire d'une désagrégation de la sublimation artistique », *Gallica*, octobre 1998, p. 1233-45.

Lacoste Jean, « « L'œil clairement ouvert sur la nature », Heidegger et Goethe », *Littérature* 120, nº 4, 2000, p. 105-27. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.2000.1699>.

Lane Philippe, « Seuils éditoriaux », *Espace Temps* 47, nº 1, 1991, p. 91-108. En ligne <https://doi.org/10.3406/espat.1991.3790>.

Musil Robert, *El Hombre sin atributos*, studylib.es, Consulté le 4 janvier 2019. En ligne <https://studylib.es/doc/8471843/musil-robert---el-hombre-sin-atributos>.

Perrone-Moisès Leyla, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », *Littérature* 117, nº 1, 2000, p. 18-37. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.2000.1655>.

Plaisant Michèle, « Enchanteurs et enchantements : De l'Arioste à Thomson », *XVII-XVIII, Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 38, nº 1, 1994, p. 137-47. En ligne <https://doi.org/10.3406/xvii.1994.1290>.

Regnaut Maurice, « Sur le Rilke des Sonnets à Orphée », *Poésie* n° 126, nº 4, 2008, p. 89-95.

Read Peter, « Apollinaire en 1917 », *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias : La revanche d'Éros*, 39-52. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. En ligne <http://books.openedition.org/pur/35299>.

Rivard Yvon, « L'homme-rose », *Contre-jour, Cahiers littéraires*, nº 1, 2003, p. 43-50.

Valentin Jean-Marie, « Die Hauspostille (1927). Brecht et la quête de la modernité poétique », *Études Germaniques* n° 262, nº 2, 2011, p. 357-70.

Veyne Paul, « Oscar Raith, Petronius, ein Epikureer (Erlanger Beiträge zur Sprachund Kunstwissenschaft, XIV), 1963 », *Revue des Études Anciennes* 66, nº 3, 1964, p. 446-50.

Zaragoza M. T. F, « Manuel Pérez, el cura de Alfamén que fue comandante del ELN ». heraldo.es, 2 octobre 2016. En ligne <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2016/09/30/manuel-perez-cura-alfamen-que-fue-comandante-del-eln-1085969-300.html>

Ouvrages

Blanco Aguinaga Carlos, Julio Rodríguez Puértolas et Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española: en lengua castellana. Vol. 2,* Madrid, Akal, 2000.

Bloch-Michel J, La « nueva novela », Madrid, Guadarrama, 1967.

Calvo Carilla José Luis, *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008.

Centro de las Letras Españolas, *Diccionario de autores: quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

Darío Rubén et Carlos Clementson, *Los raros*, Madrid, Eneida, 2017.

Françon Marcel, *Humanisme in Renaissance Quarterly XXI*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

Jangfeldt Bengt et Harry D. Watson, *Mayakovsky: A Biography*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

Merlo-Morat Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009.

Pedraza Jiménez Felipe B. et Milagros Rodríguez Cáceres, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2000.

Praz Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*. Paris, Gallimard, 1998.

Royer Lydie, *José María Guelbenzu : un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain du roman « expérimentaliste » (El mercurio, 1968) au roman d'intrigue (No acosen al asesino, 2001)*, Paris, Publibook, 2007.

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

4. Articles et ouvrages théoriques, critiques et géopolitiques

Articles

Álvarez Pilar, « España enfila hacia la prohibición de la prostitución », *El País,* 9 septembre 2018, sect. Sociedad. https://elpais.com/sociedad/2018/09/07/actualidad/1536339196_130672.html.

Amossy Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature* 73, nº 1, 1989, p. 29-46. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.1989.1473>.

Arnt Héris, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés* 74, nº 4, 2001, 53-60. En ligne <https://doi.org/10.3917/soc.074.0053>.

Astruc Rémi, « Fonctionnement de la « figure » comme personnage archétypique du roman moderne », 19 janvier 2011. En ligne <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1798>.

Barthes Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, nº 1, 1966, p. 1-27. En ligne <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>.

Barthou Évelyne, « L'"économie de survie" ou comment s'adapter à l'essor du capitalisme en Roumanie », *Autrepart* n° 48, nº 4, 2008, p. 101-12.

Beaud Michel, *L'histoire du capitalisme*, Paris, Édition du Seuil, 2010.

Bedoya César, Isabel Hurtado, Liliana Lalonde et Évelyne Mesclier, « Évolution des conflits sociaux et environnementaux au Pérou : Une lecture générale », *Problemes d'Amerique latine* N° 88, nº 1, 25 octobre 2013, p. 77-94. En ligne <https://www.cairn.info/revue-problemes-d-amerique-latine-2013-1-page-77.htm>.

Bejar Hector, « Le néo-libéralisme réellement existant », *NAQD* N° 7, nº 2, 1994, p. 72-78.

Boucheron-Pétillon Sabine, « Intentionalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de Génitrix de Mauriac », *Langages* 40, nº 164, 2006, p. 26-42. En ligne <https://doi.org/10.3406/lgge.2006.2670>.

Brémond Claude, « La logique des possibles narratifs », Communications n° 8, 1966. En ligne <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115>.

Brémond Claude, « Postérité américaine de Propp », *Communications* 11, nº 1, 1968, p. 148-64. En ligne <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1165>.

Cadène Christophe, « Cuzco ou la grande recherche des terres arables », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 74, nº 1, 2000, 5-20. En ligne <https://doi.org/10.3406/carav.2000.1223>.

Caycedo Jaime, « Émancipation anticolonialiste et lutte des classes », *Nouvelles Fondations*, 2006, p. 165-173. En ligne <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2006-3-page-165.htm>. Consulté le 27/06/2019.

Chollet Roland et Armando Petrucci, « Louis Hay – La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique, 2002 », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* 21, nº 1, 2003, p. 189-90.

Crasson Aurèle, « Archives manuscrites littéraires : l'apport du numérique pour l'édition et la recherche scientifique », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, nº 30, 20 juin 2010, p. 43-47. En ligne <https://doi.org/10.4000/genesis.112>.

Cugnon Gilles, « Almuth Grésillon, Éléments de critique génétique, Paris, P.U.F., 1994 », *L'information grammaticale* 67, nº 1, 1995, p. 53-54.

De Palacio Jean, « Messaline décadente, ou la figure du sang », *Romantisme* 11, nº 3, 1981, p. 209-28. En ligne <https://doi.org/10.3406/roman.1981.4484>.

Dottin-Orsini Mireille, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », *Littératures* 26, nº 1, 1992, p. 41-57. En ligne <https://doi.org/10.3406/litts.1992.1581>.

D'Ercole Robert et Alexis Sierra, « Enjeux urbains contradictoires et vulnérabilité accrue dans un espace marginal péricentral : la rive gauche du Rimac à Lima (Pérou) », *Autrepart* n° 45, nº 1, 2008, p. 105-22.

Fayolle Jacky, « D'une mondialisation à l'autre », *Revue de l'OFCE* 69, nº 1, 1999, p. 161-206. En ligne <https://doi.org/10.3406/ofce.1999.1544>.

Ferrand Nathalie, « L'Ancien et le Nouveau Régime des manuscrits de travail », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, nº 34, 10 avril 2012, p. 7-17.

Ferrer Valero Sandra, « La condesa sangrienta, Elizabeth Báthory (1560-1614) ». Consulté le 29 novembre 2018. En ligne <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/08/la-condesa-sangrienta-elizabeth-bathory.html>.

Fischbach Franck, « Marx et le communisme », *Actuel Marx* n° 48, nº 2, 30 novembre 2010, pp. 12-21. En ligne <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2010-2-page-12.htm>.

Giddens Anthony, « El gran debate sobre la globalización », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 7, 2001, p. 63-73.

Greimas Algirdas Julien, « Éléments d'une grammaire narrative », *Homme* 9, nº 3, 1969, p. 71-92. En ligne <https://doi.org/10.3406/hom.1969.367054>.

Guister Marina, « Les études sur le conte merveilleux en Russie. Tradition orale et conte littéraire (xixe-xxie siècle) », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 6, 1 juillet 2009, p. 225-40.

Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* 6, nº 2, 1972, p. 86-110. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1957>.

Jenny Laurent, « Hypertexte et Genèse. Naissance d'un grand récit », *Littérature* 125, nº 1, 2002, p. 55-65. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1745>.

Jouve Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature* 85, nº 1, 1992, p. 103-11. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>.

Lhomel Édith, « Roumanie 2002-2003 », *Le Courrier des pays de l'Est* nº 1036-1037, nº 6, 2003, p. 173-89.

Manzanilla Silvia, « Acerca de la sátira menipea », *Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C,* 27 novembre 2015. En ligne <https://adelycac.wordpress.com/2015/11/27/menipea/>.

Manzanilla Silvia Alicia, « Estéticas de La Risa y Utopías de La Igualdad ». En ligne <https://www.academia.edu/30838097/Est%C3%A9ticas_de_la_risa_y_utop%C3%ADas_de_la_igualdad>.

Mathière Catherine, « Mythe et réalité : les origines du vampire », *Littératures* 26, nº 1, 1992, p. 9-23. En ligne <https://doi.org/10.3406/litts.1992.1579>.

Nuijs Laurence Van, « Chronique, critique, écriture. Manières de se dire écrivain (ou non) dans Mon siècle de Bernard Frank », *Revue d'histoire littéraire de la France* Vol. 113, nº 2, 26 juin 2013, p. 387-408.

Poulin Richard, « Prostitution, crime organisé et marchandisation », *Revue Tiers Monde* 44, nº 176, 2003, 735-70. En ligne <https://doi.org/10.3406/tiers.2003.5425>.

« Pérou : l'ancien président Fujimori a été condamné à 25 ans de prison pour violations des droits de l'homme », Le Monde, 7 avril 2009. En ligne <https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2009/04/07/perou-l-ancien-president-fujimori-juge-coupable-de-violations-des-droits-humains_1177949_3222.html>.

Remy Jacqueline, « Les enfants du diable », LExpress.fr, 23 septembre 1999. En ligne <//www.lexpress.fr/informations/les-enfants-du-diable_634988.html>.

Rey Alain, « Du narcissisme à l'autopsie : le manuscrit en proie aux sémiotiques », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* 10, nº 1, 1996, p. 11-24. En ligne <https://doi.org/10.3406/item.1996.1061>.

Riffaterre Michael, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'AIEF* 16, nº 1, 1964, p. 81-95. En ligne <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460>.

Rodiek Christoph, « Claudio Guillen: Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la literatura comparada », *arcadia* 22, nº 1-3, 2015, p. 70–72. En ligne <https://doi.org/10.1515/arcadia-1987-0108>.

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, « Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique », *Cahiers de l'AIEF* 20, 1968. En ligne <https://doi.org/10.3406/caief.1968.911>.

Rotariu Traian et Luminița Dumănescu, « La démographie de la Roumanie pendant la période du régime communiste (1948-1989) », *Annales de démographie historique* n° 128, nº 2, 2014, p. 23-63.

Rufat Samuel et Bogdan Suditu, « Bucarest, faire la ville entre héritages et mimétisme », *L'Espace géographique* Tome 37, nº 4, 2008, p. 327-37.

Sen Cristina, « Prostitución: se necesita una solución urgente », *La Vanguardia*, 4 septembre 2018. <https://www.lavanguardia.com/vida/20180905/451632671318/prostitucion-regulacion-espana-europa-sindicato.html>.

Stein Gérard, « Dracula ou la circulation du "sans" », *Littérature* 8, nº 4, 1972, p. 84-99. En ligne <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1059>.

Tecco Simón, « La tragedia de «los niños de Ceaucescu» | Internacional | Europa – Abc.es », ABC. Consulté le 23 juillet 2013. En ligne <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-05-2005/abc/Internacional/la-tragedia-de-los-ni%C3%B1os-de-ceaucescu_202661629900.html>.

Theidon Kimberly Susan, « Désarmer le sujet : souvenirs de la guerre et citoyenneté imaginée au Pérou », Cultures Conflits n° 103-104, no 3, 2016, p. 131-49.

Tibloux Emmanuel, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace », *Espace Temps* 62, nº 1, 1996, pp. 116-29. En ligne <https://doi.org/10.3406/espat.1996.3995>.

Vargas Yves, « Le combat communiste des intellectuels », *Nouvelles Fondations*, 2006, p. 120-126. En ligne <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2006-3-page-120.htm>. Consulté le 27/06/2019.

Willemart Philippe, « Comment comprendre et penser le manuscrit ? », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, nº 30, 20 juin 2010, p. 213-18.

Ouvrages

Aizarna, Santiago, Luis Urbez, et Equipo « Reseña », *Doce años de cultura española: 1976-1987*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1989.

André Jean-Marie, *Le siècle d'Auguste*, Le Regard de l'histoire, Paris, Payot, 1974.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

Barthes Roland, éd., *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

Barthes Roland, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, et Leo Bersani. *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 2015.

Bellemin-Noel Jean, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

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

Blanco Abarca Amalio, José María Ruiz-Vargas, et Universidad Autónoma de Madrid, éd, *Claves de la memoria*. Madrid, Editorial Trotta, 1997.

Bordas Éric, éd, *L'analyse littéraire : notions et repères*. 2e éd. Paris, Colin, 2011.

Brémond Claude, *La logique du récit,* Paris, Seuil, 1973.

Brunel Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours,* Paris, PUF, 1992. En ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48057777>.

Calvo Carilla José Luis, *Estéticas de la crisis: de la caída del Muro de Berlín al 11-S*, Zaragoza, Instit. Fernando el Católico, 2011.

Cano Ballesta Juan, *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Granada, Atrío, 2007.

Cortanze Gérard de, *Cent Ans de littérature espagnole,* Paris, Éd. de la Différence, 1989.

Darío Rubén, *Los raros*, Maucol Hermanos, Maucci, Buenos Aires, Barcelona, 1905, p. 8.

Diaz Elvire, *Oubli et mémoire : la résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la transition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Dottin-Orsini Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

Eckl Christian et Denis-Armand Canal, *Bible*, Paris, Ed. de La Martinière, 2007.

Foulquié Paul et Raymond Saint Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962.

Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1992.

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.

Goldenstein Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Gutiérrez Carbajo Francisco, *Literatura y cine*, Madrid, Univ. Nacional de Educación a Distancia, 2012.

Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Hay Louis, *La littérature des écrivains : questions de critique génétique*. Paris, Corti, 2002.

Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Jullier Laurent et Michel Marie, *L'analyse de séquences*, Paris, A. Colin, 2015.

Juszezak Joseph, *Les sources du symbolisme*, Paris, Sedes, 1985.

Kahler Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Niel André, *L'analyse structurale des textes : littérature, presse, publicité*, Paris, Delarge, 1979.

Propp Vladimir, *Morphologie du conte ; suivi de Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil, 2015.

Raimond Michel, *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011.

Ricœur Paul, *Temps et récit, tome 1*, Paris, Seuil, 1991.

Ricœur Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003.

Romeu Alfaro Fernanda, *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*, San Antonio, El viejo topo, 2002.

Seguin Jean-Claude et Francis Vanoye, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, A. Colin, 2005.

Toursel Nadine et Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, A. Colin, 2011.

5. Œuvres de fiction

Aragon Louis, *Les chambres : poème du temps qui ne passe pas*, Paris, Messidor/ Temps actuels, 1983.

Ariosto Lodovico, *Roland furieux : poème héroïque,* Lebégue, 1822.

Camus Albert, *L'étranger : roman*, Paris, Gallimard, 1994.

Chirbes Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Gide André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1997.

Goethe Johann Wolfgang von, Jean Malaplate, et Bernard Lortholary, *Faust I et II*. Paris, Flammarion, 2015.

Lautréamont et Jean-Luc Steinmetz, *Les chants de Maldoror ; Poésies I et II ; Correspondance,* Paris, Flammarion, 1990.

Lautréamont et Manuel Serrat, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2008.

Mann Thomas et Félix Bertaux, *La mort à Venise : Suivi de Tristan. Thomas Mann. Trad. de l'allemand par Félix Bertaux,* Paris, Fayard, 1985.

Musil Robert, *Les désarrois de l'élève Törless : roman*, Paris, Seuil, 2006.

Ovide Henri Bornecque, Philippe Heuzé, Aude Alizon, et Christine Tardiveau, *L'art d'aimer*, Paris, Hatier, 2009.

Pavese Cesare, (Ángel Crespo, Marziano Guglielminetti, et Laura Nay), *El oficio de vivir: 1935-1950*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

Rilke Rainer Maria, *Vergers suivis des Quatrains Valaisans,* Paris, Gallimard, 1941.

