



HAL
open science

Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans *La Nuit du Décret* (Michel del Castillo, 1981)

Françoise Heitz

► To cite this version:

Françoise Heitz. Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans *La Nuit du Décret* (Michel del Castillo, 1981). Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. *Articuler le fantasme et l'histoire*, 9, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.175-195, 2015, *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, 978-2-37496-196-5. 10.4000/books.epure.1613. hal-04223848

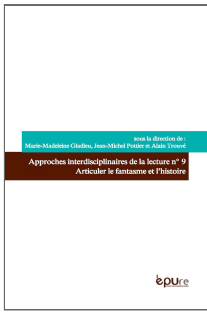
HAL Id: hal-04223848

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04223848v1>

Submitted on 30 Sep 2023

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

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



Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier (dir.)

Articuler le fantasme et l'histoire

Éditions et Presses universitaires de Reims

Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans *La Nuit du Décret* (Michel del Castillo, 1981)

Françoise Heitz

DOI : 10.4000/books.epure.1613
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961965



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2015

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

HEITZ, Françoise. *Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans La Nuit du Décret (Michel del Castillo, 1981)* In : *Articuler le fantasme et l'histoire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2015 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1613>>. ISBN : 9782374961965. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1613>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2015
Licence OpenEdition Books

Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans *La Nuit du Décret* (Michel del Castillo, 1981)

Françoise Heitz

- 1 Avant d'aborder l'ouvrage qui fait l'objet de notre étude¹, il semble approprié de retranscrire la quatrième de couverture d'un roman postérieur de Michel del Castillo, *Le Crime des pères* (1993) :

J'ai toujours écrit pour éviter de vivre. J'ai toujours fui mon angoisse dans les livres, lesquels contiennent ma vie la plus profonde. Aujourd'hui je n'écris pas une biographie, je ne rassemble pas des souvenirs. S'agit-il d'un roman ? D'une enquête ? Je tente simplement de reconstituer un récit qui se déroule à mon insu. Ma démarche relève autant de l'imagination que du témoignage. J'ignore même ce que je cherche. Je suis et je poursuis les mots et, si je m'écarte de la partition, la musique sonne faux.

- 2 Cette citation pourrait s'appliquer à la plus grande partie de l'œuvre de Michel del Castillo, écrivain hanté par son passé, longue suite de douleurs et d'angoisses. « La reconstitution du récit qui se déroule à son insu » est donc le déploiement de fantasmes obsessionnels, la mise en scène de figures symboliques récurrentes. Cette caractéristique de son écriture autorise un bref détour par l'autobiographie avant de passer à l'entrelacs du couple fantasme/Histoire dans le roman.

« La Figure de l'auteur »

- 3 L'œuvre de Michel del Castillo est en effet une quête identitaire, « une œuvre de reconstitution autobiographique, de mémoire inlassable, acharnée [...], celle qu'il a dû extirper, reconstituer en allant de trous noirs en trous noirs, d'ignorances en désespoirs² ». L'auteur est né en 1933 à Madrid, de père français et de mère espagnole. Le père, exaspéré par l'infidélité de sa femme, abandonna rapidement femme et enfant

et retourna en France où il refit sa vie. La mère, journaliste militante républicaine, fuit l'avancée franquiste et se réfugie en France avec son fils. Alors qu'elle mène une vie dispendieuse et dissolue, elle est dénoncée par son mari aux autorités de Vichy et Cándida et Michel se retrouvent internés au camp de Rieucros près de Mende en Lozère. Après s'être évadé, l'enfant est livré par sa propre mère en otage aux Allemands et envoyé en Allemagne dans des fermes de travail jusqu'à la fin de la guerre. Mais le pire était à venir : n'étant pris en charge par personne en France, il est renvoyé en Espagne où, considéré comme fils de « rouge », il est enfermé dans une maison de redressement³ dont il garde un souvenir plus traumatique que celui des camps. Il s'en évade en 1949 et est accueilli dans un collège de jésuites où il découvre la littérature. Son premier roman, *Tanguy* (1957) remporte un grand succès : il y raconte sa longue errance et ses souffrances. Mais sa mère lui avait demandé de modifier dans le récit les circonstances de son départ pour l'Allemagne, en 1942, et il avait obtempéré. Ainsi, plus ou moins autofictionnel, chaque ouvrage présente une version différente, comme d'infinies variations autour d'un même thème, l'authenticité de la douleur exprimée étant toujours inséparable de l'époque où l'enfant a vécu l'horreur avant de pouvoir l'exorciser par l'écriture. Le sens de la révolte alla d'ailleurs croissant avec le nombre des années. En 1994, dans la préface d'une réédition de *Tanguy*, l'auteur écrivait :

Encore faut-il s'entendre sur les mots. Le roman précédait la vie, il l'ordonnait, fournissait un cadre, constituait un modèle où je pouvais glisser, non une biographie, mais des expériences et des souvenirs. Je ne romançais pas ma vie, je biographisais le roman.⁴

- 4 À travers le labyrinthe de l'écriture qui décompose autant qu'elle recompose, les traits autobiographiques se tissent et se défont, et réapparaît sous nos yeux la métamorphose incessante du « roman familial » que Marthe Robert⁵ analyse à la suite de Freud.
- 5 Michel del Castillo, dont le prénom est français alors qu'il a souhaité conserver le patronyme de sa mère, en dépit de toutes les trahisons de celle-ci⁶, proclame d'emblée sa double appartenance, alors que, plus radicalement que d'autres écrivains comme Jorge Semprun, avec lequel il partage l'expérience concentrationnaire et l'écriture comme nécessité vitale, il se considère comme écrivain français et n'a jamais, dans ses livres publiés, dérogé à cette langue⁷. En revanche, la quasi-totalité de ses livres a l'Espagne pour cadre et pour objet. La première partie de son essai, *Le Sortilège espagnol*, rédigé à la veille de la mort de Franco, s'intitule : « Le mal d'Espagne », rendant manifeste l'imbrication entre drame collectif et individuel.

