

Il était une fois... l'histoire de Royopellejas, personnage d'Alfons Cervera

Philippe MERLO MORAT
Université Lumière Lyon 2

Introduction

Suite aux multiples lectures de l'œuvre d'Alfons Cervera, et notamment le deuxième tome de la trilogie¹, *Maquis*, mon attention a été particulièrement attirée par un personnage, Royopellejas, et cela pour trois raisons. La première est que le vieil homme n'appartient réellement à aucune des deux forces en présence, ni les vainqueurs, ni les vaincus, alors que toutes les œuvres opposent clairement les deux camps et que la plupart des personnages appartiennent à l'un ou à l'autre. La deuxième raison est que l'histoire de Royopellejas est mystérieuse puisque ses premières apparitions dans *Maquis*, mais aussi dans les romans précédents, sont toujours entourées de nombreuses inconnues : on ne sait pas vraiment d'où il vient, quel est son passé, quelle est l'identité de la femme qui l'accompagne... ? Autant de mystères qui attirent l'attention du lecteur. Par ailleurs, lorsque des séquences sont consacrées au personnage de Royopellejas, c'est comme si tout le roman s'immobilisait pour ouvrir une parenthèse et se consacrer à une toute autre histoire. Royopellejas semble ainsi ne pas faire partie des récits sur les maquis alors même qu'il revient à intervalles réguliers.

La troisième raison réside dans le fait que Royopellejas a décidé de momifier cette femme qui l'accompagne et dont on sait si peu, si ce n'est qu'elle est d'une grande beauté. Cet amour a amené l'homme à vouloir la garder le plus longtemps possible auprès de lui. La présence de cette momie accentue le mystère dans une série de romans où ce n'est pas le thème le plus important. Je dois aussi avouer que la présence de cette momie était pour moi le thème tout trouvé qui me permettait de

¹ En fait les avis sont partagés entre une trilogie et une tétralogie des quatre œuvres d'Alfons Cervera qui regrouperait :

- *El color del Crepúsculo*, Montesinos, 1995.
- *Maquis*, Montesinos, 1997.
- *La noche inmóvil*, Montesinos, 1999

pour la trilogie. Pour la tétralogie, il faudrait ajouter :

- *Aquel invierno*, Montesinos, 2005.

Je me servirai de ces éditions pour les citations faites dans cette contribution. Les renvois aux pages se feront entre parenthèse après chacune des citations.

conjuguer ma recherche et l'hommage rendu ici à Jacques Soubeyroux qui, comme directeur de D.E.A., de thèse puis tuteur de H.D.R., a été celui qui le premier a lu mes recherches sur les inspirations égyptologiques de Terenci Moix : qu'il en soit ici à nouveau remercié.

Ces singularités m'ont alors amené à essayer de comprendre le rôle que pouvait jouer le personnage de Royopellejas et de sa momie, non seulement dans *Maquis*, mais aussi dans l'ensemble des œuvres de Cervera. La lecture du premier livre offre déjà quelques clefs puisque *El color del crepúsculo* évoque à plusieurs reprises le personnage de Royopellejas, près d'une dizaine de fois (pages 16, 66, 94, 101-102, 110, 112, 125, 139...) ; le troisième titre, *La noche inmóvil*, s'attarde sur quelques descriptions du personnage, sur son art de raconter les histoires, sur son arrivée aux Yesares (pages 37, 39, 56, 64, 70, 100-104, 107, 112, 146, 158, 160...). Par contre, les occurrences se font moins nombreuses dans *Aquel invierno* où le personnage n'est que très peu mentionné (101-102) comme si tout avait déjà été dit sur lui dans les trois premiers volumes.

Pour mieux appréhender le rôle de ce personnage et de la femme-momie qui l'accompagne, je partirai de l'explication de la séquence qui englobe les pages 106 à 108 de *Maquis*, presque entièrement consacrée à ce personnage, pour en tirer les premières conclusions que je souhaite mettre en perspectives avec les autres évocations du même personnage dans *Maquis* et dans les autres œuvres d'Alfons Cervera. L'idée étant de montrer comment Royopellejas est malgré les apparences bien inscrit dans cette histoire des maquis, mais aussi comment l'auteur parvient à lui donner un statut qu'il me reste à définir.

I- Le mythe de Royopellejas et de sa momie

L'analyse de la séquence pages 106 à 108 de *Maquis* pourrait en effet débiter par le traditionnel « il était une fois » qui introduit les premières lignes des récits pour enfants ou des contes de fées :

En la cueva del viejo Royopellejas duermen una momia de mujer enamorada y el sueño profundo de Nicasio después de que han matado a Máximo García él y dos maquis más recién incorporados a la guerrilla.

Dans cette première phrase, tous les invariants du conte de fée sont présents : le lieu de la caverne, le temps évoqué par la guérilla, les personnages de Royopellejas, Nicasio, Máximo García, deux hommes du maquis et même une momie de femme. Les personnages dorment, rêvent et tuent. Tout autant d'invariants

qui sont aussi des actants tels que les définit Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*².

Il est alors intéressant de s'attarder sur certains de ces invariants, le lieu, par exemple, puisque c'est le premier évoqué par le récit. Depuis l'Antiquité, la grotte ou la caverne ne cessent de fasciner. On se souvient que Platon y place l'un de ses mythes les plus importants, lieu tantôt de l'ignorance tantôt du savoir décrit dans la *République* (Livre VII, 514 ab)³. Il s'agit aussi du lieu où vivent des personnages surnaturels, mystérieux, hors norme, tels que le cyclope dans *L'Odyssée*. Les écrits tout comme les représentations iconographiques chrétiennes placent et peignent toujours Saint Jérôme dans ou à proximité d'une grotte, lieu propice à l'isolement et à la méditation.