Rimbaud Arthur, Louis Forestier et René Char, *Rimbaud : Poésies - Une saison en enfer – Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

Rostagni Augusto et Italo Lana, *Storia della letteratura latina.* Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1964.

Savater Fernando, *La infancia recuperada*, Mexico, Taurus, 2002.

Shakespeare William, *Lady Macbeth.* En ligne <http://www.crdp-strasbourg.fr/ je_lis_libre/livres/Shakespeare_Macbeth.pdf>.

Vargas Llosa Mario, *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta, 2003.

Verlaine Paul et Francois Boddaert, *Les poètes maudits : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Sens, Obsidiane, 2013.

6. Enregistrements audios et vidéos

« (48) TRIANA - Hijos del agobio - YouTube ». Consulté le 28 février 2019. En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=Bvcn2dFn0ig>.

Gérault Yvon, *Franco, fragments de mémoire*, Documentaire, 1995. En ligne <http://www.imdb.com/title/tt2188745/>.

FIGRA, *Voyage au coeur du trafic d'organes* <*Extrait*>, 2015. En ligne <https://vimeo.com/121251319>.

Marigny Jean, *Au cœur de l'histoire : Elisabeth Bathory, la comtesse sanguinaire (Franck Ferrand).* Europe 1. Consulté le 29 novembre 2018. En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=RrH_w_xj1i4>

Annexes

MEDITERRANEO, sábado, 19-5-84 — Espectáculos — 31

CARTELERA

NUEVA CALIFICACION PARA LAS PELICULAS

Las calificaciones que se remiten en esta cartelera, excepto las clasificadas «S», son orientativas, pudiendo acceder al local de exhibición personas con edad inferior a las señaladas (O.M. 30-5-63).

CINE AZUL.— Tel. 213499.Hoy 6.30 y 10,15 TERCERA SEMANA DE EXITO FANNY Y ALEXANDER. No recomendada para menores de 13 años.

ASTORIA.— Tel. 215856. 7.30 y 10.30. EROS HOTEL (Clasificada «S». Mayores 18 años.

AVENIDA.— Tel. 223224. 7.30 y 10.30 CAZA EN VIETNAM. No recomendada para Menores de 18 años.

GOYA.— (Tel. 2102211. 7.30 y10.30. LE LLAMABAN TRINIDAD. Todos los Públicos.

RIALTO.— (Tel. 224296). 7.30 y 10.30. JAIMITO Y LA ENFERMERA. ARMAN LA GUERRA EN EL HOSPITAL. No recomendada para Menores de 18 años.

SABOYA.— (Tel. 2146191. 7.30 y 10.30. EL CURA YA TIENE HIJO (2.ª Parte de EL HIJO DEL CURA). No recomendada para menores de 13 años.

CONDAL-2.— Tel. 227608. Continúa 7.30 tarde PROGRAMA DOBLE —PELEAS CALLEJERAS por Bruce Lee y EL INCANSABLE PROSTITUTO— Mayores 18 años.

CINE REX.— Tel. 220591. Hoy 7.30 y 10.30 LA FUERZA DEL CARIÑO. Ganadora de 5 Oscars. No recomendada menores 13 años.

CINES CASALTA.— Campoamor, 24. Tel. 224069 SALA FORCAR Y SALA TARREGA. 7.30 y 10.30. EL MARGINAL. Mayores 18 años y BAHIA . No recomendada menores 13 años.

CONDAL.— Villarroel. Tel. 521120. 7 tarde continua. LA CAMA MECANICA. Clasificada «S» y FIERAS RADIOACTIVAS. Mayores 18 años.

VICIANA.— Burriana. 5.15 y 10 noche. EL PRECIO DEL PODER. Mayores 18 años.

BAHIA.— Villarreal. 3 y 7 tarde continua EL DIA DESPUES Y QUE NOS QUITEN LO BAILAO. (versión en valenciano). No recomendada menores 13 años.

TEATRO PRINCIPAL.— Burriana. Tel.510936. Hoy en funciones 7.15 tarde y 10.30 noche. FOR LA FIEL DE UN POLICIA. Con Alain Delon. No recomendada para menores de 16 años.

TEATRO PATA.— Burriana. Tel. 510111. Hoy en funciones 7.15 tarde y 10.30 noche. PARADISE. No recomendada para menores de 14 años.

CINE IDEAL.— Onda. Tel. 801144. Hoy en funciones 7 tarde y 10 noche. GREASE. Todos los públicos.

CINEMA MONACO.— Onda. Tel. 600992. Hoy en funciones 7 tarde y 10 noche. LOS INCORREGIBLES ALBONDIGAS. No recomendada para menores de 14 años.

Programas de radio

RADIO CASTELLON, S.A.
CADENA SER

8.00 El despertador.—7.00 Matinal Cadena SER.—8.30 Primera hora. Edición local y provincial.—9.00 Boletín informativo.—9.03 Fantasía musical.—10.00 Boletín informativo.—10.03 Matinal musical.—11.00 Boletín informativo.—11.03 Super-Rally.—12.00 Boletín informativo.—12.03 Especial mediodía.—13.30 Retransmisión del Sorteo de la Lotería Nacional.—12.00 Motor deportivo.—12.40 Disco flash.—13.00 Boletín informativo.—13.03 Revista periodística de Levante.—13.06 Música hoy.—13.15 Cartelera actualidad.—14.00 Campo deportivo.—14.30 Informativo de las dos y media.—14.45 La vuelta.—15.00 Cadena para Vd.—15.30 Su variedades favorita.—16.00Boletín informativo.—16.03 El Gran Musical del sábado.—17.00 Boletín informativo.—17.03 Los 40 Principales.—18.00 Boletín informativo.—18.03 Primera sinfonía.—19.00 Boletín informativo.—19.03 Música en el recuerdo.—19.30 Radio de Salsa.—20.05 Informativo de las ocho.—20.30 Mitos musicales.—21.00 Boletín informativo y Sorteo de la Once.—21.05 Salsa del momento.—21.30 Indagar deportivo, por Chencho.—22.00 La SER informa.—22.15 La noche es joven.—22.30 Angel Alvarez.—23.00 Hora X.X.V.—0.30 La Gran Movida, hasta las—8.00 horas.

RADIO CASTELLON
FM — 95,7 MG.

Desde las 7 de la mañana hasta las 7 de la Madrugada música ininterrumpida con Elvo Fórmula, Los 40 Principales, El disco rojo, Boletines informativos locales y El Dorados.

«RADIO CADENA CASTELLON»
ONDA MEDIA Y F. MODULADA

MATINAL.—8.45 Buenos días y sportiva.—7.00 Boletín informativo.—7.03 Buenos días con ordenes.—8.00 Boletín informativo.—8.03 Epicentro uno.—8.30 Minuto para la mañana.— 10.00 Boletín informativo.—10.03 La Radio también es cosa de niños.—11.00 Boletín informativo.—11.03 El mundo del sonido.

MEDIODIA: 12.00 Boletín informativo.—12.03 Sorteo Lotería Nacional.—12.30 Generalidad.— 12.45 Ala nuestra pública.—13.30 Epicentro dos.

SOBREMESA: 14.00 Boletín informativo.— 14.03 Parallay.— 14.30 Edición fin de semana primera.— 14.45 Los nuestros canciones.—15.00 Boletín informativo.— 15.03 Cantando en.—.— 15.30 Planta.— 16.00 Boletín informativo.— 16.03 Trópico simpático.—

TARDE: 17.00 Boletín informativo.—17.03 Fin de semana musical.—18.00 Boletín informativo.— 18.03 Con sabor andaluz.—

NOCHE: 20.00 Fin de semana segunda.—20.15 La noticia.— 20.30 Parallay.— 21.00 Boletín informativo.— 21.03 Los chicos del Pres.— 23.00 Boletín informativo.— 23.03 Radio Cadena Deportes.— 23.30 El popurrí.— 03.00 Despedida y cierre de emisión.

RADIO POPULAR E.M. 92,3 Mgz.

8.00 Apertura; 8.02 Hoy y mañana; 12 Hoy Voz; 15 Gran tarde; 19 Musical; 21 El Expreso de medianoche; 24 Fin de emisión.

PISTA PATINAJE SOBRE RUEDAS
COMPLJO DOLOR TELEFONO 22 16 72 CASTELLON

Relatos urbanos escritos por Lourdes Ortiz

LOS SABADOS EN RNE, «CIUDAD»

El dramático, un género muy radiofónico al que Radio Nacional presta la máxima atención, ha devuelto a los oyentes la posibilidad de escuchar textos dramatizados, tanto de escritores ya consagrados como de jóvenes autores a los que el medio radio les permite desarrollar su creatividad. Este puede ser el caso de Lourdes Ortiz, una joven profesora de arte a la que su profesión no impide dedicarse a escribir novela y teatro y, ahora, una serie por encargo de RNE,llamada «ciudad».

Detrás de este título están trece capítulos, independientes entre sí, con un denominador común: son historias cuyo escenario es la ciudad, la gran ciudad de hoy, con sus problemas, sus oportunidades y con los personajes que las protagonizan. Unos personajes que no siempre proceden del medio urbano, pero que se enfrentan a él en un momento histórico concreto, —el actual—; que unas veces logran superar las dificultades y otras, son las dificultades las que los vencen a ellos.

«Los relatos —dice Lourdes Ortiz— en los que hay reflejos de un mundo, a veces marginal, a veces casi policiaco, y otras, historias cotidianas perfectamente identificables con cualquier persona. La dramatización de todas estas situaciones, escritas para la radio, tienen, como en el teatro, fuerza para la reflexión en ocasiones; para el divertimiento en otras; o para ambas cosas en muchas.

Y es, precisamente, el teatro, el mundo del teatro en el que Lourdes Ortiz está inmersa en la actualidad, el que —según sus propias palabras— le está permitiendo enriquecer su creatividad literaria:

«Sí, es cierto. Si me hubiera dedicado sólo a escribir, quizás la visión hubiera sido más limitada, pero al dirigir también, estoy descubriendo matices que a la hora de escribir me permiten conocer más a fondo técnicas muy importantes para la expresión teatral. Supongo que pasará lo mismo al escribir para la radio. En esta primera experiencia que me ha brindado Radio Nacional reconozco que el medio es nuevo para mí, pero como decía antes a medida que profundizas en él vas teniendo más seguridad. De los trece capítulos que he escrito, se nota, o yo al menos lo noto, que he ido mejorando y los guiones van teniendo más fuerza, más intensidad. Tanto en teatro como en radio no cabe duda que la experiencia, el conocimiento enriquece la creación. Espero que la serie «Ciudad» guste y que de la misma forma que yo me interesa por el medio radio, la radio vuelva a interesarse en el futuro por mi trabajo. Hay que reconocer que la labor que RNE está haciendo en cuanto a la actividad literaria y dramática es, en estos momentos, muy importante».

El futuro está por llegar. De momento, en el presente, los oyentes de RNE pueden escuchar los sábados, de 12'30 a 01'00 de la madrugada Ciudad, de Lourdes Ortiz: Una serie programada dentro del espacio «Narraciones de Radio Uno».

Plaza de Toros
MAÑANA Castellón
DOMINGO - 5,30 TARDE
NOVILLADA
TOROS DE LA GANADERIA
«EL PIZARRAL» DE ALBACETE
MATADORES:
EMILIO OLIVA
ALVARO AMORES
(Del Gran Castellón)
ALBERTO BALLESTER
VENTA DE LOCALIDADES.—En taquillas de la Plaza de 4 a 8 tarde

Diputació Provincial Castelló

ANUNCIO

La Excma. Diputación Provincial, convoca SEIS becas para:

LICENCIADOS O ESTUDIANTES DE GEOGRAFIA-HISTORIA O ARTE

Preferentemente en paro o con el tercer curso aprobado respectivamente, con la obligación de realizar cursillos de temas relacionados con Peñíscola y su Castillo y las prácticas de divulgación que se les asigne.

La duración de los cursillos y de las prácticas, será durante todos los días de los meses de Junio, Julio, Agosto y Septiembre, sin excluir festivos. La dotación de la beca será de 65.000 pesetas y 60.000 pesetas mensuales, respectivamente.

Las instancias, acompañadas de currículum vitae, para optar a las becas se presentarán en el Registro General de la Excma. Diputación, hasta el día 28 de los corrientes, a las 14 horas.

Castellón, 16 de Mayo de 1984
El Secretario General

Annexe 1

Lectures de Lourdes Ortiz sur la radio *RNE* en 1984. Article recueilli dans *Mediterráneo*.

«En mis amigos se despertó el recelo, el temor y la envidia» *(Edith Piaf).*

D.R.

Edith Piaf y Theo Sarapo dieron el espectáculo en su momento. Nadie le atribuyó a él buenas intenciones, acusándole de ser un aventurero ambicioso. De ella se dijo que se dejaba engañar por la falta de afecto. Sin embargo, el tiempo demostró la sinceridad de sus sentimientos.

el mantener relaciones con un hombre más joven, y envidia porque yo era capaz de saltarme las normas sociales contraviniendo eso que se suele llamar buen gusto. Lo menos que me dijeron era que hacía el ridículo, que sería pasto del qué dirán, y se preguntaban de qué tipo de perversión padecía. A todas les respondí que el amor es frágil de por sí, al margen de edades y otros muchos tipos de convencionalismos».

Lourdes Ortiz, madrileña, profesora de la Escuela de Arte Dramático, es desde la aparición de *Luz de la memoria*, en 1976, hasta hoy, con su sexto libro recién salido de las rotativas, una de las narradoras destacadas de nuestro país. *Los motivos de Circe* reúne sus últimos cuentos, en los que la mujer es la protagonista constante de su polémica visión de la historia y el mundo. Lourdes vive desde hace siete años con Daniel Sarasola, actor, traductor, escritor y veinte años menor que ella. No es precisamente la diferencia de edades la que más le preocupa a ella, sino la «fragilidad inherente a toda relación amorosa» que, como cualquiera, está sujeta a los vaivenes interiores de sus protagonistas y debe luchar inevitablemente contra la erosión que produce el tiempo. «Los prejuicios que existen contra este tipo de relación provienen de la ideología machista. Y lo que menos se soporta ya no es la relación en sí misma, sino que pueda vivirse libremente, en público y con absoluta naturalidad. Se piensa que, a partir de cierta edad, una mujer no puede ser deseable, y que si alguien está con ella, y ese alguien es joven y bello, pues tiene que ser por razones ajenas al amor. Dani y yo llevamos siete años juntos, y creo que son muchos años, no sólo para nosotros, sino para cualquier pareja. En casos como el nuestro, quizá se acentúe el peso de los años, porque en el personaje más joven queda siempre la duda de si no estará perdiendo grandes partes del mundo que no se están viviendo, y un poco este espejismo de dilapidar la juventud con la persona no indicada. Quizás el hecho de que la experiencia y una mayor información del mundo la tenga la figura femenina resulte agresivo para el varón que, en esta sociedad, debe asumir un papel de superioridad respecto de la mujer. Eso provoca problemas; pero con tacto, sensibilidad y ternura se pueden superar».

COMO TODO AMOR, TIENE SUS ETAPAS

«A lo largo de estos siete años», continúa Lourdes, «ha habido varias etapas. Los primeros tres fueron de convulsión, de no aceptación del medio, de una mayor afirmación nuestra como respuesta. Después, llegó el momento de la total consolidación, de amabilidad por parte de los otros, y ahora todavía preexiste una situación de estupor cuando conocemos gente nueva, pero ni Dani ni yo tenemos ya esa conciencia continua de ser bichos raros que teníamos al principio de nuestra relación». En los siglos XVIII y XIX era común que una mujer mayor mantuviera relaciones amorosas con un joven. Y aunque se imponía la discreción, ya que no eran muy bien vistas, eran relaciones aceptadas socialmente, porque estas mujeres animaban la vida cultural de la ciudad. Hasta hace poco, la mujer estaba acostumbrada a ser mirada y, cuando envejecía, carecía de tiempo y cualidades para aprender a mirar. Ahora, las cuarentonas gustan a los jóvenes, y ellas, que huyen de valores como el prestigio, o la seguridad, o de una concep-

Annexe 2 a

Pages extraites du magazine *Elle* du mois de décembre 1988
« Cuando Ella es mayor que Él ».

Todo empezó como un juego, de desafío y de temor» (Lourdes Ortiz)

ción del amor eterno, miran y gozan de sus cuerpos y espíritus en igualdad de condiciones. Es como si se estableciera una casi perfecta armonía entre el saber y el deseo de saber, entre la experiencia, que se renueva con la relación, y entre la juventud, que madura. Veinte años son para ellos sólo una cifra meramente comercial.

