

Les voix/voies d'une apparente neutralité dans *Maquis* d'Alfons Cervera

MURIELLE BOREL
AMU, CAER

Résumé : Lorsqu'Alfons Cervera publie *Maquis* en 1997, il se propose de se faire le porte-parole des oubliés de l'Histoire, s'inscrivant ainsi dans le courant du roman de la mémoire qui allait marquer le panorama des lettres espagnoles. Soucieux de ne pas reproduire le discours hégémonique qu'il dénonce, l'auteur pratique une plurivocité qui semble l'engager sur la voie de la neutralité. Nous nous intéressons d'abord à la façon dont s'opère le tissage de voix dans le roman, non seulement à travers les discours mais aussi et surtout à partir des jeux de focalisation. Nous procédons ensuite à l'étude des stratégies narratives et discursives mises en œuvre principalement dans la portraïtisation des personnages, puis des effets de réception qu'elles induisent chez le lecteur, dégagant ainsi un auteur implicite dont les caractéristiques mêmes problématissent le principe de neutralité.

Mots clés : Plurivocité, discours, point de vue, réception, neutralité apparente.

Resumen: Cuando publica *Maquis* en 1997, Alfons Cervera se convierte en el portavoz asumido de los olvidados de la Historia y se adscribe a la corriente de la novela de la memoria que marcaría tan hondamente el ámbito de las letras españolas. Teniendo a bien no reproducir el discurso hegemónico que denuncia, el autor cultiva una plurivocidad que parece encarrilarle en la vía de una neutralidad. Estudiamos primero de qué manera se entretejen las voces en la novela, no solamente mediante los discursos sino y sobre todo mediante los juegos de focalización. Luego analizamos las estrategias narrativas y discursivas convocadas en la elaboración de los retratos de los personajes, y cómo influyen en la recepción del texto por el lector, para a continuación desvelar a un autor implícito cuyas propias características problematizan el concepto de neutralidad.

Palabras clave: Plurivocidad, discurso, punto de vista, recepción, neutralidad aparente.

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Borel, Murielle, «Les voix/voies d'une apparente neutralité dans *Maquis* d'Alfons Cervera», p. 80-104, in SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°5 – Alfons Cervera, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Mars 2022. <http://narrativaplus.org/Narraplus5/Les-voix-voies-d-une-apparente-normalite-Maquis-Afons-Cervera-BOREL.pdf>

En 1997, l'écrivain valencien Alfons Cervera publie *Maquis*¹, deuxième *opus* d'une trilogie² consacrée à la mémoire et à la résistance sous le titre provisoire de *Voces en el maquis*. Cinq ans plus tard, le projet s'enrichit d'un quatrième volume (*La sombra del cielo*, 2002) puis en 2005 paraît *Aquel invierno*. La pentalogie, désormais associée dans la production de l'écrivain au cycle de la mémoire, fait l'objet d'une publication en 2013, sous le titre : *Las voces fugitivas*. Même si chaque volume peut être appréhendé de façon indépendante, les cinq romans se présentent comme les différentes facettes d'un même univers³. Le lecteur y retrouve d'ailleurs des lieux semblables, des personnages familiers, autant de voix assurant une continuité entre espaces, époques et événements bien que les expériences intègrent de nouvelles perspectives. Le terme « polyphonie » semble tout indiqué pour définir ce cycle fécond. Comme le suggère le titre de la pentalogie, la voix, ou plutôt, les voix, se trouvent en effet au cœur de la création de l'écrivain.

L'action de *Maquis* se situe dans le village de Los Yesares, double littéraire de Gestalgar où l'auteur a grandi. À travers son récit, ce dernier revient sur un épisode douloureux et souvent ignoré : celui de la résistance contre les forces franquistes à l'issue de la défaite républicaine de 1939, ou l'ultime tentative de renversement de la dictature. Cette dizaine d'années de lutte désespérée contre la répression et le fascisme correspond à un pan oublié de l'Histoire. Au mieux, revêtue d'un voile d'ignominie et d'illégitimité par le camp franquiste⁴, longtemps absente de l'historiographie⁵, elle condamne doublement les « soldats de l'ombre » à l'oubli et au silence. Parce que l'Histoire, selon le célèbre mot de Brasillach est toujours « écrite par les vainqueurs⁶ », et se met au service de la propagande lorsqu'elle occulte les traces d'un passé trop encombrant, parce que

¹ CERVERA, Alfons, *Maquis* (1997), Montesinos, 2006.

² *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999).

³ Voir FOLLIOU, Françoise, « Entretien avec Alfons Cervera » in *Fiction et mémoire, la guerre civile espagnole*, Dossier n°26, Initiales, p. 7.

⁴ « cette résistance ne reçut jamais ce qualificatif, mais celui de *guerrilla* ou encore *maquis* (...). Les autorités, quant à elles, parlaient de " bandits " et de " terroristes ". » YUSTA, Mercedes, « L'historiographie de la Résistance antifranquiste espagnole en relation avec l'historiographie de la Résistance française », in : *Faire l'histoire de la Résistance*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 278.

⁵ Voir l'article de Mercedes YUSTA, *ibid.*

⁶ Dans *Frères ennemis* (1944) R. Brasillach remet en question l'objectivité de l'histoire.

l'amnistie de 1977 et le Pacte de l'oubli subséquent entérinent la dissolution des crimes de guerre et rendent problématique la question mémorielle⁷, Alfons Cervera décide de « faire exister les 'sans voix'⁸ de l'histoire » pour reprendre l'expression de Geneviève Champeau⁹, et s'inscrit dans le courant extrêmement fécond, depuis le milieu des années 90, du roman de la mémoire.

Lorsque l'on évoque le cycle mémoriel de Cervera, il est inévitablement question de polyphonie, d'engagement, mais aussi d'objectivité, d'impartialité, de lutte contre toute forme d'hégémonie¹⁰. Comment l'auteur conjugue-t-il donc ces apparentes contradictions ? Un écrivain peut-il simultanément cultiver l'engagement et l'impartialité ? Par quelles voies ?

Tels sont les questionnements qui guideront notre réflexion à partir des différentes voix à l'œuvre dans le roman. Tout récit étant un lieu d'échange entre auteur, narrateur, personnages et lecteur, et parce que la question de l'impartialité n'a de sens que dans l'espace de la communication, nous l'aborderons en termes d'effets sur le récepteur afin d'en dégager les aspects performatifs. Nous nous intéresserons aux discours actoriaux, narratoriaux et auctoriaux liés à l'élaboration des agents de l'action car ces derniers sont toujours les supports de l'axiologie de leurs créateurs ainsi que des investissements herméneutiques, culturels, affectifs, voire pulsionnels du lecteur.

⁷ Voir MACÉ, Jean-François, « Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010) », *Bulletin hispanique* 114-2 | 2012.

⁸ « No me gustan las revanchas, sólo la memoria de los hechos que antes sólo fueron contados desde la versión única e interesada de los vencedores de la guerra », cité par Georges Tyras dans « Testimonio literario y procedimientos de garantía: El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera », *I^{er} Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, p. 3.

⁹ CHAMPEAU, Geneviève, « Les 'romans de la mémoire' renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, 118-1 | 2016, p. 199.