La littérature espagnole, et notamment Cervantès, s'attarde longuement sur les aventures qui arrivèrent à Don Quichotte dans la grotte de Montesinos où le preux chevalier a des visions (tome II, chapitres 22 et 23)⁴. Bien des points de cet épisode des aventures merveilleuses de Don Quichotte dans la grotte de Montesinos sont présents dans ce début de récit aux allures féeriques : le personnage du vieillard Montesinos-Royopellejas, la mort à travers l'image du « gisant » sous la forme de la momie ou du sépulcre de Durandarte, celui de l'amour par l'évocation du cœur de Durandarte dans les mains de sa bien aimée et par la présence de cette « momie amoureuse », et enfin le merveilleux par la présence de Merlin qui a non seulement enchanté les personnages de la grotte mais aussi Don Quichotte lui-même, d'après Sancho Panza, un enchantement que l'on peut retrouver dans le « sueño profundo » de Nicasio.

Quoi qu'il en soit, dans la séquence de *Maquis*, non seulement la grotte-caverne mais aussi les premiers personnages mentionnés placent le lecteur dans une atmosphère merveilleuse comparable à celle des contes de fées. La séquence

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Point, Essais, 1970.

³ La caverne est l'image de ce monde d'apparences agitées, d'où l'âme doit sortir pour contempler le vrai monde des réalités, celui des Idées, et la lumière indique la route que l'âme doit suivre pour trouver le bien et le vrai.

⁴ Don Quichotte descend dans la grotte, attaché par une corde. Au bout d'une heure, il est remonté, endormi (Tome II, chapitre 23). Il croit être resté trois jours et trois nuits dans la grotte (dilatation du temps). Il raconte qu'il est allé dans un palais aux murs cristallins où il a pu rencontrer le gardien des lieux qui est Montesinos, un vieillard, qui va lui montrer toutes les merveilles du lieu afin que Don Quichotte en parle à son retour hors de la grotte. Il voit alors le sépulcre de Durandarte qui se met à parler, enchanté par le magicien Merlin. Il rencontre aussi des jeunes filles en deuil et une en particulier, Belerma, qui porte dans ses mains le cœur de son époux, Durandarte. Don Quichotte a aussi la vision de trois paysannes parmi lesquelles Dulcinea, elles aussi enchantées. Sancho ne croit pas à tout cela, et pense que Don Quichotte a été enchanté lui aussi.

plonge dans le monde mystérieux peuplé de rêves et de songes. Ainsi, si le lieu est propice aux récits fantastiques, les personnages participent de la même veine. Royopellejas est un vieil homme, figure emblématique du narrateur par excellence pour les récits enfantins⁵. En effet, ce sont souvent les grands-parents, les personnes âgées qui racontent des histoires aux enfants. Royopellejas n'est-il pas appelé « abuelo » par Nicasio à la page suivante ? De plus, le véritable prénom du personnage est Pablo, comme le lecteur peut s'en rendre compte lors de la première intervention de son épouse dans le dialogue qui suit. Or dans la tradition chrétienne, Paul est l'Apôtre par antonomase. C'est lui qui est porteur de la bonne parole, qui diffuse le message. Royopellejas est donc investi de la haute mission de défendre et propager le récit, l'histoire, ou devrais-je dire l'Histoire. Mais à ce moment de la séquence, il n'est pas encore question d'Histoire mais bien d'histoire, de conte qui va nous être narré, celui de la momie.

En effet, le deuxième personnage évoqué dans la séquence est celui de cette momie de femme amoureuse endormie, traduction moderne de la Belle au Bois Dormant, que l'époux a voulu conserver dans la vie, malgré la mort, en la momifiant, dans l'attente d'un hypothétique baiser salvateur. Il est évident que la momie participe tout d'abord d'un effet de surprise qui est bien vite replacé dans le domaine du merveilleux. Elle évoque bien sûr l'Égypte et la mort, elle renvoie à un passé lointain, mythique, et elle est surtout synonyme de vie éternelle, de temps immuable. De plus, il s'agit d'un motif-personnage qui joue à la fois sur la séduction mais aussi et surtout sur la peur qui est le thème fondamental de tout *Maquis*⁶, deux sentiments

⁵ J'ai développé cet aspect dans un article sur les récits pour enfants de Carmen Martín Gaité intitulé : « Un cuento, requere... te cuento (réflexions sur le conte chez Carmen Martín Gaité) » in *Littérature pour enfants dans les textes hispaniques – Infantina (rencontre autour de Jean Alsina)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 177-195.

⁶ Alfons Cervera explique la présence de la momie dans son oeuvre en ces termes extraits, avec son autorisation, d'un échange de mails en date du 14 décembre 2006 qu'il a eu avec l'un de mes étudiants de master, Philippe Bozzetto, que je remercie ici de m'avoir passé ce texte : « la referencia a la momia en Maquis es escasa: es mucho más amplia en El color del crepúsculo y acaba con la aclaración sobre la momia y Royopellejas en La noche inmóvil. Puse esa historia en mis novelas por varios motivos: para mí la civilización egipcia sigue siendo seductora, soy como un niño cuando veo películas sobre aquella época, cuando veo algún reportaje televisivo sobre las pirámides y los faraones y las reinas egipcias. Me vuelvo loco. Hay dos películas impactantes: Tierra de faraones, dirigida por el gran Howard Hawks, y La momia, interpretada por el igualmente grande Boris Karloff (la versión moderna me gusta mucho menos). De ahí, pues, de esa seducción, viene uno de los motivos. El otro tiene más que ver con la época en que transcurre la acción, una época oscura en la conciencia y oscura en las calles del pueblo, en las casas con apenas luz. De ahí sale el miedo que teníamos los niños cuando llegaba la noche. Para mí la momia, en este caso, es el símbolo, uno más de los símbolos del miedo. Pero me apetecía dotar a ese miedo de un aura de romanticismo (como es el miedo en la época y la escritura románticas) y por eso escribí de la momia enamorada y de su enamorado Royopellejas. »

très présents dans les contes pour enfants. La peur et la séduction laissent place à la surprise introduite par la copulative « y ». En effet, celle-ci établit un parallèle surprenant entre la momie qui dort et le sommeil/rêve profond de Nicasio qui a tué Máximo García. La grotte est bien le lieu, comme pour Don Quichotte, à la fois du sommeil et du songe pour la momie et pour Nicasio.