«Cuando conocí a Dani», cuenta Lourdes, «mis amigas me decían: "Cuidado, que te estás metiendo en una cuesta peligrosa, tú ya eres mayor, estás en una edad difícil, pronto dejarás de ser deseable, y él, en cambio, irá a mejor", pero yo creo que toda historia sentimental que se inicia corre los mismos riesgos. Quizá nuestra historia dure porque nunca me la he planteado como eterna, sino como algo que quiero vivir». Ursula Andress, la rubia suiza que ha ido mejorando con el paso de los años, supo dejar los convencionalismos de lado cuando conoció al padre de su hijo, Harry Hamlin. En declaraciones a la prensa siempre mantuvo que: «dure lo que dure la relación, volvería a enamorarme de él».

Lourdes también opina de una forma similar: «Cuando conocí a Dani yo estaba en un momento psicológicamente bajo. Estos siete años han sido una inyección de vida, de entusiasmo, de proyectos personales y conjuntos, o sea, un regalo de la relación. Si vuelvo a estar sola, volveré a estar en el punto en que casi me encontraba al comienzo, pero no peor, sino mejor, porque, además, el haber vivido esa experiencia me ha enseñado que una puede salir de esos estados. Dani y yo nos damos cosas que son un poco atípicas, y a lo largo de estos años nos hemos enriquecido mutuamente. Yo he tenido el enorme cuidado en no aparecer nunca por encima de él, sino, al contrario, valorar todo lo que él pueda tener dentro. Cuando veo fotos de hace siete años, me río, y pienso "Pero, cómo, si tú tenías diecinueve, y yo, una pervertidora de niños...", y, luego, me doy cuenta de que no, porque ya entonces tampoco me lo parecía. Todo empezó como un juego, de desafío por su parte, y de temor y de lucha por la mía; imagino que la sorpresa para ambos fue cuando el juego se transformó en algo serio que ya no podíamos manejar. ¿Volvería a repetir la experiencia? Sí, pero nunca se sabe, porque ninguna historia vuelve a ser lo que fue. Pienso que para mí ha sido la historia más importante de mi vida amorosa y lo sigue siendo, porque lo chocante es que sigo tan enamorada de él como al principio, cosa que, normalmente, una nunca dice después de siete años. Es tan grande que, aunque nos separemos mañana mismo, seguiremos siendo amigos para toda la vida».

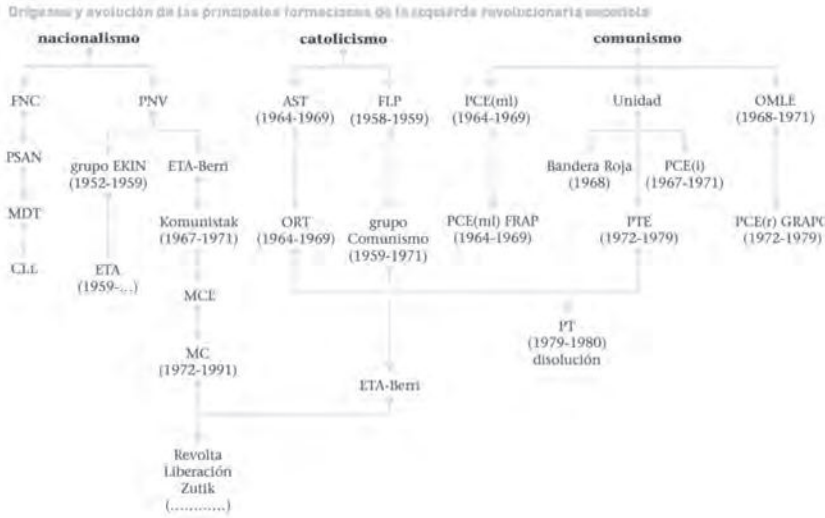
En unas recientes declaraciones a una revista, Luis Olivares, el compañero de la actriz Juana Ginzo afirmaba: «Pues, no sé, Juana debe de tener sesenta y cuatro años, más o menos. Y yo voy a cumplir 44, la misma edad de su hijo Juan, mi mejor amigo. Ella es ahora exactamente igual que cuando la conocí en la SER, donde yo trabajé durante quince años en *Hora 25*. Entre nosotros no hay afán de protección. No es una relación rara. A mí me gusta estar con ella. Me ha enseñado mucho, y creo que tiene un buen concepto de mi trabajo». Lo que la experiencia de estos protagonistas demuestra es que todos han rehuido caer en los tópicos con que la sociedad describe este tipo de relación: la ambición del más joven, la búsqueda de una madre, la amenaza de un envejecimiento desparejo. Así como los hombres de estas parejas han sabido mirar de otro modo el cuerpo femenino, ellas también mantienen una relación diferente con su propio cuerpo. Saben que éste no tendrá la tersura de los veinte, pero lo valoran mejor porque alguien, con más futuro que ellas, lo ha tenido en cuenta como depositario de su ternura. La mujer de cuarenta años está en alza y la juventud ya no sólo se valora exclusivamente por una carne firme. Por encima de los prejuicios sociales, en ellos sigue vigente, al decir de Barthes, la fiesta del amor.□

¿Te concierne o interesa este tema? ¿Quieres darnos a conocer tu opinión sobre el mismo? Escríbenos. Publicaremos la carta en la sección *Cartas a ELLE*.

Lourdes Ortiz también optó por arriesgarse a las críticas y convive, desde hace siete años, con Daniel Sarasola. En su opinión, los problemas de la pareja no se presentan, necesariamente, por la diferencia de edad.

Annexe 2b

Pages extraites du magazine *Elle* du mois de décembre 1988
« Cuando Ella es mayor que Él ».



Annexe 3[1]

Origines et évolution des principales formations politiques de la gauche révolutionnaire espagnole.

1. Josepa Cucó i Giner, « La izquierda revolucionaria y la Transición. Dinámicas y procesos », 2017. En ligne sur <dialnet.uniroja.es>. [Consulté le 19/09/2019].

PAGINA

ADMINISTRACION LOCAL

Resolución del Ayuntamiento de Oviedo por la que se transcribe relación de aspirantes admitidos y excluidos en el concurso de méritos convocado para la provisión en propiedad de una plaza de Ingeniero municipal. 1187

PAGINA

Resolución del Ayuntamiento de Salamanca relativa al concurso restringido para proveer dos plazas vacantes de Jefes de Negociado. 1187

Resolución del Ayuntamiento de Vilena por la que se anuncia convocatoria examen de aptitud para la provisión en propiedad de una plaza de Auxiliar administrativo de la plantilla de esta Corporación. 1187

I. Disposiciones generales

JEFATURA DEL ESTADO

DECRETO-LEY 1/1969, de 24 de enero, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional.

Acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional que ha llegado a numerosos países.

La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al Gobierno, en cumplimiento de su deber, a poner en práctica medidas eficaces y urgentes que corten esos brotes y anomalías de modo terminante.

Por tanto, se hace uso de los recursos que la Ley establece, y en particular de lo dispuesto por los artículos treinta y cinco del Fuero de los Españoles; diez, apartado nueve, de la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado, y veinticinco de la Ley de Orden Público.

En su virtud, y previo acuerdo del Consejo de Ministros,

DISPONGO:

Artículo primero.—Durante el plazo de tres meses, contados desde la publicación del presente Decreto-ley, se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional, quedando en suspenso los artículos doce, catorce, quince, dieciséis y dieciocho del Fuero de los Españoles.

Artículo segundo.—El Gobierno adoptará las medidas en cada caso más adecuadas conforme a la legislación vigente.

Artículo tercero.—Del presente Decreto-ley se dará cuenta inmediata a las Cortes.

Así lo dispongo por el presente Decreto-ley, dado en Madrid a veinticuatro de enero de mil novecientos sesenta y nueve.

FRANCISCO FRANCO

El Vicepresidente del Gobierno,
LUIS CARRERO BLANCO

MINISTERIO DE HACIENDA

DECRETO 61/1969, de 16 de enero, por el que se señala la cifra máxima de «Cédulas para Inversiones» en circulación durante el ejercicio de 1969.

Con objeto de mantener el ritmo adecuado de desarrollo y a fin de dotar suficientemente a las Entidades comprendidas en la Ley de Crédito a Medio y Largo Plazo de veintisiete de diciembre de mil novecientos cincuenta y uno de los fondos necesarios para atender a la demanda de Empresas particulares, de forma que los recursos se obtengan del ahorro mediante las formas de captación que resulten más aconsejables, atendidas las circunstancias del momento y, habida cuenta de que una de las fuentes de financiación del crédito oficial está constituida por la emisión de «Cédulas para Inversiones», se hace preciso, de acuerdo con el artículo quinto de la citada Ley, señalar la cifra máxima a que pueden ascender en el presente ejercicio las cédulas en circulación.

Vistas las necesidades del crédito oficial y su capacidad de financiación durante el actual ejercicio, se estima que debe establecerse un incremento de treinta y cuatro mil millones de pesetas y que la cifra máxima de ciento cuarenta y un mil quinientos millones de pesetas de «Cédulas para Inversiones» en circulación fijada para mil novecientos sesenta y ocho por Decreto doscientos cincuenta mil novecientos sesenta y ocho, de uno de febrero, sea para mil novecientos sesenta y nueve de ciento setenta y cinco mil quinientos millones de pesetas.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Hacienda y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día diez de enero de mil novecientos sesenta y nueve,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se fija en ciento setenta y cinco mil quinientos millones de pesetas la cifra máxima a que puede ascender el importe de las «Cédulas para Inversiones» en circulación durante el ejercicio de mil novecientos sesenta y nueve.

Artículo segundo.—Dentro de la cifra máxima fijada en el artículo anterior, el Ministerio de Hacienda realizará las emisiones a través de la Dirección General del Tesoro y Presupuestos, en la medida que las necesidades lo exijan y en las fechas, condiciones y cuantía que juzgue convenientes.

Artículo tercero.—El Ministro de Hacienda podrá disponer que por la Dirección General del Tesoro y Presupuestos se entregue a cada suscriptor de Cédulas para Inversiones un certificado de adquisición, que constituirá título suficiente para acreditar la legítima pertenencia. En este caso, o cuando los títulos sean nominativos, no será necesaria la intervención de fedatario público.

Artículo cuarto.—Por el Ministerio de Hacienda se dictarán las disposiciones que requiera la ejecución de este Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a dieciséis de enero de mil novecientos sesenta y nueve.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Hacienda,
JUAN JOSE ESPINOSA SAN MARTIN

CORRECCION de errores de la Orden de 30 de diciembre de 1968 por la que se excluyen del régimen de evaluación global las personas o Entidades jurídicas y las actividades que se indican.

Advertidos errores en la redacción de la citada Orden, publicada en el «Boletín Oficial del Estado» número 314, de fecha 31 de diciembre de 1968, se formulan a continuación las oportunas rectificaciones:

En la página 19028, segunda columna, líneas cuarta y quinta, donde dice: «Construcción naval (Astilleros con capacidad

Annexe 4

BOE numéro 22 du 25 janvier 1969, page 1175.

JEFATURA DEL ESTADO

FUERO DE LOS ESPAÑOLES

FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE, CAUDILLO DE ESPAÑA, JEFE DEL ESTADO Y GENERALISIMO DE LOS EJERCITOS DE LA NACION:

Por cuanto las Cortes Españolas, como órgano superior de participación del pueblo en las tareas del Estado, según la Ley de su creación, han elaborado el FUERO DE LOS ESPAÑOLES, texto fundamental definidor de los derechos y deberes de los mismos y amparador de sus garantías;

Vengo en disponer, de conformidad en un todo con la propuesta por aquéllas formulada, lo siguiente:

Artículo único.—Queda aprobado, con el carácter de Ley fundamental reguladora de sus derechos y deberes, el FUERO DE LOS ESPAÑOLES, que a continuación se inserta:

TITULO PRELIMINAR

Artículo primero.—El Estado español proclama como principio rector de sus actos el respeto a la dignidad, la [illegible] y la libertad de la persona humana, [illegible] hombre en cuanto portador de valores eternos y miembro de una comunidad nacional, titular de deberes y derechos, cuyo ejercicio garantiza en orden al bien común.

TITULO PRIMERO

Deberes y derechos de los españoles

CAPITULO PRIMERO

Artículo segundo.—Los españoles deben servicio fiel a la Patria, lealtad al Jefe del Estado y obediencia a las Leyes.

Artículo tercero.—La Ley ampara por igual el derecho de todos los españoles, sin preferencias de clases ni de [illegible] personas.

Artículo cuarto.—Los españoles tienen derecho al respeto de su honor personal y familiar. Quien lo ultrajare, cualquiera que fuese su condición, incurrirá en responsabilidad.

Artículo quinto.—Todos los españoles tienen derecho a recibir educación e instrucción y el deber de adquirirlas, bien en el seno de su familia o en centros privados o públicos, a su libre elección. El Estado velará para que ningún talento se malogre por falta de medios económicos.

Artículo sexto.—La profesión y práctica de la Religión Católica, que es la del Estado español, gozará de la protección oficial.

Nadie será molestado por sus creencias religiosas ni el ejercicio privado de su culto. No se permitirán otras ceremonias ni manifestaciones externas que las de la Religión Católica.

Artículo séptimo.—Constituye título de honor para los españoles el servir a la Patria con las armas.

Todos los españoles están obligados a prestar este servicio cuando sean llamados con arreglo a la Ley.

Artículo octavo.—Por medio de Leyes y siempre con carácter general, podrán imponerse las prestaciones personales que exijan el interés de la Nación y las necesidades públicas.

Artículo noveno.—Los españoles contribuirán al sostenimiento de las cargas públicas según su capacidad económica. Nadie estará obligado a pagar tributos que no hayan sido establecidos con arreglo a Ley votada en Cortes.

Artículo diez.—Todos los españoles tienen derecho a participar en las funciones públicas de carácter representativo, a través de la Familia, el Municipio y el Sindicato, sin perjuicio de otras representaciones que las Leyes establezcan.

Artículo once.—Todos los españoles podrán desempeñar cargos y funciones públicas según su mérito y capacidad.

Artículo doce.—Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado.

Artículo trece.—Dentro del territorio nacional el Estado garantiza la libertad y el secreto de la correspondencia.

Artículo catorce.—Los españoles tienen derecho a fijar libremente su residencia dentro del territorio nacional.

Artículo quince.—Nadie podrá entrar en el domicilio de un español ni efectuar registros en él sin su consentimiento, a no ser con mandato de la Autoridad competente y en los casos y en la forma que establezcan las Leyes.

Annexe 4a

BOE numéro 199 du 18 juillet 1945.

Artículo dieciséis.—Los españoles podrán reunirse y asociarse libremente para fines lícitos y de acuerdo con lo establecido por las Leyes.

El Estado podrá crear y mantener las organizaciones que estime necesarias para el cumplimiento de sus fines. Las normas fundacionales, que revestirán forma de Ley, coordinarán el ejercicio de este derecho con el reconocido en el párrafo anterior.

Artículo diecisiete.—Los españoles tienen derecho a la seguridad jurídica. Todos los órganos del Estado actuarán conforme a un orden jerárquico de normas preestablecidas, que no podrán arbitrariamente ser interpretadas ni alteradas.

Artículo dieciocho.—Ningún español podrá ser detenido sino en los casos y en la forma que prescriben las Leyes. En el plazo de setenta y dos horas, todo detenido será puesto en libertad o entregado a la Autoridad judicial.

Artículo diecinueve. Nadie podrá ser condenado sino en virtud de Ley anterior al delito, mediante sentencia de Tribunal competente y previa audiencia y defensa del interesado.

Artículo veinte.—Ningún español podrá ser privado de su nacionalidad sino por delito de traición, definido en las Leyes penales, o por entrar al servicio de las armas o ejercer cargo público en país extranjero contra la prohibición expresa del Jefe del Estado.

Artículo veintiuno.—Los españoles podrán dirigir individualmente peticiones al Jefe del Estado, a las Cortes y a las Autoridades.

Las Corporaciones, funcionarios públicos y miembros de las fuerzas e Institutos armados sólo podrán ejercitar este derecho de acuerdo con las disposiciones por que se rijan.

CAPITULO SEGUNDO

Artículo veintidós.—El Estado reconoce y ampara a la familia como institución natural y fundamento de la sociedad, con derechos y deberes anteriores y superiores a toda Ley humana positiva.