¹⁰ Cervera lui-même évoque son « écriture d'engagement ». Voir FOLLINOT, Françoise, *op. cit.*, p. 7. Selon Anne-Laure Bonvalot, « El "ciclo de la memoria" responde en primer lugar a un compromiso moral que el autor reivindica », voir BONVALOT, Anne-Laure, « Alfons Cervera o la novela del disenso » in *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Tierradenadie Ediciones, 2015, p.4. Dans TYRAS, Georges, Prólogo, in *Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, 2013 : « Semejante empresa implica una reflexión sobre las modalidades de escritura – fragmentación, discontinuidad, polifonía, incertidumbre, perspectivismo- capaces de representar, cuando no de rehabilitar, una realidad que el discurso oficial nunca ha asumido plenamente » (p.14) ; il ajoute ensuite : « La estética cerveriana significa en última instancia el rechazo de [...] cualquier palabra unívoca que supondría trasposición o remedo de un discurso de poder » (p.16).

LES VOIX/VOIES DE LA NEUTRALITÉ

Le roman se compose d'un récit principal, « De los nombres y las voces », enchâssé entre un prologue et un épilogue, eux-mêmes assumés par une instance homodiégétique. Régi par une structure binaire, il oppose présent de la narration et passé diégétique même si l'espace mémoriel donne lieu à d'incessants sauts temporels fragmentant le récit avec la même efficacité que la multiplicité des voix qui s'y expriment.

Ángel, narrateur-personnage du récit apertural, ébauche à grands traits sa biographie inscrite dans le contexte tragique de la résistance, avant de céder la parole aux acteurs du drame.

Voix actantielles

« De los nombres y las voces » relate les affrontements entre la Garde Civile et les maquisards mais aussi et surtout le quotidien des habitants de Los Yesares, entre humiliation, vengeance et escalade de la violence. Ce sont donc trois types de témoignages qui s'entrelacent.

Ceux des rebelles : Sebastián Fombuenas, père d'Ángel et assassin malgré lui, Nicasio, héroïque sauveur de chèvre médaillé pour son acte de bravoure dans son enfance, Ojos Azules, chef du groupe des résistants et amoureux déçu, Nicanor, la « taupe¹¹ » accordéoniste, Paco Cermeño dit El Vativos ex-soldat franquiste converti au républicanisme, Pástor Vázquez, le maître d'école engagé renonçant à sa vocation par idéologie politique, Feliciano l'homme sage..., pour ne citer qu'eux.

Chaque profil incarne un type de personnage et souligne la diversité des destins. Certains ont rejoint la clandestinité par conviction, la plupart pour échapper aux représailles nationalistes ; tous la poursuivent pour vaincre le fascisme, se dresser contre l'humiliation, le déshonneur et le silence. Combattants de l'ombre, ils affrontent avec un évident manque de moyens les militaires de la Guardia Civil. Parmi ces derniers, trois figures sont nettement individualisées : le haineux capitaine Gervasio Bustamante, le sadique Antonio Raussell Todolí, mais aussi l'intègre et pondéré Norberto Pérez Expósito, dénué de préjugés envers les Républicains qu'il côtoie. Même si le

¹¹ Le terme "topo" ou "fantasma" désigne les Républicains contraints de se cacher à l'issue de la guerre pour échapper aux représailles.

« camp nationaliste est faiblement représenté » et leurs principaux représentants « dissociés des valeurs de référence », indices selon Geneviève Champeau¹² de la disjonction axiologique pratiquée par le romancier, Cervera ne cède pas pour autant, comme on le voit, à un facile manichéisme condamnant par avance toute incarnation du pouvoir national.

Le groupe franquiste rassemble aussi les principaux notables du village : le maire Mariano del Toro, le curé don Cosme, le responsable du Syndicat Enrique Perales, ou don Abelardo, le maître d'école, chacun incarnant une prérogative de pouvoir au sein du *Movimiento*.

L'auteur s'intéresse également à la parentèle, tant du côté des vainqueurs que des perdants. Guadalupe et Rosario, d'une part, Juanita d'autre part, malgré un apparent antagonisme, partagent une vision commune faite de lassitude et de saturation face à l'horreur, tandis que Sagrario, épouse du maire, se démarque par une rancœur tenace envers ceux qu'elle estime responsables de la mort de son frère. Elle symbolise l'ambivalence et la facilité à basculer dans le camp adverse. Issue d'une famille progressiste, elle vit sa volte-face idéologique comme un moyen de vengeance.

Enfin, une partie de la population de Los Yesares se répartit entre partisans des insurgés (Manuel, par exemple) et opposants (Máximo) ; tandis que d'autres aspirent à la neutralité, à l'image de Justino (« Yo estoy con los unos y con los otros¹³ », p. 20) qui trahira finalement les uns et les autres, ou de Luis Cardenas, éprouvant d'abord une peur indistincte pour les deux camps, avant de trouver le courage de se révolter. Certains endossent un rôle de bouc émissaire, comme l'irréprochable oncle Narciso. Ou bien vivent l'humiliation de la défaite et de l'aumône, tel le mutilé de guerre républicain, Hermenegildo, condamné à accepter le poste que ses propres ennemis lui ont octroyé à la mairie.

Ce rapide recensement permet d'appréhender la posture apparemment syncrétique d'un romancier mettant en scène des représentants de tous horizons idéologiques, parfois nuancés, voire contradictoires.

Il convient désormais de s'intéresser à la façon dont l'écrivain en intègre les voix.

¹² CHAMPEAU, Geneviève, *op. cit.*, p. 198.

¹³ Toutes les citations renvoient à *Maquis*.

Dans l'architecture complexe de ces 50 séquences, l'instance narrative hétérodiégétique côtoie l'énonciation homodiégétique. On constate une nette prépondérance de la 3^{ème} personne, identifiée dans 42 séquences contre seulement 8 à la 1^{ère} personne.

Les rares personnages prenant aussi en charge le récit sont : Justino (Séquence 1¹⁴), Sebas (Séquence 2), Lorenzo le garde champêtre (Séquences 3 et 28), Ojos Azules (Séquence 23), Hermenegildo (Séquence 36), Pástor Vázquez (Séquence 47) et Nicasio (Séquence 49).

Comme le rappelle Elisabeth Delrue, «la troisième personne d'après Benvéniste [*Problèmes de linguistique générale*] est la non-personne¹⁵ ». Nous aurions là un premier indice de neutralité. Cervera, en outre, ne privilégie jamais la voix dominante d'un narrateur omniscient et omnipotent, transfuge d'une voix auctoriale qui imposerait son discours. L'instance narrative hétérodiégétique est essentiellement le relais des paroles, pensées ou perception d'un personnage. Dans les rares moments où les faits sont relatés sans passer par la conscience d'un personnage, le récit, objectif et détaché, se contente de retracer les événements en focalisation externe (Séquence 24). D'autres procédés confortent l'impartialité discursive.

Discours

Dans *Maquis*, Alfons Cervera recourt massivement au discours direct.

Certaines séquences sont d'ailleurs presque exclusivement construites à partir de dialogues. La séquence 16 ressemble à s'y méprendre à un texte dramatique. L'aperture, à la manière d'une didascalie, apporte des précisions sur le lieu, l'ambiance et le comportement des personnages. Elle fait ensuite place à un long échange verbal entre don Cosme, Nicasio et Sebas, conversation dont le lecteur devient le témoin direct.