Me duele España, a écrit Miguel de Unamuno. Un auteur a ainsi traduit cette formule : « L'Espagne me fait mal ». Or, Unamuno a dit : Me duele España comme on dit Me duele la cabeza, il faut donc traduire très simplement : « J'ai mal à l'Espagne ».

Bien que cette maladie ait des causes diverses, je désire d'entrée de jeu en relever une : on a mal à l'Espagne comme on souffre d'une occasion manquée. Qui ne porte en lui le regret d'un visage aperçu dans la foule ? Ce sentiment de frustration habite tous les Espagnols. Nous sommes frustrés de cela même dont nous souffrons : nous sommes frustrés de l'Espagne.⁸

- 6 Cette frustration est en partie explicable par la perte de l'empire colonial et le traumatisme qu'elle engendra pour le pays sur le territoire duquel « le soleil ne se couchait jamais » selon le mot de Charles Quint, et toute la génération de 1898 commenta la décadence espagnole, pays handicapé au cours des siècles par de nombreux facteurs (isolement géographique, monarques obsédés par la domination

spirituelle, incurie dans la gestion économique, absence de révolution industrielle, maux endémiques dus à la grande propriété foncière, chaos politique au XIX^e siècle, etc.)

- 7 Mais *La Nuit du Décret*, dont le contenu diégétique coïncide avec la période à laquelle fut écrit *Le Sortilège espagnol*, à savoir l'agonie de Franco, récit linéaire entrecoupé d'analepses, n'est pas un essai historique sur cette période de fin de règne. Celle-ci fournit le cadre idéal aux interrogations à propos du personnage énigmatique d'un policier, Don Avelino Pared. À l'inverse du schéma habituel d'un roman policier, l'enquête sur un assassinat n'a que peu d'importance en soi et sert de révélateur aux deux personnages centraux : le narrateur homodiégétique, Santiago Laredo, jeune inspecteur à la brigade criminelle de Murcia au début de l'intrigue, puis muté à Huesca, et le vieux Pared, directeur de la Sûreté, qu'il découvre là-bas. Le personnage de Pared permet une plongée dans les profondeurs obscures du passé de chacun des personnages du roman. C'est ainsi que *La Nuit du Décret*, livre consacré en son temps par le prix Renaudot, nous a semblé exemplaire de l'imbrication étroite entre univers intérieur fantasmé et référent réel.
- 8 La courte épigraphe ne pourrait mieux donner le ton du roman, et la conviction des personnages, hantés par le principe de la culpabilité universelle : il s'agit d'un fragment de phrase de Dostoïevski⁹ dans *Les Frères Karamazov* : « ...Chacun de nous est coupable de tout envers tous. » Le postulat de départ est que « tout homme est coupable, chacun cache un secret de honte¹⁰ » qui justifie le soupçon universel. C'est en fait la conviction de Pared, qui va rencontrer celle du protagoniste-narrateur, laquelle était en grande partie refoulée, et la faire advenir, produisant ainsi le passage à l'acte, transformant le policier peu impliqué dans sa vie et son métier en un être qui prend le risque de l'action, jusqu'au crime, peut-être qualifiable seulement de « châtement ».

Du roman policier aux policiers du roman

- 9 « À quoi servent les flics ? À empêcher les égouts de déborder¹¹ » déclare un des personnages, ce qui traduit la tonalité pessimiste sur la nature humaine, au-delà même de tout contexte socio-historique. D'ailleurs à l'époque du franquisme, tous les témoins s'accordent à le dire, le temps historique semblait s'être arrêté, bloqué dans une léthargie générale, sorte de temps cyclique, répétition des mêmes images, comme celles que l'on voyait en boucle dans les actualités cinématographiques de l'époque, le *NO-DO*, présentant une image idéale d'un *Caudillo* bon père de famille, pratiquant la pêche et inaugurant des barrages hydrauliques. Quant au narrateur, il évoque sa propre enfance dans un cadre rural andalou sans ancrage politique, et avec des accents lyriques : « Confondant ces retours cycliques, la mémoire se figeait dans un présent sans cesse renouvelé et pourtant identique¹² ». Et dans cette enfance, son père, brigadier de la garde civile, mais qui n'avait pas choisi son métier et détestait son uniforme et tout ce qu'il représentait, lâcha un jour une imprécation contre « ce pays de malheur », ce qu'*a posteriori* le narrateur interprète comme l'origine de sa vocation de flic par la naissance de l'ère du soupçon : une fissure s'instaurait dans cet univers lisse et il avait conçu une rancœur tenace contre ce père qui haïssait ce monde où l'enfant puisait sa confiance.
- 10 C'est ainsi que les analepses, surgissant comme des flashes mémoriels du narrateur, ponctuent le récit, démontrant un parallélisme de plus en plus accentué entre le jeune policier et son aîné, comme par exemple l'usage de la délation : le jeune Santiago,