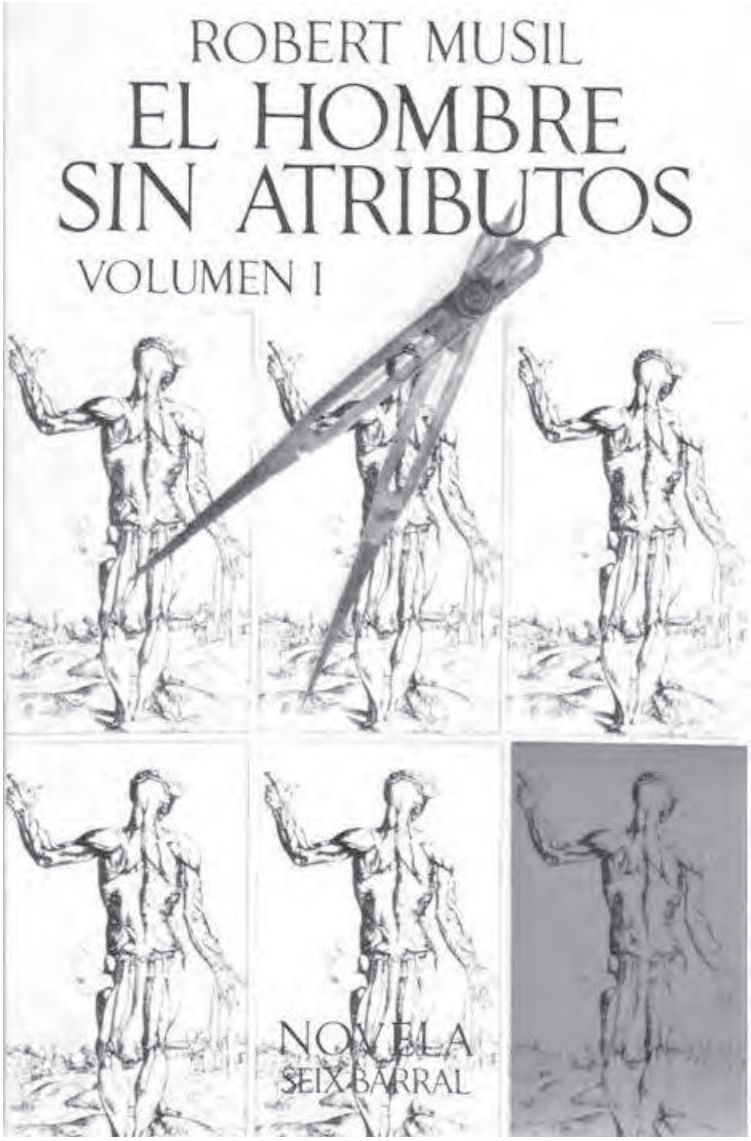
El matrimonio será uno e indisoluble.

El Estado protegerá especialmente a las familias numerosas.

Artículo veintitrés.—Los padres están obligados a alimentar, educar e instruir a sus hijos. El Estado suspenderá el ejercicio de la patria potestad o privará de ella a los que no la ejerzan dignamente, y transferirá la guarda y educación de los menores a quienes por Ley corresponda.

Annexe 4b

BOE numéro 199 du 18 juillet 1945.



Annexe 5
Première de couverture du livre de Robert Musil datant de 1970.

30 DIARIO16 CULTURA
Martes 17 Octubre 1995

PREMIO PLANETA 1995

Atrapados por la literatura, unidos por un mismo galardón

Fernando G. Delgado reivindica contar historias en la novela y Lourdes Ortiz defiende la literatura de personajes dejando las ideas para los artículos

XAVIER GAFAROT
Barcelona

"La novela debe reivindicar y recuperar la capacidad de contar historias, como hacían los escritores del siglo XIX". El periodista y escritor canario Fernando G. Delgado, que la noche del domingo obtuvo el Premio Planeta 1995 con su obra *La mirada del otro*, defendía ayer el peso de la "trama" como base de toda novela.

Por su parte, Lourdes Ortiz, que quedó finalista con *Las fuentes de la vida*, comentaba que "cuando escribes, piensas en lo que quieres contar y en la forma más adecuada de hacerlo".

Los dos galardonados, que reflejaban en sus rostros una alegría pareja a evidentes signos de cansancio, ofrecieron ayer una rueda de prensa, pocas horas después que se diera a conocer el fallo de la XLIV edición del Premio Planeta.

Fernando G. Delgado insistía una vez más en que no tiene intención de abandonar su trabajo como editor y presentador de los informativos del fin de semana de TVE tras haber obtenido este premio literario, mientras Lourdes Ortiz reconocía que este galardón propicia una mayor difusión de las obras de los autores.

La mirada del otro presenta los diarios de una mujer de la alta burguesía madrileña en los que expresa sus obsesiones sexuales. Conociente que su marido lee estos escritos, él sentirse observada por otra fundamenta la tensión que genera el desarrollo argumental. *Las fuentes de la vida* tiene como telón de fondo el tráfico de armas a través de las historias paralelas de dos hombres.

Fernando G. Delgado explicaba ayer que pese a su condición de periodista no le apetece elaborar una novela en el marco del mundo informativo, si bien reconoce una fuerte influencia de la cultura de la imagen, ya que él mismo visualiza su propia obra antes de sentarse a escribir. Tras reivindicar la fuerza de la trama en una novela, puntualizó que "las historias ya no se pueden contar con la misma extensión que las obras del siglo XIX porque la posición del lector es otra y porque no podemos olvidar la influencia de la imagen en el mundo actual".

"La literatura es otra después de la cultura del ordenador y de la imagen", concretó el periodista. Como ejemplo del rol que juega la imagen, Fernando G. Delgado explicaba que "esta misma mañana he recibido un fax de un productor interesado en leer mi novela para una posible adaptación cinematográfica".

Respecto a su metodología de trabajo, Fernando G. Delgado se reconocía "disciplinado" y fan del ordenador: "Nunca he escrito a mano"— "Cada novela sigue un proceso distinto. Primero tiro unas imágenes y a partir de allí desarrollas una situación. A veces son los propios personajes y estas imágenes los que te llevan a desarrollar la trama. Lo más difícil es encontrar el tono".

Sobre su faceta poética, el ganador del Planeta salvó la cuestión al argumentar que "la novela es promiscua y humana, mientras la poesía es celestial, por lo que un poema, se que cada vez es más inalcanzable". También desveló el porqué de reducir su apellido González a una 'G' tras su nombre: "por respeto a un poeta de la Generación del 27, Fernando González".

Finalmente, declinó la posibilidad de inscribirse en un grupo de autores canarios "porque soy de la patria de la lengua y es una patria bien grande". Fernando G. Delgado critica el nacionalismo oportunista articulado en sus islas de origen y afirmó que "en Canarias, el único nacionalismo serio es el Independentismo", para matizar a continuación que "yo no soy independentista".

La columnista de DIARIO 16 y miembro de su Consejo Asesor Editorial, Lourdes Ortiz, explicaba que "en mis novelas tengo la necesidad de contar un mundo de personajes concretos; la literatura son personajes, para las ideas ya están los artículos". En este sentido, Lourdes Ortiz señaló que en su novela finalista "se narra la trayectoria íntima de dos hombres que se quedan 'colgados' por dos mujeres inalcanzables que en sus sueños resultan fascinantes y el tema del tráfico de niños queda de fondo".

Lourdes Ortiz afirmó no tener miedo a los críticos, quienes próximamente sometterán a juicio su novela: "Los críticos hacen su trabajo. Es el público lector quien antes o después reconoce su obra", indicó.

DOS PERFILES Fernando G. Delgado y Lourdes Ortiz explicaron ayer en Barcelona ante los medios sus respectivos sentidos literarios.

ÉL HABLA DE MUJERES Y ELLA DE...

En *La mirada del otro* el lector tendrá acceso a los diarios íntimos de una mujer. En *Las fuentes de la vida* son dos hombres los protagonistas de dos historias paralelas con un fondo común. La primera obra la ha escrito un hombre y la segunda, una mujer. Si bien Lourdes Ortiz no le da mayor importancia a la elección de dos protagonistas masculinos, Fernando G. Delgado sí explicó sus motivos por elegir a una mujer. "He sido un chico sin padre, educado con mujeres, y con más amigas que amigos. A estas mujeres las considero seres humanos francamente interesantes. Tengo curiosidad por la capacidad expresiva de las mujeres, a las que concibo como más impúdicas, más tiernas, más bondas. No me cuesta ponerme en la piel de una mujer", explicó Delgado. Por contra, Lourdes Ortiz, que articula su obra a través de la "historia de dos hombres de la calle que sueñan con dos mujeres imposibles que nunca alcanzarán", avanzó que para su próxima novela baraja las coordenadas de "una larga reflexión sobre lo femenino, los cambios de generaciones..."

GANADOR

■ Fernando G. Delgado (Santa Cruz de Tenerife, 1947). ■ Actual editor y presentador de los informativos del fin de semana de TVE-1, ha sido director de RNE (1982-86) y miembro del Consejo de Administración de RTVE (1986-90). ■ Narrativa: *Tachero, Extremunia en Lontania* (Premio Pérez Galdós 1978), *Proceso de adivinanzas, Cartas personales, Hablame de ti* y *Cantico de tiempo*.

FINALISTA

■ Lourdes Ortiz (Madrid, 1943), columnista de DIARIO 16 y miembro de su Consejo Asesor Editorial, también ha tocado una doble vía profesional, entre la docencia y la literatura, dando clases en la Real Escuela de Arte Dramático. ■ Teatro: *Las moradas de Jehová, Yuffa y Cenicienta*. ■ Narrativa: *Luz de memoria, Picadura mortal, En días como estos, Arcangeles, Anillo de la batalla, Urraca*.

EL MIRADOR
IGNACIO AMESTOY EGUIGUREN

La pasión de Hipólito

Euripides fue el más inconformista de los tres trágicos áticos. Esquilo, combatiente en Maratón y Salamina, formó parte de los constructores de la más sorprendente comunidad política y cultural y, ya fuera con *Los Persas* o con *La Oresteiada*, ejerció con firmeza su capacidad de 'agit-prop'. El prodigioso y superdotado Sófocles, condiscípulo de Pericles en la emergente Atenas y su amigo cercano, se encargó de ritualizar aquella democracia. O sea, que de la misma forma que, más tarde, Isabel tuvo a Shakespeare, Felipe IV a Lope y Luis XIV a Molière, para que les escribieran, Pericles tuvo a Sófocles.

Euripides, más joven que el autor de *Edipo* aunque muriera poco antes que él, se encargó de ser el escéptico, el inconformista, el aguafiestas. Por lo cual, mientras Esquilo y Sófocles se vieron respetados y reverenciados por el cómico Aristófanes, Euripides fue el acerbo recurrente donde el 'bufón' del sistema clavaba sus mejores agujas y alfileres.

No fue algo que le inquietara al muy brillante Euripides, pese a que tuviera que acabar sus días en Macedonia, donde según la leyenda fue devorado por los perros de Arquelao. Y así, el más apasinnado de los trágicos, pese a no ser tan premiado con la yedra como sus antecesores, dejó una huella imperecedera en el teatro, y hasta el gran transformador del arte dramático, el cartaginés Terencio, hizo uso de las llamadas 'reflexiones euripidesas' en sus comedias latinas. De ahí a los monólogos de William Shakespeare —que Jan Kott llamó 'nuestro contemporáneo'— no había más que un paso.

El fino director Emilio Hernández ha tomado, entre la veintena de obras que se conserva de Euripides, su *Hipólito*, que este verano llevó al teatro romano de Mérida —donde generalmente se ha hecho la *Fedra* de Séneca, contrafigura de este *Hipólito*— y ahora presenta en Madrid.

Hernández ha realizado un montaje polémico, si el personal estuviera para polémicas artísticas. El imponente coro de las mujeres de Trozén lo ha reducido a nueve 'chochonas' rubias, unas muñeconas, unas marujonas desenfadadas y cantarinas, que le permiten introducir lo cómico en la sublime tragedia de Fedra, la enamorada del hijo de su marido. Vale.

Hernández convierte al virginal Hipólito —seguidor no de Afrodita, sino de Artemisa— en un integrista, un salvapatrias, un intolerante. ¿Vale? Hombre, Hipólito está tan cerca de Miguel Molina —que lo incorpora— como éste de Aznar... Polémica.

Annexe 6

Article publié dans *Diario 16* en 1995, suite à la remise des prix *Planeta*.

2 **Opinión** MEDITERRANEO, miércoles, 29-3-84

Paraguay, libre

José Luis Aguirre

Hay países que, por determinadas circunstancias casi siempre desgraciadas, acaparan la atención mundial, dejando en la sombra a otros en los que calladamente se cometen diariamente y, durante muchos años tanto en el caso del Paraguay, injusticias y crímenes por los que casi nadie clama. Sabemos que en más de cien países que se llaman civilizados se practica sistemáticamente la tortura. Y nada importa para suscitar nuestra repulsa y nuestro horror que sus gobiernos sean de un signo o de otro, porque no existe la injusticia de derechas o de izquierdas ni violaciones de derechos humanos mortales o veniales. Existe una frontera, una línea, pasada la cual el horror es el mismo, porque cuatro crímenes no son más que un solo crimen, sobre todo desde el punto de vista de la víctima que es siempre individual, persona única y con valores personales intransferibles. Quizás al hombre de hoy se le haya embotado la sensibilidad y necesita para indignarse o horrorizarse, la hecatombe colectiva, la masacre multisindlaria, sumida en la bestiaria del número, de la cantidad, sin tener en cuenta la calidad y que un solo hombre somos todos los hombres. Debe bastarnos para el asco y la repulsa que un solo judío fuera asesinado en la Alemania de Hitler, por el solo hecho de ser judío. Mi horror no aumenta cuando se barajan cifras de millones por un lado y por el otro, como discípula, se rebajan las cifras a cientos de miles o simplemente a ciento. Repito, una sola violación de los Derechos Humanos es tan detestable como ciento. Y la costumbre no puede ser discípula. Si lo habitual, por lo prolongado, debe de dejarnos indiferentes.

El general Stroessner visitó España en 1972

Tal es el caso del Paraguay donde desde 1954, la dictadura de Stroessner se continúa a sí misma sumiendo al pequeño país de poco más de tres millones de habitantes, en el estupor y el miedo de un estado de sitio continuamente prorrogado y que amala cualquier apariencia democrática de una Constitución, la de 1967, reformada a gusto del dictador diez años más tarde. Presos políticos, detenciones y retenciones ilegales, desaparecidos, malos tratos, consideración de tratados internacionales, elecciones truncadas en las que la oposición no participa, exilios... Toda la parafernalia que acompaña al poder omnímodo ejercido durante treinta años y que sino a la corrupción propia de todo poder su abuso prolongado durante tantos años. También los escritores paraguayos han clamado en el exilio como sus hermanos argentinos o uruguayos, pero sus menos y quizás no son hayo sido menor. Entre estas voces, la del gran escritor y demócrata Raúl Ros Basbas. Y también la de los líderes de los cuatro partidos más importantes de la oposición que trataron de formar un frente común contra la dictadura lambericorde y prolongada de Alfredo Stroessner. Euclides Acevedo, presidente del Partido Revolucionario Febrerista y del Acuerdo Nacional, pretende pactar, sobre una amplio base, con el Ejército, con la Iglesia y con la Embajada Norteamericana en Asunción, para acabar con la Dictadura y su base de sustentación: la corrupción.

Esperemos que pronto Paraguay pueda unirse con dignidad al concierto de los países libres en los que la mejor Constitución es la Carta de los Derechos Humanos.

(Escritor)

Nacionalismos y definiciones

Por Lourdes Ortiz (*)

«Y Adán dio nombre a las plantas, a los animales que le rodeaban, a las estrellas que lucían en el firmamento...»

Sólo lo que nombramos se nos hace próximo, se hace nuestro; el nombre fascina. Legítimo, apropia, da identidad; nuestro perro es «Golfo» o «Nerón», la gatita: «Mafiusa» o «Nita», el caballo: «Lucero», la vaca «Salerosa» y así, hasta¿nos; reconocemos y humanizamos a lo que nos rodea. Nombre propio, pero sosegada apellidos, apellidos que aseguran descendencia, estirpe, propiedades, familia. Fórmese de cierto modo en el afán apropiador se pasa de lo más inmediato y en él, no contentos con la referencia a los padres, añadimos también «que lo exigen»—al lugar de nacimiento, como si él también fuera definitorio. Identificador del yo, propio e intransferible.