Largement employé dans le roman réaliste, l'effacement du narrateur permet de mimer l'indépendance des acteurs du récit vis-à-vis de l'instance énonciative et génère l'impression d'un discours impartial.

¹⁴ Par commodité, les séquences sont numérotées dans l'article alors qu'elles ne le sont pas dans le texte.

¹⁵ DELRUE, Elisabeth, "La polyphonie narrative : techniques, fonctions, incidences sur la lecture dans *El Árbol de la ciencia* et *La Dama errante* de Pio Baroja", *Cahiers de Narratologie*, 10.1 | 2001, p. 360.

Chez Cervera elle exprime aussi le rejet d'une instance hégémonique détentrice exclusive du droit de parole. Le brouillage des frontières entre le « showing » (dramatisation) et le « telling » (narration)¹⁶, se révèle aussi dans l'emploi d'une typographie inusuelle. Le discours direct n'est jamais précédé de la ponctuation signalant le subtil glissement des propos du narrateur à ceux du personnage, pas plus que le retour à la narration n'est indiquée par le tiret ou le point, comme on le constate dans l'exemple suivant :

Entonces el bosque de sabinas se llenaba de colores y era como si fuera de repente un bosque mágico habitado por los duendes
 - Ya podrías aprenderte otra canción
 le reprendía todas las noches Bernabé Torres, el de La Alameza
 - Es que con «La ruleta de Montecarlo» dejé patidifusa a una forastera rica que vino a Losa un verano
 - A mí me gusta «La bien pagá», de Miguel de Molina, podías tocarla alguna vez... (p. 93)

Ce détournement de la norme installe l'impression d'une exacte continuité entre le discours actantiel et narratorial, comme pour mieux souligner l'interchangeabilité des voix et l'absence de prépondérance d'une instance énonciatrice sur l'autre.

Voix et regards multiples

Depuis Gérard Genette, la distinction entre voix et mode est acquise même si elle continue à faire débat¹⁷. Au terme ambigu de « focalisation », nous préférons celui de « point de vue » pour désigner ce que voit, perçoit ou pense le personnage, nous rapprochant en cela de la démarche de Mieke Bal¹⁸. A l'instar de François Jost¹⁹, il serait plus juste de parler de « point de vue

¹⁶ Voir BOURNEUF, Roland et OUELLET, Real, *L'univers du roman* [1972], Paris, PUF, 1989, p. 85.

¹⁷ On se souvient que si la « voix » renvoie à qui parle, le mode fait référence à qui voit.

¹⁸ Mieke Bal proposait de distinguer entre focalisateur et focalisé dans BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes (1977)*, Utrecht, HES, 1984.

¹⁹ Voir JOST, François, « Pour une narratologie impure », *Narratologies : états des lieux*, Protée, vol. 19, n°1, hiver 1991, p. 20. Tout narrateur effectue en effet des débrayages énonciatifs dès lors qu'un verbe médiatise l'action. Il s'agit souvent d'un verbe perceptif mais pas seulement : le verbe peut aussi rendre compte d'une activité intellectuelle, psychique ou émotionnelle, cognitive, donc.

cognitif » car c'est alors la subjectivité de la figure actoriale, son mode de pensée, ses ressentis, qui s'offrent au lecteur.

Si le narrateur hétérodiégétique est omniprésent dans *Maquis*, il n'est que le porte-parole des personnages. La presque intégralité des séquences s'ouvre en effet sur un protagoniste dont le point de vue dominera le récit.

Nous en proposerons quelques exemples.

Le premier est extrait de la séquence 6 : « El guardia Antonio Rausell Todolí se mira en el Espejo su cansancio de tres años rodando por el monte.» (p.33). Dans cette phrase, le verbe introducteur « mirarse » commande le point de vue et invite le lecteur à partager le ressenti du personnage.

Dans cette brève citation de la séquence 25: « A Nicanor el de Losa le gustaba tocar... » (p. 93), le verbe « gustar » joue un rôle similaire et convoque de manière très subtile une appréhension des événements en focalisation interne.

Ailleurs, c'est l'expression de l'état émotionnel qui convoque immédiatement la subjectivité du personnage, comme dans cet exemple: « Juanita estaba cansada del cuartel... » (Séquence 29, p. 104). Le récit adopte la perspective de Juanita et conditionne le lecteur.

Dans cet extrait: « Guadalupe se lavaba las heridas con una infusión de rabo de gato y aún sentía en las manos los temblores del pánico » (Séquence 27, p. 99), le verbe perceptif « sentir », en installant le récit dans l'expérience subjective de la protagoniste, réinvestit aussi l'action première, apparemment décrite de façon externe, et pousse le lecteur à faire l'expérience concrète et simultanée de l'effroi vécu par Guadalupe.

Malgré le recours à la troisième personne, c'est donc toujours la subjectivité du personnage qui s'affirme, renforçant ainsi l'effet mosaïque de la plurivocité.

Il serait tentant de dénombrer les occurrences de chaque instance et de déterminer comment les jeux de focalisation mettent consécutivement l'accent sur tel ou tel personnage mais le recensement statistique se heurte à la complexité de l'élaboration diégétique et discursive, construite sur d'incessants glissements et superpositions de voix.

Georges Tyras explique comment, dans *La noche inmóvil*, on passe « en una misma secuencia, de una voz narrativa a una voz actancial,

y ésta también puede, en el marco de la misma frase, cambiar de persona locutiva²⁰ ". Cet enchevêtrement des voix vaut aussi pour *Maquis*. La séquence 3 s'ouvre par exemple sur un discours en apparence hétérodiégétique. Le narrateur revient d'abord sur l'histoire de Paco Cermeño et offre quelques éléments biographiques. L'omniscience apparente du discours se justifie aisément si l'on se souvient que l'action se déroule dans le vase clos d'un village où les histoires de chacun sont connues de tous. À ce stade, on peut légitimement hésiter entre instance homodiégétique ou hétérodiégétique. L'interchangeabilité des voix devient en revanche plus problématique lorsque, délaissant l'électricien, le narrateur, sautant apparemment du coq à l'âne, s'intéresse tout à coup à une conversation tenue entre un père et sa jeune fille, à propos du corps mutilé d'Hermenegildo. Rien dans le récit ne permet de déduire que Lorenzo n'ait été le témoin de cette conversation qui semble se dérouler dans le huis-clos d'un foyer comme le suggère la précision temporelle « una noche ». Tout laisse penser à un narrateur omniscient, capable de reproduire en discours direct une partie de l'échange, concrètement la question de la fillette (« -Y a Hermenegildo le cortaron la pierna los guardias ? », p. 24), puis en discours indirect libre, la réponse de Manuel, le père ; réponse qui serait passée pour du discours direct si l'auteur avait utilisé les guillemets. Seule leur absence nous fait glisser d'un type discursif à l'autre.

Ce procédé, extrêmement intéressant, mime la perméabilité des voix. On navigue sans la moindre difficulté de la parole du narrateur à celle du personnage et vice-versa. L'interchangeabilité se confirme lorsqu'apparaît dans le texte une réplique assumée en discours direct par un certain « José Sánchez, el primo del alcalde » (p. 24). Si l'on s'en tient aux conventions régissant les énoncés discursifs, cette réplique serait censée apporter une réponse à Sunta. Or il n'en est rien. Du moins ne s'agit-il pas d'un commentaire destiné à la petite fille car un changement spatio-temporel s'est opéré. Toute l'ironie de la désobligeante remarque de José se révèle lorsque le lecteur identifie l'appartenance idéologique du locuteur. En tant que cousin du maire, il s'inscrit sans ambiguïté dans le camp des vainqueurs et dès lors son observation narquoise devient lisible.