séduit par la beauté d'ange d'un instituteur idéaliste, Ángel Linares¹³, lui envoya une lettre anonyme dénonçant les rapports homosexuels qu'il entretenait avec l'un de ses élèves. Non content d'avoir fait cesser les rencontres qui le rendaient jaloux, il usurpa la place de son camarade de classe, bonheur qui rendit à nouveau à l'instituteur la confiance et le sentiment d'être invulnérable. Santi envoya alors une nouvelle lettre anonyme, constatant avec étonnement et une joie perverse le pouvoir immense qu'il pouvait exercer sur autrui. Ainsi, la vocation de policier du narrateur ne doit rien au désir de se mettre au service de la collectivité pour faire régner la justice, tout au contraire : « je collectionnerais et rangerais les décrets qui annihilent la liberté des hommes¹⁴ ». Il obligea l'instituteur non seulement à quitter le village, mais surtout à perdre sa foi naïve en l'humanité. Des années plus tard, contemplant la photo de Don Avelino qu'il ne connaît pas encore personnellement, il prend conscience d'un effet-miroir : « ce regard de poussière vivait depuis longtemps au-dedans de moi et c'est avec ces yeux de revenant que j'avais tué la foi de l'instituteur¹⁵ ». « Ce regard de poussière » présente Pared comme un fantôme, la parenté du terme avec celui de « fantasme » ayant déjà été soulignée à plusieurs reprises lors de ce séminaire, et suggérant très tôt dans le roman que les scenarii échafaudés par le protagoniste entretiennent un étroit rapport avec la mort.

- 11 Dès le début, Santiago Laredo, affecté à Huesca, et plutôt soulagé de quitter la moiteur de Murcie où il ne s'est jamais senti à l'aise, pour le climat plus rude de l'Aragon, est prévenu par ses collègues contre l'étrange personnage qui règne là-bas et qui sera son supérieur. Le patronyme de ce dernier, qui intrigue l'inspecteur, relève d'un imaginaire lithomorphe et annonce son aspect impénétrable (« pared » signifiant « mur » en espagnol) ainsi que sa dureté (« il trouvait indécent le désir d'être aimé »)¹⁶.
- 12 Son prénom n'est pas moins intéressant si l'on pense qu'il peut dériver d'Abel, et s'inscrire dans la mythologie biblique si prégnante dans le récit du crime fratricide aux fondations de l'humanité, si souvent reprise dans la littérature espagnole, hantée dès avant la guerre civile par la fracture entre « les deux Espagne », qui éclaterait en 1936, jetant l'Espagne traditionaliste contre l'Espagne progressiste, la « noire » contre la « rouge ». Dans la perspective de cette interprétation onomastique, Avelino serait une figure de condensation du Père vu comme rival par l'enfant (complexe d'Œdipe) et de frère rival conduisant à la lutte fratricide¹⁷, puisque de même que Caïn tue Abel, le narrateur tue Avelino à la fin du roman.
- 13 Surpris et légèrement inquiet, Laredo décide aussitôt d'enquêter et va chercher dans les archives du fichier central de la police toutes les informations possibles sur son futur supérieur hiérarchique. Là, il lit le récit de son enfance : son père tenait une officine de pharmacie, aidé de son frère cadet, célibataire, et « le scribe avait souligné le mot célibataire d'un beau trait net. [...] ce beau trait rectiligne semblait vouloir dire : “à regarder de plus près”. » On apprendra plus tard qu'Avelino est le bâtard de son oncle, qui était l'amant de sa mère. Celle-ci était une sorte d'Emma Bovary sombrant dans la folie, enfermée dans une vie provinciale étroite¹⁸ sans rapport avec ses rêves de grandeur, et mariée à un sourd-muet. Le destin de l'enfant est scellé, auprès de ce faux père condamné au silence, témoin impuissant des amours de sa femme avec son propre frère.
- 14 Le narrateur ne cesse dès lors de se construire une image de ce personnage qui l'obsède, la lecture du rapport faisant place au fantasme¹⁹ avant la confrontation avec la réalité : ce n'est en effet qu'à la page 220 du roman (au début de son dernier tiers) que

le narrateur fait enfin la connaissance de Pared, ce qui, par ailleurs, constitue une stratégie dilatoire propre au suspense des romans policiers. Quant au fameux rapport, il est à la fois témoignage historique du zèle méticuleux d'un régime policier et archive d'une mémoire à déchiffrer, recelant les demi-révélation de secrets inavoués : « Pour voir, il faut oser imaginer le dedans²⁰ » déclare Trevos, le vieil archiviste dont la description appartient au registre fantastique, et qui semble détenir les secrets de plusieurs générations²¹. Certains éléments du dossier sont déroutants, contradictoires avec la dureté du personnage, comme le fait qu'il ait choisi comme sujet de thèse Bartolomé de las Casas, le défenseur des Indiens. Ces énigmes, qui ne trouveront pas toutes une résolution, induisant l'idée que tout n'est pas explicable²², ne servent qu'à renforcer le désir du narrateur (et par là-même, celui du lecteur) : « cette curiosité distraite s'était muée en une sorte d'avidité tremblante²³ ». L'allusion au Sphinx renforce l'aspect cryptique du personnage, le narrateur tenant à préciser que « la logique n'explique pas tout²⁴ », une partie mystérieuse de l'être restant irréductible à l'analyse.