Somos así definidos por los nombres de los anteriores, por los lugares y hay veces en que nos inclinamos a pensar que esa procedencia, esos apellidos, esa patria chica o grande, ese lugarejo es el que verdaderamente nos constituye, ya que lo que verdaderamente somos, eso ya que se hace en lo más íntimo se ubicó y fugaz, difícilmente se muestra al yo verdadero, al yo desnudable y múltiple de nuestra personalidad, eso ya que somos es tiranía y casi siempre desconocido, mientras que el otro yo, el público, el de las contaminaciones que se derivan de los datos externos, apropiados, el de la genealogía se atiende y sirvoslos. Por eso es tan tentadora la voluntad nacionalista, por eso la fervorosa, la patria chica, la madre tierra se convierten en dioses acogedores que nos confortan con una identidad posiza, pero difícilmente discutible: ser vasco, ser francés, mediterráneo o belga es así amplia veniamania que permite conservarlo con una soterra seguridad, cobijarse y protegidos para que si yo desnudo, si verdadero, el íntimo que realmente nos legítima o impuesta por lo que «obligado a dar» constancia de sí mismo, de su ser uno y cino, múltiple e inapropiable, perplejo y desfiado, ambiguo y serum, inmenso y propio.

Cervantes, el hijo de la Inesvirna y en sus obras describimos que el que verdaderamente es, lo es como Dante o Leonardo o Miguel Angel o el mismo Wertio, porque hacen de su nombre propio y no de su apellido o de su patria la forma de consolidar su yo. Sólo yo que se universal, precisamente porque es único e inalienable, un yo creador y hacedor que se resuelve en un nombre propio, no un apellido, en un apodo y no en la estirpe, ni en el lugarejo, ni en el apellido Familia, ni en el grupo o la secta. Y me yo definido por la acción propia, por la inalienable libertad soberana de una soluntad que quiere y se mediea con sus actos o sus palabras es la única raíz de lo verdaderamente humano, de esa universalidad racional que manifiesta el espíritu.

Y, sin embargo, el vestido, el yo prendido o bastado agoa siendo refugio seguro para supln el esfuerzo de constituir un yo auténtico y universal. Y así, en una sociedad que tiende a socializar por su sistema productivo en serie o cadena, por el modo de vida, por la promiscuidad anónima de las viviendas en las grandes ciudades, el hombre desarticulado y medio perdido podría por fin desubrirse a sí mismo al estar despejado de todos esos índices referenciales, que le permiten resguardarse en un yo compartido, en un yo común de patria, pueblo o familia.

La aparente enfermedad a la que rengo al mundo de vida industrial no tendría porque provocar la disolución del yo o la pérdida de la identidad más íntima, sino que es al contrario momento propicio para la aventura personal, para encontrarse o la creación de sí yo libre que no es ya tierra, apellido o hacienda o historia, sino decisión y libertad fecunda.

«La ciudad es hora libre» pensaban los griegos y libres puede seguir haciendo en la medida en que propicia la pérdida definitiva de las materias de los «gobernos» definidores de la personalidad dados desde fuera.

Pero ese desafío de la modernidad que debería elevar a sí uni versalidad, al inconquistable, al encuentro con el otro en tanto que igual y soberano a su vez y no en tanto que González o Fuster o Mendizábal o Vargas, requiere esfuerzo continuado de afirmación propia, de voluntad informada, de libertad inalienable. Y es más fácil volver a un lugarejo en las identidades prestadas, en las patrias pequeñitas o grandes. Por eso también profiero y se sotiendo al «ser del hormigón: Dios tiende a preferirse denominado para siempre. Soy canario, soy leo, soy gallego, soy español. Y de ese modo el carácter no es tal, sino suma de cosas ajenas dos, inflexibles, opacas, de estereotipos que permiten una rápida identificación por parte de los otros, que, a su vez, son definidos en por lo que cada uno es verdaderamente, sino por su estirpe, su grupo, su secta o su signo del zodíaco.

Y así seguimos en el juego de las definiciones y es más provechoso definir entidades abstractas o humanas que sirvan después para que cada cosa ocupe o sea «ubicada»: ¿Dónde es lo vasco propiamente?, ¿qué es la «nación?, ¿qué es España?

Cuando creíamos que estaba ya lejos la época de los grandes tópicos nacionalistas, la época de España sin problemas o España invertebrada contemplamos con asombro que vuelven a remitir los bombres de la cultura para volver a definir los rasgos de una entidad que no es más que una realidad, producto de una serie de vicisitudes histórico-políticas y no un ser con mayúsculas perenne del tiempo. Sólo interesa poco ya —o debía interesarnos poco— qué es España o qué es Cataluña. Lo que nos preocupa o debería preocuparnos es que cada hombre que conde en esta península pueda ser un yo único, autónomo y suficiente, un yo universal y soberano, olvidado al fin de apellidos y de mentalidas sevadas o mentes en ciertas

(*) Periodista

Gaiata n.º 3

La comisión de la gaiata número 3, «Porta del Solen agradece la colaboración de todos aquellos que les ayudaron en su presentación, especialmente a don José Antonio Lleó Montullu, que dejando a su esposa, la cual hacía poco rato que había dado a luz una niña, no dudó en acudir la tarde del pasado sábado a la Pérgola, ante nuestro requerimiento, ayudando en lo que pudo a resolver los problemas de los equipos de sonido, a don José Antonio Lleó, y a su esposa, nuestra felicitación y doble agradecimiento.

También agradecemos las muestras de solidaridad que recibimos y estamos recibiendo de muchísimas personas y entidades, que, ante los numerosos fallos de los equipos sónicos, condicionaron mi presentación, deslizando los actos e incluso motivaron algún caso de desorientarlíh en la presentación.

Muchas gracias.

S Nos Escrig

España, historia inmediata

Nuestra querida televisión, los domingos por la noche, nos está ofreciendo una serie, que se denomina igual que el título de mi carta.

No viví la guerra porque nací en medio de ella, pero por lo que observé cuando acabó la contienda y los comentarios de unos y de otros en la ciudad que residía —Valencia—, cualquier parecido con lo que explica la tele, el pura coincidencia, que a nadie beneficia y que siembra y hace renacer odios y rencores. Por este motivo debían suprimir el programa.

Pero lo que más me ha llamado la atención es el trato que dan a la Iglesia y a sus dirigentes. Calificadas están más monos y por favor déjenle en paz, porque su actuación —y nadie hace falta que me lo cuente «regiveranda»— fue de la más humana, sincera, valiente y por parte de todos elogiada.

Sin otro particular quedo de Vd. cuyo afectísimo s. s.

Carmela Grau

Carnaval

Le escribo preocupado ante la evidencia de que esta año, por motivos que no alcanzo a entender, el Consell Municipal de la Juventud en ha desentendido oficialmente de la organización del Carnaval, fiesta tradicional y universal que, de manera tímida, comenzó a practicarse de nuevo en Castellón hace unos tres años, después de varias décadas de prohibición. Como recordará, el Consell Municipal de la Joventut con la timidez antes mencionada, organizó festejos, edió posters de Amat Sellés y, de una manera cuida, desde su privilegiado lugar institucional, ayudó a canalizar el impulso festivo popular que, por natural y genuino, ondra, va colorando mayor fuerza. El año pasado hubo un «mango» si frío. No obstante, fueron numerosos los ciudadanos que se disfrazaron... la fiesta en La Pérgola fue un divertido éxito. Y puedo decirle que, sentado el precedente, muchos castellonenses confiamos de nuevo en el C. M. de la J. para que la fiesta siga celebrándose. Fuentes muy bien informadas me dicen que en tal consejom formado por diferentes fuerzas políticas, no se han puesto de acuerdo en qué hacer, ni en cómo, ni en nada.

Y es lo que no entiendo: ¿es tan difícil y tan laborioso —o tan caro— contratar grupos de animación, montar un pasacalle y un baile de gitanta? De todos modos, señor Torré, permítanme confiar en la propia naturaleza del Carnaval y en las espontáneas ganas de diversión que éste provoca en, casi, la Humanidad entera. Afectuosamente le saluda

Javier Campos Vilanova

Mediterráneo
Edita: Medios de Comunicación Social del Estado
Redacción, Administración y Talleres:
Avda. del Mar, 29
Teléfonos:
22 00 58 y 22 00 60
Director
José Luis Torré
Administrador general
Manuel González Cebrián
Año XLVI - II Epoca
nº 14.163
Depósito legal CS 8 1963
Control diario y difusión

Annexe 7

Une chronique de Lourdes Ortiz, reconnue comme « periodista » en 1984 dans la revue *Mediterráneo*.

2 **Opinión** MEDITERRANEO, Jueves, 8-12-83

Aeropuerto 83

Por Lourdes Ortiz (*)

Podríamos casi reconstruir cada pieza: la cara desconcertada del piloto, la sangre fría de la azafata, el presentimiento de aquello que, antes de partir, como la mujer de César, tuvo premoniciones que aconsejaban: «No debes, no debes», la despreocupada despreocupada del industrial que vuelo todas las semanas, la inquietud ansiosa de la primeriza que por fin –tanto tiempo esperándola– toma sus vacaciones, la esperanza de unos padres que, cansados de no poder verla deciden trasladarse a lugares más cálidos, donde el porcentaje de natalidad apenas ha descendido, para adoptar al fin un hijo.

Hemos visto demasiadas películas: unas hechas en broma como «Aterriza como puedas» con la insulsa monjita tapando el tubo de oxígeno de la enferma y otras hechas en serio, deteniéndose morbosamente en todos los pormenores del pánico, introduciéndonos en las esperanzas de un grupo siempre aleatorio de viajeros que durante unas horas van a enfrentarse juntos, como en las filigranas del viejo Oeste se enfrentaban a los indios, a la aventura de volar.

Y, sin embargo, la realidad muestra siempre una cara más sórdida y más estúpida que el cine, porque el arte o el Pseudo-arte (la mayoría de las películas de catástrofes son bastantes malas) sonríe siempre, adorna, endulza y los muertos, los quemados quedan pronto olvidados ante la templanza del héroe o ante la serenidad de la guapa que consigue salvarse y salvar de paso a unos inocuos viajeros que no tenían el papel principal. Los muertos del cine son así pretexto, porque lo importante es la batalla, la capacidad de resistencia de uno o dos dispuestos a dar lección moral de hombría y temple. Si el guapo se salva al final de la película, darán le mismo los veinticinco o treinta muertos que hayan ido quedando en el camino. Al fin y al cabo el cine de catástrofes está contado para que el espectador sufra al final una catarsis tranquilizadora y viene a responder al presupto de que el mal o el desastre pueden servir estupendamente para que resalte la heroicos, la virtud o el valor. Más o menos como en las películas de guerra. En aquo, la película del Aldrich que vimos el domingo en TV todos los muertos desaparecieron, los brazos agitados por el tanque son sólo pretexto para que Jack Palance, más duro que nunca aparezca como modelo a imitar frente a la cobardía del capitán, ese pobre hombre fuera del sentimiento tiendas de la guerra y se refugia tiene puede en las zapatillas femeninas o en la botella de guisky. Los muertos en el cine son muertos de segunda –incluso en el cine que se pretende anti belicista– porque la única muerte que cuenta es la de protagonista, aquella de la que puede desprenderse una leccion.

Pero cuando un jumbo chasca desafortunadamente contra diversas lomas por un idiota error de números los cientos ochenta muertos se particularizan y nos espantan. Y se particularizan también los salvados, aquellos a los que un duchado, todavía más azaroso que el que condujo a la tragedia rescata por encima de toda lógica o previsión. Si un avión se incendia y explota no sorprende apenas si que perecen todos sus ocupantes; sorprende, en cambio, la vida inesperada de toda una familia, muestra de un destino que parece escapar, como si se repitiera la historia de Noé y el arca.

El avión es desdichadamente metáfora de nuestra modernidad. Dice de nuestra siempre en él con el sentimiento. Sabemos de que lo que pasa o deje de pasar escapa completamente a la propia voluntad, el poder de control o decisión que uno tiene normalmente a cruz tener sobre la propia vida. Uno sabe que los fallos, si se producen serán debidos a la técnica o a un error humano, pero error humano que el viajero no puede prevenir, ni evitar. Por eso se sube al avión con una previa y molesta ocupación del azar, preparándose para lo inevitable y con una cierta resignación que no deja de ser insultante.

En el avión como en la política internacional, lo que pasa, pasa sin contar con nosotros. Todos sabemos que hay misiles, satélites militares, armas atómicas potencialmente que están ahí; gabinetes maquiavélicos de decisión que imaginamos en las muy altas esferas en cuyas manos nos dejamos estar, adormilados, distraídos y confiados, conciencias siempre de que en cualquier momento por un error humano o un imprevisible fallo técnico todo puede estallar al fin, en que hay ya teléfonos rojos que pueden poner remedio; controles nucleares descontrolados, puertas frías cada vez más enfiamos, incidentes fronterizos y de los otros que provocan imprevisibles reacciones en cadena e intervenciones en países que parecen lejanos pero que siempre acaban por afectarnos.

Estamos todos sentados en un aeroeda avión, cuyas manos no controlamos y que por un tonto error de números puede –y todos lo sabemos– estallar en cualquier momento. Pero, como no queremos asustarnos nos quedamos quietos, confiando cada uno en ese dedo arbitrario y salvador que nos escoja cuando la cosa se pone fea. Y es basiante inocuada esa confianza, porque más bien haríamos que acordarse del refrán: «Cuando las barbas de tu vecino...», por si acaso todavía se pudiera hacer algo.

(*) Escritora

Más sobre el Albergue Argentina

Me gustaría contestar por una parte y aclarar por otra, al señor Angelo Castro las afirmaciones que hace en su escrito titulado «El Albergue Argentina», publicado en este periódico el domingo día 27 de noviembre.

En primer lugar le diré, que en las instalaciones que hizo el Consejo de Cultura sobre el Albergue Argentina, (este muchachazo, pero aquí creo que no hay que valorar si anteriormente se hicieron las cosas bien o mal, lo que hay que valorar es si se van fue o no fue el adecuado. Creo que sí, y le voy a explicar por qué. Normalmente estos albergues sólo podían ser utilizados, especialmente por una organización previlegiada en aquellos tiempos, que si seguirá representaba a la juventud si los intereses de aquellos, que ahora no vale la pena ni recordar.

Lo que quiere decir el Consejo es que a partir de la democracia, el uso del albergue ha cambiado, y ahora puede ser utilizado por cualquier organización o cualquier ciudadano.

También hay que citar que es la primera vez en la historia que el albergue es utilizado por una organización democrática, y se ha ayuntado en algo.

En segundo lugar le diré que la estancia en el albergue durante tres días ni ha sido subvagado por el PSOE ni por los propios fondos del albergue, sino que han sido pagados por la propia organización, Juventudes Socialistas, que para algo es la que ha realizado el encuentro, y si quiere con prebarlo pásese por el propio albergue Argentina y verá sellados las facturas o en otro caso por la sede de Juventudes Socialistas del País Valenciano.

Asimismo la disposición del albergue, puede ser para cualquier organización juvenil; sea cual sea, ya que para ese es un albergue juvenil, o para cualquier joven que presente su carnet de albergueta, incluso últimamente creo que esta requisito ya no es imprescindible.

Respecto a hacer uso de las instalaciones, se tiene que dirigir a cualquier delegación territorial de la Dirección General de Juventud y Deportes, que en Castellón está ubicada en la calle del Mar, 23, y las cuestiones ya le serán expuestas allí.

Carta abierta a don Manuel Barrachina

Aunque no tengo el gusto de conocerle personalmente, me dirijo a usted, en la venia del director, a escribirle estas letras.

Me mueve a ello la lectura de su inconveniente escrito: «A un compañero» (MEDITERRANEO 29-XI-83) con motivo del trágico fallecimiento del canillasín José Cueva (q. e. p. d.).

Comparto el sentimiento que lo inspiró (esta como sabido de lo más profundo del alma.

Circunstancias se unen al hecho de una vida truncada en flor. Lo sentimos en que vaya Dios sabe a la eternidad. Pero de ese sentimiento nunca vaya como... (que entonces el horóscopo de la vida: con todo tampoco falta en cuanto de tal, como un vidangón, que para cada uno tiene o ser: como para San Pablo, su camino de Damasco.

Me impresiona en él que: no hay marcha a un mundo fantástico de que hablan los curas... y en que no sentimos de crisis, pero Ve. dónde recomen que «cuando un ser humano que se pierde de ser fuera y antiguo» no ejerce dolor y afligen es el más seguro pilar en que descansan.

