

UN TRIPTYQUE DU MAL : *PLENILUNIO, SEFARAD* *ET VENTANAS DE MANHATTAN* D'ANTONIO MUÑOZ MOLINA

ISABELLE STEFFEN-PRAT

Université de Lille-3

La mort viendra et elle aura tes yeux¹.

Parmi les tableaux qui constituent l'iconographie personnelle d'Antonio Muñoz Molina, certains occupent une place privilégiée, comme l'enfer peint par Jérôme Bosch dans *Le jardin des délices*² ou dans *Le jugement dernier*³. Les passions les plus basses de l'homme y sont représentées, les passions mais aussi leur châtement. Des hommes dévorés, torturés, dépouillés et humiliés sont ainsi exposés à la vue du spectateur qui se voit projeté de façon spéculaire au plus profond et au plus sombre de ses propres désirs et de ses propres vicissitudes. Car le mal est inhérent à l'homme ; le mal mais aussi la douleur, la souffrance, la peur, la haine, la mort et leurs corollaires immédiats : le remords, la jouissance, la culpabilité. Le mal est protéiforme et le XX^{ème} l'a vu se diversifier : d'individuel, il devient collectif. Il dépasse la sphère personnelle pour s'étendre, se propager à des cadences infernales, il se mécanise, s'automatise et se projette sans fausse honte ni pudeur sur la scène publique. Il devient acteur à part entière de notre société,

¹ Cesare Pavese, *La mort viendra et elle aura tes yeux*, Paris : Poésie Gallimard, 1979 (Ce premier vers du poème est cité par Antonio Muñoz Molina dans *Sefarad*, p. 504).

² Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, Musée du Prado, Madrid, 1517 (voir notamment le troisième volet du triptyque).

³ Jérôme Bosch, *Le jugement dernier*, Académie des Arts, Vienne, 1504.

protagoniste et héros. Comme les tableaux de Bosch, les trois derniers romans¹ d'Antonio Muñoz Molina déploient, à la façon d'un triptyque, trois facettes du mal.

Le mal radical de *Plenilunio*² quitte l'individu pour être banalisé par la société dans *Sefarad*³ puis médiatisé et mis en scène dans *Ventanas de Manhattan*⁴.

PREMIER VOLET : LE MAL RADICAL DANS *PLENILUNIO*

Dans ce triptyque du mal, le premier volet est le mal intime, c'est-à-dire la violence ou cruauté d'un individu contre un autre individu. Le mal est alors une gangrène sournoise qui corrompt la personne et l'installe dans le rôle de bourreau alors qu'un autre individu deviendra la victime. Cette vision très manichéenne du mal est accentuée par le genre littéraire choisi par Antonio Muñoz Molina : le roman policier. En effet, tous les archétypes de ce genre littéraire sont présents : il met en scène un assassin, un crime, une victime pure et innocente (la jeune vierge violente) et un inspecteur sur le retour, désabusé et meurtri. Dans ce triangle relationnel, où l'inspecteur n'est qu'un médiateur, Antonio Muñoz Molina montre comment le quotidien de l'assassin trouve sa raison d'être autour du crime, détruisant à tout jamais le quotidien des victimes.

¹ *Carlotta Faindberg* et en *Ausencia de Blanca* ne sont pas pris en compte car ils sont antérieurs à *Plenilunio* ayant été publiés en 1994 et 1996 sous forme de feuillets dans *El País*.

² Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid : Alfaguara, 1997.

³ Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid : Alfaguara, 2001.

⁴ Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona : Seix Barral, 2004.

LE QUOTIDIEN TROP BANAL DE L'ASSASSIN

La vie de l'assassin est faite d'anonymat et de normalité et c'est bien là la première contradiction du mal : il n'est pas visible. Il ronge l'individu, le détruit et le corrompt sans que la société soit à même de prévenir ou d'identifier cette gangrène. Muñoz Molina schématise d'autant plus sa trame narrative que criminel et policier sont dépourvus de noms et réduits à leurs fonctions respectives : le mal peut consommer tout un chacun. Les mots « alguien »¹ et « quién » scandent le roman mais s'appliquent curieusement aussi bien à l'inspecteur qu'au criminel comme si ces places réservées d'homme de la lumière et d'homme de l'ombre pouvaient s'échanger à tout moment. Le mal, ce mal radical dont parlait Kant², est susceptible de germer en chaque individu et ainsi, lorsque l'inspecteur demande à Paula à quoi ressemble ce monstre qui l'a attaquée, elle répond : « Tiene un aspecto normal »³. L'inspecteur essaie de croire que l'homme se métamorphose, ôte par moments son masque de normalité pour devenir un monstre cruel (« máscara », « antifaz »), mais il sait au plus profond de lui-même que la réalité est bien plus effrayante, que l'homme ressemble à n'importe qui et qu'il est chaudement abrité par l'anonymat de la société. L'assassin de *Plenilunio* l'a bien compris et il ne se cache pas, son anonymat n'est pas le fruit de précautions démesurées mais au contraire il reprend sa vie de tous les jours, son quotidien rassurant de poissonnier, de fils étrange et renfermé, d'homme complexe et amateur de prostituées : « se ha vuelto invisible, soluble entre la gente de la calle, borrado ahora en una zona de sombra, sin necesidad de elegir la dirección de los pasos »⁴. L'assassin vit tranquille, libre de tout remords. Mieux, il est sûr de son bon droit, il se sent lui-même victime d'une société étriquée et bornée. Il se justifie en permanence afin d'effacer tout résidu d'inconfort moral, comme par exemple lorsqu'il assiste tous les après-midi aux séances du cinéma pornographique : « no estaba haciendo nada malo, para eso trabajaba más horas que un reloj, se partía el

¹ « Alguien anda por la ciudad » *Plenilunio*, p. 13. « Alguien ha asesinado a una niña [...] alguien alza indignamente la voz entre un grupo de mujeres [...] alguien va por la acera apoyando una mano en el hombro de la niña [...] », *Plenilunio*, p. 168.

² Emmanuel Kant, *Sur le mal radical dans la nature humaine*, Paris : Editions rue d'Ulm, collection Versions françaises, 2001.

³ *Plenilunio*, p. 396.

⁴ *Ibid.*, p. 313.

espinazo, se dejaba la vida, compraba la entrada con su dinero y podía ver la película que le diera la gana»¹. Ce processus de justification et déculpabilisation est le même lorsqu'il va voir les prostituées, lorsqu'il boit trop², lorsqu'il regarde des films X chez ses parents³. La haine qu'il voue à son travail de poissonnier fait de lui un martyr de cette société qu'il rejette : ce travail qu'il juge si dur et humiliant lui donne le droit de se comporter ensuite comme bon lui semble et de se venger de ceux qui n'ont pas, comme lui, cette croix à porter :

La conductora de un coche lo increpa por la ventanilla abierta [...] el coche es un Volvo, seguro que el cabrón que lo compró no tiene que levantarse a las cuatro y trabajar más horas que el reloj para pagar las letras: qué sentiría la tía, tan soberbia, con sus pulseras y sus uñas rojas, si el niño o la niña bajaran a la calle y tardaran en volver, si no volvieran nunca⁴.

Petit à petit, son rejet de la société devient un véritable dégoût physique : d'abord dégoût de son propre corps, puis dégoût du corps des autres. L'assassin rejette son corps car il porte les traces de son travail dégradant. Ses sens sont agressés par l'odeur de poisson, violente et crue, qui semble faire partie de ses mains : « ese olor siempre en ellas, el olor que le extraña que nadie parezca percibir »⁵. En effet, ses mains, tout particulièrement, le répugnent car elles sont l'instrument de travail quotidien et portent les stigmates de cette vie si dure. La répugnance qu'il éprouve vis-à-vis de son propre corps se propage aux corps des autres à commencer par celui de ses parents qu'il ne juge qu'avec des mots excessivement durs, reflets de sa répulsion : « tan bastos y tan oscuros como los cerdos en las pocilgas y los mulos en las cuadras »⁶, « asco », « sucia », « infectada por los microbios del viejo ». Puis c'est l'humanité et la société tout entières qu'il rejette, assailli par d'autres odeurs pestilentielles provenant des résidus les plus immondes de la société :

¹ *Ibid.*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁵ *Ibid.*, p. 143. Voir également page 176 « los cerdos sucios, húmedos, tan impregnados de olor que ya huele también como ellos el cristal de la copa ».

⁶ *Ibid.*, p. 184.

Un triptyque du mal

« todos despiden un tufo igual »¹. Un rythme ternaire exprime alors son dégoût : « todo grasiento también, tiznado, manchado » (p. 266). L'humanité qu'il perçoit est sordide dans sa banalité écœurante : « todo tan detallado y tan visible, hasta las estrías de la piel y los empastes de las bocas abiertas para recibir el semen, o los orines, o las dos cosas »². C'est précisément parce que la perception de son corps et du corps des autres est faussée, parce qu'il se croit dans son bon droit en se vengeant de la société, que le poissonnier devient assassin.

LE MEURTRE

Le quotidien de l'assassin est visqueux et malodorant, il est le reflet d'une humanité triste et dépravée. L'assassin va donc se reconstruire un quotidien, s'élaborer une vie maîtrisée dans le crime et la violence. Le monde qu'il va former de toutes pièces est un monde de cruauté et de douleur dans lequel une victime (lui) ne fait qu'exercer légitimement sa force sur d'autres membres de la société afin d'en tirer un plaisir qui lui est dû. La peur et la douleur sont celles de ses propres victimes, mais surtout celles qu'il fait régner sur la ville avec un sentiment de toute puissance : « el invierno y el miedo, la presencia del crimen, habían caído sobre la ciudad con un escalofrío simultáneo »³. L'assassin est parfaitement conscient de son pouvoir et le mot « miedo » surgit de façon récurrente tout au long du récit décliné sous toutes ses formes et à différents degrés d'intensité : « cara rígida de miedo, hipnotizada, sometida » (p. 308), « un chispazo de pavor » (p. 13), « terror » (p. 339). L'assassin transforme son dégoût et sa répulsion de l'humanité en peur provoquée chez ses victimes. Il brise son quotidien, fait de soumission et de répulsion, il brise le quotidien des habitants de la ville pour les installer dans le doute et la terreur « imaginaban un fantasma al que habían dotado con los atributos abstractos de la crueldad y del terror »⁴. Par l'emploi répété de la négation utilisée sur un rythme ternaire, Antonio

¹ *Ibid.*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 267.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

Muñoz Molina souligne bien que les habitants tentent vainement de rejeter la vérité pour finalement s'incliner devant l'horrible réalité :

[...] abrumados por la incredulidad de que un crimen semejante hubiese ocurrido en la ciudad, entre ellos, no en la televisión, no en uno de esos programas de sucesos sangrientos, sino en la misma realidad donde vivían ellos [...]

[...] no era una sombra de película en blanco y negro, ni uno de los tenebrosos ladrones de niños de las leyendas de otros tiempos, sino alguien idéntico a ellos¹.

En effet, pour les habitants, la peur est d'autant plus grande que le coupable, ce porteur du Mal, peut revêtir les traits de tout un chacun. La ville est surprise encore de voir son quotidien si profondément fracturé, alors que les choses banales et monotones de chaque jour suivent leur cours. Le nouveau quotidien n'est que douleur et les parents de Fátima, la première victime, semblent flotter dans un monde qui leur est étranger : le mal a fait irruption dans leur vie pour les arracher à jamais à la réalité :

Después, al acordarse de ella, en la embotada estupefacción del dolor, su padre había de sentir la extrañeza de que la última imagen que le quedaba de su hija fuese tan idéntica a otras, tan hecha de simple repetición y costumbre².

De même, le quotidien devient au-delà de la douleur même, l'attente de la douleur, comme c'est le cas pour les parents de Paula, convaincus que leur fille est morte³. Le mal qui s'abat sur la ville s'empare de chaque individu. Antonio Muñoz Molina emploie d'ailleurs un vocabulaire qui tranche profondément avec la quiétude apparente de la petite ville : la description brutale de l'autopsie faite par Ferreras souligne l'irruption du Mal sous sa forme la plus dérangeante, la meurtrissure profonde : « cadáver amarillento, amoratado, desnudo y flaco ». La comparaison est à ce titre fort importante car elle ancre définitivement le crime dans la réalité, dans le quotidien du village hébété :

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 346.

Un triptyque du mal

[...] la postura como descoyuntada de la cabeza con respeto al cuello, de las piernas tan separadas, el gesto imposible de la boca, tan grande como un agujero, como un inhumano orificio o desgarradura, con el tejido blanco y sucio de las bragas saliendo de ello como un vómito o una excrecencia [...]¹

L'inversion des valeurs instaurée par le meurtrier a si bien bouleversé tous les cadres établis de la ville que ce sont ses propres victimes qui se font des reproches, s'accusent, et expriment des remords. Les parents se laissent aller à la culpabilité comme en atteste la répétition de la conjonction « si » :

si no hubiera tenido que ir a la papelería [...], si su padre no la hubiese dejado, si su madre le hubiera preguntado [...], si ella, su madre, no se hubiera marchado [...] si no hubiera sido una niña tan seria [...] si no hubiera disfrutado tanto con las cartulinas...²

Ce crime est venu trancher le cours normal de leur existence et ils souhaiteraient renouer avec leur « normalité » d'avant. En revanche, l'assassin se complaît dans ce nouveau quotidien.

LA MÉMOIRE DE L'ASSASSIN

L'assassin, mécontent qu'il était de son histoire trop banale d'homme sans talent, souhaite ardemment voir se répéter ce quotidien nouveau où il peut soumettre et assujettir, torturer et tuer car il ne sent aucun remords³. Le premier meurtre crée alors un nouveau monde pour lui, dans lequel il est enfin satisfait de son corps, qu'il impose aux autres avec violence. Un jeu de doubles se met alors en place. L'espace se dédouble : « este bar donde ha entrado a tomarse un ron con cola es el mismo de la otra vez »,

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 58.

³ « [...] un vértigo, un principio de náusea, no el remordimiento sino la atracción del peligro, la ebriedad del secreto [...] », *ibid.*, p. 267.

le temps est le même « la tarde es la misma », les actions sont identiques. La phrase elle-même semble se remplir d'échos sous l'effet de rythmes syncopés : « empieza a comprender la repetición de las cosas, la duplicación de todo, todo idéntico pero ligeramente distinto, las dos manos iguales, la cara doble delante del lavabo y al otro lado del espejo »¹. Ce rythme martèle la répétition tout au long du roman, créant un univers sonore au crime de l'assassin : « todo exacto, duplicado, idéntico, todo repetición y simultaneidad »². Puis ces rythmes syncopés deviennent des sons doubles, donnant à la phrase un balancement régulier ; l'articulant autour de l'axe stratégique que constitue la mise en place de ce nouveau rituel : « en dos lugares al mismo tiempo, aquí y en el otro lado del espejo, ahora y hace dos meses, porque cada cosa se le va revelando idéntica [...] »³. Le miroir joue bien évidemment un rôle fondamental dans cette nouvelle découverte de soi : l'homme accepte son corps car il comprend la puissance du mal qui est en lui⁴. Le miroir du bar ne lui renvoie plus l'image d'un perdant mais celle d'un homme fort et puissant et la compréhension de ce nouvel univers qui s'ouvre à lui, multiplie également sa jouissance : « siente duplicada la excitación de entonces, el principio de atrevimiento y audacia, más fuerte que otras veces »⁵. L'assassin va donc s'agripper à ce nouveau quotidien basé sur la répétition de gestes et de faits qui lui semblent banals et rassurants. Le dénouement de cette répétition à l'identique est nécessairement le meurtre. Le meurtre n'est plus quelque chose d'extraordinaire mais s'intègre parfaitement à sa vie ordinaire en lui donnant un sens. La réalité n'est plus pour lui une perception directe mais va être filtrée à travers le souvenir de la fois précédente (« recuerda y actúa al mismo tiempo »⁶) en un mouvement perpétuel de comparaison pour obtenir une similitude parfaite, tel un rituel sacré pour le sacrifice d'une victime. A l'approche du meurtre, le rythme de la phrase s'accélère, grâce à la juxtaposition, sans pour autant abandonner ce balancement qui la caractérisait. Ainsi, dans une longue litanie qui semble l'énonciation d'un rituel, l'assassin avance vers le crime en associant rapidement une comparaison à une autre

¹ *Ibid.*, p. 268.

² *Ibid.*, p. 305.

³ *Ibid.*, p. 268. Ce jeu des doubles est repris presque à l'identique à la page 270.

⁴ « [...] en una décima de segundos se ve a sí mismo desde fuera y desde lejos », *ibid.*, p. 273.

⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁶ *Ibid.*, p. 307.

Un triptyque du mal

comparaison, un adjectif à un autre adjectif, une négation à une autre négation :

Es como caminar en sueños, como ir flotando un poco por encima del suelo, [...] la luz del portal, blanca y fría, [...] nada ni temblor en las piernas, ni sombra de miedo, porque no hay nadie en el portal y ahora sabe que nadie va a aparecer...¹

Les va-et-vient de sa mémoire lui confirment l'adéquation parfaite des deux scènes, créant pour lui un univers simple et maîtrisable : « lo ve todo nítido, el futuro lo mismo que el pasado, esta vez y la otra »². Il laissera sa victime pour morte ayant assouvi, non pas son désir sexuel, mais plutôt son besoin de retrouver un monde régi selon ses propres lois et retrouvera l'anonymat rassurant de la banalité, alors que sa victime sera quant à elle identifiée, nommée, médiatisée, photographiée, dépouillée de la moindre parcelle d'intimité.

Ce mal intime, gangrène sournoise de toute société, ne cherche pas sa propre médiatisation mais au contraire souhaite instaurer un nouvel ordre des choses en agissant progressivement, individu par individu. Dans les dernières pages du livre, un nouveau crime est d'ailleurs commis par un nouvel assassin, l'assassin que craignait l'inspecteur depuis toujours, son propre assassin, mettant ainsi fin à cette attente angoissante de la mort qui s'était emparé de lui au Pays basque. La victime est presque soulagée d'avoir enfin trouvé son bourreau : « Pensó con estupor, con inesperada tranquilidad : así que ésta es la cara del que iba a matarme. »³

¹ *Ibid.*, p. 311.

² *Ibid.*, p. 311.

³ *Ibid.*, p. 483.

SECOND VOLET : LA BANALISATION DU MAL DANS *SEFARAD*

Cette attente de la mort, de la douleur ou du bourreau sont communes aux victimes de *Plenilunio* et de *Sefarad*, comme si le mal semblait exercer une sorte de fascination morbide sur qui doit le subir. Dans *Sefarad* cependant, le mal dépasse la sphère intime de l'individu. Il ne s'agit plus là d'une relation d'un homme à un autre homme. Antonio Muñoz Molina souhaite nous montrer que ce mal si ancré dans l'homme, dans n'importe quel homme, peut se propager avec une vitesse fulgurante à l'ensemble d'une société, reprenant la thèse de la banalisation du mal émise par Hanna Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*¹. *Sefarad* est une démonstration : écrit en 2001, ce roman fait référence à des événements historiques antérieurs à *Plenilunio*. En effet, après avoir démontré l'existence du mal dans une société comprise et connue du lecteur, la société qui forme son quotidien, Antonio Muñoz Molina force ce même lecteur à un devoir de mémoire. Si *Plenilunio* éclaire le mal intime et le met en valeur par le regard (« busca los ojos » n'est-il pas le leitmotiv de l'inspecteur ?), *Sefarad* éclaire la banalisation du mal grâce à la mémoire et illustre les dangers de l'acceptation du mal dans une société. Le quotidien des victimes devient une attente de la disparition et ne sera plus ensuite qu'un désir de récupération du souvenir.

LE QUOTIDIEN DES VICTIMES

Sefarad, par sa multiplicité de voix, tranche avec les deux voix claires, présentes dans *Plenilunio*. Si *Plenilunio* étudie une relation réciproque simple victime-bourreau ou bourreau-juge, *Sefarad* s'inscrit dans une complexité volontaire en alternant un « yo », un « tú » et un « él » qui changent et se transforment au gré des voix qu'ils représentent. Les victimes de *Sefarad* se croisent, se rencontrent ou s'ignorent mais tissent entre elles une communauté de la souffrance, une fraternité de la douleur mise en lumière par le tutoiement qui traverse le livre de part en

¹ Hanna Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalisation du mal*, Paris : Folio Essais, 1966 (l'édition utilisée est celle de 1991).

Un triptyque du mal

part. *Sefarad* retrace l'Holocauste nazi en donnant la voix aux victimes : à celles qui, ayant survécu, peuvent témoigner de l'horreur du mal afin de créer une mémoire historique, mais aussi à celles qui ont péri dans les camps mais ont écrit, parlé ou murmuré quelques mots afin de graver à jamais cette page de l'Histoire dans la mémoire des hommes.

Dans *Plenilunio*, étape première du mal, l'assassin est anonyme mais les victimes sont identifiées et sacralisées. Dans *Sefarad*, le mouvement d'identification des victimes n'est pas toujours couronné de succès. Il est des victimes qui sont identifiées, personnalisées et à qui l'on donne un nom, un visage voire une histoire et un passé. Les noms sont alors comme des îlots mémoriels devant être conservés et archivés par les mémoires des survivants. Ces noms sont autant d'échos qui résonnent dans le récit, renvoyant le son métallique des voix auxquelles ils appartenaient : Mila Jesenska, Margarete Buber-Neumann, Camille Safra, Primo Levi, Jean Améry et Hans Mayer, Willy Müzemberg... Le sommaire du livre témoigne de cette volonté de précision, de dénomination en mêlant des noms de personnes réelles (Müzemberg), inventées (Olympia) et merveilleuses (Sherezade), à des lieux sinistres (Berghof) ou magiques (América). L'avant-dernier chapitre du livre est d'ailleurs intitulé « Dime tu nombre », comme si le seul nom d'un individu possédait le pouvoir de le convoquer ou de l'évoquer, de le matérialiser presque. Lutter contre l'anonymat, telle est la première tâche de *Sefarad*. Mais toutes les victimes n'ont pas pu être identifiées, beaucoup ont sans doute sombré dans l'oubli, happées par la grande machine meurtrière des nazis. Leurs voix sont des échos lointains : la vieille femme russe exilée à Madrid¹ ne laisse derrière elle qu'un témoignage à la première personne, anonyme mais pourtant si personnel, elle nous fait partager sa vie traversée par la peur et la douleur. Antonio Muñoz Molina donne la parole aux anonymes et toutes les voix se confondent en une seule personne : « Eres cualquiera y eres nadie, quien tú inventas o recuerdas y quien inventan o recuerdan otros »². Dans *Sefarad*, les assassins n'ont pas de nom parce que justement, dans ce phénomène de banalisation du mal, chacun peut se transformer en tortionnaire. La petite victime de *Plenilunio* s'étonnait de ce que son violeur n'ait pas une tête de tueur, tout comme Hans Mayer

¹ *Sefarad*, p. 361 et suivantes.

² *Ibid.*, p. 452.

écrivait : « Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo. »¹

La peur et la douleur font partie, comme dans *Plenilunio*, du quotidien des victimes à ceci près que le mal ne représente plus un état exceptionnel mais bien la normalité. Le mal fait partie intégrante du quotidien des victimes, les bourreaux sont partout et beaucoup de victimes, au lieu de fuir², attendent l'heure de la condamnation avec un mélange de peur et de résignation : « puede acercarse alguien por detrás mientras caminan por la calle y arrastrarlos hacia un automóvil en marcha, o dispararles en la nuca, y sin embargo no huyen, no hacen nada, se refugian en una sugestión de normalidad que no es más que un simulacro »³. Ainsi Evgenia Ginzburg attend-elle confusément que le NKVD l'emmène, sans lutter, convaincue qu'elle est de son bon droit, de son enthousiasme communiste ; ainsi le professeur Klempereur croit-il être à l'abri de la déportation grâce à sa femme aryenne et il attend, dans la peur : « vendrán por ti, pero no sabes cuándo, y hasta es posible que te olviden, o que prefieran prolongar tu espera, alimentar el suplicio de tu incertidumbre »⁴. Ainsi Greta Buber-Neumann est-elle soulagée quand, enfin, la Gestapo l'arrête : « Greta no sintió pánico, sino más bien alivio »⁵. Le système des valeurs est perverti au point que les victimes - tout comme dans *Plenilunio* - s'accablent de reproches et ce sont elles, et non leurs bourreaux⁶, qui sont rongées de remords⁷. Et, dans ce système de valeurs corrompu, le mal fait partie intégrante de la vie des victimes au même titre que la peur ou la douleur. En effet, la peur balaie tout le roman de façon très récurrente : elle se lit sur les photos de passeports, celui de Kafka (« la cara de la fotografía en el pasaporte con esa cara llena de miedo »⁸) ou celui de cet exilé anonyme roumain ou bulgare⁹ ; elle se lit

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Hanna Arendt souligne cette contradiction en citant un ancien détenu de Buchenwald, David Rousset : « Le triomphe des S.S. exige que la victime torturée se laisse mener à la potence sans protester, qu'elle se renie et s'abandonne au point de cesser d'affirmer son identité », *Eichmann à Jérusalem, op. cit.*, p. 25.

³ *Sefarad*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ Durant son procès, Eichmann déclarera : « le remords, c'est bon pour les petits enfants », *Eichmann à Jérusalem, op. cit.*, p. 47.

⁷ La répétition de la conjonction « si » forme une litanie de la douleur : « si no las hubiéramos dejado solas en casa, si hubiéramos tardado un poco menos en volver... », *ibid.*, p. 171.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 520.

Un triptyque du mal

dans les yeux des victimes (« los ojos vidriosos de miedo »¹)... La peur est souvent liée à l'enfermement dont la représentation la plus complète est le wagon à bétail qui transportait les déportés. D'instrument du voyage et de la liberté, le train devient cellule et prison :

La gran noche de Europa está cruzada de largos trenes siniestros de convoyes de vagones de mercancías o ganado con las ventanillas clausuradas, avanzando muy lentamente hacia páramos invernales cubiertos de nieve o de barro, delimitados por alambradas y torres de vigilancia.

Ces trains deviennent des éléments communs du paysage allemand pendant la guerre et déclenchent chez les victimes une peur incontrôlée, même une fois le mal puni et maîtrisé, même une fois la notion de crime contre l'humanité définie à Nuremberg : « Decía Primo Levi, poco antes de morir, que seguían dándole terror los vagones de carga »². Et il semble même que ces trains, ces miradors, ces fils de fer barbelés, ces tours de cheminées fumantes constituent une sorte d'esthétique du mal ou plutôt une esthétique de l'horreur. En effet, ces objets n'existent plus en tant que tels mais deviennent de véritables symboles des crimes qu'ils permettent de perpétrer et aujourd'hui ils sont devenus des lieux de mémoire que les rescapés s'emploient à entretenir pour les sauver de l'oubli³. En février 1944, lorsque Primo Levi découvre Auschwitz il reste fasciné par ces hautes cheminées dévoreuses d'hommes⁴. Ces camps, ces cheminées deviennent synonymes de douleur et de souffrance et les évoquer suffit à convoquer le quotidien de peine et d'horreur des victimes. Antonio Muñoz Molina multiplie les histoires, dans tous les pays d'Europe, et fait claquer les mots pour dépeindre les violences, les scènes de torture, les crimes les plus infâmes :

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 47.

³ A l'heure où se célèbre le soixantième anniversaire de la libération du camp d'Auschwitz, des efforts considérables ont été faits par les rescapés de la Shoah pour sauver les rails de ce chemin de fer qui pénétrait directement jusqu'au four crématoire, mais qui menacés par la végétation et le temps risquaient à tout jamais de disparaître.

⁴ « Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado, escuchar en los altavoces órdenes gritadas en alemán y no comprender nada, ver a lo lejos luces, alambradas, chimeneas muy altas expulsando humo negro », *ibid.*, p. 48.

[...] el cadáver de un ahorcado o de un estrangulado en silencio [...] (p. 99),

[...] alguien va a empujar dentro de un instante esa puerta de vieja de tablas y va a cortarme el cuello con un machete del ejército ruso o con un cuchillo mellado de cocina o con una hoz vieja [...] (p.100),

[...] al levantarse la cadena y separarse tus pies del suelo escuchas el ruido de las articulaciones al descoyuntarse [...] (p. 455),

Lo sometieron durante semanas a torturas horribles y después lo mandaron a Auschwitz. (p. 551)

Le quotidien des victimes est donc celui de l'attente de la douleur puis de la douleur elle-même. Mais dans cette banalisation du mal, les bourreaux sont prudents et si les prémices des crimes (tortures, enfermement, rafles) sont connues, le crime en lui-même se cache derrière une notion encore plus horrible pour les victimes : la disparition.

LA DISPARITION

Le mal qui s'empare follement de l'Europe au XX^{ème} veut agir sans laisser de traces. Les victimes disparaissent et comme l'écrit Jorge Semprún, « un silence totalitaire s'installe sur l'Europe »¹. Cette disparition des voix dissidentes associée à la disparition des corps rend l'œuvre de mémoire des rescapés encore plus difficile. Cette œuvre de camouflage menée par les bourreaux est double. La disparition touche d'abord les victimes mais pour les bourreaux la mort des victimes est également considérée comme une disparition et non comme un meurtre car les témoins n'existent pas ou sont fort peu nombreux. Malheureusement, il n'y a pas d'équivoque possible, le doute ne peut exister, ces disparitions atroces se sont succédées à une cadence infernale. Le chapitre 6 est intitulé « Oh tú que lo sabías » (preuve que l'on ne pouvait prétendre ignorer) et commence par la phrase suivante : « Desaparecen un día, se pierden y quedan borrados para siempre, como si hubieran muerto, como si hubieran muerto hace tantos años que ya no

¹ Jorge Semprún, *Mal et modernité : le travail de l'histoire*, Paris : Éditions Climats, 1995, chapitre II, p. 16.

perduran en el recuerdo de nadie»¹. Cette phrase se retrouve dans sa presque totale intégralité un peu plus loin dans le livre : « Desaparecen un día, muertos o no, se pierden y se van borrando del recuerdo como si nunca hubieran existido »². La victime semble prendre une part active à sa propre disparition, le tortionnaire n'apparaît pas mais reste caché par la multitude invisible de ses crimes. Les victimes disparaissent, leurs noms n'existent plus car les tortionnaires volent leur vie, leur identité et volent aussi à leurs proches la possibilité du souvenir. Les verbes comme « desaparecer » et « borrar » reviennent très fréquemment dans le livre, relayés par d'autres comme « se deshacen », « destruir », « aniquilar » et choquent encore plus le lecteur que la propre narration du meurtre car cette disparition massive souligne la toute puissance d'un État capable de fomenter le mal et de l'inculquer à bon nombre de fonctionnaires zélés.

Mais la disparition touche ensuite les bourreaux et leurs édifices. Certains tortionnaires se cachent après la guerre dans des îles paradisiaques, comme cet ancien officier allemand de la SS³. De même, de nombreux camps ont-ils été détruits par les officiers avant l'arrivée de l'armée russe. Il ne reste alors presque plus de traces de leurs forfaits car les victimes ont disparu et nombre d'armes du crime, ces fours crématoires, ont été ensevelis par les explosifs. Les efforts des tortionnaires, auxquels s'ajoute l'œuvre du temps, semblent vouloir faire s'évanouir toute trace du passage de ce mal absolu sur l'Europe : « hasta algunos de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en el que no queda un solo testigo vivo que pueda recordar. »⁴. Antonio Muñoz Molina insiste sur ces traces, et sur ces absences de traces du mal, grâce à la négation : « el horror del que no quedaban ya huellas visibles », « apenas había raíles visibles », « de los hornos crematorios de los cuales ya no quedaba nada », « guía entre huellas de ruinas apenas visibles »⁵. La conséquence de ces disparitions programmées est le danger de l'oubli de la part des survivants. Les familles des victimes ne possèdent même pas une

¹ *Sefarad*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 308.

⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵ *Ibid.*, pp. 142 à 145.

photographie à laquelle raccrocher leur mémoire¹. Or, le mal ne peut triompher et l'individu doit lutter contre la facilité de l'oubli, contre le désir rassurant de retrouver un quotidien aisé et familier. L'oubli ne peut s'installer parce que justement il existe un mal radical, un mal qui peut se banaliser et se répandre de nouveau parmi les hommes. Si la mémoire appartient aux victimes, on peut constater que les bourreaux se sont souvent attribué l'oubli, comme Eichmann lors de son procès². L'homme se doit donc de se souvenir pour éviter de laisser, une fois encore, le mal l'envahir.

LA LUTTE CONTRE LE MAL : LA RÉCUPÉRATION DE LA MÉMOIRE

Dans *Plenilunio* la mort de Fátima provoque l'indignation générale et la photographie de la petite fille, souvent entourée de bougies, est placardée dans toutes les boutiques de la ville en hommage à sa mémoire. Dans *Sefarad*, le changement d'échelle de l'expression du mal, sa mécanisation et son perfectionnement extrêmes, en font une machine étatique, conçue par la société pour détruire massivement des millions d'individus. Dès lors, les rescapés se retrouvent broyés par la force dévastatrice de cette folie meurtrière qui a bien soin d'effacer toute trace de ses exactions : seule reste présente la force du souvenir. Le mal, en détruisant toute trace matérielle de l'assassinat de milliers de membres de la société, a incité à la création d'une mémoire historique d'une force extraordinaire chez les quelques survivants. C'est le souvenir et les jeux des analepses et des prolepses qui permettent à Antonio Muñoz Molina de convoquer ses différents témoins, de leur donner la parole, afin de créer un seul et même temps, une seule et même voix, une mémoire commune. Une phrase à la fin du roman reprend parfaitement la conception du temps et de la mémoire qu'Antonio Muñoz Molina a déjà largement développée : « Era una vida desmedulada de presente, pasado y porvenir

¹ Comme c'est le cas de M. Salama qui cherche en vain des souvenirs de sa mère : « ni siquiera guardaban una sola fotografía, un asidero para la memoria, una prueba material que hubiera atenuado la erosión del olvido », *ibid.*, p. 151.

² « Eichmann ne se souvenait que de ses états d'âme et des phrases-choc de son intervention qui leur correspondaient. », *Eichmann à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 107.

[...]. La vida real estaba en un plano alejado como un diorama al fondo de un escenario. La vida real y el tiempo presente eran justo el ámbito de la espera, el espacio de separación entre lo recordado y lo anhelado. »¹. Entre mémoire et désir, le temps présent doit se mettre au service du souvenir. Les témoins rescapés de ce grand mal nazi du XX^{ème} siècle le savent bien car leur témoignage, leur héritage mémoriel est un trésor puissant pour lutter dans l'avenir contre cette banalisation du mal et les verbes « recordar » et « acordarse » ponctuent rythmiquement leur récit. La délation, la torture, la peur, la faim, l'emprisonnement, la séparation, l'exil, la mort, sont autant de facettes de ce mal dont ils se souviennent, non pas pour se complaire dans cette esthétique de l'horreur créée par la folie des hommes, mais bien pour la combattre. Pour permettre ce va-et-vient entre présent et passé, pour prouver que les hommes se souviennent et qu'ils ne se laissent pas aller à la facilité de l'oubli, Antonio Muñoz Molina fait alterner les témoignages du passé, de ce passé horrible placé sous le sceau du mal, et les souvenirs d'un passé plus léger. Les scènes de la vie quotidienne de Madrid (la vie à Chueca où les familles « normales » côtoient les drogués et les prostituées², la vie d'un petit fonctionnaire qui observe les autres en silence) ou d'ailleurs (la vie de cet homme de province qui rêve d'un autre monde, Mágina et Mateo Zapatón) côtoient des scènes de tortures pendant la seconde guerre mondiale. Cette structure en mosaïque, apparemment décousue et complexe, permet en réalité de rehausser le souvenir, de le hisser au rang de joyau précieux parce que trop rare. Ce contraste saisissant entre l'humanité médiocre et insouciante et les souvenirs des survivants souligne avec une acuité extrême la nécessité de conserver une mémoire historique. De plus, tous ces discours présents ou passés, ne se développent pas en parallèle mais se croisent et se mêlent les uns aux autres : le père tranquille de province qui étreint furtivement dans le train la « prima gamberra » de cette femme dont la tante vient de mourir, ne sait pas qu'il vient d'attraper un mal, un mal incurable, qui le marquera du sceau de l'infamie³ ; la nonne de Mágina exilée à New York devient le guide de l'auteur dans les salles de la Hispanic Society...

¹ *Sefarad*, p. 506.

² *Ibid.*, p. 334.

³ *Ibid.*, p. 271 et p. 458.

TROISIÈME VOLET : LA MÉDIATISATION DU MAL DANS *VENTANAS DE MANHATTAN*

Sefarad se ferme sur un présent new-yorkais et *Ventanas de Manhattan* s'ouvre sur un autre présent à New York. Antonio Muñoz Molina déploie là le troisième volet de ce triptyque en montrant qu'au XXI^{ème} siècle, loin de rester tapi au fond de nos mémoires, le mal s'exprime librement. *Plenilunio* est un roman, *Sefarad* mêle témoignages historiques et histoires fictives à parts égales, et *Ventanas de Manhattan* se veut un carnet de voyage ancré dans la réalité. Au fil de ses récits, Antonio Muñoz Molina introduit le mal au plus près de nos vies en donnant à ses livres une empathie de plus en plus grande avec la réalité. Cependant, alors que dans les deux premiers livres, le mal s'infiltré insidieusement parmi les hommes, contaminant sournoisement les esprits de beaucoup d'entre eux sous couvert de la raison d'État, dans *Ventanas de Manhattan*, le mal agit brutalement, par un attentat terroriste, venant fissurer la normalité du quotidien, pour ensuite se retirer aussi rapidement qu'il est venu.

LA FRACTURE DU QUOTIDIEN NEW-YORKAIS

Ce carnet de route qu'est *Ventanas de Manhattan* s'articule en effet autour d'un « avant » et d'un « après ». Le choc causé par cet « empire du mal » montré du doigt par les Américains ne peut se comprendre que dans la quiétude d'une journée d'automne new-yorkaise. Jusqu'au chapitre 18, Antonio Muñoz Molina nous relate, presque sous forme de chroniques, son voyage à New York en 2001. 2001, c'est d'ailleurs l'année de publication de *Sefarad* et l'on peut penser que l'un et l'autre roman s'unissent dans le souvenir de ce séjour de plusieurs mois aux États-Unis. Mais la quiétude du quotidien d'Antonio Muñoz Molina ne peut se comprendre dans un présent strict, la tranquillité de la normalité s'inscrit nécessairement dans ce va-et-vient mémoriel entre un passé ravivé et un

présent inquiet. C'est pourquoi l'auteur marche sur ses propres traces¹, souhaite réemprunter les rues new-yorkaises qu'il avait découvertes lors d'un autre voyage, en 1991, souhaite revenir à la Fricks Collection pour retrouver ce cavalier polonais peint par Rembrandt qui l'avait tant impressionné². Son récit est donc une marche mémorielle, un retour sur les traces de l'homme qu'il fut, une reconstruction progressive par le souvenir. Mais dans cette quête nonchalante, le mal commence à rider la surface plane et sereine du quotidien. Les voix du roman peuvent se projeter dans le passé, mais également dans l'avenir pour ne former qu'un seul et même temps, c'est alors qu'apparaissent les indices de la destruction : « [...] me acuerdo de asomarme paralizado por el vértigo a uno de los ventanales como anchas paredes de cristal en el último piso de una de las Torres Gemelas, que ya no existen [...] »³. Cependant, cet unique indice de l'altération de la normalité ne suffit pas à rompre l'harmonie des 18 premiers chapitres, promenade nonchalante au milieu des peintres, musiciens et intellectuels de New York.

Puis le choc survient, le monde du mal vient déchirer cette tranquillité paisible. Mais cette irruption soudaine n'est pas directe, elle est véhiculée par les médias, elle est transmise par la télévision ou la radio, pour autant peut-on parler de « fracture » et non pas de « rupture » du quotidien. Ainsi, Antonio Muñoz Molina vivant à New York, apprend-il par sa fille résidant à Madrid qu'un avion vient de s'écraser contre les tours jumelles :

[...] una voz infantil y querida me dice desde España que un avión acaba de estrellarse contra las Torres Gemelas. En España son las tres de la tarde, están empezando los telediarios : cómo es posible que nosotros no nos hayamos enterado todavía de lo que está sucediendo tan cerca [...]

L'irruption du mal dans la société ne se fait donc plus directement d'un individu contre un autre individu, ce n'est pas non plus une société entière qui se mobilise pour détruire une autre partie de cette même

¹ « Me gustaría acordarme de cada una de mis caminatas y de todas las ventanas a las que me he ido asomando en Manhattan », *Ventanas de Manhattan*, p. 21.

² Concernant ce cavalier polonais, voir Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 459 (version corrigée par l'auteur du texte de 1991), mais également *Ventanas de Manhattan*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 21.

société, il s'agit d'une poignée d'individus s'attaquant à une société tout entière. La mondialisation, ce village planétaire qui se met en place en grande partie grâce aux médias, permet au mal de toucher toutes les sociétés en ne frappant qu'une seule fois. Bien que se trouvant à Manhattan ce jour-là, Antonio Muñoz Molina découvre la catastrophe par le filtre de la télévision, qui donne à l'attentat une dimension irréaliste : « es una sensación muy fuerte de irrealidad »¹. En effet, la ville semble encore engourdie dans sa quiétude ordinaire : « me asomo a la ventana y no parece que suceda nada »². La société dans sa grande majorité va découvrir l'accident par les médias, faisant donc de la mémoire visuelle l'instrument unique de récupération de l'attentat :

Hace falta un esfuerzo de la memoria para recobrar el instante en que se vieron por primera vez esas imágenes, que a lo largo de las horas de ese día y en los meses y años futuros se van a repetir tanto que acabará embotándose su cualidad apocalíptica, su impacto sísmico sobre la imaginación.³

Le mal nouveau du XXI^{ème} siècle est un mal médiatique, un mal qui se met en scène et se projette de lui-même sur l'écran de nos mémoires. Et le danger de ce mal réside justement dans le rôle joué par les médias car le filtre des médias risque de nous conforter dans cette sensation d'irréalité et d'éloignement. Si Antonio Muñoz Molina parle d'apocalypse, de panique, de désastre, il est cependant étonné par le poids de la routine et la continuité du quotidien : « Porque fuera del televisor y de las cosas de la radio las cosas habituales no se han modificado, como enquistadas en una neutral normalidad »⁴. Un risque nouveau existe donc : celui de ne pas vraiment prendre conscience de l'irruption du mal, en dépit des images de la télévision, en dépit de la violence du choc, en dépit du nombre des victimes. Dans l'immédiateté de l'attentat, les médias ont-ils véhiculé le mal en le banalisant, en l'aseptisant, en créant une nouvelle esthétique de l'horreur avec l'image récurrente des deux tours entourées de flammes rougeoyantes se détachant sur un ciel si bleu ?

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

L'ATTENTAT

Confronté à cette sensation d'irréalité, Antonio Muñoz Molina cherche désespérément à donner un contour réel à l'annonce de la catastrophe, mais en descendant dans la rue, son regard ne croise que normalité et tranquillité. Le décalage qui s'installe entre les nouvelles véhiculées par les médias et ce que ses yeux perçoivent, accentue le caractère irréel du mal : la radio qu'il emporte avec lui commence à faire le décompte des victimes alors que la rue ne semble pas réagir : « La radio desgrana en mi oído escenas de desgracia y terror, y nadie sabe calcular el número de muertos, pero en la terraza de un café hay quien desayuna apaciblemente, y el cielo hacia el sur sigue estando limpio »¹. La réalité médiatique s'oppose à la réalité vécue : « no sé cuál es la realidad, si lo que escucho en la radio que llevo pegada al oído o lo que estoy viendo con mis ojos en la mañana soleada y caliente de Nueva York »². Il ne s'agit donc plus de convoquer le mal par la mémoire ou de l'évoquer dans les souvenirs, mais bien de le capter dans le présent soit par les sens, soit par la raison. Or, en dépit de la grande médiatisation du mal, c'est le contact avec la réalité qui permettra à Antonio Muñoz Molina de comprendre l'impact de la force destructrice qui a frappé la ville. En effet, c'est le silence, et son corollaire immédiat, la disparition des habitants, qui vont tout d'abord choquer l'écrivain, la conjonction « pero » servant d'axe logique aux phrases : « las luces se han ido encendiendo según progresaba el atardecer, pero la diferencia, hoy, es que no hay casi nadie en la calle », « algunas de las tiendas de objetos electrónicos y souvenirs baratos permanecen abiertas, pero no hay nadie en ellas »³. Le silence provoqué par la disparition des habitants est un prélude à la disparition, violente et bruyante celle-là, des victimes. Les voix qui hantent toujours les récits d'Antonio Muñoz Molina se sont tuées pour laisser la place à un calme effrayant : « extraña la agitación sin vocerío, el silencio en que suceden las cosas »⁴. New York, ville de bruits et d'excès se définit par la négation, la triple négation même, si chère à Muñoz Molina : « Ni un conato de aglomeración, ni de desorden, ni una palabra

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

más alta que la otra »¹. Et sur ce silence respectueux tranchent les voix de la télévision et de la radio qui continuent à faire état de la catastrophe provoquée par cette intrusion du mal. La télévision semble alors la seule fenêtre ouverte sur la réalité des new-yorkais et Antonio Muñoz Molina croise sur le trottoir, au cours de ses longues promenades, un sans-abri qui regarde à la télévision les images diffusées de scènes qui se déroulent deux cents mètres plus loin. Les journaux, la télévision, la radio deviennent les yeux de l'Amérique tout entière, du monde tout entier : « hay cámaras, antenas parabólicas, reporteros que ya se nos han vuelto familiares de tanto verlos en la televisión »². Le mal se voit mis en scène, théâtralisé, médiatisé. En effet, les couleurs de la ville sont modifiées par les fumées denses et épaisses « hay una luz rara de eclipse »³, les odeurs sont altérées « el olor a humo se ha convertido en un tamiz de niebla »⁴, les bruits sont étouffés et seules résonnent les sirènes des ambulances comme un roulement de tambour ponctuant l'intervention du grand protagoniste du XXI^{ème} siècle : le Mal. Une fois encore, ce mal est associé à la disparition, non plus cachée et dissimulée mais spectaculaire et en direct. La disparition est architecturale avec l'effondrement des tours jumelles laissant un trou béant au centre de Manhattan : « nos hipnotiza el espacio humeante y vacío donde hasta hace tres días estaban las torres »⁵. Mais la disparition est aussi physique avec un nombre de victimes important. Les victimes ne peuvent pas être identifiées formellement, mais le sont « par défaut » : les corps sont introuvables et il ne reste que l'absence. Le vide, le néant, le silence, l'absence, sont donc les nouvelles composantes du quotidien new-yorkais. En contrepartie, les signes du deuil vont être ostentatoires, parfaitement visibles et lisibles dans toute la ville : à la médiatisation du mal correspond une médiatisation et une extériorisation du deuil. Ainsi, les photos des disparus s'affichent-elles sur tous les murs de Manhattan, des bougies brûlent-elles autour de ground zero, des messes et des concerts ont-ils lieu en hommage aux victimes⁶. En effet, la ville et le pays entier semblent se mobiliser : la lutte contre le mal s'organise, certes au niveau politique et militaire, mais surtout au

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ « En cualquier rincón de la ciudad unas velas encendidas, unas flores debajo de la fotocopia de una cara borrosa », « En cualquier acera hay velas encendidas, fotos de muertos », *Ibid.*, p. 100.

Un triptyque du mal

niveau social avec une flambée de passion patriotique : les drapeaux fleurissent, les chants s'élèvent. New York récupère peu à peu ses voix et ses bruits, le quotidien reprend son cours et Antonio Muñoz Molina renoue avec ses promenades esthétiques. Mais, dans ce quotidien tranquille qui se réajuste lentement, la télévision et la radio vont soudain résonner d'autres voix, d'autres cris, d'autres annonces de bombardements et d'attaques : « La CNN recuperara sus días de gloria vampíricamente alimentada por una nueva guerra »¹. Une nouvelle guerre s'amorce, et le mal change de visage démontrant une fois encore qu'il est enraciné au plus profond des hommes, de tous les hommes.

Ainsi, tout au long de ces trois romans, Antonio Muñoz Molina décline-t-il trois facettes du mal. Ces trois aspects du mal, loin de s'exclure ou de se repousser, sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre. Si Antonio Muñoz Molina a choisi de les lier à des époques et à des événements précis, c'est pour donner plus de poids à cette dénonciation formulée dans son triptyque du mal. En effet, sa conception du temps selon laquelle présent, passé et futur ne forment qu'un seul et même moment, suppose et impose une permanence du mal, quel qu'il soit, dans toutes les époques, et ce, grâce à la mémoire. Si la morale et le sentiment de culpabilité peuvent combattre le mal en amont, il est souhaitable au contraire, de le conserver intact en aval. Le mal qui s'est exprimé ne peut sombrer dans l'oubli et la mémoire active doit être le garde-fou des sociétés futures. Parole et mémoire doivent alors s'unir en un seul et même témoignage afin de forger une mémoire historique complète et cohérente. Les hommes ne peuvent pas descendre dans le gouffre muets².

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Voir Cesare Pavese, dernier vers de « La mort viendra et elle aura tes yeux », 1950 : « Nous descendrons dans le gouffre muets ».