- 15 Pour compléter les informations fragmentaires que livre le rapport et reconstituer le puzzle de la vie de Pared, le narrateur interroge et écoute tous les témoins qui l'ont connu, ce qui constitue, outre une enquête policière fonctionnant par cercles concentriques de plus en plus rapprochés, une leçon fictionnelle de dévoilement, comme une sorte de double jeu²⁵ dans la quête identitaire et initiatique : en fouillant dans « la vie des autres », on fait la vérité sur soi-même. En fouillant dans la vie de Pared et en le côtoyant par la suite, pénétrant même dans son intimité, Laredo redécouvrira son passé et son identité, en même temps qu'il aura la révélation de son propre destin.
- 16 Le récit de Marina, la secrétaire du service, nièce d'Amelia qui est la femme d'Avelino, est le plus surprenant et le plus révélateur : le commissaire spécial chargé de la répression pendant la guerre à Teruel qui n'était autre que Pared avait, selon toute vraisemblance, fait fusiller le père de Marina, instituteur libéral. Sa veuve, jetée à la rue avec sa sœur cadette, était allée l'insulter²⁶. Contrairement à ce qui aurait pu se passer, il l'écouta attentivement, ses yeux implacables de spectre la dévisagèrent, et il ordonna qu'on lui servît un repas pantagruélique. Il la raccompagna ensuite et la réintégra dans sa demeure, puis épousa Amelia, niaise à souhait, comme une femme devait l'être pour un homme tel que lui. La scène est contée avec une force suggestive quasi cinématographique. Selon Marina, et cette impression prévaudra en dépit de l'affabilité dont est capable le personnage pour parvenir à ses fins, Pared est un être pénétré d'un mépris absolu pour tous les humains.
- 17 Le récit de l'inspecteur Baza complète le tableau en évoquant les exécutions innombrables auxquelles Pared faisait procéder pendant la guerre, fournissant les détails les plus sordides de cette époque où les futurs vainqueurs s'imposaient par la terreur. Pared l'initiait à la lecture de toutes les dénonciations anonymes qu'il faisait vérifier systématiquement. Toujours maître de lui-même et n'éprouvant aucune émotion, le bourreau lisait tranquillement Cervantès après avoir expédié les sous-fifres chargés de la sale besogne : ainsi, Baza s'était mis à boire pour oublier, humilié par un chef qu'il haïssait²⁷.

L'inquiétante étrangeté et la figure du double

- 18 Laredo est tourmenté par des cauchemars nocturnes où la figure de Pared vient le torturer. Dans l'un d'entre eux, un rêve érotique commence dans la plénitude : le sexe de Marina se transforme en une grotte ombreuse emplie d'un lac dans lequel Santi plonge avec délice, mais
- au moment d'en sortir, alors que mes mains agrippaient un rocher, je découvrais un homme haut et maigre²⁸, tout de noir vêtu, qui me fixait intensément. Ces yeux durs et vides me procuraient une angoisse mortelle, qui s'exaspérait quand je m'apercevais que l'étrange personnage était en réalité aveugle.²⁹
- 19 Œdipe qui s'est crevé les yeux après la découverte de son inceste et de son parricide, est le double du personnage : l'aspect prédictif du mythe annonce le meurtre du père symbolique, et l'angoisse de castration est le châtiment symbolique infligé au coupable infantilisé (quitté par sa femme dans la diégèse car il est obsédé par la figure de Pared et ne prête plus attention à elle). Mais par ailleurs, Sphinx par son attitude impénétrable (comme l'indique son nom), le policier infaillible, Pared, est aussi le premier Œdipe, celui qui résout toutes les énigmes, forçant l'admiration de ses collaborateurs par cette puissance qu'ils attribuent à une intelligence et une ténacité hors norme et dont nous verrons plus loin qu'on peut lui conférer une interprétation plus subtile.
- 20 Dans son deuxième rêve³⁰, Santi est obligé de manger une montagne de victuailles : il sera fusillé s'il n'y arrive pas et l'homme vêtu de noir lui intime l'ordre de mourir lentement pour se repaître de la scène. La fonction de ce rêve est aussi proleptique au niveau narratif, puisque l'étrange policier si redoutable accueille son jeune subordonné en multipliant les prévenances exagérées à son égard et en le traitant de façon protectrice (comme un père le ferait avec son enfant) puisqu'il va jusqu'à lui apporter des *churros* au saut du lit, Laredo se sentant ainsi obligé de les manger alors qu'ils lui soulèvent le cœur. Il n'en reste pas moins que le lecteur s'attendait à trouver un être sec et froid et que l'effet de surprise produit cette « inquiétante étrangeté » d'une figure familière et pourtant si terriblement porteuse de mort. Pared renvoie en effet ses interlocuteurs à la mort qu'ils portent en eux : la mort symbolique des abjections commises, avant de se muer en mort réelle.
- 21 Après la découverte du véritable assassin, le narrateur est assailli par un dernier cauchemar³¹, dont nous ne retiendrons que le début : l'épouse obèse de Don Avelino, gavée par son époux de gigantesques gâteaux, ne se révolte nullement contre cet état de choses, alors même que cela la rend malade. Ce rêve est directement inspiré du repas que le narrateur avait pris chez son supérieur, où il avait conçu le soupçon d'un sadisme atroce de l'époux exerçant son autorité naturelle sur Amelia, consentante mais par moments terrorisée. Don Avelino lui-même démentira ce scénario, selon lui sans rapport avec la réalité, mais chaque lecteur reste libre d'adhérer au « fantasme » du narrateur et de lui donner l'épaisseur du réel ou, au contraire, d'épouser le point de vue du policier-inquisiteur faisant aussi office de psychanalyste dans l'économie du roman, et de l'interpréter comme un délire hallucinatoire de Laredo.
- 22 Dans un autre registre, quand Pared révèle à Laredo qu'il connaît son passé dans les moindres détails, jusqu'à la dénonciation de son instituteur, on retrouve la figure de l'Inquisiteur fouillant les consciences, qui s'associe à celle du Père tout-puissant (le Dieu des Juifs), représenté symboliquement par le père de famille³² à l'échelle humaine.

