



HAL
open science

Représentations de la marginalité dans *Extranjeros* en la noche d'Antonio Soler

Gregoria Palomar

► **To cite this version:**

Gregoria Palomar. Représentations de la marginalité dans *Extranjeros* en la noche d'Antonio Soler. *HispanismeS*, 2015, Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps, 5, p. 1-15. hal-01426613

HAL Id: hal-01426613

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01426613>

Submitted on 4 Jan 2017

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

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

Représentations de la marginalité dans *Extranjeros en la noche* d'Antonio Soler

GREGORIA PALOMAR

(Université de Lorraine – Metz)

Résumé

Les cinq récits qui composent le volume *Extranjeros en la noche*, d'Antonio Soler, offrent plusieurs représentations de la marginalité : celle d'hommes et de femmes relégués aux frontières de la ville et de la société, par leur physique, leur métier, l'exclusion dont ils sont victimes. Tous sont confrontés à une réalité insoutenable, celle de crimes horribles, inhumains, dont le narrateur a été le témoin plus ou moins distant. Celui-ci se situe toujours en marge des faits évoqués et le regard distant, marginal, devient alors une attitude de survie face à la violence inhérente à l'humanité. En plaçant ses protagonistes et ses narrateurs à la marge, dans un fragile équilibre existentiel, Antonio Soler nous oblige à réfléchir au sens de la vie et à la condition humaine.

Mots clés : Antonio Soler, marginalité, violence, échec, extériorité

Abstract

The five stories that make up *Extranjeros en la noche*, a book by Antonio Soler, feature several types of dropouts – men and women relegated to the outskirts of cities and to the fringes of society because of their physical appearance, the work they do or social rejection. They are all confronted with the unbearable shock of abominable and barbaric murders, each of which is narrated by a more or less distant witness. In each case, the narrator keeps his distance from the facts he reports, which is the only way he can survive man's innate violence. By distancing his protagonists and narrators, Antonio Soler induces the reader to reflect on the meaning of life and on the human condition.

Keywords : Antonio Soler, marginality, violence, failure, exteriority

Parler de marginalité pose, de nos jours, un problème de définition du concept : effectivement, on a tendance à associer ce terme à un phénomène social, voisin de l'exclusion, l'exclu relevant de cette catégorie de la population « reléguée aux marges de la société »¹. La marginalité peut induire « à la fois un état social et une position géographique » car « le marginal est dans un état d'isolement relationnel (voulu ou non-voulu) qui génère une pratique spécifique, qui contribue à son tour à l'écarter des processus d'interaction »². On va

¹ Jérôme BALLETT, *L'exclusion : Définitions et mécanismes*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 33.

² André VANT (éd.), *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 51.

donc considérer comme marginal celui qui s'écarte des règles de sociabilité d'un groupe déterminé et / ou qui se situe en marge des centres d'activités, voire à la périphérie.

Cette définition de la marginalité est récente, puisque, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, ce n'est que dans la deuxième moitié du vingtième siècle que s'est développé le sens figuré, courant aujourd'hui, de l'adjectif « marginal » signifiant « qui est en marge, non conforme aux normes d'un système donné »³. Cependant, malgré la modernité de la définition, la littérature a, depuis longtemps, représenté ce que l'on peut considérer comme une figure de marginal en décalage avec les normes de la société : Lazarillo de Tormes serait aujourd'hui qualifié de marginal, de même que Max Estrella, le poète maudit de *Luces de Bohemia*, de par leur mode de vie qui diffère de la norme, qui se joue de la morale dominante et de par leur activité (ou non-activité) qui ne leur permet pas d'accéder à ce que la société considère comme un confort minimum. C'est ce type de personnages, aux limites de la pauvreté et de l'exclusion, que choisit Antonio Soler pour les nouvelles qui composent *Extranjeros en la noche*⁴ : gens de cirque, prostituées, cireurs de chaussures, sont autant de métiers qui induisent une marginalisation sociale, morale ou spatiale.

Dans sa présentation d'une autre œuvre d'Antonio Soler, le roman *Los héroes de la frontera*⁵, publié en 1995, Mark C. Aldrich définit ainsi l'univers proposé par le romancier andalou :

la frontera [...] representa el lugar natural de todos sus personajes marginados y de alguna manera fracasados. Son seres que deambulan por la ciudad de noche, pero no la noche de los centros urbanos de neón y ajeteo, del feliz ocio de la clase media, sino del barrio humilde de calles estrechas y mal iluminadas, a veces oliendo a putrefacto. Es la noche del bar de poca conversación y mucho beber, el escenario en el cual los personajes buscan, como nosotros, soluciones a su propia soledad⁶.

Cette présentation pourrait s'appliquer au recueil qui sera l'objet de notre étude, *Extranjeros en la noche* ; en effet, les cinq récits qui le composent nous plongent dans des univers sordides souvent situés aux frontières de la ville, dans lesquels des êtres qui semblent, pour diverses raisons, en marge de la société, sont confrontés à d'horribles réalités. Les histoires individuelles qui composent le recueil seraient alors une forme d'écriture de la marginalité vue sous différents aspects : une marginalité spatiale et sociale, mais aussi physique, les protagonistes étant souvent diminués physiquement. Comme dans *Los héroes de*

³ Alain REY (dir.) *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998 [1992], t. 2, p. 2138.

⁴ Antonio SOLER, *Extranjeros en la noche*, Madrid, Espasa Calpe, 1999 [1992].

