

Un enfant dans la Guerre d'Espagne : *Le chapelet d'amours* de Francisco Umbral Mémoires réels et mémoires inventés

Jean Pierre CASTELLANI
Université de Tours
Laboratoire ICD

Résumé

L'espace romanesque de Francisco Umbral est, de toute évidence, autobiographique. Cependant, on peut déceler aussi chez lui une volonté de représentation de l'Histoire contemporaine espagnole à partir de récits d'enfance d'un homme qui a connu la guerre civile et le franquisme. *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981), peut servir de base à une réflexion sur la situation originale de l'auteur par rapport aux récits d'enfance. Umbral démonte par ce roman subversif le système idéologique espagnol et la transgression face à la Société, à la Culture et à la Patrie.

Mots- clés : Guerre civile, enfance, Histoire, littérature

Resumen

El espacio novelesco de Francisco Umbral es evidentemente autobiográfico. Sin embargo, se puede ver también en su obra una voluntad de representar la Historia contemporánea española, a partir de relatos de infancia por un hombre que ha conocido la guerra civil y el franquismo. *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981) puede servir de ejemplo para reflexionar de la situación singular del autor en los relatos de infancia. Umbral destruye con esa novela subversiva el sistema ideológico español y canta la transgresión frente a la Sociedad, la Cultura y la Patria.

Palabras claves: Guerra civil, infancia, Historia, literatura.

L'écrivain espagnol Francisco Umbral (1932-2007) est généralement considéré comme un écrivain narcissique dont le moi envahit toute la production romanesque ou journalistique. Presque toujours écrite à la première personne, son œuvre est très souvent tournée vers le passé individuel de l'auteur, son enfance en particulier, à Valladolid, pendant la guerre civile, et son adolescence à Madrid (en pleine domination du régime franquiste), ou vers un présent envahi, dans la majorité des cas, par un érotisme avoué et revendiqué de plus en plus franchement, à partir de l'instauration de la démocratie en Espagne, en 1975.

On décèle dans ses textes une rétrospection systématique et une introspection complaisante avec comme thèmes constants : le poids prépondérant de l'enfance. Si l'espace romanesque est, de toute évidence, autobiographique, on peut voir aussi chez lui une volonté de représentation de l'Histoire contemporaine espagnole à partir de récits d'enfance d'un homme qui a connu la guerre civile et surtout le franquisme qui en est issu.

Los helechos arborescentes (1980)¹, en français, *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981)², peut servir de base à une réflexion sur la situation originale d'Umbrales dans le courant des récits d'enfance, à tendance plus ou moins picaresque, en voyant dans quelle mesure ce roman est un témoignage sur l'amère réalité de l'Espagne de 1936, comme les romans picaresques l'étaient de la société de leur temps. Cela nous incite aussi, comme nous y invite l'auteur lui-même, à examiner en quoi il l'intègre dans une conception tout à fait singulière de l'Histoire d'Espagne et de la création romanesque. Comment, dans son cas - un écrivain dont l'enfance se passe pendant une guerre-la fiction peut servir l'Histoire.

Le héros narrateur du récit est un enfant qui vit à Valladolid, dans le temps de la guerre civile³, écartelé entre l'atmosphère asphyxiante d'une maison familiale et une maison lupanar, que l'enfant fréquente.

Le lieu unique du roman est la ville de Valladolid, et ses environs, dans un temps extérieur réduit aux années de la guerre civile espagnole (36-39), mais sans aucune indication de date précise. Tout au long du récit, une série d'indices marquent et délimitent une éducation dans une famille et dans une circonstance bien réelles : le père, parti à la guerre, est absent de cette existence, remplacé par une mère, une grand-mère, des tantes, des domestiques et toute une galerie de péripatéticiennes qui reçoivent

¹ UMBRALES, Francisco, *Los helechos arborescentes*, Argos Vergara, 1980.

² La traduction en langue française du titre *Los helechos arborescentes*, publiée sous le titre de *Le chapelet d'amours* (Hachette, 1981, traduction de Michèle Gazier) perd cette notion originelle, pourtant fondamentale pour la compréhension du roman.