Entre Histoire et métaphysique : la figure de l'inquisiteur

- 23 La figure du bourreau, évacuée de *Tanguy*, livre et personnage auxquels l'auteur, faisant son autocritique, reprocha après coup leur angélisme, est ainsi solidement mais aussi très paradoxalement plantée. Paradoxalement, car le bourreau n'a rien des traits communs qu'on lui attribue habituellement : violence et usage de la force pour extorquer des aveux. Lui que ses subordonnés surnomment volontiers Torquemada, renouvelle la figure historique de l'inquisiteur. D'un côté, comme ses « prédécesseurs », il joue sur le double registre du réflexe infantile d'une culpabilité acquise, et des pouvoirs hyperboliques de la tradition orale qui se charge d'amplifier la réputation terrifiante. Mais de l'autre, Pared ne torture que moralement, et exclusivement ceux dont il a acquis les preuves de leur « culpabilité ». S'agissant de la période de la guerre et de la dictature, l'ordre que fait régner Pared est forcément celui du vainqueur et la seule activité « subversive » suffit pour condamner sans appel.
- 24 Bien au-delà d'un policier infailible, il renouvelle la figure passée de l'inquisiteur, car sa vocation est « métaphysique ». En effet, pour lui, la police est dotée de fondements divins, découlant de l'attitude que Dieu omniscient adopte à l'égard du péché d'Adam et Ève et ensuite, à l'égard du crime de Caïn. L'institution est ainsi extraite de ses contingences historiques, et son efficacité repose sur la mise en place d'un système d'absolue surveillance des consciences d'inspiration théologique³³. Le détachement total de Don Avelino est à l'opposé de la haine vengeresse qui dressa pendant la guerre civile une partie de l'Espagne contre l'autre. Sa méthode ressemble à « l'instauration d'une fonctionnarisation de la mort, administrée avec un rare esprit de système³⁴ », qui renferme jusqu'à un certain point les germes de la terreur nazie. Le cas emblématique de l'efficacité redoutable du système employé par Pared est le récit de la partie qu'il engagea avec le Catalan anarchiste Ramón Espuig, lequel finit par trahir son réseau au bout d'interminables mois où Pared entretenait avec lui de longues conversations philosophiques et quasi amicales.
- 25 La projection sur le référent historique du schéma fictionnel élabore un archétype hors norme : en effet, curieux Inquisiteur par ailleurs que ce Pared dont les convictions sont teintées d'hérésie, car il rejette le Christ³⁵, dans lequel il voit un dangereux propagateur du chaos (puisque le seul principe égalitaire qu'admette le policier est celui de la culpabilité des hommes), et il s'en tient à la Loi vétérotestamentaire : « Là où le pardon intervient, la Loi se dissout³⁶ ». Il donne au jeune Laredo des leçons illustrant sa méthode fondée sur un système érigé en absolu :
- Rappelez-vous la question de Javeh. Il ne dit pas à Caïn : « Je sais que tu as tué ton frère, je t'ai vu l'assassiner. Non, il lui demande : « Qu'as-tu fait de ton frère ? », et il matérialise un œil qui poursuit partout le criminel en fuite, exaspérant son remords, l'acculant à la folie.³⁷
- 26 La hantise de l'œil qui suit partout le criminel, choix délibéré de Javeh, premier inquisiteur de l'Histoire selon l'interprétation du personnage, entraîne la nécessité du mal (puisque Dieu tout-puissant aurait pu empêcher le crime d'être commis). On reconnaîtra dans ce passage l'influence de Dostoïevski. Sur le plan esthétique, le motif de l'œil, repris avec tant de puissance suggestive par Victor Hugo dans *La Légende des siècles* (« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »), se trouve en mode mineur dans

la diégèse par l'œil du père d'Avelino qui, étant sourd-muet, « avait développé un œil d'une acuité redoutable³⁸ ». Ainsi l'isotopie de la triade Dieu-Père-œil est confirmée, et celui qui cherche à percer l'énigme du Sphinx est logiquement assimilé à Œdipe³⁹. Il est littéralement aveuglé par la vérité. Enfin, dans le développement de l'intrigue policière, le criminel apparaîtra finalement sous les traits d'un nain borgne, Gatito.