⁵ Antonio SOLER, *Los héroes de la frontera*, Barcelona, Anagrama, 1995.

⁶ Mark C. ALDRICH, « Introducción », Antonio SOLER, *El embustero y otros héroes fronterizos* (Prosa escogida 1992-2006), Málaga, Fundación Málaga, 2006, p. 13.

la frontera, ils se situent aux limites de l'espace urbain, se rencontrent dans des bars sordides et peu fréquentés pour noyer leurs angoisses dans l'alcool.

À travers les destins tragiques qui se succèdent, vus par un narrateur souvent en marge, Antonio Soler construit un univers sombre, reflet d'une humanité en souffrance, et nous allons voir dans quelle mesure la représentation de la marginalité est l'expression d'une certaine vision du monde.

Une écriture de la marginalité

Le premier de ces récits, « La noche »⁷, nous plonge dans l'univers du cirque mais, de même que, comme le souligne Mark C. Aldrich, la ville, la nuit, n'est pas celle des néons et de l'agitation, des distractions de la classe moyenne, le cirque représenté n'est pas symbole de lumières et de rêve car il s'agit d'une petite troupe au bord de la faillite dont les membres rêvent des tournées triomphales qu'ils firent dans un lointain passé ou qu'ils ne réaliseront jamais. Le récit s'ouvre sur un article de journal quelque peu énigmatique qui réfère un évènement qui est qualifié d'insolite mais qui apparaît plutôt comme horrible et repoussant : l'article révèle qu'un homme qui circulait sur une route départementale a découvert sur le bas-côté un foie énorme, puis une chaussure d'homme et enfin des intestins accrochés aux branches d'un arbre. La narration qui suit donnera l'explication de cette macabre découverte (p. 61-62). Le narrateur-protagoniste, un ancien homme-canon, se souvient d'une nuit tragique qui commença, six années avant la remémoration des faits, par la mort du vieil éléphant Estéfano. La décision de la troupe de se défaire de l'encombrant cadavre – pour éviter une mise en quarantaine qui mettrait en danger la fragile économie du cirque – va entraîner une suite d'événements tragiques, le premier d'entre eux étant la mort du directeur don Pololo, écrasé sous le corps de l'animal alors qu'on tentait de le hisser dans un camion. Commence alors une nuit de cauchemar pendant laquelle une partie de la compagnie s'évertue à dépecer le corps de l'éléphant tandis que le narrateur, resté en marge, observe les amours entre la belle trapéziste Analía et le nain Simón, sous le regard complice de Fajardo, l'amant d'Analía. Dans les jours qui suivent, la tension croît entre les membres de la troupe. Analía, témoin muet et hautain de la dépravation de ses amants, dénonce Fajardo qui, sur le point d'être détenu, tue la trapéziste, la tragédie se refermant ainsi sur une troisième mort,

⁷ Antonio SOLER, *Extranjeros en la noche*, op. cit., p. 11-92. Ce récit constitue le premier roman court d'Antonio Soler, publié en 1986, pour lequel il reçut le Premio Ateneo de Valladolid (Antonio SOLER, *La noche*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1986). Il sera repris dans un volume illustré par Riki Blanco (Antonio SOLER, *La noche*, Barcelona, Destino, 2005).

criminelle cette fois, qui marque le dénouement de cette spirale d'horreur et de violence incontrôlable, qui hante encore la mémoire de Bala, l'homme-canon, six années plus tard.

Les employés du cirque vivent socialement marginalisés, par leur errance dans des villages de plus en plus misérables, dont Bala se souvient comme de « aquel deambular por ferias cada vez más miserables » (p. 20). Par ailleurs, les faits évoqués se déroulent dans un monde clos, sorte de microcosme infrahumain où se succèdent les images d'horreur. Hormis l'intervention de la police, rapidement évoquée, la troupe ne semble pas avoir de contact avec l'extérieur : si elle est censée apporter le rêve aux enfants, le public n'est mentionné qu'au moment du dénouement, quand les enfants retiennent leur souffle en attendant que le trapéziste nain Fajardo se lance dans le vide, puis crient horrifiés quand Analía tombe à terre. Le cirque est donc essentiellement un univers en marge de la société.

À cette mise à l'écart sociale s'ajoute des caractéristiques individuelles qui isolent ces hommes et ces femmes, la troupe étant constituée essentiellement de personnes que le regard des autres marginalise en raison de leur différence physique ou sociale. En effet, ce sont principalement des nains qui composent cette misérable troupe d'artistes. Analía, la belle trapéziste, a pour amants deux nains : Fajardo et Simón, qui forment eux-mêmes un couple monstrueux aux yeux de Bala :

y un poco más abajo un lío de miembros retorcidos y el cuerpo incomprensiblemente desarticulado y demasiado grande de Fajardo entre las piernas de Analía, desnuda. Fajardo saltando de la cama al suelo y entre los muslos de Analía una cabeza moviéndose. Fajardo frente a mí y otro cuerpo abrazado a Analía. Comprendí que el enano Fajardo, a pesar de sus aires de misterio, no podía dividirse ni partirse en dos, y que aquella nuca y aquella joroba que todavía temblaban al calor de Analía eran las de Simón (p. 40).

Il se produit donc, outre la différence physique, une mise à l'écart morale de ce ménage à trois que le narrateur découvre horrifié, dans une sorte d'isolement volontaire de ces deux nains. C'est le point de vue de la narration qui rend ces nains monstrueux, car Bala évoque les éléments qu'il découvre comme s'ils étaient indépendants l'un de l'autre, dans une succession qui suggère le regard incrédule du témoin ; des années après, cette vision s'impose toujours à sa mémoire, il est toujours le spectateur horrifié d'une scène dont il n'arrive pas à comprendre la cohérence.