La deuxième partie de la phrase peut paraître s'inscrire dans la suite de ce qui vient d'être dit puisqu'il y est question encore de *sueño* et de mort. Mais le rêve de Nicasio s'oppose nettement au sommeil de la momie : si la mort est présente dans les deux histoires, la première est synonyme d'immortalité par la présence de la femme momifiée tandis que la seconde traduit la fin de la vie par la brutalité de la guerre. En fait, les derniers mots de la phrase font basculer du conte au récit tout en conservant certains marqueurs du merveilleux comme l'est le « *sueño profundo* » de Nicasio, ou dit autrement, cet incipit met bien en place une opposition entre deux mondes reliés par le *sueño*, celui du conte fantastique, du rêve, de la mort sublimée et celui de la dureté de la vie quotidienne, de la réalité d'après guerre, de la mort perçue dans sa brutalité la plus crue : une opposition que l'on va retrouver dans les deux mouvements successifs de la séquence. En fait, après cette première phrase à pleine valeur introductive qui annonce clairement les deux récits constitutifs de l'ensemble de la séquence, la première histoire peut commencer :

La mujer de Royopellejas se había muerto una noche de verano y en el último instante se quedó mirándole y le dijo, ya casi sin ojos y sin voz y sin nada, que la dejara navegar río abajo, como si fuera un pez que flota y flota hasta llegar a la eternidad (sp⁷)

Le récit débute par l'évocation de l'instant précis du passage de la vie à la mort. En fait, toute la communication est réduite à sa plus simple expression comme le suggère l'emploi des trois négations « sin ». La communication ne passe plus par les mots ni par le regard, ce qui met en place un mystère supplémentaire dans cette grotte entre les deux personnages qui l'habitent. Après sa mort, l'épouse de Royopellejas souhaite descendre le cours de la rivière ou du fleuve, ce qui rappelle bien évidemment le passage de la vie à la mort – ici de la vie à l'éternité -, comme dans les religions égyptienne, grecque ou romaine⁸. Par ailleurs, il faut souligner la

⁷ Alfons Cervera n'utilise pas de manière conventionnelle la ponctuation, il n'emploie pas, par exemple, systématiquement les points à la fin de ses phrases. Aussi, pour bien préciser l'usage qu'il en fait, je préciserai par un (sp) = sans ponctuation, si l'auteur n'a pas introduit de ponctuation.

⁸ Je pense notamment pour les Égyptiens, au parcours semé d'embûches, et notamment de fleuves dangereux, que le défunt doit emprunter, ou pour les Grecs, au franchissement des Champs Élysées ou à celui du fleuve Styx, l'un des quatre fleuves infernaux, qui travers le Tartare, la région la plus sombre et la plus profonde des enfers.

forme répétitive que la femme emploie et qui est reprise, et donc répétée à son tour, par le narrateur « que flota y flota ». Cette forme reprend celle des prières incantatoires ou même les formules employées par les fées, les sorcières ou les enchanteurs dans les contes pour enfants. En outre, l'absence de ponctuation à la fin du paragraphe – marque du style d'Alfons Cervera - suggère que l'intervention qui suit, en style direct, doit se comprendre comme une suite logique de ce qui vient d'être dit, comme un enchaînement, mais aussi comme une répétition – encore une - de ce qui vient d'être énoncé : la mort future qui vient d'être évoquée au style indirect va l'être au style direct :

-Me voy a morir, Pablo, sé que me voy a morir esta noche [...] (106)

L'aspect prémonitoire de la mort annoncée par celle qui va la subir dramatise d'autant plus la scène et accentue l'impression de fantastique qui la domine. Le personnage connaît parfaitement l'heure de sa mort. Il ne lui reste plus qu'à établir son testament :

[...] quiero que me bajas a la Peña María y me dejes allí, tranquila [...] (106)

Les éléments qui vont accompagner la défunte sont, tout comme dans les contes de fées, assez hétéroclites puisque le soleil et les barbeaux se mélangent aux gouttes d'eau de Cologne. Cette dernière référence n'est pas sans rappeler les gouttes de « sent bon », souvent premières eaux de senteur, dont on asperge les jeunes enfants. La simplicité des mots, la fraîcheur des sentiments, l'authenticité du testament rendent émouvante une scène qui pourtant annonce la mort. Si la fin du premier paragraphe évoquait l'immensité temporelle, l'éternité, la fin de la réplique de la femme de Royopellejas évoque l'immensité spatiale avec l'océan où elle sait que finira son parcours. Ainsi, ces deux premiers paragraphes parviennent à créer à eux seuls un véritable monde à part régi par ses normes et ses lois : une éternité spatio-temporelle qui renvoie à un temps et en des lieux mythiques qui sont ceux des contes pour enfants.

Face aux dernières volontés de son épouse, Royopellejas réagit en dieu tout puissant, capable de vie et de mort sur tout ce qui l'entoure, notamment la mort de sa femme « no te vas a morir » et la sienne « y si te mueres yo me muero también ». Le ton final de son intervention renvoie, une fois de plus, à celui des récits enfantins avec l'expression familière « y sanseacabó ». Face à cette réaction volontariste de l'époux qui exhorte sa femme à vivre, celle-ci montre sa supériorité. Elle détient un savoir qui est au dessus de tout pouvoir. Elle peut parler de la mort car elle la voit.