³ Umbrales a menti, pendant longtemps, sur sa date de naissance : en effet, il est né à Madrid en 1932 et non 1934 comme il est indiqué dans toutes ses notices biographiques ou 4^e de couverture de ses ouvrages. Secret qui a été découvert récemment par une recherche de la critique Anna Caballé : *Francisco Umbrales, el frío de una vida*, Espasa Hoy, 2004. Il a donc connu enfant, de 4 à 7 ans, la guerre civile qui éclate en 1936. Par ailleurs, il a fallu attendre 2015 pour connaître la véritable identité de son père. ...Son enfance est peuplée de mystères et de mensonges

leurs clients dans le bordel le plus connu de Valladolid, celui de doña Formalita.

Dans la maison de cet enfant, nommé Paquito, on écoute la radio nationaliste, avec ses discours belliqueux et ses réclames de chocolat OKAL, on lit le quotidien conservateur *A.B.C* et le journal local *El Diario Pinciano*, on va à la messe et on suit les processions de la Semaine Sainte. On ouvre aussi cette maison à un précepteur antipathique don Doménico, rejeté par l'enfant. La mère est contrainte, malgré une maladie grave, de prendre un emploi à la Mairie, tandis que son petit garçon porte la chemisette de l'Auxilio Social, tout en subissant les bombardements et en goûtant les friandises de la marchande de la place du Rosarillo. On se parfume à l'eau de cologne La Giralda, on assiste au passage des participants à un meeting fasciste, on se bagarre dans la rue entre bandes rivales, et en particulier avec les phalangistes. Les billets sont bien ceux, marrons, de l'époque, les militaires sont présents partout, ils occupent même les maisons, dont celle de l'enfant. On donne une représentation du Don Juan Tenorio le 1er novembre, le général Millán Astray fait une arrivée remarquée, on parle du viol de religieuses dans les couvents. La Tour de Valladolid, la Place de l'Ochavo, les deux fleuves qui entourent la ville, l'église de San Nicolás, la gare du Nord, tous ces éléments sont réels.

Cependant, dans cette réalité, apparaissent d'autres signes qui nuancent forcément cette perception de la réalité. Ils fissurent notre adhésion et troublent notre croyance dans la représentation donnée. En effet, on peut trouver curieuse la simultanéité du passage de la foule qui se rend à un meeting fasciste et celle qui suit l'enterrement du grand-père libéral, de même que la sanglante exécution sommaire de républicains pendant l'enterrement de la mère (ou de la grand-mère) de l'enfant.

Le lecteur ne peut éviter une impression de montage, de réassemblage de souvenirs réels et d'informations qui permettent de reconstruire une réalité non seulement par l'observation directe d'où peut naître le souvenir rapporté, mais par une construction artificielle.

Plus significatif encore le fait que l'enfant-observateur ne peut pas chronologiquement avoir assisté à un certain nombre d'événements qu'il rapporte comme tels : le départ des soldats espagnols pour la guerre coloniale de Cuba, les obsèques du poète José Zorrilla. Il avoue lui-même avoir éprouvé des doutes sur la véracité de ce qu'il raconte. Ainsi sa rencontre avec un maure de la garde de Franco, donnée comme réelle

dans les premières lignes du roman est remise en question dans un chapitre ultérieur :

Et c'est alors, je pense, que se passa dans mon existence quelque chose qui s'y était déjà passé avant et dont je me souviens que je l'ai vu sur la lucarne de l'école, je ne sais pas, enfin le zouave Muza arriva, un beau soir, alors que j'étais seul et indécis, la boule à zéro, au carrefour des deux rues lumineuses, dubitatif comme toujours dans la vie [...] (Umbral, 1981 : 151)

Voici donc un récit vraisemblable qui cherche ses sources en lui-même, contaminant de la sorte tous les autres éléments du souvenir.

Un autre épisode dramatique, l'assassinat sadique d'une femme, doña Laureana, par le maure Muza, serait perçu comme authentique si la lecture d'un autre roman d'Umbral *Pío XII, la escoltadora y un general sin ojo* (1985) ne nous faisait découvrir le même événement dans des conditions identiques, avec un assassin commun certes mais avec une victime différente, dans ce cas une veuve, doña María San Manuel Martín Morena (Umbral, 1985 : 178). Peu à peu se glisse en nous un scepticisme quant à l'authenticité des faits racontés.

Cette impression est renforcée par une série de données, qui peuvent paraître inventées ou recomposées par une capacité d'imagination dont serait doté l'adulte qui écrit ses souvenirs. Il en est ainsi de l'initiation sexuelle de cet enfant par la putain Luna, ou de sa découverte de l'érotisme féminin à travers l'évocation d'une scène d'amour entre deux prostituées, dans le cloître de San Gregorio. On peut même se demander si cet enfant a bien pu se réfugier dans ce salon pour y être adopté par des putains au grand cœur, et même y être soigné. Ces femmes aux noms pittoresques et signifiants - La Formalita, doña Nati, la Gilda, Lola del Oro, la Peseta, Ofelia, Luna - ne sont-elles pas les archétypes féminins qui peuplent l'imaginaire de l'adulte ? Leur béatification n'est-elle pas une inversion onirique de leur situation réelle dans la société espagnole ?

Le narrateur en vient même à plonger dans l'imaginaire complet, voire dans le surréalisme : ainsi se voit-il tué par des barbares pour ressusciter au chapitre suivant, ou raconte-t-il comment, avec le maure Muza, il a découvert le cadavre momifié de Susana, la putain mystérieusement disparue. Ainsi, les soirs d'angoisse, il imagine comment le fantôme du comte de Ribadeo vient rôder dans les rues.

Dans cette perspective, on peut se poser la question de savoir s'il a vraiment battu féroce son camarade David le jour de l'enterrement de sa mère, ou vu le maure Muza sodomiser son jeune ami.

En définitive, le romancier lui-même avoue cette superposition de réel et d'éternel, de vécu et de symbolique, pour chacun des éléments essentiels de son récit. La maison de la Formalita devient la représentation de tous les exclus de l'histoire espagnole : les maures, les mozarabes, les juifs, les gueux. On y croise des écrivains comme Estebanillo González, Quevedo, ou des personnages comme Lazarillo de Tormes.

La maison-palais de la grand-mère avec ses trois patios réunit, en elle, les trois Espagnes, celle des intellectuels libéraux, celle du peuple et celle des marginaux obscurs. La putain Susana se métamorphose en l'amante de tous les guerriers, Gilda est comparée à une Vierge Marie des tableaux de la Renaissance, maîtresse de tous les poètes romantiques, postromantiques, néoclassiques et néo-épiques de la ville. L'enfant de chœur l'est depuis trois ou quatre siècles, il en perd même la notion d'espace et de temps :

Je pensais parfois à mon grand-père, lorsque j'étais assis sur une chaise, dans le couloir de la Formalita ou que je somnolais à même le sol dans la chambre de doña Laureana, et je ne savais déjà plus depuis combien de temps étaient morts mon grand-père ou d'autres membre de ma famille, je ne savais même pas si ce grand-père était mort ou non ; peut-être que je vivais par anticipation (je ne sais pas comment j'ai perdu la notion du temps et de l'espace ; à cause d'un quelconque breuvage que m'auraient donné les putains) [...] (Umbral, 1981 : 32)

On peut tirer de ces observations les axes suivants, essentiels pour saisir la portée très complexe de ce livre : en premier lieu, s'agit d'un texte subversif qui prétend mettre en pièces l'image idéalisée de l'Espagne, telle qu'elle a été longtemps transmise par l'éducation, dans trois domaines. D'abord le militaire par une conception de l'Histoire d'Espagne qui l'assimile à une longue guerre civile sans fin :

La lumière sur la table , bougie, lampe à huile, lampe, veilleuse, lanterne, etc..., illuminait un carliste au nez rouge, un milicien de la République, un soldat de Franco, les yeux et les dents d'un blanc féroce ou un comunero-partageux et sa face de charbonnier, un petit élégant du XVIII, un encyclopédiste ; exilé francophile, humaniste ou émule de Rousseau, un type à perruque et catogan ou à tignasse jacobine, et la guerre, la longue, lente guerre d'Espagne, trois années qui en valaient trois cents, défilait dans sa conversation sombre, entre le bâillement de la patronne, les ronflements de l'entremetteuse et le silence profond de la maison. (Umbral, 1981 : 49)

Personne n'échappe à la dérision féroce du regard incisif de cet enfant qui met en cause aussi bien l'héroïsme que son culte tout au long de l'histoire de son pays. Tous les soldats, depuis la fin des temps, sont décrits comme

des soudards, clients de ce bordel qui les réunit au-delà de tout manichéisme.

C'est ensuite le domaine de l'intelligence, ou plus exactement de l'intellectuel, par la satire des poètes romantiques représentés essentiellement par le poète Zorrilla qui apparaît sous un jour grotesque et vaniteux.