D'autres nains composent cette misérable troupe : Raimundo et Esperancita « con su tristeza de enanos pobres » (p. 22), et les trois frères Guerrero, qui, tous, participeront à l'horrible dépeçage de l'éléphant Estéfano. À part Analía, tous semblent diminués physiquement : le vieux Clemente boîte, Bala est sourd, tous les personnages constituant ainsi

une sorte de cour des Miracles dont les membres se réfugient dans l'alcool pour oublier leur détresse physique et morale. Cette marginalité sociale et physique semble avoir des conséquences sur leur comportement, les faisant sombrer dans un chaos où toute limite morale est outrepassée, jusqu'à la mort d'Analía, qui semblait condamnée d'avance dans cet univers où son apparence physique la marginalise.

C'est aussi une lente progression vers une mort inéluctable que raconte le deuxième texte du recueil, intitulé « El triste caso de Azucena Beltrán »⁸, qui a pour narrateur un vieux cireur de chaussures, Rata, qui rencontre un matin Machuca, un policier véreux qu'il a connu autrefois⁹. L'ancien policier a lu dans un journal le récit de l'horrible assassinat d'Azucena Beltrán, une prostituée dont il fut l'amant vingt ans auparavant et qu'il dut arrêter, la pensant coupable de l'empoisonnement de son mari. À sa sortie de prison, Azucena commença à se prostituer et vécut une progressive descente aux enfers comme en témoigne Rata : « la última vez que me la encontré en una esquina de la Bóveda chica, borracha, no me reconoció, estaba hinchada y con ojeras, le faltaba un par de dientes y tenía la voz demasiado ronca » (p. 101). Le policier se sent coupable de cette exclusion et de cette mort lente qui a commencé, selon lui, à l'instant où Azucena s'est retrouvée en prison par sa faute ; maintenant malade, Machuca veut faire partager à Rata ce souvenir qui le hante et connaître enfin la vérité sur cet épisode qui l'obsède depuis vingt ans. Rata est ce témoin essentiel qui est resté silencieux au momento des faits et qui, peut-être, aurait pu innocenter Azucena : « eres el único que sabe lo que pasó y no tienes necesidad de creer, en el juicio parecías sordomudo, y luego te quitaste de en medio para que yo no te encontrara » (p. 102). Dans un long récit que l'alcool ingurgité rend plus chaotique, il remémore le passé et presse le vieux cireur de chaussures de lui dire la vérité sur les intentions de Carlitos, le mari mort empoisonné. Rata finit par lui dire que Carlitos lui avait avoué à demi-mots son intention de se suicider, ne supportant plus l'échec de sa vie, tant professionnelle que sentimentale. Mais ce discours n'est qu'une vengeance tardive de Rata, resté jusque-là silencieux et en marge des faits. Au moment de confier cette histoire à Solé pour qu'il en fasse le récit écrit, il se rappelle sa propre vision de l'histoire :

⁸ Antonio SOLER, *Extranjeros en la noche*, op. cit., p. 93-127. Ce récit avait déjà été publié en 1991 dans un recueil intitulé *Tierra de nadie* (Antonio SOLER, *Tierra de nadie*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, Colección Literaria, 10, 1991, p. 11-45).

⁹ Cet épisode apparaît dans un roman d'Antonio Soler, *El espiritista melancólico* (Antonio SOLER, *El espiritista melancólico*, Madrid, Espasa Calpe, 2001), dont l'action se situe dans les années soixante-dix à Málaga. Rata est l'un des personnages secondaires du roman dans lequel le narrateur, Antonio Solé, se souvient de l'enquête qui suivit l'assassinat d'une prostituée, Luz Vergara. Sintora et Cañadas découvrent le corps de Carlitos, empoisonné avec de la mort-aux-rats (p.114). Machuca est alors persuadé que Rata, le cireur de chaussures qui fréquente le bar el Zanco, sait ce qui s'est réellement passé (p. 152). Par ces échos thématiques, Antonio Soler tisse des relations entre ses différentes fictions et crée un territoire fictionnel propre.

Si no hubiera aplazado su viaje hasta la mañana siguiente y, como yo mismo le aconsejé, hubiese salido esa misma noche, nada habría pasado, la sopa envenenada por Azucena se habría quedado intacta, y ella no habría conocido la cárcel ni Machuca la amargura (p. 125-126).

Les deux personnages restent ainsi prisonniers de leur passé : Machuca n'est pas libéré du sentiment de culpabilité, maintenant convaincu qu'Azucena a été victime d'une erreur judiciaire, et Rata reste fidèle à la mémoire de son ami décédé dont il veut garder le souvenir d'une victime des autres plutôt que de sa propre faiblesse, même quand Solé lui explique « también es posible que a mí me engañara Carlitos » (p. 127).