Elle l'a devant ses propres yeux, face à elle. L'isotopie de la vue, déjà mise en place dès le début de la séquence – « mirándole », « sin ojos » - peut alors se déployer :

-Tú no sabes nada de la muerte y yo la estoy viendo y tiene los ojos parecidos a los de los muertos (sp)

Ce n'est pas la première fois que cette comparaison entre les yeux de la mort et ceux des morts est établie dans le roman. Je pense notamment aux yeux ouverts des morts comparés à ceux d'une chèvre morte (page 105) ou aux yeux de la petite fille qui voit Ojos (sic) Azules peut de temps avant que celui-ci ne parte vers ce qui doit être sa mise à mort.

La conception que Royopellejas semble avoir de la mort et des yeux des morts est à l'opposé de celle de son épouse. Le vieil homme répond catégoriquement que « -Los muertos no tienen ojos, Teresa » et bascule des yeux à la bouche, de la vue à la parole :

[...] los muertos sólo se callan y es como si al dejar de hablar ya no existieran en ninguna parte (sp)

Ne plus avoir l'usage de la parole implique ne plus exister : une considération qui fait glisser la discussion sur le terrain philosophique. En effet, Teresa rentre alors dans ce que j'appellerai la logique philosophique de son époux en poussant le raisonnement qu'il a entamé et en présentant des contre arguments. Elle reprend presque terme pour terme l'expression utilisée par son époux « al dejar de hablar » qui devient « cuando dejamos de hablar » puis elle affirme qu'elle ne fait que reprendre les dires de ton mari : « que eso siempre me has dicho tú que es lo que pasa ». En fait, sous les apparences d'un discours simplifié à l'extrême, sur le modèle des joutes verbales socratiques, c'est toute une réflexion sur parler, dire ou se taire, et au-delà sur la censure de la parole qui est entamée :

-Pero cuando dejamos de hablar los que no se mueren se acuerdan de los que dijimos antes de morirnos, Pablo, que eso siempre me has dicho tú que es lo que pasa cuando la gente se muere, que se la recuerda por todo lo que dijo (sp)

Toute la discussion se centre alors sur la valeur de la parole, fondamentale dans la transmission orale pour les récits enfantins, ne l'oublions pas, mais aussi dans le contexte historique de l'œuvre : se taire – « callar » et deux fois « dejar de hablar » - sous la pression de la peur ou bien parler - omniprésent par l'emploi du verbe *decir* : « lo que dijimos », « me has dicho tú », « todo lo que dijo » - avec ce que cela implique de répression sont deux options bien limitatives proposées aux habitants des Yesares. Teresa pousse alors encore plus loin sa réflexion puisqu'elle lie la parole à la mémoire et à la transmission du souvenir par delà la mort.

Royopellejas lui emboîte le pas en rebondissant sur sa dernière remarque et en lui montrant que les souvenirs proviennent non seulement des actions menées par chacun mais aussi de ce que les gens n'ont pas dit :

[...] recordamos a la gente por lo que se guardó en secreto para vivir más años (sp)

On touche ici au cœur de l'un des thèmes fondamentaux de l'oeuvre d'Alfons Cervera : la mémoire et l'oubli au sein de l'histoire. Trois notions centrales de bien des romans espagnols depuis les années 1980 et surtout 1990 qui se consacrent à la récupération de l'histoire de la guerre civile et du franquisme, surtout la vision des vaincus. Cela correspond bien évidemment à un besoin de l'Espagne contemporaine, mais aussi de bien d'autres pays. Paul Ricoeur s'est penché sur les liens qui unissent ou opposent ces trois notions dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁹. La partie consacrée à « L'oubli » et l'épilogue intitulé « Le pardon difficile » abordent les idées que l'on retrouve présentes chez Alfons Cervera. Ainsi lorsque Ricoeur étudie « l'oubli et la mémoire empêchée » (page 575 et suivantes) puis « l'oubli et la mémoire manipulée » (page 579 et suivantes) ce sont autant de réflexions que l'on retrouve derrière la notion de « memoria escamoteada » chère à notre auteur et avant lui à Juan Marsé à qui il rend hommage dès le début de *Maquis*. L'idée de se réunir autour d'une entente se trouve dans l'épilogue de Ricoeur, un consensus qui semble d'ailleurs être partagé par les deux époux. Teresa conclut – ce qui sera la dernière phrase qu'elle prononce avant de mourir – en acquiescant à ce que dit son mari :

-Será que los secretos alimentan a quien los guarda (sp)

Le souvenir de ceux qui n'ont pas parlé ou de ceux qui n'ont pas pu parler peut être tout aussi fort (et leur mémoire se perpétuer à travers le temps) que celui de ceux qui ont eu droit à la parole. N'est-ce pas d'ailleurs une des missions que se donne l'oeuvre d'Alfons Cervera, redonner la parole à ceux dont le franquisme a imposé le mutisme, ces « voix du silence » dont parlait André Malraux pour d'autres temps et pour d'autres raisons (mais n'était-ce pas pour parler de momies ?), ou plutôt « ces voix endormies » chères à Dulce Chacón¹⁰. La discussion entre les époux s'achève par un retour à la narration qui replace la femme dans une position statique - « se quedó mirando » - et redonne toute son importance à la vue qui

⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2000.