²⁰ TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*, Montesinos, 2007, p. 56.

Reste toutefois la délicate question de l'identité du narrateur. Le verbe « decir » à l'imparfait intrigue. Il implique la répétition, comme s'il s'agissait là d'un discours ressassé. Seul un narrateur omniscient aurait la faculté d'entendre à plusieurs reprises un même discours ou, peut-être, un personnage évoluant dans l'entourage proche du maire.

Or après ce qui s'apparente à une digression, le narrateur revient sur la figure de Vativos et récupère une anecdote devant témoigner de la folie furieuse qui s'empare parfois de Cermeño. Apparemment, le narrateur s'égaré une fois encore dans ses souvenirs lorsqu'il reproduit en style direct la rumeur courant à propos de Pérez Expósito : « - Si es lo que parece, pronto lo trasladarán a otro cuartel o le pegarán un tiro los falangistas

se decía en el pueblo a la lumbre oscura del secreto » (p. 25).

Puis, contre toute attente, et sans transition, il s'intéresse à Bustamante. Et soudain, apparaît un pronom de 2^{ème} personne, « tú » lequel implique forcément un « yo », donc un narrateur homodiégétique, dont la passivité, l'impossible prise sur les événements transparait dans cet emploi du pronom de deuxième personne, qui va bien au-delà d'une simple référence à l'oralité du discours puisqu'il produit surtout un effet de mise à distance.

Peu à peu, cette instance narrative indéterminée, adoptant les codes du récit hétérodiégétique omniscient tout en usant du discours propre de la mémoire (autorisant des allers-retours entre présent et passé car, dans la mémoire, le temps est aboli et le souvenir peut indifféremment actualiser les événements accomplis ou à venir), intègre la modalité subjective du narrateur-personnage. Avec le pronom personnel « te », on entre dans le point de vue d'un narrateur témoin dont l'identité ne sera révélée qu'à la fin. L'incertitude des voix est maintenue par la reproduction en discours indirect libre des propos de Bustamante. Le narrateur ne reprend pas à son compte les menaces grossières et violentes du militaire, il les répète, dans un transfert de voix. Dans un deuxième temps seulement, le récit reproduira au discours direct les propos du militaire, identifiés comme tels par la présence du tiret et dédouanant le narrateur de toute responsabilité.

L'instance énonciative se recentre sur l'anecdote. La technique de narration reste la même avec l'adoption d'une focalisation externe pour rendre compte des agissements de Paco. Un jugement de

valeur vient émailler la scène d'une pointe de subjectivité : « El silencio se podía cortar con un cuchillo ». Mais on est si proche de l'expression lexicalisée que la subjectivité peut passer inaperçue. Il en va de même lorsque le narrateur précise : « seguía sin oírse una mosca y sólo se oyó la voz del recién llegado » (p. 26). Tout emploi d'un verbe perceptif convoque un point de vue interne. On se trouve ici à mi-chemin entre la dimension plurielle de l'expression lexicalisée à valeur collective et l'expérience individuelle et subjective de toute perception. La description de la scène et l'impression de temps suspendu prennent fin avec le départ de Cermeño. Dans l'avant-dernier paragraphe de la séquence, surgit le pronom « me » qui oblige à reconsidérer toute la scène. L'apparente instance hétérodiégétique n'est autre que le personnage de Lorenzo, qui, sans doute depuis le début, agissait en témoin transcripteur. Les subtiles marques de subjectivité émaillant un récit faussement neutre prennent tout leur sens. Mais le doute reste permis : difficile de trancher définitivement entre un narrateur hétérodiégétique omniscient externe et un narrateur-personnage témoin relatant des événements remémorés (hormis l'impossible scène entre Sunta et son père) mais saisis en mode externe. Cervera élabore donc une instance narratrice fluctuante, à l'identité labile, auxquelles se mêlent de façon apparemment indiscriminée et aléatoire des voix plurielles. Ces voix en palimpseste trouvent leur équivalent formel dans le perspectivisme pratiqué par le romancier. Un même événement est perçu et relaté à partir de perspectives multiples afin d'offrir une vision fragmentée de la réalité. La trahison de Justino est ainsi évoquée par son auteur afin de légitimer le crime qu'il vient de commettre, mais est aussi justifiée par la scène du chantage, puis abordée par Ojos Azules et Sebas qui accordent leur pardon. La réalité devient multiple. L'assassinat de don Abelardo est vécu depuis deux perspectives, celle des responsables et celle des autorités locales. Réparation d'une injustice pour les uns, inadmissible provocation pour les autres, l'événement n'est jamais univoque. Apte à rendre compte d'une réalité plurielle, le contrepoint est un appel à la relativité. En évitant les positions tranchées, il plaide en faveur d'une impartialité de ton, tout en rappelant que seule la somme des témoignages isolés permet d'atteindre la complexité de la réalité. Pour Cervera, le multiperspectivisme empêche la primauté d'une voix sur une autre : « En fait, je n'aime pas que dans

mes romans, une seule voix soit là qui raconte tout. Ce serait comme appliquer une méthode dictatoriale à mes histoires²¹ », explique-t-il.

Polyphonie et réception

Si les raisons qui poussent le romancier à faire grand usage de la plurivocité sont en partie élucidées, reste un questionnement majeur : qu'implique la démultiplication des voix en termes de réception ?

Les théories de la lecture se sont attachées à montrer le fonctionnement de la relation s'instaurant entre personnage et lecteur. Vincent Jouve a notamment dégagé un « système de sympathie²² », conséquence directe de l'illusion de personne. Il estime que ce système est régi par trois codes, qu'il classe du plus opérant au moins contraignant : le code narratif, le code affectif et le code culturel²³.

Dans un premier temps, nous nous attacherons uniquement au code narratif. D'après ce schéma, l'implication du lecteur et la sympathie éprouvée pour la figure actoriale dépendent directement du type de narrateur et du choix focal. Tout accès à l'intériorité du personnage accroît l'identification du lecteur. Si le récit homodiégétique s'avère très efficace, une narration hétérodiégétique à partir de la perspective d'un personnage l'est tout autant, si l'on admet comme W. C. Booth « que tout point de vue intérieur soutenu, quelle que soit sa 'profondeur', transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée²⁴ ».

Dans « De los nombres y las voces », le lecteur passe d'un point de vue à l'autre, d'une souffrance à une autre, d'une émotion à la suivante et fait sans doute ainsi l'expérience d'une douleur et d'un désespoir omniprésents qui n'épargnent personne ; mais la polyphonie à l'œuvre dans le récit central de *Maquis* aboutit aussi à une diffraction de l'instance énonciative et à l'éclatement des points de vue, ce qui rend le code narratif inopérant. Aucune voix ne s'impose, car dans « le roman à focalisations multiples, le lecteur est [...] conduit à redistribuer ses investissements chaque fois qu'un

²¹ FOLLIOU, Françoise, *op. cit.*, p. 8.

²² JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 119-149.