Me da la sensación de que le parece demasiado bello para ser verdadero... pero lo maravilloso es que aderde de ser verdad que quedamos cortos al intentar expresarlo.

Ya sé que es cosa de fe, y la fe es regalo de Dios, pero la regalada también una ciencia subjetiva: la Teología.

Esta da sentido a la fe aunque no quite del todo esa sensatez que la envolvía mientras pasaba peregrinos, es decir, mientras vivimos en este mundo, pero con dos centenes de que caminamos hacia la luz.

Que no dia podamos encontrarle y disfrutarla juntos.

Suyo afm.mo en Cristo

Tomás Pallarés,
un cura de pueblo

Contestació al Sr. Meneu

Sr. director de «Mediterráneo». Li pregue la publicació del present escrit, si ho considera convenient, consistent com a contestació a la carta del Sr. V. Meneu del dia d'avui, 05 Sr. Meneu no se dona per enterat de les consideracions publicades despres del seu escrit del dia 22-11-83. I com aquell que no fa, torna a la càrrega Avui 5-12-83 amb una nova mostra d'ignorancia supina, volent ens emblanir amb les seves teories. Li encoraja pensar-nos com a exemple l'Academia de la Llengua Espanyola. No ha llegit escrit seu que no esparle de com ala castellana d'ho aparegen amb la seva llengua. Deces bé, Sr. Meneu. I any 1975, i despres el 1979, vint i-cinc sacadèmics de la lengua y de la historia espanyoles varen decorder públicament, front les agressions dels autoritarisfes i evidenciantes de tota la vida, el seguient: (cita de memoria):

1.- «Que el valenciàno es una variante dialectal del idioma hablado en el Rosellón, Andorra, Cataluña, País Valenciano, Baleares i Alguere.

2.- «Que es culturalmente aberrante (ininteligible) de demandar el País Valenciano de la comunidad o ámbito cultural castellà...» Entre les firmants, Dámaso Alonso, M. Delibes, V. Aleixandre, Buero Vallejo, Salvador de Madariaga, Lain Entralgo...) la Pemán, C. J. Cela, etc. Per altra banda, Sr. Meneu, el reial decret de 22-11-76 estableix que l'única autoritat academica reconeguda per l'Estat Espanyol quant es referix al idioma que es parla al País Valencià, Catalunya i les Illes, es l'Institut d'Estudis Catalans.

Amb no obstant, vostè, Sr. Meneu, ilustrat: no coneixedor d'aeria evaqué, aglaia, por, enlla i en aquella, darda, avia, mira, aitona. Tres provisions, si ens do: primera, a Castelló no diem «gaiata» sino «aeria» o «aqui» Segona, a Catalunya diem «mi» i en «mima». Tercera, «evaqué» i «darda» son dos sonoms de la mitica llengua «ell ara epoca i «mica» «ella» i «mima», ara.

Sr. Meneu, no ens vinga amb «aitona». Vosté parla d'«aitona» inglès i «aitona», per favor! Ara pel pelut «aitona» (antisemitisme), jo dic substituir «paraulo valencians per castellans» Indiqueu-nos «aitona» i no «aitona» «aitona». Per a vosté, «la lona valenciana» ho de «lona» i no «aitona». L'objecte es clar: «aeria» i «aqueu» de l'idioma, «mirar» i «mira» dels valencians. Pel que es «ara», «ara» si «aeria» si «ara» a tenir «aitona» dels «aitona» podem dir, si «ho ya es «aitona» «aqueu» o «aitona», «aitona que «aqui» «aitona» que perdes la «aitona» llengua.

Alxina que, Sr. Meneu, no perga la «aitona» valenciana «aitona» «aqueu» de «aitona» «aitona» que el «aitona» de el «aitona» que «aitona» «aitona» «aitona»

Soldados y soldadas

Lourdes Ortiz

La soldada es paga: haber del soldado o del marinero. Y es que la mujer soldado asume el masculino cuando coge el arma. No es propio de la mujer hacer la guerra. No lo ha sido prácticamente nunca en diferentes pueblos o culturas. La mujer era la sufridora, la que quedaba en casa, limpiándose las lágrimas con el mandil, a la espera del hijo que ha partido o del esposo que no regresará. La resistente numantina que se entrega a las llamas con sus crías para no ser botín. Tal vez no sea cosa de su naturaleza, aunque los ejercicios modernos de tampax y anticonceptivos parecen desmentirlo. ¿Era entonces sólo asunto de roles, cultural y cambiante, modificable por tanto cuando las condiciones se modifican y la mujer puede integrarse en la vida social, en el trabajo... en la guerra? Mujeres soldados israelíes, mujeres soldados americanas, que luego denuncian acoso sexual y violaciones de sus colegas en los pasillos del hotel, mientras los hombres con sus bombarderos y sus armas inteligentes arrasaban Irak. Ahora la mujer se empeña en ser igual al hombre así en la paz como en la guerra. Mujeres soldados que pilotan aviones y pueden ser capitanas, tenientes, cabos y quizá generales. Y grupos feministas reivindican la integración, viviendo como desdoro o merma el no portar un arma.

Pero, si la mujer no fue soldado, fue desde el comienzo guerrillera. O heroína resistente. Nuestra infancia creció con la imagen de Agustina, la de Aragón, encendiendo la mecha del cañón mítico frente a los invasores: fardos de flores que no son tales y que ocultan la bomba que ha de estallar, carritos de la compra donde llevar el arma, cestos de fruta cargados con municiones: Cuba, Vietnam, la resistencia francesa o polaca, la guerra civil española. Guerrilla urbana de mujeres con pasamontañas y metralleta, o nacionalistas patriotas, como Judith, usando tretas femeninas para cortar la cabeza del tirano.

Una quisiera afirmar, sin embargo, —cada vez con menos convicción—, que la guerra no es cosa de mujeres: Lisístratas, intentando convencer al varón de que es más grato y placentero el amor al hogar, a la cama caliente y al fuego de la boguera donde bulle la olla. Pero todo es confuso, cada vez más confuso y casi no quedan argumentos, al contemplar día tras día y en directo el horror cotidiano, la matanza que es ya —¿lo ha sido siempre?— el pan nuestro de cada día.

Hay quién afirma que es la guerra y no el amor el que mueve los pueblos y la historia. Que es la guerra la que provoca la invención y adiestra el ingenio: armas complejas desde aquel hacha de piedra bien pulida o aquel arco tan terso y tan certero hasta llegar a los misiles, que detectan calor y sangre, vida, y crean trayectorias aparentemente arbitrarias en el aire para dar en el blanco. Guerra y muerte y esclavitud de pueblos enteros. Modos, dicen, de regulación de la población. Especie devoradora que crece matando a su igual para apoderarse de riquezas, tierras o simplemente de la fuerza del otro para seguir creciendo. ¿Y las mujeres? Pacientes, ¿cómplices?, sufridoras, alentando a veces desde la almohada el odio y la hostilidad, y casi siempre víctimas, pariendo hijos que serán soldados y que pueden morir en la batalla, aguardando a un esposo, que tantas veces no regresa, guardando en cajitas de cartón la foto que va amarillea-ndo con el tiempo, supliendo y compensado —máquina de vida— cada nueve meses la labor destructiva y malthusiana de la guerra. Campo fértil, botín apetecible para el soldado, que avanza en su campaña de muerte, mata gallinas, roba puercos y de paso descarga su virilidad sobre la hembra que encuentra y usa, como utiliza las cosechas, los frutos de los árboles que, como higueras malditas, parecen secarse tras su avance.

Mujeres serbias, croatas, bosnias, que van por agua y alimento en medio de una muerte que llueve del cielo o de la esquina de la calle, donde aguarda emboscando el mercenario, el patriota. Es dulce y hermoso, dice el eslogan, morir por la patria. Y es que también, como casi todo, la guerra es una construcción imaginaria que cambia con el tiempo y con la historia. Los hombres se matan, pero el modo en que es visto y juzgado el matarse de los hombres es cambiante y móvil según los tiempos, las culturas,

los valores, que son también móviles y cambiantes: honroso para el griego morir en la batalla y morir joven. Tarea heróica y noble para el caballero el oficio de las armas en un Medioevo de castillos y esposas dedicadas a la trova y al cortejo amoroso, mientras aguardan el regreso. El imaginario. Mozas y aldeanas que siguen a la tropa; cantineras que aportan energía y bebida fresca para el cruzado en la batalla; campesinas, siervas con las que él se topa en el camino y abusa de su fuerza. Justa la guerra, mal necesario para el ilustrado que cree en la revolución: deber de armas, deber de ciudadano. Apasionante y fiera la guerra para el joven romántico, ese momento culmina donde él al fin se enfrenta al vacío y la muerte, la guerra como acantilado, como mar infinito donde medir sus fuerzas. Sucia y oscura, hecha de fango y lodo para el hombre moderno existencial y descreído (en Occidente, claro); santa para el musulmán que muere en la batalla.

Annexe 7b

Article extrait du magazine *Letra Internacional,* n°33, publié en 1994.

Yo a las cabañas bajé

La vejación, el estupro, la violación son lemas esencialmente literarios. La mujer —corderito, víctima propiciatoria, indefensa y a merced de la fuerza bruta o del deseo desatado— forma parte del magma simbólico de Occidente. Las hazañas amorosas de Zeus se identifican siempre con el rapto. El capricho y el ímpetu desmedido, la irreprimible sed son así atributos del Dios por excelencia, aquel que lleva el rayo en la mano, símbolo fálico y patriarcal: el acoso y la penetración ya sea en forma de águila, de cisne o de toro sediento o simplemente como lluvia de oro. Zeus desea, se camufla y ataca y puebla de una estirpe agradecida, y para colmo heroica, la tierra. O el rapto de las sabinas. Tema literario y pictórico que reaparece una y otra vez en los momentos de clasicismo: frágiles doncellas con túnicas al viento, suaves y torneadas, sensuales y febriles, acosadas por hombres musculosos, rotdos por la lujuria y atemperados por la delicadeza un poco fría de Poussin; o cuerpos escultóricos con melodía de frontón griego pintados por David, mientras ella, la mujer, en el centro abre los brazos, pidiendo la concordia con esa visión más racionalista y pedagógica del pintor neoclásico; o el furor vendavalero, el torbellino de carnes y caballos de un Rubens sensual y barroco. Cambia el estilo, el enfoque, el acento pero se mantiene la fascinación por la mujer víctima, botín, símbolo del poderío masculino, de su intemperancia. Entrar a saco en una ciudad es apoderarse de sus tesoros y violar a sus mujeres. En todas las guerras, en las más arcaicas y en las más modernas. Esclavas para el goce del vencedor en las sociedades antiguas y tímiles receptáculos de la semilla precipitada del soldado en las guerras modernas.

La violación goza así de un prestigio literario morbioso y complaciente. El macho se aparea y compite con sus rivales: la violación es así hazaña y es también de algún modo altanera muestra de hombría. Viola aquel que no puede contenerse y hace alarde de su fuerza. Es el señor. En la violación el macho recobra la agresividad de la especie y al vencer resistencias enarbola su cetro con la seguridad que da la posesión. Poseer es penetrar. La resistencia es estímulo para la excitación. Violentar puertas, abrir caminos: cuanto más asustada la víctima, cuanto más reticente, mayor el logro y mayor también el frenesí del goce. Fuerza bruta incontenida que se derrama y que se multiplica en la medida en que el otro, la mujer, impone temores o una pasividad aterrada.

Cuenta Irenäus Eibl-Eibesfeldt, en su libro *Amor y odio*, que la simple presentación de los genitales masculinos es una pauta comportamental de diversas especies de monos, utilizada como signo de amenaza para defender el territorio o para realizar una simple exhibición de jerarquía. Cuando un grupo de monos está pastando, cuenta, siempre hay algunos machos sentados de espaldas al grupo con sus genitales bien visibles, montando guardia. Si se acerca un congénere desconocido, los «guardianes» tienen una erección... y Eibl-Eibesfeldt, afirma que dicho comportamiento debe considerarse una amenaza de cabalgazón ritualizada. En muchos mamíferos la cabalgazón, sodomización, es así demostración de jerarquía y no expresión de deseo sexual. Irenäus Eibl-Eibesfeldt hace extensivo este comportamiento a algunas prácticas masculinas, relacionadas con el afán de jerarquía y sometimiento. Entre iguales.

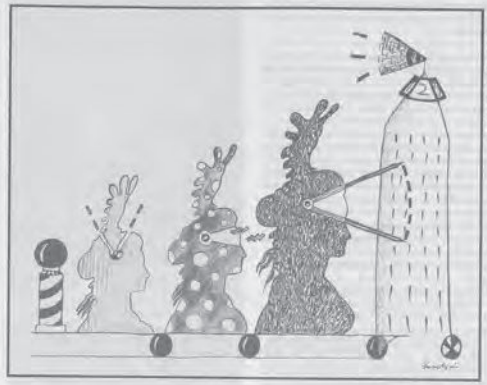


Ilustración de Esther Bendito.

Por eso toda violación sigue implicando ese exceso simbólico, ese *surplus* que no es sólo sexual sino expresión de poderío. Anthony Storr, en su libro *La agresividad humana*, donde de un modo curioso intenta justificar los arrebatos agresivos de la sexualidad masculina, afirma que «la sexualidad masculina, debido a la necesidad primitiva de búsqueda y penetración, contiene siempre un importante elemento de agresividad, un elemento que es reconocido —y al que responde la hembra que cede y se somete—». Anthony Storr llega a afirmar incluso que ese elemento constitutivo y biológico es fundamental en la relación que él llama «normal», y afirma que de hecho los manuales y las prácticas tendentes a disminuir la agresividad en el acto sexual han traído como consecuencia un desequilibrio y una insatisfacción en las parejas. «Innumerables manuales han aleccionado a los maridos a ser tan moderados y cuidadosos al hacer el amor que han inhibido el componente agresivo en la unión sexual, con la consecuencia de que sus mujeres no pueden responderles plenamente y ellos mismos dejan de conseguir una satisfacción completa...»

Según este criterio, y paralelamente, la mujer sólo se realizaría plenamente en el acto sexual si asume el papel de víctima, sometida, dominada y poseída, es decir, si vuelve a ser Leda temblorosa o Danae expectante, o Pasiffae trémula bajo las fuerte embestidas del toro bravío.

«La significativo es que se manifiesta una diferencia entre los sexos en el tipo de fantasía que atrae a cada uno de ellos. La idea de ser apresada y conquistada por un macho despiadado que descargará su apetito sexual sobre su desamparada víctima (todos los adjetivos son de Storr) tiene un atractivo universal para el sexo femenino. La existencia de esta fantasía es la que explica la amplia popularidad de figuras como El Jequé, Rhett Butler o incluso King Kong. Un *brazo* de temor al macho dominante refuerza la excitación erótica en las hembras en vez de inhibirla; y las fobias de hombres ocultos debajo de la cama o en los rincones oscuros, tan comunes en las adolescentes, contienen invariablemente un elemento tanto de excitación sexual disfrazada como de temor... y en cambio, en contraste con las mujeres, los hombres tienen muy frecuentemente fantasías sexuales en las que se comportan sádicamente y existe una rama literatura erótica en la que las mujeres son atadas, sujetadas, dejadas indefensas o golpeadas»

Si hacemos caso de Storr que, por otra parte, bajo su aparente objetivismo científico revela ciertas debilidades sádicas que le vuelven ilógico en el momento de comentar las diferencias, parecería entonces que violencia masculina no estaría ligada inevitablemente a sociedad patriarcal, sino más bien al contrario: de herencia biológica, de fuerte tensión agresiva, tendente al dominio y a la autoafirmación que viene mani-

Annexe 7c

Article publié dans *Letra Internacional*, n°17, le 21/03/1991.