Le texte met donc en présence trois figures marginales : Azucena s'est exclue de la société après l'accusation de meurtre ; elle représente ce sous-prolétariat qui vit en marge de la cité et qui est victime de toutes les brimades et violences des hommes ; le cireur de chaussures est marginal par son métier, qui ne lui permet pas de sortir de la misère, mais aussi par la solitude de son existence, qu'il comble en allant chaque matin boire plusieurs anisettes, seul, à une table du bar el Zanco. Nous pouvons d'ailleurs constater que, de même que le cirque du récit précédent n'offrait pas l'image traditionnelle de la « piste aux étoiles » source de rêve et de magie, le café n'est pas pour Rata un lieu de sociabilité et de convivialité, puisqu'il y va au petit matin, quand le café est encore désert. Machuca est marginalisé par ses agissements, peu compatibles avec son métier de policier, mais aussi par son profond sentiment de culpabilité qui l'isole moralement et l'empêche de trouver le bonheur auprès de son épouse. Tous trois sont des êtres solitaires, et c'est cette solitude qui rend pathétiques les deux hommes confrontés à l'échec de leur vie.

« Tierra de nadie »¹⁰ est aussi le récit d'un drame conjugal, sans la distance temporelle que proposait le récit précédent, puisqu'il s'agit de la narration que met par écrit, comme un exutoire, au lendemain des faits, un enfant dont le père vient de mourir après avoir assassiné sa cousine et celui qu'il pensait être l'amant de sa femme. L'incipit exprime toute la violence du drame qui s'est joué, par une série d'adjectifs qui, en surgissant sans préambule dans le texte, suggèrent cette irruption brutale de la tragédie dans la vie de l'enfant : « Desgarrados, broncos, estridentes, secos, sonaron los disparos de mi padre » (p. 131). Ces coups de fusil sont autant d'agressions pour l'enfant confronté à une horreur subite et inexplicable dont il ne peut se défaire. Le récit reprend l'histoire de la maladie de son père, que la dégradation physique marginalise progressivement, et la présence de plus en plus attentive du médecin Lopera, qui provoque la jalousie irrationnelle du père. La maladie de ce dernier, qui semble

¹⁰ Antonio SOLER, *Extranjeros en la noche*, op. cit., p. 129-159. Ce texte avait également été publié en 1991 dans le recueil auquel il donne le titre (Antonio SOLER, *Tierra de nadie*, op. cit., p. 85-116).

porter sur son visage émacié la marque de sa mort prochaine, provoque la compassion des habitants du village mais établit également une distance entre l'enfant et ses camarades de classe qui le surnomment, avec l'innocente cruauté de l'enfance, « El Hijo del Fantomas » (p. 139). C'est donc ici le destin individuel particulier qui isole l'enfant, plus que la précarité économique entraînée par l'inaptitude au travail du père. Si l'on est effectivement « marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque et dans un lieu donné »¹¹, l'enfant vit d'abord la marginalisation par le biais d'un sentiment discriminant, plus douloureux que la maladie de son père, une mise à l'écart qui, de ses camarades de classe, passe ensuite à tous les habitants du village pour lesquels « Pasamos a ser para todo el pueblo una familia en desgracia y a medio romper » (p. 140).

Dans cet environnement de misère, de maladie, de menace de mort, l'enfant trouve une distraction et un réconfort auprès de sa tante Pura, séduisante, insouciance, attentionnée, qui semble donner aussi une part d'insouciance à sa cousine, la mère du garçonnet. Mais les enfants innocents s'amusent aussi de voir chaque jour la mère s'introduire en cachette chez le beau docteur Lopera, aidée de sa cousine. Quand la tension croît entre ses parents, la crainte succède à la curiosité : « Yo tenía miedo, un miedo que me dejaba huecos las carnes » (p. 152). C'est donc le long cheminement vers la tragédie que revoit l'enfant, prenant conscience, loin de l'agitation créée par le double crime, de tout ce qu'il n'avait pas su percevoir et trouvant refuge dans l'écriture pour combler sa terrible solitude : pour se défaire du poids de l'angoisse, l'enfant reprend le récit de tous les événements qui ont précédé la tragédie, et dont il n'a été que le spectateur naïf, jusqu'à cette nuit tragique qui ouvre un horizon sombre pour la mère adultère et son fils, de misère, d'exil à la ville et, en attendant, de honte et d'exclusion : « Y mientras ese momento llega, viviré esquivando las miradas de las mujeres y los juegos de mis compañeros que hoy mismo ya estaban dándose tiros y metiéndose puñaladas de bisturí, matando a la pobre Merceditas como si fuera mi tía » (p. 159). La fin des jeux innocents de l'enfance marque donc l'aboutissement du processus de marginalisation.

Ce récit propose donc un double drame : celui des tensions entre les adultes qui les poussent à s'entretuer et celui de l'enfant qui assiste impuissant aux agissements des adultes et en est une victime. C'est aussi ce double drame, cette fois dans le décor urbain plus habituel

¹¹ Arlette BOULOMIE, « Avant-propos », in Arlette BOULOMIE (éd.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone, Recherches sur l'imaginaire*, Université d'Angers, Centre d'Études et de Recherches sur l'Imaginaire, Écriture et Culture, Cahier XXIX, 2003, p. 11.

des fictions d'Antonio Soler, que raconte « Las puertas del infierno »¹² dont le narrateur, Antonio Solé, se souvient d'un épisode dramatique de son enfance qui mit fin aux jeux avec deux camarades de classe de l'époque : Bautista Conde, el Bau, d'un niveau social supérieur, et Antonio Sepúlveda Reyes, Cienmococ, né de père inconnu, le souffre-douleur des élèves de la classe et de l'institutrice, qui vit misérablement dans un quartier périphérique de Málaga, avec sa mère célibataire et prostituée. Le narrateur et Cienmococ ont conscience de l'écart social qui les différencie de leur camarade Bau, dans l'appartement duquel ils admirent ingénument les meubles confortables et la belle bibliothèque, sans que cela crée une distance entre eux. Cependant, quand, par solidarité pour Cienmococ victime des railleries cruelles de ses camarades de classe, ils acceptent son invitation, ils sont terriblement choqués par la vision du taudis dans lequel vit leur camarade et peu à peu le fossé se creusera entre eux jusqu'au jour où, simultanément, la mère de Cienmococ sera sauvagement assassinée, certainement par un client, et son fils fera une tentative de suicide chez Bau avec le pistolet du père de celui-ci. Bau et Antonio sont ainsi les spectateurs impuissants des drames que provoque la marginalisation sociale et morale.

