



HAL
open science

Secrets d'enfant et secrets de roi: Quis necavit equitem

Jean Christophe Martin

► **To cite this version:**

Jean Christophe Martin. Secrets d'enfant et secrets de roi: Quis necavit equitem. Iberic@l, 2012, 1, pp.79-89. hal-04061099

HAL Id: hal-04061099

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061099>

Submitted on 6 Apr 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.

Secrets d'enfant et secrets de roi :

Quis necavit equitem

Jean Christophe MARTIN

Resumen: La cuestión del secreto no atañe solamente a los personajes de la novela sino que implica al novelista que al fin y al cabo se deja jirones de piel en lo narrado. La Tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte se organiza en varios niveles superpuestos: el del cuadro, escenario de un primer drama, el del pintor Van Huys que retrata y observa a los personajes del triángulo amoroso, el de Julia que descubre el secreto del lienzo, el de César cuyo papel es el del demiurgo y de asesino, el del lector invitado a participar en la resolución del enigma y por supuesto el del autor que plasma su propia realidad sobre el universo ficcional.

En este artículo, avanzamos la hipótesis de que el secreto del novelista se oculta tras la fórmula latina que el viejo maestro flamenco disimuló debajo de una buena capa de pintura, a saber *Quis necavit equitem*. La muerte del caballero resulta ser la expresión simbólica de un contra-Edipo que el superyó del novelista impone al proceso creativo con el fin de extinguir la tentación del incesto.

Palabras claves: Secreto- Incesto- Edipo- Superyó- Pérez Reverte- Tabla de Flandes

L'application des théories psychanalytiques à l'analyse littéraire est délicate lorsque l'étude met en évidence certaines structures psychiques de l'auteur en question. On sait que la plupart des écritures sont caractéristiques de certaines névroses ou psychoses, que le texte dévoile quelques territoires de l'inconscient d'un auteur, territoires qu'il peut révéler à son insu. Sigmund Freud dans l'essai intitulé *La création et le rêve éveillé*, indique notamment que « le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son Moi par l'auto-observation en « Moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique¹ ». Si bien que le travail du critique, lorsqu'il est analytique peut être ressenti par l'auteur comme une intromission dans le meilleur des cas ou comme une affabulation, voire comme une sorte de diffamation.

Il y a pourtant, dans les œuvres, des éléments de la vie de l'auteur dont on ne saurait faire abstraction, parce qu'ils sont l'expression de ce qu'il est. Ajoutons que le pouvoir du texte sur le lecteur prend sa source dans cette intimité révélée parce qu'elle est le miroir d'une partie de son vécu. Les phénomènes identificatoires ne peuvent se jouer que s'il y a une reconnaissance dans les personnages et dans l'intrigue d'une expérience personnelle, de telle sorte que le Moi du lecteur semble se confondre plus ou moins partiellement avec celui de l'auteur.

La thématique du secret n'échappe probablement pas à ce processus. L'élément occulté étant finalement récurrent d'un roman à un autre et sans doute d'un romancier à un autre. Il est par exemple évident que le secret tournant autour du triangle amoureux, voire du triangle œdipien, est un élément sans cesse répété tout au long de l'Histoire littéraire. Quant aux autres secrets, s'ils ne touchent pas directement à l'Œdipe, ils en sont souvent un phénomène annexe, satellitaire. Ainsi, les secrets touchant aux rêves d'ambition ou à la culpabilité sont en général une expression indirecte des relations triangulaires évoquées.

Dans *La tabla de Flandes*, le thème du secret est omniprésent. Tous les personnages dissimulent

1. FREUD, Sigmund, « La création et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 69-81.

quelque expérience vécue. On apprend, par exemple, que dans un temps antérieur au roman, Álvaro, cachait à son épouse sa liaison avec Julia. À son tour, lorsque cette dernière le contacte quelque temps plus tard pour parfaire l'analyse historique du tableau, elle feint de ne plus rien ressentir pour Álvaro alors qu'elle est considérablement troublée par sa présence. César, quant à lui, masque sa condition d'assassin derrière les agissements d'un joueur d'échecs mystérieux, et enfin, même Menchu Roch finit par trahir la confiance de son amie lorsqu'elle organise à son insu le vol du tableau du maître flamand. Le roman semble alors s'aligner sur la poétique de la tragédie classique où les personnages ne cessent d'intriguer et où les secrets se multiplient et s'entrecroisent.

Cependant, il est un secret qui se détache des autres et que nous appellerons « secret matrice », un secret initial sur lequel semble se soutenir le roman. Au début de *La tabla de Flandes*, Julia, chargée de restaurer le tableau d'un peintre flamand intitulé « La partie d'échecs », reçoit une enveloppe contenant des radiographies de l'œuvre qu'elle avait commandées afin de l'expertiser. Le secret du maître Van Huys est révélé par les rayons X sous la forme d'une inscription rédigée en latin, occultée sous la première couche de peinture et dont la formulation interrogative est énigmatique : *Quis necavit equitem*. Le procédé technique permet de mettre en lumière – de révéler – le secret du peintre, jusqu'ici dissimulé volontairement, par prudence. Nous l'appelons « secret matrice » parce qu'il engendre tous les autres en ce sens qu'ils sont tous l'expression partielle ou complète du premier. Nous ne nous étonnerons pas de constater que celui-ci concerne l'auteur et soit finalement une expression sans doute inconsciente d'un mécanisme psychique. Pour le démontrer, il convient de confronter un aspect de la biographie d'Arturo Pérez Reverte avec le texte en tant que révélateur d'un mouvement spécifique de l'âme. Ainsi comme le narrateur le propose à maintes reprises dans le texte, le roman avance une superposition de niveaux, parmi lesquels le lecteur peut être intégré en tant qu'acteur. Le principe de la résolution de l'énigme par une partie d'échecs à mener entraîne par exemple le lecteur à s'assumer comme lectant², c'est à dire à agir le roman avec le recul de l'analyste et comme s'il en était un des acteurs.

L'aspect biographique que nous retenons pour notre analyse du secret est qu'au moment de la publication du roman, la fille de l'auteur, Carlota³, était âgée de sept ans. Comme tous les enfants de cet âge, elle sortait de la période œdipienne pour entrer dans la phase de latence. Ainsi, toute la gestation du roman s'est sans doute déroulée dans les années de l'Œdipe durant lesquelles l'attachement au père est très marqué notamment par des jeux de séduction et d'appropriation continuels. Nous formulons l'hypothèse que l'auteur a exprimé dans ce roman sa perception du phénomène de façon plus ou moins inconsciente et que l'intrigue qui y est développée constitue un contre-Œdipe, concrètement une résolution du complexe d'Œdipe féminin, en mesure de mettre fin aux incitations incestueuses et aux inquiétudes liées à la castration.

Le secret matrice de Van Huys en est l'expression indirecte. Il a évidemment des implications sur la résolution de l'énigme d'une part et également sur le dénouement, la valeur de celui-ci et le sens que l'on peut lui donner. Dans le dénouement se dessine en effet le but du personnage demiurge, le César tout puissant du roman. Et bien sûr, nous y trouvons également la personne bénéficiaire, c'est-à-dire la personne pour laquelle le secret a été mis en place.

Une étude statistique nous renseigne que le mot « secreto » apparaît pour la première fois dans

2. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

3. Sur le rabat de la première de couverture du premier volume des aventures du capitaine Alatrisme, il est indiqué qu'elle a participé activement aux recherches historiques et topographiques pour l'élaboration du roman et qu'elle a alimenté largement le point de vue du jeune page, Íñigo Balboa. Elle avait alors moins de treize ans. On ne saurait imaginer que l'échange littéraire entre père et fille n'eût pas déjà commencé dans ces années précoces, d'autant plus qu'Alfaguara la présente comme une lectrice vorace, c'est à dire que les contes, les histoires et le livre en général rentrent très tôt dans son existence.

l'œuvre, au début du roman, dans le titre du premier chapitre : « Los secretos del maestro Van Huys ». En 1471, dans le tableau intitulé « La partie d'échecs », le peintre flamand, agissant sous la contrainte, dissimule sous une couche de gouache, la phrase énigmatique qui dénonce l'assassinat de Roger d'Arras. Le tableau représente trois personnages : Ferdinand Altenhoffen, duc D'Ostembourg, Béatrice de Bourgogne, son épouse, et l'ami fidèle et loyal, Roger d'Arras. Les deux hommes jouent une partie d'échecs pendant que la jeune femme songe, un livre d'heures ouvert dans ses mains. C'est d'abord une scène domestique, paisible et harmonieuse qui est rendue *a posteriori* inquiétante par l'inscription secrète que nous avons mentionnée. Le tableau introduit d'emblée le thème de la triangulation amoureuse dans le roman. Le jeu d'échecs symbolise la lutte entre ces deux hommes, une lutte qui se déroule d'ailleurs sur un terrain tactique pour la possession d'un territoire. Le secret de Van Huys peut être un secret d'État ou bien un secret relatif à une triangulation amoureuse, le texte ne tranche pas tout de suite. Mais l'on y reconnaît aisément la lutte du fils se soulevant contre le pouvoir du père, un conflit œdipien matérialisé par le jeu.

La dame en retrait semble être l'enjeu de l'affrontement et on la croit dans l'impossibilité totale d'agir sur les événements, comme privée de pouvoir par sa condition de femme. Pourtant, on découvre qu'il s'agit d'un personnage actif déterminant. Le secret de Béatrice de Bourgogne finit par être découvert : elle est la commanditaire du meurtre du preux chevalier. Quel qu'en soit le motif, politique ou passionnel, l'amant potentiel est éliminé parce qu'il fait de l'ombre au roi, ce qui du point de vue de l'Œdipe renvoie à la castration. Les dernières pages du roman témoignent de la culpabilité de la dame vêtue de noir, une culpabilité réelle, qui la ronge et a motivé sans doute le fait qu'elle se soit retirée dans un couvent où elle médite, en toute chasteté, sur son existence en plein processus de purification. Cela signifie que le peintre Van Huys conservait le secret de sa culpabilité, par prudence – toute révélation aurait mis sa vie en péril – mais aussi pour éviter un conflit supplémentaire au duc d'Ostembourg dont il était l'ami fidèle.

Le secret se dédouble lorsque l'on passe à un autre niveau de lecture, lorsque le lecteur s'interroge sur le peintre. L'autre secret de Van Huys (1415-1481) est que ce magnifique peintre primitif flamand n'existe que sous la plume de l'auteur. Voisin de Van Huysen par le nom et de Van Eyck par les thématiques (*le portrait de Giovanni Anorfini et de son épouse Giovanna Cenami* de 1434 en témoigne), il partage par ailleurs avec Albrecht Dürer une œuvre intitulée *El caballero y la muerte* dont le titre fait écho à l'énigme du tableau représenté dans le roman, à savoir « La partie d'échecs ». Cette découverte nous autorise à attribuer la création de l'œuvre à Pérez Reverte lui-même : il est en fin de compte le peintre de ce tableau de papier. Ce qu'il représente est le fruit de son imagination. Et nous constatons qu'il pose volontairement le thème de l'assassinat au sein de la triangulation amoureuse comme un élément central du roman.

La parenté entre le chevalier, la mort et le cavalier, pièce du jeu d'échecs, est proposée par les différentes œuvres de Van Huys, celles que le récit mentionne tout au moins. Cette nouvelle dimension incluant l'auteur ajoute nécessairement un niveau de compréhension. Le secret de Van Huys est en réalité le secret de Pérez Reverte. L'énigme proposée au lecteur portant sur l'identité de l'assassin, et *in fine* sur la condition de la victime, concourt à expliquer les décisions de César selon un objectif bien défini qui est l'évitement de l'inceste.

Qui a tué le chevalier ou le cavalier ? La polysémie du mot est exploitée par César qui au cours du roman attribue à chacun des êtres concernés par son secret une pièce d'échecs représentée dans la partie. Lorsqu'une pièce est éliminée sur l'échiquier, elle est assassinée dans la vie réelle. Menchu Roch, « la femme de pierre » du point de vue onomastique, renvoie à la tour blanche. Álvaro est un cavalier/chevalier blanc possédant un grand pouvoir de séduction. Julia est la reine blanche, reine virginale et inaccessible. Elle incarne dans l'inconscient de l'antiquaire, la femme immaculée que l'on ne doit pas

souiller. Quant à César, sa définition du point de vue des échecs repose sur une dichotomie entre d'un côté le fou blanc, l'équivalent du bishop anglais, l'évêque au service de la reine, son protecteur, et de l'autre, la dame noire assassine et castratrice, au dard venimeux, représentation de la partie sombre de l'antiquaire. César agit pour la défense des intérêts de Julia, de son royaume, comme un serviteur fidèle. La reine noire respecte pour sa part la reine blanche mais elle est assassine et phallique. « [Clava] su aguijón envenenado ⁴ », elle est comparée au scorpion par Muñoz : « el escorpión se clava la cola ». Par ailleurs, la reine noire est également un reflet de Beatriz de Borgoña, commanditaire de l'assassinat de Roger d'Arras.

Bien entendu, cette transposition de la vie réelle, sur l'échiquier représenté par Van Huys, est un fantasme de César qu'il mène jusqu'au bout, en demiurge ou en empereur intrigant. Il manipule autrui comme il manipulerait les pièces du jeu d'échecs, en leur laissant une liberté limitée. Garder le secret de ce jeu grandeur nature est pour lui la garantie de son succès tout en conservant dans ses agissements, la contrainte esthétique. Ce rapport de la réalité au jeu est développé très tôt dans le roman et il définit la nature de la relation que Julia et César entretiennent, relation parfois ambiguë, dans laquelle il peine quelquefois à se situer.

À la mort de son père, Julia se sent totalement abandonnée par sa mère :

El primer recuerdo de infancia era su padre, con los ojos cerrados, inmóvil sobre la colcha en el dormitorio, rodeado de personas oscuras y graves que hablaban en voz baja, como si temiesen despertarlo. Julia tenía seis años, y aquel espectáculo incomprensible y solemne quedó para siempre vinculado a la imagen de su madre, a la que ni siquiera entonces vio derramar lágrimas, enlutada y más inaccesible que nunca; a su mano seca e imperiosa cuando la obligó a dar un último beso en la frente del difunto ⁵.

Ce jour-là, César s'occupe d'elle et se charge de la consoler. Dans le roman, il apparaît donc comme un substitut du père quoiqu'on le voie aussi assumer d'autres fonctions, plus maternelles. Cette dualité banale est tout de même hypertrophiée dans le dédoublement de personnalité dont il fait preuve sur l'échiquier. Lorsqu'il recueille affectivement Julia, César apparaît comme un protecteur. Il est le bishop anglais prenant soin de la reine.

Julia enfant exprime alors sa douleur de façon détournée : « Papá no parece el mismo⁶ ». Cette phrase pourrait être perçue comme une maladresse de Julia mais elle est au contraire une révélation importante. L'image perçue du père évolue du père initial, vers César, substitut du père. « Tu papá se ha ido a otra parte⁷ » lui explique l'antiquaire. L'élimination du père est alors définitive. César établit une distance infranchissable entre le père initial et Julia. Distance que l'enfant exprime d'une autre façon : « No quiero besarlo más... Tiene la piel fría⁸ ». Cette peau autrefois si douce est devenue repoussante. L'embrasser tient de l'abomination. Embrasser cette peau serait commettre un acte irréparable que Julia enfant refuse catégoriquement. Si bien que la peau perd tout son érotisme. On songe bien entendu à l'inceste, à ce que les baisers ne peuvent plus être chastes. Seule une distance calculée peut permettre de résoudre ce conflit.

Ainsi le père ne tombera plus dans la séduction de l'enfant aveuglément puisqu'il est mort. Il ne sera plus objet de désir. Julia exprime alors sa frustration de ne plus pouvoir l'embrasser. C'est pourquoi César offre son affection et se pose en père de substitution, câlin et protecteur. Bien sûr, ses baisers sont

4. PÉREZ REVERTE, ARTURO, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 260.

5. *Ibid.*, p. 168.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 169.

8. *Ibid.*

chastes puisque ce sont ceux d'un homosexuel et qu'il ne s'intéresse pas aux filles. « Cuando quieras puedes venir y besarme a mí ».

Un autre témoignage de leur relation montre que Julia continue de fantasmer l'inceste lorsqu'elle en vient à parler de mariage à César :

—Te amo, César.

—Lo sé. Es normal; le pasa a casi todo el mundo.

—¿Por qué odias tanto a Álvaro?

Era una pregunta estúpida, y él la miró con suave censura.

—Te hizo sufrir —respondió gravemente—. Si me autorizases, sería capaz de sacarle los ojos y echárselos a los perros, por los polvorientos caminos de Tebas. Todo muy clásico. Tú podrías hacer el coro; te imagino bellísima con un peplo, levantando los brazos desnudos hacia el olimpo, y los dioses roncando allá arriba, absolutamente borrachos.

—Cásate conmigo. En el acto.

César tomó una de sus manos y la besó, rozándola con los labios.

—Cuando seas mayor, princesita.

—Ya lo soy.

—Todavía no. Pero cuando lo seas, alteza, osaré decirte que te amaba. Y que los dioses, al despertar, no me lo quitaron todo. Sólo mi reino —pareció meditar—. Lo que, bien pensado, es una bagatela.

Era un diálogo íntimo y lleno de recuerdos, de claves compartidas, tan viejo como su amistad¹⁰ ...

Julia, comme une enfant, exprime clairement son désir d'épouser ce père d'adoption qui toujours s'est occupé d'elle. L'onomastique des prénoms César/Julia en fait un couple impérial. C'est une union qui s'avère encore plus intense que le degré royal habituellement halluciné dans les contes et les rêves éveillés où la petite fille est la princesse et le père le roi.

César concentre donc plusieurs points de déni qui à mon sens trahissent l'auteur. D'une part, il est en position de substitut du père ce qui le dédouane d'un inceste clairement réalisé : il n'est pas son père naturel. D'autre part, il est ostentatoirement homosexuel, ce qui le place d'emblée dans l'impossibilité de consommer l'inceste. Enfin, il œuvre dans le roman pour l'indépendance totale et l'autonomie complète de Julia, allant même jusqu'au suicide afin de tuer définitivement le père incestueux. La distance entre la figure paternelle et Julia est de ce fait à jamais assurée.

Il n'en demeure pas moins que le thème de l'inceste n'est pas du tout éradiqué du roman. Il revient de façon persistante tantôt dans la description de moments d'intimité entre César et Julia, tantôt dans les commentaires de leur relation formulés par Álvaro et par Menchu. On comprend dès lors que l'assassinat de ces deux personnes est directement associable à la question de l'inceste.

Mais avant d'analyser plus en détail les causes de ces assassinats, il convient de revenir sur le thème de la réalité et de la fiction, du jeu et de la réalité. Les jeux inventés par l'antiquaire pour distraire et instruire Julia tiennent du processus de sublimation. Ils sont aussi le reflet de la fonction paternelle consistant à définir les codes pour l'enfant, codes nécessaires à la compréhension du monde. Il est joueur, créateur d'univers et source d'attraction.

Lorsque Julia lui expose sa découverte de l'inscription secrète dans « La partida de ajedrez », César comme il en a l'habitude, prend l'information comme le signe d'une nouvelle aventure :

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 54.

—Fascinante —dijo, y Julia supo en el acto que podía contar con él. Desde que era niña, aquella palabra fue siempre incitación a la complicidad y a la aventura tras la pista de un secreto: el tesoro de los piratas oculto en un cajón de la cómoda isabelina —que él terminó vendiendo al Museo Romántico— o la imaginaria historia de la dama vestida de encajes y atribuida a Ingres cuyo amante, oficial de húsares, murió en Waterloo gritando su nombre en plena carga de caballería... De esta forma, llevada de la mano por César, Julia había vivido cien aventuras bajo cien vidas distintas; e invariablemente, en todas y cada una de ellas, aprendió con él a valorar la belleza, la abnegación y la ternura, así como el delicado y vivísimo placer que podía extraerse de la contemplación de una obra de arte, en la traslúcida textura de una porcelana, en el humilde reflejo de un rayo de sol sobre una pared, descompuesto por el cristal puro en su bella gama de colores¹¹.

Pour Julia, compter sur César c'est avoir la certitude qu'il transformera toute tension ou tout conflit en une aventure passionnante à vivre. Mais si César l'entraîne à l'occasion de la découverte du tableau dans une nouvelle aventure trépidante, il refuse pour la première fois de lui livrer ses secrets, d'apaiser les tensions par des récits extraordinaires. Et Julia à plusieurs reprises se plaint de cet abandon de la part de l'antiquaire :

Un caballo fue comido; uno sólo. Un caballo blanco. Los otros tres, uno blanco y dos negros, están aún dentro del juego. Así que el *Quis necavit equitem* se refiere a él.

—¿Quién se lo comió?

El anticuario hizo una mueca.

—Esa pregunta es precisamente el *quid* de la cuestión, amor —sonrió, igual que cuando ella era una cría sentada en sus rodillas—. Hasta ahora hemos averiguado muchas cosas: quién peló el pollito, quién lo guisó... Pero ignoramos quién fue el malvado que se lo comió.

—No has respondido a mi pregunta.

—No siempre tengo maravillosas respuestas a mano.

—Antes sí las tenías.

—Antes podía mentir —la miró con ternura—. Ahora has crecido, y ya no puedo engañarte con facilidad.

Julia le puso una mano sobre el hombro, como cuando, quince años atrás, pedía que inventase para ella la historia de un cuadro, o una porcelana. En su voz quedaba un eco de la misma súplica infantil¹².

Cette fois, le jeu dépasse les dimensions du virtuel puisqu'il transforme irrémédiablement l'existence de tous les protagonistes. César, atteint du sida, se sait condamné : la dernière aventure doit être comme un testament. Si les crimes de l'antiquaire se justifient notamment par les identités qu'il attribue aux deux victimes sur l'échiquier, ils sont aussi liés à la question de la transmission du père à l'héritière. César est empereur omnipotent, demiurge absolu, possédant le droit de vie et de mort sur ses sujets qu'il s'approprie et réduit à la condition de pièces d'échec. « Porque esta vez yo tenía que limitarme a desempeñar lo mejor posible el papel del Diablo¹³ ». — Explique-t-il lors du dénouement. Ce à quoi Julia répond :

Los ojos de la joven relampaguearon al oír aquello. Su voz sonó metálica: —No jugaste al Diablo, sino a ser Dios. Distribuyendo el bien y el mal, la vida y la muerte.

11. *Ibid.*, p. 53.

12. *Ibid.*, p. 85.

13. *Ibid.*, p. 365.

—Era tu juego, Julia.

—Mientes. Era el tuyo. Yo fui un pretexto, eso es todo¹⁴.

C'est pour ce motif qu'il préfère agir en secret puisque Julia serait incapable d'entendre ses raisons et d'accepter le sacrifice de quiconque pour arriver à ses fins. Ainsi, Julia est la principale bénéficiaire de toute l'aventure comme le démontre le dernier chapitre. L'aisance financière que les magouilles de l'antiquaire lui assurent est surtout pour elle une garantie d'indépendance.

César au moment de la confession du dernier chapitre explique à Julia les raisons qui l'ont mené aux différents crimes :

Yo lo había organizado todo para liberarte de ataduras e influencias perniciosas, para cortar todos los vínculos con el pasado. Menchu, para su desgracia, con su estupidez innata y su vulgaridad, era uno de estos vínculos, como también lo había sido Álvaro¹⁵.

Ailleurs, il s'inclut parmi les personnes entravant le libre arbitre de Julia. D'une part, parce qu'il organise une déliaison nécessaire, une prise d'indépendance de Julia vis-à-vis des êtres chers qui l'ont formée et aimée. D'autre part, parce qu'il définit des codes visant à lui faire comprendre le monde et à lui donner la possibilité d'accéder au réel :

Todo se definió en pocos segundos como un gigantesco tablero de ajedrez en el que cada persona, cada idea, cada situación, tenía su correspondiente símbolo en cada pieza, su lugar exacto en el tiempo y en el espacio... Aquella era la Partida con mayúscula, el gran juego de mi vida. Y de la tuya. Porque todo estaba allí, princesa: el ajedrez, la aventura, el amor, la vida y la muerte. Y al final de todo te erguías tú, libre de todo y de todos, bella y perfecta, reflejada en el más puro espejo de la madurez. Tenías que jugar al ajedrez, Julia; eso era inevitable. Tenías que matarnos a todos para, por fin, ser libre¹⁶.

L'élimination d'Álvaro et de Menchu Roch sert ses intérêts. Álvaro est vu comme un rival capable de remporter l'amour de la reine blanche, à savoir Julia. « Álvaro había ocupado un lugar que yo jamás podría ocupar¹⁷ ». Lorsque César découvre qu'il est encore amoureux de Julia et qu'il aimerait reprendre sa relation avec elle, ses pulsions assassines se déchaînent : « Entonces, mientras discutíamos, sentí que el viejo odio renacía en mí; me subía a la cabeza como uno de tus vasos de vodka caliente. Era, hija mía, un odio como no recordaba haber sentido nunca; un buen y sólido odio, deliciosamente *latino*¹⁸ ».

Il s'agit d'éliminer le roi blanc potentiel. Il incarne donc ce que César aurait pu être, à savoir l'amant de Julia assumant sa masculinité. Il assassine Álvaro pour ce qu'il représente de licencieux, parce que la différence d'âge entre le professeur d'université, incarnant certaines fonctions paternelles de transmission et la jeune femme qui aura été son étudiante, est une variation du thème de l'inceste. César incarne le Surmoi venant à bout des pulsions incestueuses. « Yo era responsable de que no te hubieras hecho adulta¹⁹ ». Voilà ce qu'Álvaro lui fait comprendre et, tout en adoptant les gestes d'un célèbre détective, il se condamne définitivement par ces quelques phrases :

« Y lo peor de todo », añadió con una sonrisa insultante, « es que, en el fondo, de quien Julia

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 393.

16. *Ibid.*, p. 380.

17. *Ibid.*, p. 375.

18. *Ibid.*, p. 379.

19. *Ibid.*

siempre ha estado enamorada es de ti, que simbolizas el padre que casi no llegó a conocer... Y así le va. » Después de decir eso, Álvaro metió una mano en el bolsillo del pantalón, le dio unas chupadas a la pipa y me miró entre bocanadas de humo. « Lo vuestro », concluyó, « no es más que un incesto no consumado... Afortunadamente eres homosexual²⁰ ».

Il préfère éliminer le professeur plutôt que de la reperdre ou de la voir se reperdre. Car César reproche aussi à Álvaro d'avoir fait souffrir Julia. Le rival œdipien est à ses yeux coupable : il mérite un châtement. César, comme un empereur romain, supprime donc l'adversaire physiquement. Mais le fait déterminant, déclencheur de crime, est que le professeur le révèle dans sa vérité, il met au jour son secret le plus intime, et notamment l'inceste non consommé, une sorte d'hétérosexualité refoulée.

L'autre victime, Menchu Roch, incarne la tour, par pur souci esthétique – prétend César – mais aussi parce que la tour est une représentation de l'être se protégeant sous une carapace. Or cette carapace est vaine. Le personnage de Menchu Roch est extrêmement fragile et vulnérable : il s'oppose à la dame noire assassine. Sa vie dissolue épouvante César qui voit en elle la fille vicieuse susceptible de céder à l'inceste. Le sexe, les magouilles, l'alcool et son manque de respect chaque fois qu'elle escamote une citation littéraire, sont le contrepoint des interdits défendus violemment par les instances surmoïques de la dame noire²¹.

La dame noire castratrice met donc fin à ces désirs coupable, dans une stratégie d'élimination des racines du mal. Elle viendra même à bout des désirs de César par une auto-élimination, force d'ajustement dont la fonction est de réorganiser l'existence de Julia :

Y esa misma condición es la que lo ha vencido, en una partida que, curiosamente, inició justo para eso: para terminar siendo vencido. Y el golpe de gracia lo recibe de su propia mano: el alfil blanco se come a la dama negra, el anticuario amigo de Julia delata con su propio juego al jugador invisible, el escorpión se clava la cola... Le aseguro a usted que es la primera vez en mi vida que presencio, logrado con tan alto nivel de perfección, un suicidio sobre el tablero²².

L'assassin d'Álvaro et de Menchu Roch est d'un point de vue symbolique le même que celui de Roger d'Arras. Il est celui qui élimine le rival au sein du triangle amoureux afin d'éviter un déséquilibre tenant de l'abomination. Le mobile du crime est le même, il s'appuie sur un impératif surmoïque dominant le Ça. La dame noire prolonge donc d'une façon irrémédiable l'entreprise assassine de Beatriz de Borgoña.

Ce lien tissé entre deux époques séparées de quelques cinq-cents ans nous confirme que le roman est construit à partir de la superposition de plusieurs niveaux. Ce sont des strates temporelles d'une part, mais il en existe d'autres qui sont purement spatiales ou notionnelles. Ainsi, l'échiquier est un espace habité par un autre espace gigantesque à taille humaine. Les joueurs représentés sur le tableau de Van Huys jouent la même partie que Julia, César et Muñoz, mais il en est de même pour l'auteur du roman et pour son lecteur. Les niveaux se superposent donc de telle sorte que l'intrigue garde en son centre un seul et unique conflit majeur : celui de la triangulation œdipienne. Un niveau pouvant en occulter un autre ou bien au contraire en être le miroir.

Le roman est d'ailleurs habité de miroirs et de quels miroirs ! Celui que César a offert à Julia, est un miroir vénitien dont la magie consiste à lui révéler toute sa beauté et dont la surface semble

20. *Ibid.*

21. Notons que la tour représentant l'être, le moi de l'auteur ou tout au moins de Faulques dans *El pintor de batallas*, est également fissurée et que le destin final du peintre est le suicide tout comme César.

22. PÉREZ REVERTE, A., *La tabla de Flandes*, op. cit. p. 362.

franchissable à l'image du miroir que Lewis Carroll met à la disposition d'Alice. Miroir secret capable de l'embellir et de lui donner confiance en soi. Miroir magique pourvu d'un passage secret entre le monde de Van Huys et celui de Julia, comme si les deux niveaux historiques étaient connectés grâce à celui-ci : « A ella misma le gustaba mirarse en aquel espejo de marco dorado porque le transmitía la sensación de hallarse al otro lado de una puerta mágica que, salvando el tiempo y el espacio, devolviera su imagen con la encarnadura de una belleza renacentista italiana²³».

Mais le miroir en littérature représente également la remise en question du personnage. On y trouve les marques du passé convoquées dans le présent. Se regarder dans le miroir est synonyme d'examen de conscience. « Julia, mírate en cualquier espejo y quizás me des la razón ²⁴», lui dit César à la fin du roman. Le père demande à sa fille d'interroger le miroir afin de se mieux connaître et d'accéder à sa vérité. Si l'objet magique la rend toujours belle, comme lorsqu'elle était la princesse des contes merveilleux qu'il lui inventait dans son enfance, cela signifie qu'elle est en position de personnage principal. L'élan narcissique doit l'extirper de sa soumission aux personnes qui lui sont chères.

Lorsque Julia commence à se rendre compte que la nouvelle aventure dans laquelle elle est engagée avec César n'est pas une fiction purement virtuelle mais qu'elle a des conséquences sur son existence réelle, elle commence à reconsidérer ses repères habituels et élabore une nouvelle interprétation du monde :

Ella volvió el rostro hacia su imagen en el espejo y se miró largamente, como si no reconociera a la joven de cabellos negros que la observaba en silencio desde sus ojos grandes y oscuros, con leves cercos impresos por el insomnio sobre la piel pálida de los pómulos.
—Tal vez quieran matarme, César²⁵.

Pour la première fois, elle envisage la possibilité d'être la victime d'un meurtrier. Elle retrouve sa condition de mortelle que les aventures imaginaires et la protection jalouse de César lui avaient confisquée. L'enquête se présente alors comme une sorte de maïeutique destinée à éveiller Julia au réel. Les amours imaginaires qu'elle hallucinait, robe de mariée comprise, deviennent de simples souvenirs, des histoires pour l'enfant qu'elle était et qu'elle laisse derrière elle au fur et à mesure que la dernière aventure se déroule.

Alors, elle interroge tantôt les miroirs, tantôt le tableau de Van Huys pour mieux se comprendre.

Se miró en el espejo veneciano, apenas una sombra entre las sombras, la mancha levemente pálida de su rostro, un perfil difuminado, unos ojos grandes y oscuros, Alicia asomaba al otro lado del espejo. Y se miró en el Van Huys, en el espejo pintado que reflejaba otro espejo, el veneciano, reflejo de un reflejo de un reflejo. Y volvió a sentir el vértigo que ya había sentido antes, y pensó que a aquellas horas de la noche los espejos y los cuadros y los tableros de ajedrez jugaban malas pasadas a la imaginación. O tal vez sólo era que el tiempo y el espacio se tornaban, después de todo, conceptos despreciables de puro relativos. Y bebió de nuevo, y el hielo volvió a tintinear contra sus dientes, y sintió que si alargaba la mano podía dejar el vaso sobre la mesa cubierta por el tapete verde, justo sobre la inscripción oculta, entre la mano inmóvil de Roger de Arras y el tablero²⁶.

Julia accepte son sort à la fin de l'aventure malgré la mort de Menchu, d'Álvaro et le suicide de

23. *Ibid.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 365.

25. *Ibid.*, p. 129.

26. *Ibid.*, p. 171.

César²⁷. Tous ces évènements semblent davantage des actes symboliques de déliaison que de véritables pertes. Le lecteur s'en étonne d'ailleurs. Comment Julia peut-elle s'inquiéter de César? Comment peut-elle ressentir le moindre amour pour un tel assassin? Celui-là même qui l'abandonne après lui avoir donné sa liberté, ce père de substitution qu'elle a aimé comme un père naturel d'un amour sans limite, doit être objet de renoncement, et on ne peut lire son acceptation des meurtres que comme une douloureuse épreuve de séparation d'avec le père incestueux, celui-là même qu'elle désirait (le cavalier, futur roi blanc incarné par Álvaro) de tout son corps (désir incarné par le personnage de Menchu, version de la putain face à l'immaculée).

Mais alors si l'énigme est finalement résolue, si l'on connaît la raison pour laquelle le cavalier séducteur est tombé, si Julia sait que cette tragédie lui a apporté la liberté de la maturité, alors on doit s'en référer à l'auteur du roman en personne pour s'interroger sur cette création aux multiples niveaux et y associer celle qui pour lui pourrait ressembler le plus à Julia, sa princesse, son héritière.

Est-ce que Carlota peut se pencher sur cette œuvre comme Julia sur *La partida de ajedrez* afin de comprendre mieux son père? Est-ce que la fonction de miroir s'applique également au livre? Est-ce que tout lecteur ne peut pas finalement s'y mirer pour analyser ce passage de l'enfance à l'âge adulte? La fonction identificatoire comme dans toutes les grandes œuvres joue pleinement son rôle. Le père depuis sa position de conteur, de possesseur de la parole, passe des mondes parallèles merveilleux et irréels où il emportait son enfant, à un monde palpable et tangible que l'on nomme la réalité.

Le roman est initiatique car il ouvre les yeux de Julia et de toutes celles qui accepteront de se regarder dans ce miroir pour comprendre pour quelles raisons le César, figure paternelle, a agi de cette façon. Pourquoi le père ne peut plus être l'amant, l'idéal, l'objet de désir... La fonction de l'art est d'élucider ce mystère. C'est pourquoi Julia comprend César et sa quête lorsqu'elle découvre le vaste tableau de Brueghel, *Le triomphe de la mort*, sorte de variation sur les vanités. Elle se sent propulsée dans le réel au contact de cette vision lucide de la tragédie de l'homme. La vérité du monde lui apparaît : rien n'est éternel. Il n'y a pas de sanctuaire et le père n'est pas un Dieu, pas même un empereur.

27. Le secret de César est révélé dans sa demeure. L'auteur procède à une théâtralisation de la scène, en prenant soin de distancier le personnage de Julia placée en position de spectatrice dès le début du chapitre XIV, «diálogos de salón»: «La movía una curiosidad estrictamente formal. Estética, como habría dicho el propio César. Su deber era hallarse presente, a un tiempo protagonista y coro, actor y público de la más fascinante tragedia clásica —todos estaban allí: Edipo, Orestes, Medea y los demás viejos amigos— que nunca nadie había creado ante sus ojos. Al fin y al cabo, la representación era en su honor». *Ibid.*, p. 348. Elle est capable d'un recul absolu par rapport à ces derniers évènements ce qui est totalement en contrepoint de ses premières attitudes où elle se trouvait sous la domination du charisme de César, en position de dominée.

Bibliographie

- FREUD, Sigmund, « La création et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 69-81.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- PÉREZ REVERTE, Arturo, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990.