El tiempo que ya no nos queda

Lourdes Ortiz

TIEMPO DE GUERRAS PERDIDAS
José Manuel Caballero Bonald
Editorial Anagrama
Barcelona, 1995

Es ese tiempo perdido y el escritor, como nos enseñó el otro, corre a atraparlo, a fijarlo en el texto ante la angustia agobiante del tiempo consumido y del otro, siempre aleatorio y frágil, que queda por vivir. El escritor tiene esa suerte, esa ventaja que le sitúa de algún modo por encima de los demás mortales, que también desearían atrapar el tiempo, rescatarlo para siempre del olvido que es ya la muerte. Muchos hombres públicos pagan a otros incluso para que escriban sus memorias en un afán de dejar testimonio, huella para que quede lo vivido o lo que fue, cuando uno ya no está. ¿Quién no quisiera conservar aquella tarde, recuperar aquel amigo, dejar constancia de aquel paseo por la alameda con la niña de los ojos alegres o tristes, aquel fulgor del primer encuentro? Los recuerdos se amontonan en la memoria, se confunden y se superponen en capas inconexas. Hay partes que se fueron para siempre, otras, lo sabemos, que retornan con el aroma de la magdalena que puede deshacerse en la boca, ese sonido, ese olor, el olor penetrante de la hierba mojada o del salitre. Caballero Bonald, en su *Tiempo de guerras perdidas*, en esa novela de la memoria de la que nos ha dado su primera entrega, ha caído también en esa tarea proteica y casi siempre condenada al fracaso, que no consiste en crear un mundo, como toda novela pretende, sino en salvar la vida propia, congelarla en el texto: las anécdotas vividas, las emociones, los encuentros, los amigos que fueron, las vicisitudes del crecimiento, el trabajo, la búsqueda o la pérdida de la felicidad.

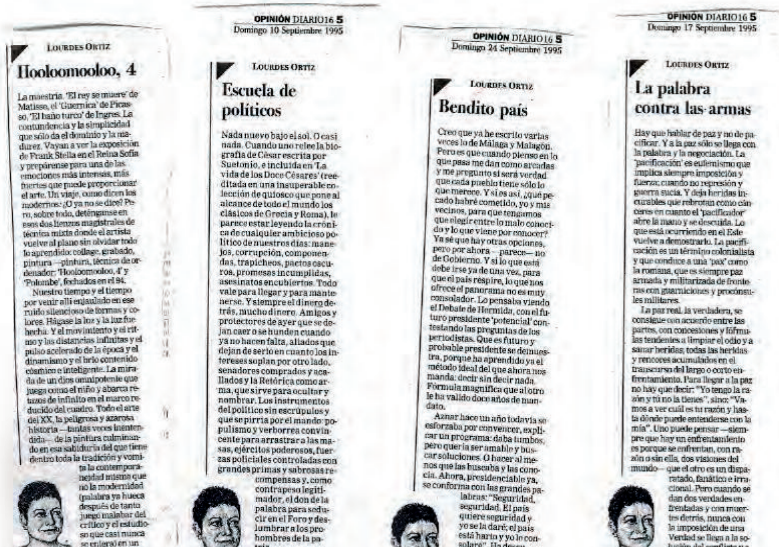
Unas memorias no son nunca una novela y cuando son una novela, una larga novela en varios tomos, como *A la Recherche*, lo contado se transfigura por la magia de la escritura y ya no es el autor, la vida de autor lo que se nos entrega, sino una obra más, tal vez la más grandiosa, que se suma como creación a todo lo ya escrito o publicado. Por eso todo autor que se enfrenta a la tentación o a la necesidad imperiosa de rescatar su experiencia personal, de conservarla como documento veraz, legado para amigos, lectores, estudiosos o simplemente como forma de no morir del todo, se halla en una disyuntiva: ser fiel a lo vivido —lo vivido se escapa siempre en cualquier caso— intentando un estilo periodístico y documental, frío y ligeramente distanciado, que incluya sistemáticamente fechas y aconteceres, para lograr un libro que será en definitiva un muestrario más o menos arbitrario de amigos, vivencias literarias, lecturas y sucesos, o bien reconstruir desde el presente aquellos años, sin renunciar al poder transfigurador de la literatura, para extraer destilado el jugo de los mismos, sacrificando el dato o el detalle a la vivencia, al aroma de la época, a la emoción sentida o al fantasma de una evolución espiritual que nos adentre en los vericuetos del Yo con sus incertidumbres, sus traiciones y sus descubrimientos. Se cuenta y se reconstruye desde el presente. La narración de los sucesos, de las gentes conocidas, de los lugares frecuentados, de los trabajos iniciados o rechazados, las casas habitadas pueden convertir al narrador en arqueólogo, revestido de la pretensión de objetividad, y a la obra en un amplio fichero documental, imprescindible después al erudito o al estudioso para reconstruir una trayectoria y una época: pero la precisión de la memoria —siempre engañosa y juguetona— que quiere incluirlo todo, darnos la vida entera del escritor o del político a través de las casas que habitó, los hombres que conoció, los cafés que frecuentó suele quedarse paticorta. Nos da la anécdota, nos proporciona una guía llena de curiosidades, de personajes descritos de prisa y de un plumazo, reseca a los hombres y los convierte en datos.

Por eso Caballero Bonald, consciente de ese peligro, ha intentado —y ha salido airoso en el intento— el difícil equilibrio entre la novela y la memoria, género híbrido que se desliza siempre imperceptiblemente hacia uno de los lados y que se mantiene en una tierra de nadie, una especie de ejercicio en la cuerda floja, que sólo cuando adquiere la potencia y la «verdad» de la narración (que no tiene por qué ser la de la vida) consigue atraparnos.

Caballero Bonald para vencer el escollo utiliza sus grandes recursos de novelista. Intenta ser riguroso y ordenado en los detalles pero en todo momento su pericia de narrador modela el texto. Su sentido reflexivo y analítico le sirve para al tiempo que nos describe sus andanzas de niño y adolescente, ir recreando su evolución espiritual, su biografía literaria, el azar y el goce de las lecturas y las amistades, y sobre todo sus reflexiones, pasadas muchas veces por el tamiz no disimulado del presente desde el que narra. El Yo omnímodo del narrador —que no es en este caso el creado por el novelista, sino el del autor— selecciona y ordena, intentando vencer el propio despojo selectivo que el

Annexe 7d

Critique littéraire de *Tiempo de guerras perdidas* de José Manuel Caballero Bonald écrite par Lourdes Ortiz dans *Letra Internacional*, n°40, en 1995.



OPINIÓN DIARIO16 5
Domingo 10 Septiembre 1995

LOURDES ORTIZ

Hooloomooloo, 4

La muestra 'El rey se mueve' de Matisse, el 'Guernica' de Picasso, 'El baño turco' de Ingres. La contundencia y la simplicidad que sólo da el dominio y la madurez. Vayan a ver la exposición de Frank Stella en el Reina Sofía y prepárense para una de las emociones más intensas, más fuertes que puede proporcionar el arte. Un viaje, como dice una moderna: ¿O ya no se dice? Pero, sobre todo, deténgamse en esos dos lienzos magistrales de técnica mixta donde el artista vuelve al plano sin olvidar todo lo aprendido: collage, grabado, pintura —pintura, técnica de ordenador; 'Hooloomooloo, d' y 'Polombe', fechados en el 94.

Nuestro tiempo y el tiempo por venir allí está aislado en ese ruido silencioso de formas y colores. Hágase la luz y la luz fue hecha. Y el movimiento y el ritmo y las distancias infinitas y el pulso acelerado de la época y el dinamismo y el brío contenido cósmico e inteligente. La mirada de un dios omnipotente que juega como el niño y abarca retazos de infinito en el marco reducido del cuadro. Todo el arte del XX, la peligrosa y azarosa historia —tantas veces mintendida— de la pintura culminando en esa sabiduría del que tiene dentro toda la tradición y vuelta la contemporaneidad misma que no la modernidad (palabra ya hueca después de tanto pagaralaire del crítico y el estudioso que casi nunca se enlaza en un gesto sin estridencias, ecuanimidad y soberano. Yo soy el que soy.

Colóquense delante del cuadro, de los cuadros y déjense llevar. Brotará el 'ello' que surge del fondo de las tripas y erriza la carne de gallina ante la excelencia. Sin explicaciones previas, sin la mirada desviada del que indaga desde dónde y cómo. Un placer sin palabras para los ojos y para el alma. La contundencia del creador en su momento álgido que sopla sobre la materia y la da forma y ve que, a su imagen y semejanza, el resultado es bello, bueno y verdadero.

Uno se adentra por las salas y va siguiendo deslumbrado la trayectoria de una vida y de una obra: el rigor casi mético de los orígenes, la explosión de alegría y de sensualidad de esa madurez de la ola y las ballenas o de los conos proyectadores, buscando el volumen y el espacio. Cuadro que nunca deja de ser cuadro y reclama la densidad de la masa y el vértigo de las oquedades, los diferentes niveles de una realidad que ya no es Gaira, sino plurirrítmica, lúcida y esquiva. Y luego, de pronto, 'Hooloomooloo, d' y el final 'Polombe'.

Detengámse, no hagan caso de los visitantes, ni del catálogo, ni de lo oído o sugerido por el conocedor. Sumérjanse en el cuadro y habrán asistido a uno de esos momentos mágicos, una gozada, como dicen los jóvenes. El arte es largo y además si importa.

OPINIÓN DIARIO16 5
Domingo 10 Septiembre 1995

LOURDES ORTIZ

Escuela de políticos

Nada nuevo bajo el sol. O casi nada. Cuando uno relee la biografía de César escrita por Suetonio, e incluida en 'La vida de los Doce Césares' (reeditada en una insuperable colección de quiosco que pone al alcance de todo el mundo los clásicos de Grecia y Roma), le parece estar leyendo la crónica de cualquier ambicioso político de nuestros días: manejos, corrupción, componendas, trapicheos, pactos oscuros, promesas incumplidas, asesinatos encubiertos. Todo vale para llegar y para mantenerse. Y siempre el dinero detrás, mucho dinero. Amigos y protectores de ayer que se dejan caer o se hunden cuando ya no hacen falta, aliados que dejan de serlo en cuanto los intereses sopesan por otro lado, senadores comprados y sedulados y la Retórica como arma, que sirve para ocultar y nombrar. Los instrumentos del político sin escrúpulos y que se pirra por el mando: populismo y verborrea convincente para arrastrar a las masas, ejércitos poderosos, fuerzas policiales controladas con grandes primas y sabrosas recompensas y, como contrapeso legitimador, el don de la palabra para seducir en el Foro y deslumbrar a los prohombres de la patria.

César, el ambicioso, quiso ser Alejandro y fue experto en todas esas artes. Diestro en el engaño y sin vacilación alguna. Lo importante es que el gato cace ratones. Debió decirse. Y así llegó, vio y venció. Lo aprendimos en los libros de historia, que, por otra vida, no dejan de asombrarle como gran estratega y gran político. Se ganó su muerte a pulso, porque el que a hierro mata, a hierro... Experto en conspiraciones, fue víctima de otra conspiración. Frente a los viejos republicanos, sobrios y atentos a la ley, introdujo el desorden y el todo vale, si ese todo redunda en beneficio de César. Pero el que ha subido o se ha mantenido con trampas y traiciones sabe que el traidor que ha acunado es víbora que puede rebelarse en cualquier momento. Todo su entorno se hace peligroso, cualquiera acecha.

Y entonces el dictador, el político se hace desconfiado, paranoico, ve males y enemigos, sueña con atentados, conspiraciones. Todos contra él. El sueño visionario de la esposa es sólo proyección de sus terrores, como son las lágrimas de los caballos a los que un día —el del comienzo de su gloria— hizo cruzar el Rubicón. Cuando la máquina se ha puesto en marcha, la máquina ya no se detiene. Y entonces –César está solo, solo con sus miedos a la espera del Bruto que ha de apuntillarle. ¿Tú también?

OPINIÓN DIARIO16 5
Domingo 24 Septiembre 1995

LOURDES ORTIZ

Bendito país

Creo que ya he escrito varias veces lo de Málaga y Malagón. Pero es que cuando pienso en lo que pasa me dan como arcadas y me pregunto si será verdad que cada pueblo tiene sólo lo que merece. Y si es así, ¿qué pecado habré cometido, yo y mis vecinos, para que tengamos que elegir entre lo malo conocido y lo que viene por conocer? Ya sé que hay otras opciones, pero por ahora —parece— no de Gobierno. Y si lo que está debe irse ya de una vez, para que el país respire, lo que nos ofrece el parlamento no es muy consolador. Lo pensaba viendo el Debate de Hermida, con el futuro presidente 'potencial' contestando las preguntas de los periodistas. Que es futuro y probable presidente se demuestra, pero no ha aprendido ya el método ideal del que ahora nos manda: decir sin decir nada. Formula magnífica que el otro le ha valido doce años de mandato.

Aznar hace un año todavía se esforzaba por convencer, explicar un programa: daba tumbos, pero que la ser amable y buscar soluciones. O hacer al menos que las buscaba y las conocía. Ahora, presidenciable ya, se conforma con las grandes palabras: "Seguridad, seguridad. El país quiere seguridad y yo se la daré; el país está harto y yo le consolaré". Ha desenliberto el encanto adormecedor de la retórica y ante la pregunta concreta se va por los cerros de Ubeda, sin llegar todavía al dominio envidiable de su antecesor, maestro en esas lides (aunque últimamente ha perdido esa don y se limita al monosílabo; González ya no pretende convencer —sabe tal vez que no puede—, dice simplemente 'calendario').

Curiosamente el tiempo y el desgaste de estos meses también han 'tocado' a Aznar. Se le ve impaciente, intemperante. Ha perdido flexibilidad y sólo reacciona con vehemencia en temas de 'unidad' de la patria, como si después del horrible atentado sufrido se hubiera acentuado su 'espíritu limpio' a ultranza y su intransigencia con los temas nacionales. Cuando se le habla de posible negociación se exalta y dice "no", "no", "no", "no". Fue el único momento del debate en que se mostró apasionado y parecía transmitir convicciones. Y la imagen y el énfasis eran muy antiguas, muy del pasado. Desdichadamente.

Yo, que me congratulo del cosmopolitismo de Gallardón y su buen talante, también, como muchos temblamos, cuando el lobo asoma sin querer la patita enharinada. Y el debate del otro día me dejó triste. De Málaga a Malagón, pensaba. Y con un país tan hermoso, tan vivo y tan... ¿será verdad que sólo se merece lo que tiene o lo que ha de llegar? Páginas de la historia. O tontería de los votantes que se empeñan en A y B.

OPINIÓN DIARIO16 5
Domingo 17 Septiembre 1995

LOURDES ORTIZ

La palabra contra las armas

Hay que hablar de paz y no de pacificar. Y a la paz sólo se llega con la palabra y la negociación. La 'pacificación' es eufemismo que implica siempre imposición y fuerza: cuando no represión y guerra sucia. Y deja heridas incurables que rebrotan como cáncer en cuanto el 'pacificador' abre la mano y se descuida. Lo que está ocurriendo en el Eole vuelve a demostrarlo. La pacificación es un término colonialista y que conduce a una 'paz' como la romana, que es siempre paz armada y militarizada de fronteras con guarniciones y pretorianos militares.

La paz real, la verdadera, se consigue con acuerdo entre las partes, con concesiones y firmas las tendencias a limpiar el odio y a sanar heridas; todas las heridas y rencores acumulados en el transcurso del largo o corto enfrentamiento. Para llegar a la paz no hay que decir: "Yo tengo la razón y tú no la tienes", sino: "Vamos a ver cuál es tu razón y hasta dónde puede entenderse con la mía". Uno piensa, pensamos —siempre que hay un enfrentamiento es porque se enfrentan, con razón o sin ella, dos visiones del mundo— que el otro es un disparatado, fanático e irracional. Pero cuando se dan dos versiones enfrentadas y con muertes de por medio, nunca con la imposición de una Verdad se llega a la solución del conflicto y a una paz fructífera y verdadera. Cuanto más intransigente es una de las partes, cuanto más empecinada —casi siempre el empecinamiento se da en las dos—, más necesario es el diálogo, más urgente la negociación. Porque cada nueva muerte es semilla de donde brota el odio; cada caído, muerto que deja su huella y que renacerá de sus cenizas, como el fénix, en el ánimo de las nuevas generaciones. Y no quiero olvidar esta, cernurse a la evidencia, es no querer acabar con el conflicto, sino avivarlo, manipularlo para que se pudra y se corrompa. Y siempre habrá en ambas partes gentes, grupos, personas interesadas en que el proceso se avive y se mantenga. Unos por creencia firme, otros por intereses más espurios y más inconfesables.

Hablar de paz y pretender pacificar es mentir descaradamente y confiar en que sea la fuerza bruta la que, antes o después, traiga la calma. Hemos oído muchas veces: "Esa ya se ha acabado. Son cuatro, viejos ya y cansados. Sin fuerza real". Y cuando vemos a cientos de jóvenes alrededor recogiendo la antorcha, se nos dice: "Grupúsculos de alborotadores manipulados". Eso es el lenguaje del poder rígido. El que tampoco busca la paz. Aunque no haga más que proclamarla. Y pacificar en el siglo XX es bastante más complicado que en la época romana. Quince días lleva la OTAN lanzando misiles y bombas último modelo y la cosa no ...anza. Pero la Industria militar ...eive a frotarse las manos.