C'est aussi une prostituée qui est au centre du dernier récit du recueil, « Cienfuegos »¹³ : c'est de nouveau un homme-canon (qui ne donne pas son nom) qui se retrouve fortuitement confronté à un fait du passé en étant le témoin distant d'une conversation entre deux hommes dans un misérable bar du quartier de Trinidad à Málaga : il perçoit, malgré sa surdité, le récit des relations tumultueuses entre Chelo Cienfuegos, une prostituée, et un juge, appelé par tous Bernardo Be¹⁴. Celui-ci avait donné à sa ma trese une photo dédicacée de sa femme et de ses enfants ; le policier Machuca apprend l'existence de cette photo que Chelo refuse de rendre au juge. Après avoir été victime d'une agression de Machuca, lui réclamant la photo, Chelo, sentant le danger que celle-ci suppose, la donne en secret à un autre personnage louche, Ni o Bedoya, pour qu'il la remette comme preuve à la femme du juge, mais celui-ci la trahit et rend la photo au juge. Ce dernier, fou de colère, tue sauvagement la prostituée qui, avant de mourir, avait écrit avec son sang le nom de son meurtrier, mais cette accusation est effacée par la police, complice de la justice, laissant le crime impuni. L'homme-canon quitte le bar après avoir  coute  la tragique histoire de Chelo, souhaitant oublier la folie du monde dans le bruit assourdissant de son canon.

¹² Antonio SOLER, *Extranjeros en la noche*, op. cit., p. 161-198.

¹³ Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, op. cit., p. 199-210.

¹⁴ Ce personnage apparaît dans *El espiritista melancólico*, m l  également au monde de la prostitution.

Antonio Soler a donc choisi de regrouper dans un même volume cinq histoires qui, toutes, portent un regard sombre sur un univers marginal, où domine ce que Mark C. Aldrich qualifie de « feísmo »¹⁵, cette propension de la littérature espagnole à souligner la laideur du monde, en représentant des situations extrêmes dominées par la noirceur et la cruauté. Bien que ces textes aient été publiés individuellement ou dans d'autres recueils, l'auteur tisse des liens entre ces cinq récits qui permettent de recréer un univers autonome : ainsi, le narrateur de « Cienfuegos », s'il ne donne pas son nom, semble être le même que celui de « La noche », un homme-canon, qui, par ailleurs, se souvient de la mort de son père quand il était enfant et de sa longue agonie : « a la par que escribo la historia de aquella noche, me ha impulsado a corregir con letra y palabras de adulto el cuaderno en el que conté la historia final de mi padre, cuando estuvo, durante tantos meses, ni vivo ni muerto, en tierra de nadie » (p. 69) ; cette expression établit un lien direct entre le narrateur de « La noche » et l'enfant de « Tierra de nadie » qui se souvient que son père était un échec pour la Mort et la Vie « ya que parecía que ninguna de las dos se lo disputara y que aquel hombre hubiese quedado olvidado en tierra de nadie » (p.148). Le narrateur de « Las puertas del infierno » doit écrire, à la demande de Rata, la rencontre entre celui-ci et Machuca. Cette requête est mentionnée à la fin de « La triste historia de Azucena Beltrán » ; dans les deux cas, le narrateur est donc cet Antonio Solé qui sait mettre par écrit les histoires des hommes : « he venido con el cuento a Solé, el viejo que me escribía las cartas cuando aún vivía mi hermano para que él, Solé, con sus maneras, recoja y califique y le dé el sello que merece a esta historia seleccionada por el destino » (p. 126). Il entreprend cette écriture au début de « Las puertas del infierno » : « Vuelto a la pluma y a su manejo para contar la historia del ciego Rinela¹⁶ y para escribir por encargo del Rata su encuentro en Machuca ». Ainsi s'élabore une humanité qui a pour point commun la misère sociale et morale, dans un tableau de « la dureza de un mundo marginal y a la deriva »¹⁷. Dans cette violence extrême dont sont victimes des êtres en lutte contre eux-mêmes, c'est bien une écriture de la marginalité que nous propose le romancier, celle d'hommes et de femmes que leur destin projette aux frontières de l'humain, mais c'est aussi le regard porté par le protagoniste sur un monde qu'il tente de comprendre tout en restant à distance de ces faits.

¹⁵ Mark C. Aldrich, *El embustero y otros héroes*, op. cit., p. 14.

¹⁶ Rinela raconte son histoire dans *Los héroes de la frontera*, roman publié en 1995 et dont les protagonistes et la noirceur des faits sont semblables à ceux de *Extranjeros en la noche*.

¹⁷ Francisco RUIZ NOGUERA, « Para una lectura de la obra de Antonio Soler (Seis puntos de mira) », *Patrimonio literario andaluz (II)*, ed. Antonio GÓMEZ YEBRA, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2008, p. 287-302, p. 302.