²³ *Ibid.*, p. 147.

²⁴ BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », *Poétique* n°4, 1970, Paris, Seuil, p. 523.

nouveau personnage est présenté comme sujet²⁵ ». C'est le constat auquel arrivait Bakhtine à propos de Dostoïevski. La polyphonie semble donc confirmer l'hypothèse d'un discours où prévaudrait l'impartialité.

Est-il pourtant concevable qu'un écrivain impliqué dans la récupération d'un douloureux passé non seulement national mais également familial²⁶ reste suffisamment à distance pour offrir un point de vue neutre sur les événements ?

La question est rhétorique. Le rapprochement établi par G. Champeau entre roman de la mémoire et roman à thèse²⁷ n'est pas anodin et annonce l'impossible dissociation entre éthique et esthétique qui définit aussi la posture de Cervera²⁸. Il convient dès lors de cerner les stratégies mises en œuvre par le romancier pour influencer sur la réception de son texte. Nous partons donc à la recherche de l'auteur implicite défini par Vincent Jouve comme cet « investissement affectif, esthétique et idéologique qui imprègne tout récit et qui permet de reconstituer une figure de l'énonciation²⁹ ».

VOIX D'AUTEUR : L'IMPOSSIBLE NEUTRALITÉ

Si le corps du récit fait état d'un brouillage des voix, l'instance énonciative du prologue s'impose par contre magistralement et sans ambiguïté.

L'hyperbolique pronom « Yo » inaugurant le roman, installe un début étique³⁰ qui, associé à l'énonciation en première personne agit très efficacement sur l'adhésion du lecteur³¹. L'impact est renforcé par l'emploi actualisant du présent qui, au gré de l'apparente annulation de la distance entre personnage et lecteur, pousse naturellement le

²⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁶ Cervera reconnaît que « bien sûr, il y a une enquête – quelquefois sans le vouloir directement – sur mon propre passé familial », FOLLIOU, Françoise, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ CHAMPEAU, Geneviève, *op. cit.*

²⁸ Voir revue *Alphabets* : « Je dirais que les romans de la mémoire assimilent ces procédés expérimentaliste et les mettent au service d'un projet qui est aussi éthique qu'esthétique ». « Alfons Cervera : roman, mémoire et résistance », *Alphabets* n° 8, 2015, p. 13.

²⁹ JOUVE, Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, 10.2 | 2001, p. 84.

³⁰ La distinction entre début étique et émique, proposée par R. Harweg est reprise par JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 137-138.

³¹ « en imposant au lecteur son point de vue sur l'histoire, le narrateur l'oblige du même coup à entrer dans son jeu », *Ibid.*, p. 125.

récepteur à investir la place du narrataire. Ángel donne l'impression de s'adresser directement au lecteur et favorise l'empathie. La relation affective est exacerbée par les thématiques développées dans le récit. Selon Vincent Jouve, certains motifs « ouvrant sur l'intimité » (parmi lesquels l'enfance, l'amour ou la souffrance) tendent à renforcer le lien affectif qui se tisse avec le récepteur. Ils relèvent du code affectif³². Or le prologue exploite simultanément ces motifs :

Yo nací cuando la guerra y a los cinco años, mientras jugaba al lado de la acequia del Rajolar, se llevaron los guardias a mi padre, le molieron a palos y a los pocos días se fue para siempre al Cerro de los Curas, con la cuadrilla de maquis que mandaba Ojos Azules.
(p. 13)

Relater cet épisode cruel à partir du point de vue de l'enfant s'avère très efficace. L'innocence et la vulnérabilité suggérées par l'âge et le jeu entrent en collision avec la violence de l'événement vécu, subi dans toute l'incompréhension propre à l'enfance. La condensation narrative accroît la brutalité d'un épisode qui changera le destin du garçonnet pour toujours, l'arrachant à sa condition. L'objectivité de la formulation accentue le contraste entre la froideur de la description factuelle et l'émotion intériorisée, rendant la scène plus poignante encore.

Le statut de victime, la souffrance physique et psychologique suggérée par l'hypallage (« tenemos la espada doblada a golpe de palos o a golpe de silencio », p. 13) attisent la compassion du lecteur ; de même que les larmes de la mère d'abord, du jeune Ángel ensuite, dont on comprend qu'il reproduit par mimétisme cet aveu d'impuissance. Faire l'expérience à un si jeune âge des faiblesses de l'omnipotente figure parentale reste une expérience traumatisante. Cervera, à travers cet épisode, exploite aussi les peurs primordiales de l'être humain. Il convoque les mythes fondateurs et les pulsions inconscientes que le récepteur satisfait (malgré lui) lors de la lecture³³.

³² *Ibid.*, p.138-140.

³³ Il s'agit de la part que Vincent Jouve identifie comme le lu, à savoir le personnage comme « alibi fantasmatique », « support d'investissements inconscients ». JOUVE, Vincent, *Pour une analyse de l'effet-personnage*. In : *Littérature*, n°85, 1992, p. 111,

L'image de l'enfant esseulé, blotti dans son lit (« también lloré por la noche, acurrucado en el colchón de lana », p. 14) renvoie à la peur du noir et à une angoisse plus fondamentale encore, celle de l'abandon. Selon le degré de refoulement, la réactivation de la pulsion pourra pousser le lecteur à revivre ses propres angoisses³⁴ ou simplement à compatir. Dans tous les cas, il ne restera pas indifférent. Ce fonctionnement est d'autant plus efficace qu'il relève du non-conscient.

L'une des pulsions les plus influentes est Thanatos. Elle est associée à tous les phénomènes de cruauté qui, par l'action cathartique de la lecture, permettent au récepteur de décharger son agressivité latente. L'évocation de l'abominable décapitation pourrait exercer une fascination chez le lecteur et paradoxalement provoquer une inavouable adhésion. Généralement les pulsions entrent en conflit avec le code culturel qui réproouve la violence. L'homicide reste un tabou et la barbarie de l'assassinat, dans le récit, ne fait qu'aggraver la situation: « Dicen que mi padre le cortó la cabeza al guardia civil que le pegó una paliza por trabajar en domingo y que por eso se echó al monte, para que no lo fusilaran. » (p. 14).

Pourtant, outre que le sujet collectif (« Dicen ») induit la possibilité d'une rumeur infondée colportée comme une calomnie, la justification apportée nuance la monstruosité de l'acte. Il ne s'agit pas d'un agissement gratuit mais de la réponse à une agression déclenchée par le non-respect de la trêve dominicale ; autant dire une raison insuffisante pour justifier la brutalité de Zunzunegui envers Sebas : la correction reçue semble démesurée par rapport à la faute commise. Entre alors implicitement en jeu une notion qui influe sur le code culturel du lecteur : le droit à résister à l'oppression³⁵. La révolte du père devient dès lors un acte de légitime défense contre un abus d'autorité et apporte une explication intellectuellement acceptable, apte à apaiser, du moins, les réticences d'un code culturel éventuellement bousculé.

³⁴ Jouve relève les conséquences ambivalentes de la lecture susceptible soit d'apporter un « bénéfice » avec « un surcroît d'expérience : l'interaction avec les personnages signifi(ant), dans ce cas, apport intellectuel, enrichissement affectif ou possibilité de revivre pour s'en libérer les scènes angoissantes de la petite enfance. » Soit de générer « l'aliénation ou la répétition névrotique de scènes fantasmatiques », *Idem*.

³⁵ Se souvenir qu'il s'agit d'un droit fondamental (art. 2 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen) permet d'en apprécier toute la portée.

La sauvagerie apparente du père est encore atténuée par une seconde justification :

En aquellos años fusilaban a la gente por menos de nada y es muy difícil olvidar que la muerte nunca es inocente y mucho menos cuando te pegan un tiro porque has perdido una guerra y no levantas el brazo a la altura que quieren que lo levantes quienes la ganaron.
(p. 14)

Cet exemple met bien en évidence l'injustice de décisions prises arbitrairement, rendant la désobéissance légitime lorsqu'elle s'assimile à un moyen de défense.

Lorsque le lecteur se verra à nouveau confronté à l'épisode de la décapitation dans le déroulement du récit, d'une part, la brutalité de la surprise sera atténuée, d'autre part, Sebas aura déjà endossé le rôle de victime. La réception du personnage s'en trouvera ainsi complètement bouleversée.

Même si, selon Georges Tyras, Ángel cède la parole aux acteurs d'un récit choral et sans instance supérieure déterminée³⁶, l'identification primaire³⁷ du lecteur au narrateur homodiégétique du prologue impacte toutes les identifications secondaires. Quels que soient les points de vue ultérieurement convoqués et précisément parce qu'aucune voix surplombante ne viendra s'imposer, subsistera l'écho, plus ou moins assourdi de cette voix première, celle d'Ángel. Bien que la narration s'enrichisse de nombreuses anecdotes, c'est bien son histoire qu'il livre, celle d'un enfant torturé par les gardes civils.

Un tel parti-pris est loin d'être anodin. Il laisse entendre la voix de l'auteur implicite, cette figure auctoriale que toute œuvre littéraire dessine en creux dans les plis de son texte.

Dans *Maquis*, Alfons Cervera dépeint la sauvagerie d'une époque ainsi que l'engrenage de la violence alimentée par le délétère sentiment de vengeance. À un passage à tabac répond une

³⁶ Georges Tyras évoque « una narración incierta porque múltiple, en la que no existe ninguna instancia narrativa superior capaz de asumir una función rectora. ». TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ Vincent Jouve estime que « L'identification primaire au narrateur sert à orienter les identifications secondaires aux personnages », lesquelles résultent des choix de focalisations. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 128.

décapitation, à la lâche exécution d'une femme à bout portant succède l'assassinat du garde civil responsable, en représailles au meurtre du maître d'école à la solde de l'autorité, un enfant de maquisard subit la torture... Même si ces exactions abominables ne sont pas réservées à un camp, il est indéniable que leur portée diffère.

Le prologue brosse à grands traits l'acharnement et l'arbitraire triomphant des franquistes, dont les actes ne reçoivent d'autre légitimation que leur statut de vainqueurs. La brutalité est indiscriminée, s'exerçant avec la même virulence contre les hommes, les femmes (« A mi madre y a la mujer de Nicasio, (...) las pelaron al cero más de una vez porque no iban a misa ») ou les enfants, tel qu'en fait la douloureuse expérience, le jeune Salvador : « a pesar de que no tendría más de siete u ocho años le zurraron de lo lindo » (p. 14).

Si l'on admet que, comme dans la vie, la première impression est toujours la plus tenace, car l'intimité « entre lecteur et personnage est, une fois établie, très difficile à remettre en cause³⁸ », après un tel portrait, les gardes civils souffrent d'un réel déficit de sympathie.

La séquence aperturale fait pourtant état d'un meurtre. La confession est crue : « Me llamo Justino Sánchez Aparicio y acabo de matar a un guardia civil » (p. 19). Cet acte paraît d'autant plus ignoble que le garde et son bourreau viennent de partager une cigarette. Le garde Antonio pourrait facilement passer pour une victime et Justino incarner la cruauté insensible. Mais cette première image est démentie dès la séquence suivante. Le récit révèle d'abord toute la sauvagerie des militaires de Franco, capables d'abattre une femme sans défense. La barbarie devient ensuite plus ciblée lorsque l'auteur de cette ignominie est désigné : Antonio, l'homme que Justino a assassiné. Cette précision agit sur la perception du lecteur et l'invite à nuancer, voire à retirer, sa compassion initiale. Le garde Antonio ne mérite plus l'apitoiement. La succession des scènes ne fera d'ailleurs que confirmer la personnalité trouble du militaire, marquée par la haine, voire le sadisme, comme le révélera l'épisode des poules. Enivré par le sentiment de puissance qu'éveille en lui le regard affolé des gallinacées, Todolí développe une folie meurtrière et leur tord le cou, une à une. Le lecteur comprend qu'un tel débordement vaut aussi pour la chasse à l'homme qui est en train de

³⁸ *Ibid.*, p. 137.

se jouer dans les collines de Los Yesares. Il ne faut attendre aucune pitié de cet individu.

La séquence 3 livre pour la première fois la figure du capitaine Bustamante. Celui-ci est perçu à travers le regard d'une instance homodiégétique à l'identité instable. Mais deux traits suffisent à construire l'éthopée du militaire: violence incontrôlable et grossièreté exacerbée comme en témoigne le passage : « cuando en verano te veía por la calle sin camisa decía que te iba a pegar dos hostias y a colgar por los cojones como colgaría por los cojones a Paco el Vativos y a Ojos Azules si algún día se los encontraba cara a cara » (p. 25).

Si le portrait est médiatisé par le point de vue de Lorenzo, le discours narrativisé permet de reproduire les paroles de Bustamante. C'est donc ironiquement le propre personnage qui élabore cette image dévalorisante de lui-même.

Cervera mêle point de vue externe mais subjectif (celui de Lorenzo) et construction simultanément objective et subjective à travers la reprise exacte des propos tenus par le militaire. Le discours direct permet à l'instance narrative de s'installer dans une pseudo impartialité en se dédouanant de tout jugement de valeur. Dans le discours direct, les mots parlent d'eux-mêmes, nous l'avons vu.

L'obsession pour les résistants devient rapidement un autre trait définitoire du capitaine. Le détail de l'œil de verre renforce symboliquement la cruauté. Que ce soit à travers ses actes, ses propres discours (« - Hay que cazarlos, hay que cazarlos y fusilarlos o cortarles los huevos a esos hijos de puta », p. 66) mais aussi par l'intermédiaire de ceux que le narrateur ou les autres personnages tiennent sur lui, le militaire se singularise par le ressentiment et l'animosité. Usant des pratiques les plus viles telles que le chantage, l'humiliation, l'abus d'autorité, le sadisme, il incarne toute la bassesse de l'être humain.

Les rares séquences portées par son point de vue et celle, insolite, qui révèle une fragilité intérieure et dévoile une attendrissante scène familiale autour du feu de cheminée (séquence 18), arrivent trop tard pour améliorer l'image calamiteuse de l'homme rongé par la haine et la rancœur. Son humanité, en outre, ne dure qu'un instant, immédiatement rattrapée par le ton agressif qui de nouveau s'insinue dans le discours : « cuando hacían bromas a la lumbre quieta del

invierno, antes de llegar a Los Yesares para romperles el corazón y la vida a los del monte » (p. 69).

Difficile d'adhérer à une telle figure, odieuse même aux yeux de son proche entourage. Son épouse est prête à répudier le monstre qu'il est devenu et songe à fuir, à abandonner mari et enfants, deux adolescents aussi sadiques que leur père. Le point de vue de Juanita a d'autant plus d'effet sur le lecteur que ses rêves perdus, sa souffrance avouée, sa condition de femme soumise et dénigrée subissant l'autoritarisme de son conjoint ne font qu'augmenter la compassion pour l'épouse.

Le portrait de Bustamante ainsi que la posture axiologique dessinée en creux sont sans appel. Le texte révèle un auteur implicite hostile à cette incarnation du franquisme, qui n'est pas sans rappeler l'auteur réel. Si l'auteur impliqué doit être distingué de l'écrivain, il est évident que l'éthos préalable³⁹ de ce dernier renforce l'identification entre les deux figures.

La posture idéologique est aussi soutenue par l'absence d'exemplarité au sein des vainqueurs. Il n'existe entre eux aucune valeur susceptible d'améliorer leur image : ni solidarité, ni esprit de groupe. Todolí éprouve une haine viscérale envers son supérieur qu'il rêve de « colgar de los huevos » et ainsi « se iba a reír de la puta madre del cabo » (p. 34). Le langage grossier et irrévérencieux qu'il utilise participe du travail de sape du personnage. Sagrario, l'épouse du maire méprise son mari, lui reproche son manque de courage.

Les représentants de l'autorité, identifiés comme « fascistes » dispensent haine et injustice, comme lorsqu'ils exhortent la population à humilier l'irréprochable oncle Narciso et qu'ils finissent par le fusiller sans aucun motif. Il n'est pas rare qu'ils perdent leur sang-froid et commettent des actes insensés, à l'image du maire s'acharnant contre un inoffensif écureuil transformé en cible de tir, devant l'œil incrédule de Bustamante. Ironique façon de souligner le déchainement de la férocité. L'épisode le plus épouvantable reste bien sûr la torture d'Ángel. L'atrocité culmine avec le récit froid et

³⁹ Ruth Amossy intègre dans l'éthos préalable « la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social ». AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p. 73.

distancié de la scène, aussi dénué d'émotion que les gardes impassibles :

al crío Ángelín lo han dejado a oscuras en el puesto de guardia y le han quemado las uñas de las manos con un soplete de los de soldar tuberías de plomo. Y cuando se ha quedado sin conocimiento, los guardias han salido del cuarto y se han puesto a fumar tranquilamente y a mirar la cara de horror de Guadalupe. (p. 101)

Paradoxalement, l'absence initiale de pathos jette une lumière encore plus crue sur l'ignominie de l'acte. À travers le détachement sadique des tortionnaires, c'est toute la réprobation de l'auteur implicite qui s'exprime, subtilement révélée dans l'adverbe « tranquilamente ». Alors que la précision pourrait passer pour une simple description objective, elle renvoie en réalité au « point de vue » de l'auteur tel que l'entend Alain Rabatel⁴⁰ et en révèle l'idéologie sous-jacente.

L'impitoyable détermination des gardes indifférents à l'effroi de la mère (hyperboliquement traduit par la comparaison « ojos como platos ») ainsi que l'intervention d'auteur au ton méprisant livrant imperceptiblement le point de vue des militaires à travers la suggestion d'un délirant sentiment d'omnipotence (« como si fueran dioses en vez de guardias civiles que se pasan la vida persiguiendo maquis por los montes y quemando las uñas inocentes de un niño », p. 101) confirment la posture idéologique d'une instance énonciative dans laquelle trois voix cohabitent simultanément. Malgré le traitement polyphonique, c'est en dernière instance la voix de l'auteur qui domine. Celle des gardes, mineure et antagonique fait l'objet d'une forte dévalorisation. Il semble, en outre, difficilement concevable que dans cette scène la pulsion inconsciente prenne le pas sur les codes affectif et culturel. L'identification aux victimes (mère et fils) se trouve confortée par la « proprioception », à savoir la faculté du récepteur à éprouver les sensations décrites par le

⁴⁰ « Ainsi, le PDV [point de vue] ajoute aux valeurs épistémiques précédentes des valeurs axiologiques, idéologiques, thymiques, qui sont bien évidemment très importantes pour l'interprétation, et notamment pour l'interprétation de valeurs qui, du fait qu'elles n'apparaissent pas dans des jugements ou des commentaires explicites, semblent à première (et courte) vue " objectives " ». RABATEL, Alain, « Quand voir c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de Narratologie*, 11 | 2004, p. 9.

narrateur⁴¹. Si Béatrice Bloch réserve ce concept à l'instance homodiégétique, nous estimons qu'il n'est pas moins opérant dans un récit hétérodiégétique perceptif. Autant tout lecteur est capable de ressentir l'épouvante d'une mère confrontée à la torture de son enfant, autant il s'avère peu probable qu'il puisse s'identifier aux tortionnaires parce qu'il disposerait de cette même expérience. Seul reste alors le récit insupportable de l'innocence violentée.

Le portrait des résistants est-il plus laudatif ? On le constate rapidement, les hommes du maquis sont loin d'être innocents. Ils se mettent hors la loi par les pillages qu'ils organisent. Leur présence inspire parfois la peur. Ils commettent des actes barbares. Durant la guerre, Paco Cermeño a gagné ses galons de lieutenant « porque según contaban se hinchó a matar nacionales como a conejos » (p. 51), le jeune Pastor Vázquez a assassiné le curé et le maire de son village. Ils ont procédé à l'exécution préméditée de deux hommes : Máximo et don Abelardo. Il existe pourtant une différence majeure avec les nationalistes : les crimes ne sont pas motivés par la soif de vengeance mais par la nécessité⁴². Máximo a été mis en garde contre sa tendance à trop parler. Son zèle lui a coûté la vie. Quant à don Abelardo, il lui est reproché de dispenser un enseignement partisan et de trahir la vérité historique, autant dire de soutenir la propagande franquiste. Sa personnalité s'oppose à celle de don Recalde que tous les enfants admiraient et respectaient, un maître d'école incarnant des valeurs républicaines. Si l'homicide heurte le code culturel du lecteur, la justification de l'acte permet au moins d'éviter l'impression qu'il s'agisse d'un acte arbitraire. En outre, les résistants exposent leurs cas de conscience et s'interrogent à plusieurs reprises sur la légitimité de leur lutte :

hay guerras y guerras

- Y no todas son justas, que hay guerras armadas por los hijos de puta como Franco [...]. Pero hay guerras, como ésta misma que armamos nosotros en el monte, que lo que quieren es precisamente que llegue la tranquilidad y la paz sea la comida de todos los días (p. 116)

⁴¹ Voir BLOCH, Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie*, 10.1 2001.

⁴² Pour Geneviève Champeau, cette inégalité de traitement est révélatrice de la polarisation idéologique du roman de la mémoire. CHAMPEAU, Geneviève, « Les 'romans de la mémoire' renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*, p. 198.

L'existence seule de ce questionnement devient un garde-fou contre la haine bestiale des vainqueurs. Le monde des résistants, en outre, est régi par l'entraide, l'amitié, ce qui l'oppose axiologiquement au camp adverse. Il est également porteur d'exemplarité. La lutte contre le fascisme n'est pas seulement politique, elle concerne toute la communauté et s'inscrit comme une aspiration à la dignité, au droit d'exister et d'être respecté, de retrouver une voix. La parole est *in fine* ce qui différencie l'homme de l'animal. Même s'ils agissent parfois en tortionnaires, les résistants se situent avant tout du côté des victimes. Or, le « statut de victime de ces personnages, au sein d'une opposition bourreau/victime facilite l'empathie du lecteur, de même que les qualités qui leur sont prêtées – courage, dignité, intégrité, solidarité – en tant que hérauts des vertus républicaines⁴³ ». L'axiologie ne peut être plus claire.

Presque tous les résistants du récit ont épousé la cause de la guerrilla par obligation, pour sauver leur peau ou laver une humiliation. Nicanor parce qu'il a été dénoncé, Nicasio suite à l'agression d'un garde civil, Paco Cermeño après avoir subi la vexation de l'huile de ricin. Pastor Vázquez, engagé dans la lutte anti franquiste par conviction, fait figure d'exception. Il est le seul à tenir un discours idéologique. Même le chef de l'armée rebelle, Ojos Azules, a ironiquement rejoint la lutte suite à une trahison amoureuse...

En accentuant l'humanité de ses personnages, Cervera les rend plus proches du lecteur. Le partage de la souffrance, puis de la défaite, conforte la dimension affective. En diverses occasions, le lecteur partage l'intimité des rebelles. Il est même convié aux préliminaires amoureux de Guadalupe et Sebas ou de Nicasio et Rosario (Séquences 4 et 9). Ces épisodes voyeuristes renvoyant à la découverte de la scène originelle, agissent fortement sur le lecteur. Ils contribuent à l'installation d'une intimité complice : le lecteur découvre en même temps que Rosario la cicatrice dévoilée par le corps dénudé. Plus le personnage se révèle, plus l'empathie augmente. Or Nicasio fait aussi partie des personnages les plus récurrents du roman.

Nous avons souligné l'efficacité de certains thèmes dans l'instauration de l'effet de sympathie. Nicasio est par deux fois durement touché : il perd d'abord son garçonnet de deux ans ; il doit

⁴³ *Ibid.*, p. 199.

ensuite endurer le trépas de sa compagne, abattue par un garde. L'onirisme aussi agit sur l'investissement pulsionnel. Or l'étrange rêve du résistant parcourt le roman comme un refrain lancinant. Certes, il est annonciateur de tragédie, mais la signification n'interviendra qu'ultérieurement. L'inquiétante étrangeté dégagée par ce songe mystérieux est source de fascination, de quoi séduire le lecteur malgré lui. Le personnage est en outre investi d'une dimension héroïque depuis qu'il a reçu, enfant, une médaille après avoir sauvé une chèvre noire. L'effet de sympathie, soutenu par le code culturel, est conforté par l'investissement pulsionnel. En outre, la séquence 49 décrivant les circonstances du sacrifice du maquisard achève d'emporter l'adhésion du récepteur, d'autant qu'elle recourt à une instance homodiégétique. En assumant lui-même le discours de son destin tragique, Nicasio convie « en temps réel » le lecteur à son agonie. Le pathos atteint son comble. Pour Georges Tyras : « el valor añadido de un dispositivo como la narración póstuma es obviamente de orden axiológico⁴⁴ ».

Il serait donc naïf d'imaginer que la polyphonie instaure une égalité entre tous les personnages. Si Cervera délègue la parole à chacun des acteurs du récit, certains ont, plus que d'autres, voix au chapitre et endossent des valeurs qui agissent directement sur le code culturel du lecteur. Le récit n'est pas neutre, derrière la plurivocité se dresse bien une voix surplombante, celle de l'auteur, qui se laisse moins saisir que deviner et distille, par touches, la révolte des oubliés de l'Histoire. Pour Anne Laure Bonvalot, la polyphonie de *Maquis* n'a rien d'un choix esthétique anodin, mais exprime l'impossible approbation d'un discours monologique⁴⁵ issu de l'inacceptable consensus imposé au nom de la démocratie.

⁴⁴ TYRAS, Georges, « Testimonio literario y procedimientos de garantía: El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera », *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ BONVALOT, Anne-Laure, « Alfons Cervera o la novela del disenso », *op. cit.*, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE CITEE

CERVERA, Alfons, *Maquis* (1997), Montesinos, 2006.

--, *Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, 2013.

« Alfons Cervera : roman, mémoire et résistance », *Alphabets* n° 8, 2015.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes (1977)*, Utrecht, HES, 1984.

BLOCH, Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie*, 10.1 2001, <http://journals.openedition.org/narratologie/6944> [Consulté le 18/05/2021].

BONVALOT, Anne-Laure, « Alfons Cervera o la novela del disenso » in *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Tierradenadie Ediciones, 2015, p. 203-224, <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02385629> [Consulté le 20/05/2021].

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Real, *L'univers du roman* [1972], Paris, PUF, 1989.

BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », *Poétique* n°4, 1970, Paris, Seuil, p. 511-524.

CHAMPEAU, Geneviève, « Les 'romans de la mémoire' renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, 118-1 | 2016, <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4312> [Consulté le 18/05/2021].

DELRUE, Elisabeth, « La polyphonie narrative : techniques, fonctions, incidences sur la lecture dans *El Árbol de la ciencia* et *La Dama errante* de Pio Baroja », *Cahiers de Narratologie*, 10.1 | 2001, <http://journals.openedition.org/narratologie/6992> [Consulté le 18/05/2021].

FOLLIOU, Françoise, « Entretien avec Alfons Cervera » in *Fiction et mémoire, la guerre civile espagnole*, Dossier n°26, Initiales.

JOST, François, « Pour une narratologie impure », *Narratologies : états des lieux*, Protée, vol. 19, n°1, hiver 1991, p. 19-24.

JOUBE, Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, 10.2 | 2001,

- <http://journals.openedition.org/narratologie/10182> [Consulté le 25/05/2021].
- a, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- b, *Pour une analyse de l'effet-personnage*. In : *Littérature*, n°85, 1992. *Forme, difforme, informe*, p.103-111, https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1992_num_85_1_2607 [Consulté le 25/05/2021].
- MACÉ, Jean-François, « Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010) », *Bulletin hispanique* 114-2 | 2012, <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2150> [Consulté le 20/05/2021].
- RABATEL, Alain, « Quand voir c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de Narratologie*, 11 | 2004, <http://journals.openedition.org/narratologie/21> [Consulté le 23/05/2021].
- TYRAS, Georges, *Prólogo*, in *Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, 2013.
- , « Testimonio literario y procedimientos de garantía: El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera », *I^{er} Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.369/e.v.369.pdf [Consulté le 18/05/2021].
- , *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*, Montesinos, 2007.
- , « El maquis literario de Alfons Cervera », *Revista Quimera*, n°236, nov. 2003.
- , « Poétique de la mémoire: la trilogie d'Alfons Cervera », in Francisco Campuzano Carvajal (ed), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines - Acte de colloque Montpellier 6,7 et 8 décembre 2001*, Montpellier, 2002.
- YUSTA, Mercedes, « L'historiographie de la Résistance antifranquiste espagnole en relation avec l'historiographie de la Résistance française », in : *Faire l'histoire de la Résistance*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, <http://books.openedition.org/pur/128859> [Consulté le 19/05/21].