Annexe 7e

Plusieurs articles ponctuels dans le journal *Diario 16*, dans la rubrique *Opinión* en 1995.

ABC literario

Novela

La fuente de la vida

Lourdes Ortiz

Finalista Premio Planeta, 1995. Planeta. Barcelona, 1995. 292 páginas, 2 000 pesetas

LOS latidos de la sociedad actual se perciben con claridad en las mejores novelas de Lourdes Ortiz. En «La fuente de la vida», finalista del Premio Planeta de este año, la atención de la autora se ha centrado en la denuncia de algunos trapos sucios con los cuales se engordan oscuros negocios promovidos por mafias y organizaciones clandestinas que operan en países atrasados en beneficio de clientes de las naciones más avanzadas. En esta ocasión se trata del tráfico de niños en operaciones rápidas de adopción ilegal por familias que lo desean y se lo pueden permitir y en la compraventa de órganos destinados a tratamientos de belleza en clínicas de lujo. Para desarrollar esta historia en sus varios frentes la autora ha ordenado un texto en contrapunto, con dos ámbitos espaciales muy alejados y experiencias casi simultáneas que sólo encuentran su punto de convergencia final en un tercer enclave que es Madrid. (Por cierto, habrá que corregir la confusión de nombres en la página 47: donde se pone «Ramiro» es evidente que tiene que ser «Esteban»).

En una veintena de capítulos (19 más el epílogo) cuyo contenido se distribuye con alternancia casi sistemática se van desarrollando dos historias paralelas con leves nexos iniciales a partir de la residencia madrileña de los personajes principales. Una tiene lugar en el Altiplano del Perú, donde un cooperante español trabaja temporalmente en la restauración de imágenes en las iglesias. Allí, además de asistir a diversas manifestaciones del choque de culturas muy diferentes, a la existencia de grandes injusticias sociales y al desencadenamiento de la violencia en la confrontación político-militar entre la guerrilla y el poder dominante, ante los ojos despistados de nuestro restaurador van surgiendo señales de la desaparición y tráfico de niños.

La otra historia se localiza en la Rumanía posterior a la caída de Ceaucescu en 1989. A Bucarest se desplaza un periodista en semiparo con la idea de elaborar un reportaje sobre el comercio de niños para adopciones ilegales y otros destinos menos confesables. Durante una semana, ante su crítica mirada va desfilando la degradación de la sociedad rumana sometida a las mafias del estraperlo, la prostitución y a la compraventa de niños. En uno y otro lugar, a través de la retina del restaurador y la del periodista, la historia se completa y enriquece con dosificadas consideraciones acerca del arte y la literatura, la historia, la leyenda y el mito.

En muchos aspectos, la novela adopta la forma de crónica a dos bandas, como ya se indica en la información espacial y temporal adelantada en el epígrafe de cada capítulo. Pero el texto va más allá, pues su voluntad de testimonio y denuncia se amplía por medio de las investigaciones –con la consiguiente suspensión de la intriga– del restaurador y del periodista, así como de sus accidentadas relaciones sentimentales y sus reflexiones sobre la amarga realidad que van descubriendo, expresadas en estilo indirecto libre por un narrador omnisciente depositario de no pocas inquietudes de la autora.

De un lado, este planteamiento constructivo permite el enriquecimiento cultural del texto desde múltiples perspectivas: un país del Este poscomunista y otro del Altiplano andino son observados con la perspectiva de dos españoles; pero también España resulta analizada desde los puntos de vista de un veterinario peruano y un traductor rumano que vivieron aquí por algún tiempo. Y de otro lado la composición fragmentada y en contrapunto, además de favorecer la potenciación de la intriga hasta el fin, desemboca en un deseniace convergente con la reunión en Madrid de ambos personajes principales y el terrible contraste que intensifica la carga crítica de la novela: uno acaba de ser padre, el otro lo será pronto, y después de lo que han visto, como intercambio de informaciones todo parece indicar que la cruda realidad será camuflada por el interés en el soroche que se siente en la puna y la fascinación en los legendarios bosques del Conde Drácula.

Ángel BASANTA

En coedición:

Bajo el patrocinio:

Excelente acogida de la colección "MAXIMA REGIA COLLECTIO"

Trás la definitiva autorización del Patrimonio Nacional y el Ministerio de Cultura, un año después de anunciar el proyecto editorial, *Ediciones Grial* va a presentar dos de los cuatro títulos integrantes de la colección que sobre Felipe II se han editado en edición facsímil.

La colección, realizada bajo la dirección científica de Fernando Checa Cremades con motivo de la conmemoración del IV centenario del monarca, comenzará con el título "Factor biográfico y personalidad del Rey: Horóscopo de Felipe II". Esta obra fue realizada por Matías Haco, médico personal de Carlos V, en 1549.

El segundo título, que será también presentado en noviembre, será "Factor religioso: diminuto devocionario", un manuscrito religioso del siglo XVI custodiado por el Museo Arqueológico Nacional. "Factor dinástico de los Austrias: heráldica y origen de la nobleza.

Desde Noé a Carlos V" es el tercer de volumen que editará la "Maxima Regia Collectio". Fue regalado al monarca en 1548 por el Cardenal Otto Truches, obispo de Augsburgo, con motivo del viaje del Príncipe a Alemania y Países Bajos.

227 miniaturas oros y platas.

El libro se encuentra en la Biblioteca de El Escorial.

Por último, la colección se cerrará con "Factor espiritual y legado real: codicilo y última voluntad de Felipe II", Archivo General de Simancas. El Rey dispone todo lo necesario para la sucesión en los territorios de la Monarquía Hispánica.

S.C.

Información de otras obras del Catálogo General.

DEBIDO A LA GRAN ACOGIDA, LA PREEDICIÓN DE "MAXIMA REGIA COLLECTIO" QUEDARÁ DEFINITIVAMENTE CERRADA EL 25 DE NOVIEMBRE DE 1995.

Nombre .....
Dirección .....
Población ..... Código Postal .....
Tel. ..... Fax .....
Profesión ..... Fecha .....

MUY IMPORTANTE.
El envío de este cupón no garantiza el derecho de compra o reserva si, al recibirlo la editora, la preedición ya estuviese agotada.
EDICIONES GRIAL. Profesor Beltrán Báguena, 4-2ª Dep. 209 - 46009 VALENCIA

Copyright (c) Diario ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera indexación y/o puesta a disposición como enlaces, resúmenes o revistas de prensa con fines comerciales o directa e indirectamente lucrativos, a lo que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los resúmenes que se encuentre bajo las condiciones establecidas.

Annexe 8

Une critique littéraire publiée par Ángel Basanta dans le journal *ABC* le 10/11/1995.

ABC INTERNACIONAL

La tragedia de «los niños de Ceaucescu»

SIMÓN TECCO, CORRESPONSAL/

Actualizado:23/05/2005 02:36h

GUARDAR

LIUBLIANA. «Nacimientos por encargo. Los hijos del decreto», con este título la televisión nacional de Rumania ha emitido un documental que describe las consecuencias escalofriantes de la política demográfica impuesta por el dictador Nicolae Ceaucescu (1918-1989). Más de dos millones de niños nacieron concebidos por orden de Ceaucescu en el plazo de tres años, miles de ellos fueron abandonados, mientras unas 10.000 mujeres fallecían a consecuencia de abortos clandestinos.

En 1967, un año después de ser nombrado secretario general del Partido Comunista rumano, y como parte de una alucinada política económica, Nicolae Ceaucescu decretó el incremento demográfico de la población de Rumanía. No sólo prohibió el aborto, sino todo tipo de anticonceptivos, y poco más o menos que ordenó a cada familia que trajera más hijos al mundo y al Estado rumano. Con el Decreto 770 impuso a las mujeres el «deber patriótico» de parir la mayor cantidad posible de hijos, cuatro por lo menos. Y con la denominada «ley de continuidad nacional» dictaminó que «quienes no asumen el deber de tener hijos son desertores de la nación». En su delirio planificador, llegó a declarar que «el embrión humano es propiedad de toda la sociedad», es decir, del Estado.

Annexe 9

Article sur la Roumanie, extrait du journal *ABC* en date du 23/05/2005.

BBC Menú Buscar

NEWS | MUNDO

Noticias América Latina ¿Hablas español? Internacional Economía Tecnología Ciencia Salud Cultura Video Más

Crímenes horrendos asombran a Perú

Redacción
BBC Mundo

20 noviembre 2009

Comparte

La policía peruana anunció la detención de cuatro personas que presuntamente formaban parte de una red criminal que secuestró y descuartizó a un número aún no determinado de personas para extraer la grasa de sus cuerpos y vendería a mercados de cosméticos de Europa.

La policía mostró envases de plástico que contenían grasa humana.

Las autoridades todavía están buscando a otros seis supuestos miembros de la banda, conocida como Los Pishtacos, entre los que habría dos italianos.

Las investigaciones comenzaron cuando a principios de este mes la policía detuvo a dos de los presuntos integrantes del grupo -que operaba en los departamentos andinos de Huánuco y Pasco- mientras recoglan en una empresa de transporte un envase de plástico que contenía grasa humana.

Hasta el momento, la única víctima confirmada es Abel Matos, un joven de 27 años asesinado a mediados de septiembre, cuya grasa y restos fueron hallados por las autoridades.

El jefe de la División de Secuestros de la policía peruana, el coronel Jorge Mejía, explicó que los detenidos han confesado haber secuestrado a otras cinco personas.

La autoridades sospechan que el número de víctimas podría elevarse a 60, en base al número de desapariciones reportadas en el área donde operaba la red criminal.

El jefe de la Dirección de Investigación Criminal de la policía peruana, Eusebio Félix Murga, aseguró que los supuestos integrantes Los Pishtacos llevaban a sus víctimas con engaños a lugares solitarios, donde las decapitaban, y luego las trasladaban a laboratorios caseros para extraerles la grasa, que vendían a un precio de US$15.000 el litro.

Principales noticias

Por qué Colombia se demoró 100 años en construir su túnel más importante (y qué beneficios traerá su inauguración)
Hace más de un siglo que Colombia intenta conectar por tierra Bogotá con el puerto más importante del país, en Buenaventura. Este viernes, después de años de frustraciones, por fin se inaugura el túnel de la Línea.

4 septiembre 2020

Las dos horas que salvaron la vida del opositor ruso Alexei Navalny

4 septiembre 2020

El estudio que concluye que esteroides baratos y accesibles reducen la mortalidad en casos críticos de covid-19

3 septiembre 2020

No te lo pierdas

El mapa que muestra el número de infectados y muertos en el mundo por el nuevo coronavirus

Qué es y cómo actúa el Novichok,

Annexe 10

Article sur le Pérou extrait du journal *Mundo cultural* datant de l'année 2009.

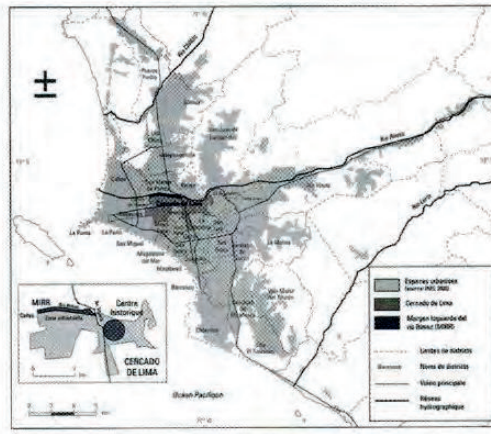


Fig. 1 – Localisation de la MIRR au sein de l'agglomération de Lima

Photo 1 – Avenue Enrique Meiggs et voie ferrée reliant Callao aux Andes en passant par Lima (© A. Sierra, avril 2007)

On notera le caractère délaissé de cette bande de terrain qui sépare la MIRR de la zone industrielle du Cercado. Au premier plan, le lieu de travail d'un collecteur de déchets solides.

Annexe 11

Documents extraits du travail de Robert d'Ercole et Alexis Sierra consacré aux enjeux urbains de Lima.

Table des matières

Introduction 9

Première Partie : Lourdes Ortiz, une jeune écrivaine décomplexée du franquisme crépusculaire : entre témoignage et création 17

Chapitre 1 : Une écrivaine et son temps, la génération de 68 25

1.1 Lourdes Ortiz, une écrivaine du Franquisme crépusculaire 25

1.2 Andrés, une première création 30

1.2.1. Andrés, une jeunesse désemparée 31

1.2.2. Un jeu d'identité 34

1.2.3. Une première approche de l'univers ortizien 35

1.3. L'univers socio-politique des Espagnols sous le Franquisme 37

1.3.1. Une nouvelle génération politisée 47

1.3.2. La gestion de la révolte 50

1.3.3. Le catholicisme selon Franco 54

Chapitre 2 : Andrés, un roman inédit 65

2.1. Les origines du manuscrit 65

2.2. Les retouches, les maladresses 68

2.2.1. La critique génétique 69

2.2.2. Des maladresses dactylographiques et typographiques 71

2.2.3. Des retouches au niveau macrostructural ? 78

Chapitre 3 : Intertextualité et création : l'épigraphe 81

3.1. La relation épigraphé et épigraphe 82

3.1.1. Brève définition de l'épigraphe 82

3.1.2. *Andrés*, un roman de formation 84

3.1.3. Les trois thématiques : liberté, mort et amour 88

3.2. Le rôle des épigraphes dans la construction du personnage d'Andrés 123

3.2.1. Le vide existentiel 124

3.2.2. Les chaînes de la vie 128

3.2.3 L'*apprenti* homme 131

Deuxième partie : Une écriture libératrice avant la Transition..... 149
Chapitre 1 : *Luz de la memoria*, chronique d'un échec annoncé..... 155
1.1 Les enjeux de la mémoire..... 159
1.1.1. Le devoir de mémoire de l'écrivain..... 160
1.1.2. Qui sont ces vaincus de *Luz de la memoria* ?..... 161
1.2. Le roman et les acteurs de la predemocracia..... 163
1.2.1. Sous un climat de contestation sociale..... 165
1.2.2. Évolution d'un parti antifranquiste de la *predemocracia* : le PCE..... 166
1.3. L'envers du décor de la Transition : le regard critique de Lourdes Ortiz 175
1.3.1. Le Madrid des années 70..... 177
1.3.2. La défaite d'une opposition impuissante et désorganisée..... 179
1.3.3. *Luz de la memoria* ou la mémoire des vaincus de la Transition.. 184
Chapitre 2 : Les personnages au service d'une réalité sociale 191
2.1. Le personnage..... 193
2.1.1. L'art de la formule..... 194
2.1.2. Les mots et leurs fonctions..... 195
2.2. La construction de deux personnages de Luz de la memoria..... 198
2.2.1. La rencontre d'Anselmo 198
2.2.2. Pilar, une narratrice 205
Chapitre 3 : Lourdes Ortiz, médiatrice culturelle..... 213
3.1. Les épigraphes dans *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz et leur réception 214
3.2. Le cinéma, lieu de mémoire..... 219
3.2.1. Le cinéma, la littérature : deux langages 219
3.2.2. Le cinéma et Luz de la memoria..... 220

Troisième Partie : Une écriture citoyenne : reflet d'une société de la fin du XXe siècle 231
Quelques orientations littéraires..... 233
La fuente de la vida, un roman tourné vers le monde..... 236
Chapitre 1 : La matrice de *La fuente de la vida* *243*
1.1. L'engagement..... 243

1.2. La culture au service de la fiction 246
1.2.1. La signification culturelle de fuente dans le titre du roman 247
1.2.2. La première de couverture : première édition de novembre 1995..... 248
1.2.3. Les épigraphes 250
Chapitre 2 : *La fuente de la vida*, propice à l'imaginaire ?..... 255
2.1. Un conte revisité ? 258
2.1.1. La situation initiale 261
2.1.2. Le développement de l'action..... 267
2.2.3. Retour du héros vaincu 277
2.1.4. La situation finale 281
2.2. Le miroir inversé et le mythe renversé 283
Chapitre 3 : La fuente de la vida, une chronique dystopique ?..... 295
3.1. De la romancière à la chroniqueuse..... 297
3.1.1. Les adoptions illégales en Roumanie 299
3.1.2. La mafia péruvienne..... 302
3.2. Villes en déclin, villes démystifiées 307
3.2.1. Des villes du « Tiers Monde »..... 308
3.2.2. Une ville de l'ancien bloc soviétique : Bucarest, l'imposante..... 315

Conclusion 325

Bibliographie..... 337

Annexes..... 361