¹⁰ Je pense bien sûr au roman de Dulce Chacón, amie d'Alfons Cervera, qui s'intitule *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, qui redonne leur voix aux femmes républicaines emprisonnées sous le franquisme.

installe Teresa face à sa propre mort. La vue qui avait été au début de cette réflexion refait son apparition puisqu'elle est sollicitée par :

[...] el candil negro y las fotografías que adornaban las paredes de la cueva. (161)

Ce chandelier, malgré sa noirceur, est la source de lumière qui dans cette grotte obscure éclaire et permet de voir les photographies d'une vie qui repasse devant la mourante, autant d'ombres qui se projettent sur les murs comme autant de représentations de l'âme en train de se détacher du corps de Teresa. Les Égyptiens voyaient dans les ombres les représentations visuelles de l'âme des morts. Ne peut-on pas penser aussi à d'autres sombres, et d'autres images qui se projettent sur les murs d'une caverne, celles mentionnées par Platon dans la *République* : ces photographiques accrochées aux murs sont autant de reflets d'un passé qui se trouve derrière cette femme qui sera bientôt momifiée, des images qui se projettent sur le mur de cette grotte comme autant de souvenirs, d'illusions ou de secrets que les générations futures pourront raviver par la parole ou les écrits.

Si la grotte-caverne ouvrait la séquence, elle vient aussi clôturer ce premier mouvement en lui conférant ainsi une véritable unité : une vie s'achève ; un monde se referme ; le premier mouvement – comme le suggère l'emploi du point après « cueva »¹¹ - se termine. Nous sommes en présence d'une véritable épanadiplose qui non seulement duplique sans cesse un mot ou une idée (du grec *epanadiplosis* qui signifie « réduplication »), comme une incantation, mais aussi met en place un ensemble extrêmement autonome avec cette forme circulaire qui, couplée à la réduplication, sont deux caractéristiques du mythe tel que le définit Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*¹² et *Le Mythe de l'éternel retour*¹³.

Le paragraphe suivant est clairement constitué de deux phrases qui s'achèvent chacune par un point. De par sa forme, ce passage est donc à considérer à part de ce qui vient d'être énoncé. Une autre idée y est abordée. De plus, comme pour bien marquer ce passage, le « una tarde » rompt avec l'atemporalité du mouvement précédent qui s'intéressait aux notions d'éternité, de mort, de mémoire par une approche philosophique. Outre le « una tarde », le « cuando ya » ancre maintenant le récit dans une temporalité linéaire qui n'a rien à voir avec celle cyclique, voire

¹¹ Lors de sa conférence à l'Instituto Cervantes de Lyon, le 28 octobre 2006, à la question qui lui a été posée sur l'emploi particulier de la ponctuation dans son œuvre, Alfons Cervera a répondu qu'il n'employait le point que lorsque toute une idée avait été entièrement développée, que lorsque un échange était entièrement clos.

¹² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1963.

¹³ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, Idées, 1969.

mythique de ce qui a été dit. En fait, cette phrase est une véritable transition entre un premier mouvement et un second puisqu'à la fois il synthétise ce qui vient d'être dit et annonce ce qui va être raconté. De plus, comme toute bonne transition, on ne peut pas dire qu'il y ait rupture complète avec le mouvement précédent puisque la thématique de la mort réapparaît, mais cette fois il s'agit de celle du propre Royopellejas. Le récit introduit tout de même des modifications puisque la momie n'est plus là. Le temps mythique, l'éternité, semblent avoir laissé leur place au temps chronologique, linéaire, et à l'action, comme le suggère d'ailleurs les temps verbaux et tout particulièrement les prétérites :

[...] entraron unos niños en la cueva y vieron que la momia ya no estaba en su sitio, en el mismo rincón donde la vieron otra vez, cuando entraron sin que los vieran Royopellejas ni su perro.

La phrase suivante renoue avec les contes pour enfants mais aussi avec les récits mythiques qui mêlent réalité et fantastique en employant du vocabulaire très courant. De là parfois des images surprenantes comme celle qui clôture ce paragraphe :

[...] y que por eso la había bajado al río, para que fuera a vivir con los peces y con los submarinos.

Le rapprochement des « poissons » et des « sous-marins » rappelle ceux que les enfants n'hésitent pas à convoquer, eux qui n'ont pas encore été contaminés par la logique et le rationnel¹⁴. Nous pénétrons ici au cœur même d'un récit onirique.

II- L'histoire de Nicasio et des maquis

Le marqueur temporel « ahora » montre à quel point le texte s'ancre à présent dans la réalité et s'éloigne a priori du temps mythique. La présence du quotidien est accentuée par la référence à la chicoré qui renvoie à la période de la guerre et de l'après-guerre, aux restrictions et aux ersatz. Si dans ce second mouvement il est aussi question de peau et de tête, elles n'ont plus de lien avec le nom du personnage

¹⁴ Alfons Cervera explique ce rapprochement et la création de cette image en ces termes extraits, avec son autorisation, d'un échange de mails en date du 14 décembre 2006 : « Lo de "peces y submarinos" es una de esas imágenes que te surgen como un destello, nada planificada antes sino que salta en el mismo instante en que el texto va fluyendo sobre la pantalla del ordenador. Es una imagen poética -de ahí, el destello- que surge de una infancia cuya salida de lo oscuro era la de la fantasía. Y para aquella infancia la fantasía del río -con sus peces- se cerraba en la salida inabarcable del mar -con sus submarinos. Los sueños, querido Philippe, convertían la infancia en ese paraíso que, aunque falso y lleno de ángulos oscuros, siempre será el punto de retorno nostálgico cuando la vida te pone en apuros. Siempre me gustó esa imagen, siempre. Quizá porque en ella quise entender que los sueños son inacabables, que nadie nos los va a quitar nunca, que peces y submarinos, cada uno desde la grandeza y pequeñez de sus dimensiones, forman, desde su identidad común imposible, ese universo maravilloso que sólo es posible en la infancia. »

de Royopellejas, si ce n'est que le réseau sémantique est toujours présent et que Royopellejas est toujours personnage et l'un des interlocuteurs du dialogue. Mais alors que la momie renvoie à une mort qui projetait dans une atemporalité, celle dont parle Nicasio est une mort qui réduit l'homme à l'animalité. Si le « algún día » du vieil homme maintient le texte dans un futur encore assez flou, le « ese día » tente de préciser ce futur qui est synonyme d'espoir. Mais cette tranquillité en une vie meilleure ne peut se concevoir pour Nicasio qu'en tuant.