Un narrateur en marge

Si la notion de marginalité est souvent vue du point de vue social ou spatial, son étymologie renvoie à l'expression « être à la marge », ce qui supposerait une position au bord de quelque chose, à la limite, et c'est la situation du narrateur des différents récits qui porte sur les faits un regard distant, se refusant à s'y impliquer ou en étant exclu. Les cinq histoires proposent des épisodes violents, remémorés par un témoin qui n'a pas participé directement à ces faits mais qui en a été profondément marqué. Pour des raisons diverses, en effet, le narrateur se trouve à l'écart des événements évoqués et les observe comme de l'extérieur, en marge, dans une sorte de marginalité du regard.

Dans deux textes « Las puertas del infierno » et « Tierra de nadie », c'est le regard de l'enfant qui crée la distance avec les faits évoqués. Antonio Solé, le jeune camarade de Bau et Cienmocos dans « Las puertas del infierno », observe le milieu dans lequel vit Bau, et aussi le malaise de Cienmocos, qui le mènera à une tentative de suicide, mais il a le sentiment de ne faire partie d'aucun de ces deux mondes. Il en arrive même à se sentir un intrus chez Cienmocos : « sobre cualquier sentimiento pesaba la evidencia de que nada hacíamos en aquel lugar » (p. 184). Le sentiment d'altérité, qui ne peut que l'exclure de cet univers auquel il n'appartient pas, prend un temps le dessus sur tout autre : il y a seulement, tout d'abord, la conscience de ne pas appartenir au même milieu, une révélation qui le fait quitter brusquement le monde de l'enfance, où la marginalité sociale semble ne pas exister ; il accède alors à la conscience de son identité particulière, qui le place en observateur extérieur, à distance des autres. C'est cette extériorité qui le fera comparer cette réalité qu'il découvre avec sa propre expérience. Lui jouit d'un foyer dont la chaleur et la simplicité le réconfortent et il s'y réfugie quand ce qu'il observe chez les autres le déstabilise :

Lástima por él y por el Bau y por todos los que no fuesen yo, por toda la gente que no iba a refugiarse en mi casa ni a ver el rostro bondadoso y humilde de mi madre ni oíría llegar el camión de mi padre, bufando por las calles silenciosas de la madrugada, lástima por todas las criaturas del mundo que no corrieran mi misma suerte [...] (p. 174).

Nous voyons comment l'enfant s'identifie comme différent de « todos los que no fuesen yo », il prend conscience de son propre vécu en se faisant observateur des autres, c'est donc le sentiment d'altérité qui construit l'identité du jeune enfant, tout en le marginalisant.

Cependant, cette construction de l'identité, qui passe par le sentiment de la différence, lui fait découvrir une condition humaine terrible que l'enfant n'est pas encore prêt à accepter ;

c'est pourquoi il choisit, dans un premier temps, de se réfugier dans le confort sécurisant du foyer familial :

Y cuando mi madre me cogió de la mano los libros y entró conmigo en la casa y cerró la puerta, yo di dos vueltas a la cerradura, y hubiera querido poner una tranca y echar los postigos de las ventanas para que nada de lo que aquella mujer respiraba, ni la inmundicia de su olor, pudiera entrar en mi casa y flotar sobre mi cama y la mesa del comedor, el chinero y entre las margaritas del patio, marchitándolas (p. 195).

Dans le cocon que représente la maison familiale, ces objets sécurisants que sont le lit, la table de la salle à manger, il se sent encore protégé des impuretés de la vie qu'il découvre, qu'il voit comme une saleté pestilentielle qui pourrait s'immiscer partout, comme une bête immonde dont il veut se protéger en s'isolant dans son univers ; il y a, dans le récit de l'adulte, une opposition forte entre la mère protectrice, associée au foyer et à l'enfance, et la mère de Bau, qui lui fait prendre conscience de la cruauté du monde. Il choisit donc, pour ne pas voir celle-ci, de se caparaçonner dans sa solitude, un choix que suggère la polysyndète. Il reste également en marge, à distance, de Cienmocos et de Bau au moment du départ de Cienmocos loin de cet enfer qu'il a vécu. C'est seulement arrivé à l'âge adulte qu'il choisit de revenir sur ces faits qui étaient restés enfouis dans sa mémoire et qui font partie, malgré tout, de son existence ; l'écriture est alors un moyen de les faire revivre : « al ponerlos en el papel uno tiene la sensación de vivirlos por vez primera en toda su plenitud (p. 163).

Revivre pleinement les faits, c'est aussi ce que cherche l'enfant de « Tierra de nadie » qui, dans la solitude de sa chambre, refait le parcours qui l'a mené à l'horreur de la situation actuelle. Mais, alors que le jeune Antonio Solé s'isole volontairement d'une réalité insupportable, cet enfant a confusément conscience d'avoir été laissé en marge d'événements dans lesquels il se trouve pourtant brutalement impliqué. Jusqu'à la nuit du double crime, il ne peut qu'observer les signes de la cruauté ou de la compassion des habitants du village : « Y aunque yo entonces no andaba demasiado con mi madre y sólo de tarde en tarde iba a acompañarla a la fuente, también notaba que sobre ella se posaban miradas socarronas y otras que tenían un peso de plomo » (p. 146). La source de ses angoisses est, en partie, la maladie de son père, mais il ne peut percevoir que des bribes de conversation entre le médecin et sa mère (p. 140). L'enfant, donc, est marginalisé par les adultes qui ne le font pas pénétrer dans leur monde ; s'il accompagne sa mère, les regards ne semblent pas se poser sur lui, comme s'il n'était pas concerné par la lente dégradation du foyer. Cependant, à cette marginalisation subie s'ajoute une volonté de l'enfant de ne pas connaître des faits qu'il ne veut pas assumer, car il sent confusément qu'il sortirait, malgré lui, de l'innocence de l'enfance. Ainsi, quand sa