- 27 En effet, à Huesca, le cadavre d'un homme a été retrouvé nuitamment dans un cimetière et c'est sur ce meurtre qu'accessoirement, Avelino Pared et Laredo « enquêtent ». Le nabot Gatito, dont le policier force la porte et demande à voir la cave, se révèle être non pas le protecteur de ces animaux abandonnés qu'il ramasse, mais leur bourreau, éprouvant un plaisir sadique à les étrangler et à sentir les spasmes de leur corps dans leurs derniers instants de vie. Dans le cadre sordide de sa cave où s'entassent des centaines de cadavres de chats (connotant forcément d'autres charniers du XX^e siècle), Gatito⁴⁰ révèle à Pared que Carlos Bastet, communiste idéaliste lors du conflit de 1936, avant d'être tué, était allé voir son ami d'enfance, Don Pedro Cortez, phalangiste tout aussi idéaliste. Les deux policiers se rendent chez lui pour une dernière évocation du passé qui dressa une partie de l'Espagne l'une contre l'autre. Bastet était revenu dans la ville, souhaitant revoir son ami d'enfance et se réconcilier, après tout ce sang versé qui les avait séparés. Cortez explique que par lassitude du passé et sans aucune appétence pour de sublimes tirades de pardon mutuel, il avait refusé de le recevoir. Le nabot, qui avait été au début de la guerre un tribun fanatique du peuple contre les militaires rebelles, avait perdu le peu de raison qui lui restait dans une macabre mise en scène d'exécution où le pistolet n'était pas chargé. Voyant déambuler Bastet sous les fenêtres de Cortez, il avait craint que le passé ne ressurgisse et l'avait assassiné. La fin du roman, contée de façon expéditive, se termine par la double mort de Gatito que les policiers retrouvent pendu dans sa cave au milieu de ses cadavres de chats, et celle, plus inattendue, de Pared, qui est tué par le narrateur, lequel est ensuite emmené à l'abri en France par un de ses collègues, prévenu par une lettre de Pared, qui avait tout prévu.

Du meurtre symbolique du père au meurtre réel : « Les bourreaux meurent aussi⁴¹ »

- 28 Si le résumé est indispensable à la compréhension littérale, ce dénouement laisse au lecteur le soin d'exercer sa sagacité d'exégèse, forcément conjecturale et imparfaite. « L'effet-personnage » analysé par Vincent Jouve, est instauré de façon dialectique et évolutive dans le roman :

Maintenant que je le connaissais, qu'à l'image du tueur impassible j'avais substitué celle du vieillard caustique, avalant furtivement des médicaments destinés à apaiser une douleur qu'il refusait orgueilleusement de partager, je n'éprouvais plus à son endroit ni haine ni dégoût. Non plus de la pitié. Une sorte de compassion pudique.⁴²

- 29 Et pourtant, au moment fatidique de « la nuit du décret », pour toute explication, le narrateur déclare sobrement : « Saisi soudain d'une rage démente, je vidai mon chargeur. Tremblant de fureur, je tirais sur ma lâcheté, sur mon abjection⁴³ ». L'imparfait duratif de la deuxième phrase marque la lente montée du refus de ce qu'il a été pendant toutes ces années, toutes les compromissions avec un ordre, celui du régime, imposé avec une rigueur implacable, ayant découlé du geste ignoble commis dans son enfance envers l'instituteur, et généré par la désertion paternelle. Or c'est

Pared qui a révélé à Laredo que son père était en réalité un républicain obligé de cacher ses convictions sous l'uniforme de garde civil et de supporter seul ce lourd secret sa vie durant. Le père symbolique (le policier infallible qui l'a fasciné et obsédé et auquel il s'est, jusqu'à un certain point, identifié) a alors réhabilité aux yeux du fils la figure du père biologique, injustement honni jusqu'alors. Dès lors, la détestation ressentie envers le père réel a pu se déplacer vers le père symbolique, bourreau indéniable, légitimé par un pouvoir qui vient de s'éteindre : Franco est mort alors que Laredo se rendait à Huesca, où il vécut deux mois d'une révélation faisant office de cure psychanalytique.