C'est alors que le vieillard « abuelo » montre toute sa sagesse. Le calcul du soldat ne prend en compte que les morts des gardes civils ou des traîtres et oublie les gens du village qui, eux aussi, feront les frais de ces tueries et règlements de « compte ». Royopellejas tente de montrer à son interlocuteur qu'il s'agit d'un véritable calcul comptable très partiel et partial. À ce propos, l'emploi répétitif de « cuentas », tout comme celui de « traidores », ne laissent pas insensible :

[...] que eso no sale en tus cuentas, que en tus cuentas sólo salen los civiles muertos (sp)

-Y los traidores, también salen en mi cuenta los traidores [...]

La répétition établit un système d'échos entre les deux substantifs qui prend d'autant plus de valeur lorsqu'on sait que « traître » provient du latin *traditor* qui proprement signifie « celui qui transmet, enseigne, celui qui conte » et seulement de manière plus spécifique à partir du supin *traditum* « celui qui trahit ». Le trait est accentué lorsque Royopellejas affirme que :

-Todos somos traidores alguna vez, Nicasio [...]

Comment ne pas penser alors que ces répétitions de « cuentas » sont autant de « cuentos », d'histoires et de vies vécues par ceux qui sont morts ou qui vont être tués. Royopellejas critiquerait alors non seulement l'aspect comptable de Nicasio mais aussi sa vision partielle de l'Histoire qui ne se fait l'écho que des cuenta/os-histoires des civils morts et évacue les morts des gardes civils, malgré leur dureté. Tout doit être compté et re-conté, sans oublier qui que ce soit. De plus, l'homophonie entre « cuento » et « cuenta » permet ce rapprochement et cela d'autant plus qu'Alfons Cervera, dans ses remerciements à la fin de *Maquis* (page 170) reconnaît l'influence de certains auteurs contemporains, comme Carmen Martín Gaité qui jouait

systématiquement sur ce rapprochement possible entre « cuento » et « cuenta » dans ses œuvres¹⁵.

Par ailleurs, pour tenter de pacifier Nicasio qui tient des propos extrêmement durs de mort et de vengeance, Royopellejas, ponctue systématiquement chacune de ses interventions par un « Nicasio » qui a pour but d'humaniser la discussion. Dans cette même optique, on remarque à quel point le vieil homme tente faire réfléchir son interlocuteur en portant le débat sur un terrain plus philosophique, tout comme son épouse l'avait fait avec lui dans le premier mouvement. Mais, Nicasio, trop impliqué dans le combat quotidien, reste très proche des réalités sordides vécues dans le village ou dans le maquis. Malgré tout, Royopellejas se situe au dessus des considérations partisans :

-A mí no me gusta ninguna muerte, Nicasio (sp)

La mort plus générale évoquée par le vieil homme renvoie bien sûr à celle de son épouse comme le précise la voix du narrateur qui évoque le regard que porte Royopellejas au moment où il parle de la mort :

y Royopelleajas ha mirado las vendas oscuras de la momia [...]

En fait, en cette fin de second mouvement, la voix narrative rapproche les deux histoires, celle de la mort de la femme de Royopellejas, mythifiée par la présence de la momie, et celle des morts vus par Nicasio dans cette période d'après-guerre. Le rapprochement des deux histoires, et des morts quelles qu'elles soient, en arrive presque à la fusion-confusion car l'intervention directe qui suit peut-être aussi bien prononcée par Royopellejas que par Nicasio :

-Me voy antes de que amanezca (sp)

Il est évident que le « le ha dicho Nicasio » précise qu'il s'agit de Nicasio qui parle et qui annonce à Royopellejas son proche départ de la grotte et son retour vers le maquis. Mais si l'absence de ponctuation à la fin de l'intervention en style direct accentue cette attribution, il peut en être de même avec le paragraphe précédent qui introduit le style direct sans rupture puisque la ponctuation est là aussi inexistante. On peut alors attribuer cette annonce de départ à Royopellejas qui, comme l'affirmait la transition, évoque l'imminence de la mort du vieillard : une interprétation qui est d'ailleurs la première à laquelle laisse penser le sens de la lecture puisque le « -Me

¹⁵ Je me suis appliqué à analyser ce phénomène dans l'œuvre de Carmen Martín Gaité dans un article intitulé « De l'oralité à l'écriture en passant par l'image chez Carmen Martín Gaité » in *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques – Infantina (rencontre autour de Jean Alsina)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 265-270.

voy antes de que amanezca » vient dans la continuité des actions attribuées au vieillard. Le sens correct ne peut être rétabli qu'avec le « le ha dicho Nicasio ». S'achève alors le second mouvement par le point et la conclusion où fusionne les deux mouvements et la synthèse de toute la séquence.

Cette fusion s'observe notamment pour la première phrase qui suit et même le début de la suivante :

Y se ha quedado quieto un instante, con los ojos cerrados, en silencio. Como si ya fuera una momia [...]

Alors que tout laisse à penser qu'il s'agit de Royopellejas qui est le sujet puisque la momie fait partie de son histoire, la deuxième partie de la phrase rétablit le sens :

[...] en vez de un huído que sigue haciendo la guerra por los montes y por las calles del pueblo cuando alguien les traiciona (sp)

Nicasio est en train de devenir momie ou voudrait bien l'être, ce qui signifie qu'en cette fin de séquence, il est en train d'évoluer d'une histoire personnelle vécue dans un temps chronologique au sein du village et du maquis vers une histoire atemporelle, une éternité, comme le suggère sa volonté d'être momifié. On assiste alors à un passage de l'histoire individuelle de Nicasio qui se fond dans une Histoire qui semble le transcender et dont il devient un personnage incarnant toutes les valeurs de tous les soldats maquis, un individu qui devient un mythe.

De plus, cette présence du mythe envahit toute la partie finale et conclusive de la séquence puisque cette fin renvoie par un effet d'épanadiplose, là encore, aux premiers échanges verbaux entre Royopellejas et sa femme. Dans ce cas, c'est Nicasio qui souhaite devenir éternel par la momification. De plus, le dernier ordre-conseil de Royopellejas renvoie au tout premier verbe employé dans la première phrase de la séquence : dormir. Toute cette séquence semble se dérouler comme hors du temps, comme dans un rêve ou lors d'un sommeil, dans un monde et dans un temps à part, comme si toute la séquence formait un tout à elle seule, un ensemble autonome révélateur de l'ensemble de l'œuvre. Cette séquence serait alors à considérer comme une mise en abyme de toute l'œuvre.

III- Les secrets de la momie et de Royopellejas

À ce moment de mon analyse, j'ai donc voulu confronter mes premières conclusions à l'ensemble de l'œuvre afin de les confirmer ou de les infirmer. Par deux fois au moins, deux grandes séquences sont entièrement consacrées à

l'histoire de Royopellejas, tout d'abord dans *El color del crepúsculo* (pages 101-104), puis dans *La noche inmóvil* (pages 99-104). Dans tous les cas, le personnage apparaît comme extrêmement mystérieux puisque l'on ne connaît pas son vrai nom, celui de Royopellejas¹⁶ lui est donné par les habitants du village :

-Es por la piel, que es más roja que la carne de toro y de burro juntos (sp) (*La noche inmóvil*, 100)

En fait personne ne sait d'où il vient. Les hypothèses les plus variées sont émises : il a fui la dictature de Primo de Rivera, c'est un espion de la Phalange... Le mystère s'épaissit lorsque Royopellejas vient accueillir à l'arrivée du bus au village une très belle femme que personne ne reverra plus par la suite, si ce n'est que l'on comprend qu'il s'agit de la momie que le vieil homme a souhaité garder auprès de lui.

Par ailleurs, lorsqu'il est mentionné pour la première fois dans le premier roman d'Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, le personnage est tout de suite synonyme de temps lointain, extrêmement reculé dans le passé :

Alicia era su novia y algunas tardes me llevaban a pasear por el monte y encontrábamos unos caracoles de piedra que eran más antiguos que la cueva de Royopellejas y el castillo juntos. (*El color del crepúsculo*, 15-16)

Son nom est le plus souvent mis en parallèle avec celui de Mathusalem :

Yo le decía a Ana que sí, que mi primo tenía razón y que los niños pequeños no se mueren, que sólo se muere la gente cuando ya tiene muchos años, como Royopellejas y el bisabuelo de Luisa, que se murió con más años que Matusalén. (*El color del crepúsculo*, 94)

Une comparaison qui est reprise plusieurs fois (*El color del crepúsculo*, 112) et qui renvoie à un passé toujours plus lointain, à des temps immémoriaux, bibliques, voire mythiques, une idée qui apparaît régulièrement dans toutes les œuvres d'Alfons Cervera : *El color del crepúsculo*, page 94 ; *La noche inmóvil*, page 103 ; *Aquel invierno*, page 101-102). Un âge biblique dont Royopellejas est conscient :

y salían a la cara del abuelo Félix las señales de la edad, esa edad que Royopellejas les contó un día a Sunta y a Héctor cuando le vieron a punto de morir y ya había dejado correr a la mujer momia aguas abajo desde la Peña María

-Lo ha dicho Royopellejas, abuelo, ha dicho que hay una edad en que ya no se tiene nada, ni miedo ni nada, que es como si se estuviera muerto en vez de vivo (sp) (*La noche inmóvil*, 56)

¹⁶ Alfons Cervera explique l'existence réelle du personnage de Royopellejas et comment son surnom lui a été attribué lors d'un échange de mails en date du 14 décembre 2006 : « Royopellejas existió realmente y venía al horno de mis padres a comprar el pan. Yo me inventé su biografía pues no sabía nada de él y un día desapareció del pueblo y nadie supo ya dónde había ido ni qué era de su vida. Le llamábamos Royopellejas porque tenía la piel enrojecida. Porque sí, "pelleja" es esa especie de piel cuarteada, vieja (aunque en mi pueblo, pellejo y pelleja se usan también como un insulto medio cariñoso, algo así como "pillo") que dices. Y "royo" no es el rollo de tela que envuelve a la momia: "royo", en mi tierra y en mi pueblo, quiere decir "rojo". Pero ¡jojo!: cuando decimos "rojo" refiriéndonos a la gente de izquierdas se dice "rojo" y no "royo". Esto de "royo" sólo lo usamos referido al color, de la piel, del pelo, de un papel, de un objeto cualquiera... »

Royopellejas est donc perpétuellement assimilé au temps (*El color del crepúsculo*, 66), il est temps qui renvoie à la mort et à son éternité (*La noche inmóvil*, 158, 160), il transcende la linéarité temporelle pour devenir le temps éternel.

La deuxième caractéristique du personnage est qu'il concentre sur lui tous les attributs du conte. En effet, il est tout d'abord personnage de bien des histoires qui circulent dans le village. Sa vie, dès son arrivée aux Yesares, n'est qu'une succession de récits rapportés par les autres : celui du père du narrateur qui explique comment Royopellejas est arrivé au village et qui donne une description physique du personnage. C'est lui aussi qui évoque l'arrivée d'une très belle femme, de son installation avec Royopellejas, et du mystère qui l'entoure (*El color del crepúsculo*, 102, 125). Comme tout personnage qui fascine, il éveille à la fois le respect et la peur :

La cueva donde vivía el viejo Royopellejas nos daba miedo. Más medio que cuando vimos Frankenstein en el cine. (*El color del crepúsculo*, 101)

Tous les personnages qui l'entourent renvoient à des figures présentes dans les récits pour enfants ou même dans la mythologie. Outre le personnage de son épouse-momie, Royopellejas a un énorme chien, Sultán, qui garde l'entrée de la caverne :

Todas las tardes llegábamos hasta el linde de los algarrobos con la cueva y nos quedábamos mirando la entrada, cubierta por una cortina muy sucia y defendida por un perro enorme que se llamaba Sultán. (*El color del crepúsculo*, 102)

Or, bien souvent les chiens sont les gardiens des tombeaux, comme les chiens fidèles aux pieds des gisants, ou les passeurs de la vie à la mort dans différentes mythologies. Je pense à Cerbère, le chien tricéphale qui garde l'entrée du royaume des morts. De plus, ce personnage du chien de Royopellejas a bien quelque chose de magique puisqu'il disparaîtra comme par enchantement par la suite :

[...] a Royopellejas y a su momia enamorada y a ese perro Sultán que desapareció, como por arte de magia, la tarde en que entramos en la cueva [...] (*El color del crepúsculo*, 139)

Un ensemble de mythes, tels que les a défini Gilbert Durand¹⁷, apparaissent de manière redondante, se croisent, pour donner au personnage un statut à part,

¹⁷ Gilbert Durand, *L'imaginaire – Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, Optiques-Philosophie, 1994, pp. 39-40 : « Rendons toutefois au structuralisme, en la personne de Claude Lévi-Strauss (*L'Anthropologie structurale*, Plon, 1958), ce qu'il y a de fructueux dans son exploration du mythe. C'est lui en effet qui repéra la qualité essentielle du *sermo mythicus*, à savoir la redondance. N'étant ni un discours pour démontrer, ni un récit pour montrer, le mythe doit user d'une insistance persuasive que dénotent les variations symboliques sur un thème. Ces « essais », « paquets », « constellations » d'images peuvent être regroupés au-delà du fil temporel du discours

différent des autres. Car Royopellejas n'est pas que personnage de récits, son nom est bien souvent lié à celui de Hermenegildo, son ami, qui raconte lui aussi des histoires (*El color del crepúsculo*, 94), et il est lui-même conteur.

La vida no sé lo que es pero ha de ser lo mismo que levantarse y acostarse todos los días, que comer y beber, que acordarnos de lo que nos contaban Arturín de su guerra de Cuba y Royopellejas de su mujer artista antes de morir, lo mismo que yo cuento a mis nietos y que la sordera de mi mujer engañando al cura todos los días en la iglesia. (*La noche inmóvil*, 37-38)

Un art dans lequel Royopellejas semble exceller puisque le narrateur de *La noche inmóvil* le lui envie :

Me gustaría saber hablar como Hermenegildo o Royopellejas, mirarlo todo y después constárselo a mis nietos o a mi mujer, aunque ellos no me hicieran ningún caso [...] (*La noche inmóvil*, 39)

Ce sont d'ailleurs les contes d'Arturín et de Royopellejas qui font l'objet de toutes les attentions, et ce sont en leurs récits que l'on croit le plus (*La noche inmóvil*, 70).

Conclusion

Ainsi, cette étude d'une des séquences consacrées au personnage de Royopellejas et à celui de sa femme-momie, mais aussi à Nicasio, soldat du maquis qui continue à combattre le franquisme, nous a permis de mettre en évidence l'importance d'un personnage apparemment secondaire dans l'œuvre – Royopellejas – puisque, à notre avis, il s'agit d'une figure clef qui permet de comprendre comment fonctionne l'écriture d'Alfons Cervera. En effet, cette seule séquence est un condensé de toute l'œuvre de *Maquis* puisqu'elle conjugue les deux versants d'une même écriture : d'un côté celle de la vie des maquis et leur ancrage dans l'histoire au quotidien que l'auteur a à cœur de nous transmettre, mais aussi sa volonté de dépasser ces micro-histoires pour offrir une vision plus globale de ces années sous le franquisme. Or, le passage des histoires à l'Histoire est en partie favorisé par la présence du vieil homme qui incarne, comme je l'ai montré, l'histoire atemporelle, le personnage qui tente de donner une vision plus globale des événements, qui prend en compte tous les acteurs du conflit et toutes les souffrances vécues de part et d'autre. Alfons Cervera parvient à donner à son personnage un statut à part que je qualifie de mythique car il renvoie en bien des points à ce que les mythologues ont défini comme le mythe : au centre d'un temps cyclique, répétitif, évocateur des récits enfantins merveilleux, objet de multiples récits et lui-même

(diachronie) en série cohérentes ou « synchroniques » de ce que Lévi-Strauss appelle des « mythèmes » (plus petite unité sémantique dans un discours et qui se signale par la redondance). »

conteur – n’oublions pas que « mythe » vient du *muthos* grec qui signifie proprement « récit ».

Certains diront que Royopellejas est alors une sorte de double de Cervera. Je me contenterai de dire que le vieil homme est la matérialisation fictionnelle sur le papier des désirs de l’auteur qui se résument à vouloir donner une vision plus objective du conflit en rendant la parole aux vaincus pour redonner vie à un pan de leur histoire qui avait été totalement évacuée par l’Histoire officielle franquiste. Avec le personnage de Royopellejas, Alfons Cervera parvient à transcender les querelles partisans et à donner sa vision idéale de ce que devrait être l’Histoire.