mère parle pour la première fois au médecin Lopera de la maladie de son père, aussitôt l'enfant se place en retrait, refusant d'entendre la vérité :

no quise oír más y, simulando que jugaba, me coloqué en las orejas el artefacto del médico, me puse el escalofrío de la plaqueta en el pecho y escuché : bom, silencio, bum-bum, como si alguien, atrapado dentro, golpeará con angustia las paredes de mi corazón y quisiera salir de él (p. 137).

L'enfant choisit alors de se concentrer sur lui-même, sur son propre corps, pour ne pas connaître la fragilité de celui du père, qui perdrait ainsi son rôle de présence protectrice. Ne plus avoir un père que l'on peut percevoir comme invulnérable, c'est se projeter dans le monde adulte, accepter la mort des proches et, par voie de conséquence, la réalité de la finitude de l'être humain, ce que refuse symboliquement l'enfant en n'écoutant que ses propres sons intérieurs, dans une sorte d'autisme qui le détache de la réalité.

Quand le drame éclate, impossible à nier, c'est dans le dédoublement que l'enfant trouve le moyen d'affronter l'insupportable : « Es como si a quien le ocurrieron las cosas no fuese a mí, sino a otra persona, distinta y lejana » (p. 150). Il se produit donc une fracture entre l'enfant qu'il voudrait continuer à être et cet autre enfant projeté dans l'univers de violence des adultes et qui doit assumer son rôle d'orphelin et entendre la douleur de la mère. La volonté de rester en marge des événements se heurte à cette réalité incontournable, et l'écriture devient alors un refuge : elle permet la reviviscence, dans un effort de reconstruction et de compréhension de ce qui a été, mais elle permet aussi une sorte de distance par rapport à soi, un soi marginalisé que le scripteur contemple de l'extérieur, dans cette vision du dehors que soulignait Marguerite Yourcenar dans ses carnets de notes de « *Mémoires d'Hadrien* » : « Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes [...]. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre »¹⁸.

Se voir de l'extérieur est encore une façon de ne pas s'impliquer complètement dans cette réalité évoquée, analyser ce qui a été vécu avec le regard de l'observateur. La marginalité créée par l'écriture est alors un moyen de se préserver. Le passage de l'enfance à l'âge adulte passe donc par cette distance établie entre l'enfant et le monde qu'il contemple et qu'il ne peut refuser qu'en restant en retrait. Il tente vainement de se préserver par cette marginalisation psychique, trait que nous retrouvons chez l'adulte, que ce soit Rata dans « El triste caso de Azucena Beltrán » ou Bala, dans « La noche » et dans « Cienfuegos ». Rata est le récepteur malgré lui du récit de Machuca qui lui reproche son mutisme tout au long de son long compte-rendu. Le cireur de chaussures n'a qu'un souhait, échapper à ce passé qui

¹⁸ Marguerite YOURCENAR, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 [1958], p. 331.

resurgit et qu'il avait enfoui dans sa mémoire ; rester en retrait de cette remémoration, c'est préserver l'image qu'il a voulu garder de son ami Carlitos, ce chanteur raté, trompé par sa femme qui ne s'en cachait pas. Ne pas répondre à Machuca, ne pas s'impliquer dans la recherche de la vérité, c'est refuser cet exemple de faiblesse humaine, peut-être parce qu'il y voit un reflet de lui-même. Il compte alors sur Solé pour qu'il donne une cohérence à tous ces discours entendus malgré lui et qu'il préserve le souvenir de Carlitos tel qu'il le souhaite ; l'écriture, encore une fois, serait une prise de distance par rapport à la réalité vécue, une façon de s'en désapproprier par un discours scriptural offert aux autres. Rata et Machuca sont tous deux prisonniers du souvenir de celui et de celle qu'ils ont aimés et ne peuvent avoir qu'une vision distanciée de la mort de Carlitos et d'Azucena car ils ne survivent que par l'image qu'ils s'en sont forgée. Rata sait bien que son faux témoignage signifie la mort pour Machuca. Rata et Machuca sont tous deux conscients, vingt ans plus tard, de l'échec de leur vie, qu'ils ne peuvent que contempler rétrospectivement avec un immense sentiment d'impuissance : « En aquellos sucesos de hace veinte años todo fue una cadena de engaños y coincidencias, como lo es la vida entera, acumulación de errores y malas interpretaciones que nunca podrán ser corregidos » (p. 125). Ce drame conjugal qui, pour des raisons différentes, obsède chacun des deux témoins, semble témoigner de l'impossibilité, pour ces hommes en souffrance, de vivre une nouvelle amitié, ou un nouvel amour, les marginalisant non plus dans la société mais dans leur condition d'hommes faces à leur destin.

Bala contemple également, dans un processus de dédoublement, l'échec de sa vie et son exclusion progressive. Avant sa rencontre avec le nain Simón, son activité professionnelle, gardien de nuit dans un hôtel, le fait vivre en marge de la société, mangeant au petit matin avant d'aller se coucher (p. 15). C'est un homme solitaire, qui ne semble pas intéressé par les contacts humains, et c'est le nain Simón qui lui impose sa présence et le souvenir du passé. Dans l'histoire qu'il remémore, Bala est intégré dans un groupe puisqu'il fait partie de la troupe de cirque qui tente vainement d'échapper à la faillite en se lançant dans la folle aventure de la disparition des cadavres de l'éléphant et du directeur. Cependant, il se place souvent dans le rôle d'observateur et non d'acteur ; dès le début, quand la troupe est rassemblée autour du cadavre de l'éléphant, en partie sous la lumière des projecteurs, lui reste à l'écart, dans l'obscurité :

Una especie de sabor a yerbabuena me corría de la nariz a la garganta mientras paseaba por la penumbra y miraba de reojo los movimientos de Analía y el correr de copas y botellas que traía el enano Fajardo con Simón, los tres Guerrero y el viejo Clemente (p. 23).

Fasciné par la belle Analía, tourmenté par les amours des deux nains Fajardo et Simón, il semble le témoin distant et impuissant de la folle dégringolade des membres de la troupe et de la violence sous-jacente qui provoquera la mort d'Analía. Les fréquentes prolepses qui rythment le récit que reconstruit Bala six ans plus tard renforcent cette impression de fatalité du destin, annoncée dès les premières pages :

Y verdaderamente el mundo se preparaba para su derrumbe y todos sus cimientos empezaban a resentirse y a crujiir. La suerte estaba echada, y los designios de la noche y el futuro comenzaban a rodar hacia su final. Todas las personas que iban a cruzarse en la noche estaban puestas en marcha para converger en ella en el momento preciso [...], cada uno se preparaba para interpretar el papel que el destino le tenía preparado (p. 28).

Cette longue phrase, qui résume les péripéties qui vont suivre, transforme les épisodes qui sont ensuite référés en une longue suite d'événements contre lesquels Bala n'aurait rien pu faire, comme s'il voulait, d'emblée, justifier sa passivité. L'homme se préserve ainsi en s'isolant d'un monde qui ne semble fait que de morts violentes, comme le soulignent les rappels de la mort du père (cet épisode violent évoqué dans « Tierra de nadie »), qui établissent un long parcours de barbarie.

L'homme-canon devient ainsi le témoin de la violence inhérente à l'homme, refusant de s'immiscer dans les conflits qu'il contemple de loin : dans le dernier récit, qui clôt cette succession de morts horribles, l'effet de distance et de marginalisation est accru par la séparation spatiale. En effet, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la difficile perception de la conversation qui se déroule de l'autre côté de la vitre, dans un salon particulier où deux hommes sont en train d'évoquer le destin de la prostituée Chelo Cienfuegos, des hommes inconnus dont il ne voit qu'un fragment à travers un carreau cassé : « A través de la grieta vi la nuca y después la mejilla tersa y roja de un hombre calvo, el dueño de la voz cascada que pronunciaba un nombre y después unas palabras que tampoco pude oír, silenciadas por un comentario del otro hombre » (p. 205). Par ailleurs, à l'obstacle matériel qui empêche une perception complète s'ajoute la surdité qui affecte l'homme-canon et qui ne lui permet pas d'entendre la totalité de la conversation. Ainsi, l'histoire de la prostituée assassinée s'est perdue dans une double marginalisation qui, à son tour, marginalise ce fait divers horrible, comme si l'homme-canon ne réagissait pas à l'horreur des faits évoqués. Après avoir entendu le récit terrifiant, c'est la fuite que choisit Bala, se réfugiant dans son univers de cirque où le bruit assourdissant du canon lui permet de se dégager de cet autre bruit assourdissant, celui du monde et de la cruauté humaine. Il y a donc, une fois encore, une marginalisation volontaire de la part de Bala d'un univers dont il ne peut éviter l'insupportable cruauté.

Conclusion

Antonio Soler choisit donc de regrouper dans un même recueil cinq récits de marginalité, sociale et psychologique. Par ses personnages en marge de la société, confrontés à une réalité insoutenable, choisissant la marginalisation comme mode de survie, il montre que, comme l'affirme Arlette Bouloumié, « la marginalité se décline aussi bien du côté de la monstruosité que de l'effraction sociale, l'artiste apparaissant comme une figure privilégiée de cette altérité douloureuse »¹⁹. Les personnages qui hantent ces histoires dramatiques sont marginaux par leur métier, qui les exclut de l'espace urbain ou de la société bien-pensante, mais ils le sont également par l'expérience de la violence qui les confronte à une condition humaine qu'ils ne peuvent accepter. Cependant, si la précarité sociale pourrait être un élément déterminant de cette brutalité, la passivité de ceux qui ont été témoins de ces actes, en particulier le narrateur de chacun de ces récits, en fait un élément intrinsèque de la condition humaine. La nuit devient alors le symbole de cette marginalité de l'homme, étranger à lui-même et aux autres au moment où se noue la tragédie. La fuite, le repli sur soi, la marginalisation psychologique, deviennent alors une attitude de survie.

Si la fonction de l'écrivain est de remettre en cause nos certitudes, en plaçant ses protagonistes et ses narrateurs à la marge, dans un fragile équilibre existentiel, Antonio Soler nous oblige à réfléchir au sens de la vie et à la condition humaine. En mettant en scène la mise par écrits de ses faits, il affirme également le rôle de l'écriture dans cette réflexion de l'homme sur lui-même.

¹⁹ Arlette BOULIMIE (éd), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone, Recherches sur l'imaginaire, op. cit.*, p. 13.