- 30 Laredo semble donc avoir échappé à la fascination qu'exerçait sur lui le bourreau, et ne plus avoir ressenti que répulsion face à l'attitude de celui qui ne se contente pas de traquer le mal (rôle du policier dans un système démocratique), mais le fait advenir : en effet, il n'était pas intervenu pour arrêter Bastet lors de son retour, ce qui l'aurait protégé d'une mort certaine : versant théocratique de celui qui croit en la culpabilité universelle comme seul principe absolu.
- 31 Ce qui rapproche les deux personnages dans un premier temps, c'est que tous deux ont tué symboliquement leur père. Mais Don Avelino Pared révèle au jeune inspecteur la vraie nature du sien, probe et n'ayant pas mérité la haine que son fils lui a vouée⁴⁴. Le sentiment de culpabilité est ravivé, prenant alors un autre objet et refusant l'absolution que lui donne Pared pour avoir harcelé le jeune instituteur. Avoir tué symboliquement le père réel alors que ce dernier ne le méritait pas et était victime en quelque sorte d'une « erreur judiciaire » dans le procès que lui intentait son fils, est probablement ce qui donne le courage à Laredo d'accomplir le meurtre réel du père symbolique, comme un acte compensatoire. Toutefois, et c'est là qu'intervient le machiavélisme du récit, ce faisant, Santiago Laredo ne s'affranchit pas encore de la tutelle d'Avelino Pared, puisqu'il ne fait là qu'accomplir la volonté de celui-ci, qui l'avait fait venir dans ce but. Le bourreau a été manipulé et ne le comprend qu'à la fin ; les rôles de bourreau et de victime sont interchangeables : chacun l'est pour l'autre, de façon alternée, sans échappatoire possible. Par ailleurs, le meurtre trouve sa justification intrinsèque (il fallait que Laredo tue le père symbolique), mais aussi sa justification historique : Pared n'avait plus sa place dans le monde de la Transition espagnole, dans une organisation démocratique de la société, où s'affirment volonté de réconciliation et pacte de l'oubli. Paradoxalement, la transgression dont est l'auteur Laredo est un meurtre qui s'inverse en acte bénéfique : pour la société (Pared est un homme du passé qui doit être éliminé), pour la victime, qui a planifié sa propre exécution (ce qui lui permet d'échapper ainsi à la déchéance physique et morale en choisissant sa mort et dans un dernier acte de sadisme, en faisant de Laredo un criminel), et dans une certaine mesure seulement pour le narrateur enfin, qui subit ainsi une sorte d'expiation du meurtre symbolique du père réel. Mais il ne parvient pas à atteindre le statut de personnage archétypal, car restant dans l'ombre du bourreau, ombre menaçante qui hante encore la mémoire collective depuis la nuit de l'Inquisition jusqu'à celle de la guerre civile, menaçant toujours de ressurgir. Le sort de Laredo n'a rien d'enviable : il est condamné à craindre son arrestation, fruit du patient labeur d'un nouveau Pared (ce qui est conté dans l'épilogue). Ainsi, Pared a réussi son pari : faire en sorte que la peur soit la compagne de Laredo pour le restant de ses jours.
- 32 L'Histoire exerce donc dans le roman une fonction révélatrice sur la psychologie des personnages, une des phrases importantes du roman étant : « Les événements ne font pas les caractères : ils les dévoilent. » Il est certain que l'avènement du franquisme

avait permis aux tendances profondes de Don Avelino de s'épanouir. Ainsi que le dit W. Dinkelman : « La double connotation des "événements" s'applique aux circonstances particulières de la biographie des personnages et supra-individuelles de l'Histoire⁴⁵ ». « Les événements historiques assument une forme de déterminisme agissant sur le dénouement », ajoute-t-il. Ce déterminisme rejoint celui que décelait Freud dans les pathologies humaines, en grande partie conditionnées par les traumatismes de la petite enfance. Le passé, dans le roman, enchaîne les personnages plus sûrement qu'une prison.

- 33 Comme toute œuvre intellectuellement féconde, *La Nuit du Décret* suggère ainsi plus de questions qu'elle n'offre de réponses.

NOTES

1. Michel del Castillo, *La Nuit du Décret*, Paris, Le Seuil, 1981 (par la suite *NDD*).
2. « Michel del Castillo, la littérature comme salut », *Le Magazine littéraire*, n° 355, juin 1997, propos recueillis par Danièle Brison.
3. Michel del Castillo, *Tanguy*, Paris, Gallimard 1995, p. 15 [Julliard 1957] : « Je m'étais réveillé de ma stupeur à Barcelone, dans une institution de sinistre mémoire. Sous les coups, dans la plus abjecte humiliation, je naquis à une révolte que l'âge, loin d'apaiser, ne fait qu'exaspérer. »
4. *Ibid.* (préface de novembre 1994), p. 17. À propos de la logique paradoxale qui préside au déni autobiographique (parfois reniement partiel ou total d'un texte), on peut citer Maurice Couturier : « Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser. » (M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1995, p. 73.) Même si l'écriture de M. del Castillo est de facture classique, sans les emboîtements textuels analysés par l'auteur, la phrase peut s'appliquer à la préface de la réédition de *Tanguy*.
5. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. Rappelons qu'il s'agit du récit fabuleux et mensonger forgé par l'enfant pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal aimé, s'inventant par exemple d'autres parents que les siens, expédient de l'imagination au stade oedipien. Dans *La Nuit du décret*, c'est le cas du petit Avelino entendant sa mère, personnage bovaryen, jouer du piano et s'imaginant en prince pour la sauver de son enfermement dans une vie provinciale sordide. La névrose du personnage prend ensuite une forme durable et hors du commun. L'expression de « roman familial », dans son acception littérale et non pas psychanalytique, est présente dans le texte : « Les événements ne font pas les caractères : ils les dévoilent. Le roman familial qu'Elisa Fonseca m'avait narré n'expliquait pas le personnage. » (*NDD*, p. 216).
6. Préface de *Tanguy* : « Le choix, en tant qu'écrivain, du nom de ma mère, l'amnésie baignée de sentimentalité qui, dans le roman, fait de la guerre un cataclysme naturel où la responsabilité des hommes s'évanouit : dans les deux cas, il ne s'agissait que d'échapper à une vérité insupportable. » (p. 23).
7. M. del Castillo, *Le Sortilège espagnol*, Paris, Julliard, 1977, p. 13 : « Je n'ai pas eu à « choisir » de m'exprimer en français pour la bonne raison que le français a toujours été ma langue, depuis ma petite enfance. [...] C'est un fait cependant qu'à mon arrivée à Paris, à l'automne 1953, je m'exprimais de façon imparfaite. Le plus simplement du monde, il m'arrivait de dire : « Si j'eusse

su, madame... » et je n'étais pas peu surpris du léger sourire qui accueillait de tels propos. Mon orthographe était capricieuse, ma syntaxe sentait la poussière des bibliothèques, j'ignorais tout de l'argot. »

8. *Ibid.*, p. 17.