C'est enfin celui de la religion par un jeu de massacre du catholicisme intransigeant qui glorifie le culte de la Virginité transgressé ici par la béatification des deux putains Laureana et Susana. Un pastiche de sermon exprime cette dérision :

Et au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, nous allons aujourd'hui vous mettre sous les yeux, mes très chers frères, un prodige que le ciel a accompli dans notre ville, dans cette ville, noble forteresse d'une guerre contre l'Espagne et contre le Christ, fleuron éternel de toutes les guerres de la perversion et de la perdition qui menacent notre intégrité. Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, je vous dis qu'un infidèle en fuite a assassiné la nuit dernière une dévote dame, une sainte femme, une veuve qui veillait sur la couronne de lauriers en or d'un grand poète national, le plus vivant et éternel représentant de notre romantisme catholiques. (Umbral, 1981 : 157)

En second lieu, ce mouvement est rendu possible, ou en tout cas plus signifiant, par le dédoublement du narrateur-protagoniste en deux enfants antithétiques qui représentent, par leur dualité contradictoire, la dialectique hispanique : d'un côté un Paquito, enfant sage de la bourgeoisie provinciale, et de l'autre un Francesillo ami des marginaux, et en particulier, des putains. L'auteur insiste, tout au long du roman, sur ce caractère double qui lui fait mener une double vie. Ainsi au chapitre VII, au moment où il évoque la maison de sa grand-mère, maison-palais où coule l'eau fraîche des patios, et où agonisent quelques femmes assises et figées dans leurs fauteuils d'osier, le jeune enfant se voit en enfant des rues, observateur et même voyeur des événements les plus sordides, en compagnie de voyous qui sont ses vrais amis. Il reconnaît alors que son véritable être est ce « fameux voyou » (Umbral, 1981 : 44). De même, au chapitre X, il assimile sa mère à Greta Garbo, alors qu'il la sait malade et condamnée à mourir jeune - et, à ce moment-là, il s'auto-définit comme « un fils enfant de chœur, un Paquito svelte et capricieux, un Francesillo intemporel, sacripant et sacristain. » (Umbral, 1981 : 58)

Face à son précepteur qu'il hait, il rêve d'un autre lui-même, le « Paquito que j'étais, le vrai ». Et c'est dans le troisième patio, le plus reculé et presque inaccessible, que naît cet autre lui-même. Il prend même conscience que notre « Moi » est une superposition de différents "moi",

deux personnages contradictoires au moment où il lit, dans son manuel scolaire, cette page sur l'origine des temps, symbolisé par ces fougères arborescentes :

D'immenses bois de conifères et de fougères arborescentes recouvraient les continents ; purifiant l'atmosphère d'anydride carbonique, et le laitier du soir passait dans son char de feu, et le clapotis de l'air jubilait dans les cruches [...] (Umbral, 1981 : 9)

Quand le docteur Cazalla lui rend visite sur son lit de malade, dans le lupanar, il se demande si le médecin, à le voir ainsi se réfugier dans ce lieu misérable, connaît son autre Moi, ce « Le Paquito châtelain, petit infant malade de l'oreille » (Umbral, 1981 : 186)

Finalement, l'adulte prend conscience qu'il a connu une double vie, l'une dans la maison-palais de sa grand-mère, l'autre dans le lupanar au présent de son enfance, et même une autre vie, en des temps anciens, qui lui aurait permis ainsi d'assister à la première représentation de don Juan Tenorio.

Le dernier chapitre qui correspond à la fin de la guerre civile, et donc à la victoire franquiste, marque justement le retour aux « gens de mon autre vie », à son « vers mon autre monde » (Umbral, 1981 : 234). C'est dans le carrosse des enterrements que, de façon significative, on ramène l'enfant espiègle à son rôle d'enfant de chœur de la cathédrale, au service d'un Franco, lui-même momifié :

Franco venait me remettre à ma place, me rendre à ma classe, à mon monde, à ma chronologie disciplinaire et étroite. Francesillo se diluait dans Paquito, l'enfant libre, l'enfant lièvre de tous les temps, devenait un enfant concret, cravaté, tranquille, soumis à une biographie et finalement prisonnier de la vie et de la mort. Je sentais tout ça comme un miracle à l'envers, comme une résurrection à l'envers, comme une chute à la verticale dans le velours de l'ombre, gravement, lourdement, lorsque quelqu'un me poussa dans le dos.

Je compris que le moment était venu. Je descendis ou je montai d'interminables marches recouvertes de tapis. Trois ou quatre. Je fis quelques pas vers Franco, j'ignore si j'en fis beaucoup ou peu. Personne ne l'avait jamais regardé de près. Soudain, je me vis devant ses yeux fixes, vides, clairs, obscurs, inexpressifs, minéraux et doux en même temps. Il venait de gagner la guerre civile et c'était un vieillard de cent ou deux cents ans, il portait toutes les marqueteries de l'âge et de la maladie sur son visage minuscule, embaumé par une lumière qui n'appartenait ni au ciel ni à la terre, il avait l'air entièrement branché à des câbles de sang, à des circuits électriques, fossile et masque, mythe et momie, totem et tabou, vieux et vieillissime. (Umbral, 1981 : 239)

Cette scène est inventée, à l'évidence, arrangée, fabriquée au moyen d'un mélange de faits réels (un Te Deum en l'honneur de Franco, l'agonie du

généralissime prisonnier des tubes de la chirurgie moderne) et de fantasmes propres à l'auteur lui-même.

En dernier lieu, en effet, ce roman présente en même temps, une réflexion sur le mécanisme du souvenir. Umbral revendique, de façon obsessionnelle, le droit à imaginer son passé, à inventer des épisodes, à mentir selon la terminologie habituelle. Quelques remarques éparpillées dans ce livre le prouvent : «on a des souvenirs du futur plus fondés que ceux du passé»(UMBRAL, 1981 : 99)ou bien : «Soir à jamais figé, irréel, non vécu eût-on dit, en dépit de ce qui allait arriver et que je vais aussitôt narrer. » (Umbral, 1981 : 163)

Elles sont confirmées par des affirmations qui reviennent comme un leitmotiv dans d'autres œuvres et nous conduisent au cœur même de sa conception de l'autobiographie par sa curieuse et originale construction du souvenir. Ainsi dans *Trilogía de Madrid* : « L'imagination est la forme lyrique de la mémoire » (Umbral, 1984 : 67). On comprend mieux maintenant l'absence de personnage dans l'autobiographie permanente qu'est toute l'œuvre d'Umbral. Tout part de lui, d'un moi tout-puissant qui revendique la liberté d'inventer plutôt que le droit de tout raconter. Umbral ramène tout à lui, mais par une falsification de son propre narcissisme, il se dédouble en autre lui-même qui lui permet de s'inventer une autre enfance. Loin de chercher la reproduction de l'anecdote biographique, et moins par une observation de soi que des autres - peut-être sa plus grande qualité - il utilise le modèle comme un moyen, non comme une fin. Il ne reconstitue pas une enfance, il la constitue à partir d'éléments fragmentaires, transformés par son imaginaire.

Mythoclaste et iconoclaste, tel un Juan Goytisolo, Umbral démonte, par le biais de ce récit, tout le système idéologique espagnol, au-delà d'une simple critique du franquisme, et chante la transgression face à la Société, à la Culture et à la Patrie par l'inversion des valeurs. Le dédoublement du narrateur-protagoniste en deux enfants antithétiques, d'un côté un Paquito, enfant sage de la bourgeoisie provinciale, et de l'autre un Francesillo ami des marginaux, représente la dialectique hispanique.

Umbral revendique, de façon obsessionnelle, le droit à imaginer son passé, à s'inventer cette enfance baroque. Mythomane comme tous les grands romanciers, il a peut-être totalement inventé cette enfance baroque dans ce lupanar de Valladolid. Elle lui permet, assurément, de présenter une picaresque transfigurée et métamorphosée en un univers poétique où tous les possibles peuvent se réaliser, en-dehors des entraves, des normes

et des codes de l'ordre moral, religieux ou politique. Cette idéalisation du monde le plus sordide - celui des putains de Valladolid - traduit la supériorité, à ses yeux, du discours littéraire sur l'Histoire.

N'oublions pas cependant que la victoire de Franco, donc de l'ordre, est celle d'un mort-vivant. Ce roman s'intègre parfaitement dans une alchimie de la mémoire : enfant, on ne comprend rien aux événements politiques de son temps, encore moins aux affrontements des adultes. La mémoire n'est pas l'histoire. Ce texte subversif est la manifestation d'un règlement de comptes avec les traumatismes de son enfance par un homme mûr, qui prétend mettre en pièces l'image idéalisée de l'Espagne.

Références bibliographiques

UMBRAL, Francisco (1981), *Le chapelet d'amour*, Paris, Hachette.

UMBRAL, Francisco (1984), *Trilogía de Madrid, Memorias*, Barcelona, Planeta.

UMBRAL, Francisco (1985) *Pío XII, la escolta mora y un general sin ojo*, Barcelona, Planeta.