9. La ferveur de l'auteur envers Dostoïevski, auquel il a consacré un livre (*Mon frère l'Idiot*, 1995) est clairement explicable quand on sait que l'écrivain russe « avait souhaité consciemment la mort de son père à un âge où un pareil désir, s'il survit à la résolution du « complexe d'Œdipe », est depuis longtemps devenu inconscient. Son père ayant été réellement assassiné et de surcroît châtré par ses serfs, il en éprouva un remords insoutenable dont il tenta apparemment de se délivrer dans ses livres, en prenant explicitement le parricide pour sujet. » M. Robert, *op. cit.*, p. 54.

10. *NDD*, p. 94.

11. *Ibid.*, p. 109.

12. *Ibid.*, p. 72-73.

13. Ses méthodes pédagogiques innovantes semblent plus inspirées par celles des instituteurs de la République que par celles appliquées sous le franquisme.

14. *NDD*, p. 94.

15. *Ibid.*, p. 96.

16. *Ibid.*, p. 57.

17. En ce qui concerne la rivalité mimétique, se reporter à la théorie anthropologique développée par René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2011, [1972].

18. Pour un approfondissement du contexte socio-historique, voir Willy Dinkelman, *La Représentation de l'histoire chez Michel del Castillo (La Nuit du Décret, la Gloire de Dina, Le Démon de l'Oubli)*, Berne, Peter Lang, Série XIII, « Langue et Littérature françaises », 1992.

19. Rappelons pour mémoire la définition fournie par J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2011 [1967], p. 152 : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. »

20. *NDD*, p. 40.

21. *Idem* : « La bibliothèque d'Alexandrie ne peut rivaliser avec un bon fichier. Ce qui dort sur ces rayons, c'est rien moins que la création, cher ami ! Tout y est, absolument tout ! Les pires folies, les débauches les plus fantastiques, les appétits les plus féroces, la lâcheté, la cupidité, le sang même. Surtout tout y est à l'état de signe, comprenez-vous ? »

22. W. Dinkelman souligne le paradoxe d'un personnage qui s'enracine dans la double tradition espagnole : humaniste et inquisitoriale (*op. cit.*, p. 19-20).

23. *NDD*, p. 28.

24. *Ibid.*, p. 210.

25. Comme on parle communément d'un « jeu de clefs » car il y a, dans l'agencement du roman et son dénouement brutal, une dimension ludique de l'écriture.

26. La description de la scène dans l'auberge rappelle les portraits d'héroïnes tragiques, figures archétypales de la littérature espagnole, et qui agissent en fonction d'un code de l'honneur très strict (ex : *La Maison de Bernarda Alba*, Federico García Lorca). La révolte de la veuve réclamant le corps de son mari a aussi de lointains accents d'Antigone.

27. *NDD*, p. 181.

28. « Sur fond de dichotomie entre corps et esprit, les figures de l'élévation et de la verticalité sont nombreuses dans *La Nuit du Décret*. », W. Dinkelman, *op. cit.*, p. 110.

29. *NDD*, p. 103.

30. *Ibid.*, p. 140.

31. *Ibid.*, p. 314-315.

32. Dans le roman, le père du narrateur avait pris fait et cause pour l'instituteur avec lequel il partageait les mêmes idéaux et avait exilé son fils en pension, après avoir appris l'indigne lettre anonyme dont il s'était rendu coupable.
33. Voir la représentation des péchés capitaux dans le tableau circulaire de Jérôme Bosch au musée du Prado de Madrid : au centre, l'œil et l'avertissement : « *Cave, cave, Deus videt* ».
34. W. Dinkelman, *op. cit.*, p. 41.
35. Merci à Alain Trouvé qui nous fait remarquer que la structure mentale des personnages reste dans un schéma binaire, antérieure au triangle œdipien : le rejet du Christ et donc de la Trinité entraîne l'assujettissement à la Loi binaire hébraïque.
36. NDD, p. 312. Cf. André Cacquot, « Figures de Satan », *Graphè*, n° 9, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 22 : « Satan, c'est le défaut laissé par Dieu dans sa création, défaut à propos duquel le judaïsme enseigne qu'il y est remédié par la Loi et le christianisme par la Grâce. »
37. NDD, p. 228.
38. *Ibid.*, p. 292.
39. NDD, p. 317. Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2004 [1992], p. 20-21 : « Les affinités structurelles des mythes archaïques et des romans contemporains militent implicitement en faveur de constantes psychologiques universelles ».
40. Surnom ironique qui signifie « petit chat ».
41. Clin d'œil intertextuel au film de Fritz Lang (1943).
42. NDD, p. 254.
43. *Ibid.*, p. 323.
44. Le père de Santiago Laredo, garde civil détestant le régime qu'il est obligé de servir, est l'inverse de la figure archétypale de la garde civile, de tout temps l'instrument de l'application d'un ordre implacable par tous les moyens : voir *El Romancero gitano* de Federico Garcia Lorca, et pour ce qui est du cinéma, *El Crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1977), analysé in F. Heitz, *Pilar Miró, Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
45. W. Dinkelman, *op. cit.*, p. 109.
-

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP