

LES MÉTAMORPHOSES DU MAL DANS *CIELOS DE BARRO* DE DULCE CHACÓN

CATHERINE ORSINI-SAILLET

Université de Bourgogne

Quand Dulce Chacón publie en 2001 le roman *Cielos de barro*¹, après avoir reçu le prix Azorín, elle propose par le biais de la fiction une vision de l'Espagne depuis les années de la Seconde République jusqu'à la fin des années 80 à travers l'histoire d'un grand domaine du sud de l'Estrémadure où s'exacerbent les antagonismes sociaux et s'exprime, violemment parfois, l'opposition entre républicains et partisans des rebelles qui applaudissent le soulèvement de juillet 36 puis soutiennent le régime autoritaire mis en place par Franco.

Le mal semble être continuellement au centre du récit car l'élément déclencheur est un meurtre qui implique une enquête ; celle-ci nécessite une remontée vers les origines du crime et nous plonge d'abord à la fin de la République, autour de la maladie d'une jeune tuberculeuse, puis dans les années de la guerre et du franquisme : crime, maladie, guerre, franquisme... autant de représentations du mal qui parcourent le roman et lui donnent tout son sens.

Je voudrais donc proposer une lecture du roman à partir de la catégorie du mal pour montrer que le regard qui peut être posé sur

¹ Dulce Chacón, *Cielos de barro*, Barcelona : Planeta, Col. Booket, 2001 (toutes les citations renverront à cette édition).

l'Histoire récente de l'Espagne à l'aube du XXI^e siècle souhaite dépasser les divisions manichéennes pour faire un récit nuancé d'un drame national à travers une histoire familiale. Je me centrerai sur la persistance du mal et ses métamorphoses car la vision que propose le roman nous fait aller d'abord d'un mal cosmologique à un mal humain, lié aux idéologies et conçu collectivement, puis à un mal radical et individuel. Cette évolution pourrait alors renvoyer à une vision du monde, à la disparition des idéologies au profit de l'individualisme. Je montrerai, dans un premier temps, que le mal est très présent aux lieux stratégiques du texte et qu'il est donc un élément structurant du récit ; puis je m'intéresserai aux différentes formes qu'il prend dans le roman avant de m'interroger sur le sens du dénouement et l'intérêt de la structure policière.

Il faut d'abord rappeler que le roman est pris en charge par une double voix narrative. Il s'ouvre avec un narrateur homodiegétique, un vieux potier analphabète¹ et républicain qui a toujours vécu au domaine et représente la mémoire des domestiques et des journaliers ; son récit est oral, chaotique, sinueux. L'autre voix est celle d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient, qui privilégie le point de vue des grands propriétaires terriens et reconstruit de façon chronologique l'histoire du domaine. Les deux récits, totalement différents, se complètent mutuellement et représentent, d'un point de vue idéologique et en rapport avec le conflit qui a divisé l'Espagne, une dualité entre le discours des vainqueurs et celui des vaincus. Le roman se structure autour de ces deux voix avec une alternance parfaite puisque les séquences ou chapitres non numérotés mais que l'on peut considérer comme impairs, composent le discours du potier Antonio², alors que les chapitres pairs constituent le récit impersonnel. Les premiers correspondent au temps de l'enquête menée par le commissaire, avec de très nombreuses analepses dues aux souvenirs d'Antonio, alors que les seconds suivent rigoureusement l'ordre des événements qui conduisent au crime ; les deux temporalités finissent par fusionner dans la quarante-sixième et dernière séquence, prise en

¹ Toutes les citations proposées reprennent avec exactitude son parler populaire parfois fautif ou celui de personnages issus de la même classe sociale.

² En réalité, son discours se construit à partir des réponses qu'il apporte aux questions d'un commissaire dont la voix ne se fait jamais entendre.

charge par le narrateur hétérodiégétique et centrée pour la première fois sur Antonio et le commissaire. L'importance accordée au discours du vieil homme est absolue puisque ce sont ses paroles qui ouvrent et ferment le roman.

L'explicit reprend, au discours direct, une phrase qu'Antonio adresse à sa défunte épouse : « -Meloncina, tú que tienes a Dios a mano, podrías preguntarle por qué hace las cosas tan malamente » (p. 304). Si, dans la logique du récit, l'adverbe « malamente » se réfère à l'injuste incarcération du petit-fils du narrateur, Paco, soupçonné d'être le meurtrier, il peut aussi s'appliquer à toute l'histoire racontée car, effectivement, les événements semblent toujours marqués au sceau du mal. *L'explicit* nous invite donc à lire le roman à partir de cette catégorie.

Le titre et l'*incipit* sont deux autres lieux stratégiques où se noue le pacte de lecture avec le lecteur et où se définit un horizon d'attente. Le titre est d'abord très énigmatique -*Cielos de barro*- et implique la fusion entre le terrestre et le céleste, la réunion de deux principes opposés, le retour de la matière première à la demeure divine. Le sens est ensuite éclairé par le texte puisque « barro » renvoie sans équivoque au travail du potier, à sa création, à son modelage, mais aussi à sa puissance presque divine, car, dans le présent de l'enquête, alors que son âge empêche le narrateur de poursuivre son activité manuelle, celui-ci devient créateur d'un discours personnel et très original qui fait en grande partie la richesse de l'œuvre. Mais l'explicitation devient très précise lorsque le narrateur se rappelle les dernières paroles de sa fille Inma, qui meurt en couches et fait de « *cielos de barro* » une métaphore de la mort :

Y cuando le daba por hablar, soltaba unas sentencias que te dejaba más tieso que un ajo. De ahí que en plena agonía, se le ocurriera decir lo que dijo.

Madre, no fue el cielo lo que usted vio, que el cielo no es azul. Es marrón marrón, y rojo, como los barroes que amasa padre para hacer botijos. Si no es marrón y rojo, me vuelvo para contárselo.

Marrón marrón, y rojo, le porfíó a su madre que era el cielo. ¿Usted se lo puede creer, la ocurrencia? ¿Se lo puede creer, idea tan peregrina?

Yo me acerqué a mi hija, cuando el dolor de parir le descansó por un rato y mi madre y la Nina me dejaron entrar. Cuánto cuesta nacer, padre. Y cuánto cuesta morir.

Y no volvió.

Y luego, cuando se ponía a llover, mi Catalina miraba para arriba. Ya está haciendo botijos la Inma, decía¹. (pp. 157-158)

La couleur de la pureté divine de la tradition chrétienne est remplacée par une couleur plus trouble et opposée à l'azur céleste. En renvoyant à une connaissance exclusive d'Inma², le titre désigne donc aussi le mal : la jeune femme meurt en emportant un secret terrible, le secret des origines de son fils Paco, qui sera révélé à la fin du roman par le narrateur omniscient, et qui, en partie, explique le crime. Le silence d'Inma couvre la puissance du mal, le viol dont elle a été victime, une vengeance personnelle. Avec son titre, le roman est donc placé sous le signe de la mort, du secret, mais aussi de la réversibilité des catégories, de la contamination du ciel par la terre, du bleu par le marron.

Comme pour confirmer le malaise que peut produire, dans un premier temps, l'énigme du titre, l'*incipit* est déroutant puisque le lecteur est plongé immédiatement au cœur d'une conversation, d'un dialogue, dont seule une voix se fait entendre, celle du narrateur Antonio. Aussitôt, le lecteur est averti de la présence d'un autre personnage, par les adresses au narrataire : « ¿sabe usted? », « nunca, no señor », « si lo hubiera visto usted » (p. 9) ; mais il faut attendre quelques pages avant de connaître la fonction de l'interlocuteur, la raison de sa présence :

Todavía no puedo creerme que les haya pegado un tiro. Santo Dios. ¿Y dice usted que la señorita Aurora está bien?

¿En casa de su tío está?

¿Sin daño?

Bendita sea la Santísima Virgen.

No, señor comisario, yo escopeta no le vi que trajera. (p. 12)

¹ Cette explication occupe une place axiale dans le roman, la fin de la 23^{ème} séquence, dans un récit qui en compte 46.

² Le prénom du personnage est lourd de signification puisqu'Inma est le diminutif de María Inmaculada de la Purísima Concepción.

Avec ses réponses, le potier affirme son pouvoir en tant que narrateur¹ et permet au lecteur, placé dans une situation inconfortable qui sollicite grandement son activité, de reconstruire la situation énonciative et les interventions du commissaire. Le lecteur comprend alors qu'il est question d'un meurtre dont celui que l'on identifiera plus tard comme le fils de la servante Isidora est soupçonné.

Le malaise est également perceptible dans le premier paragraphe avec l'omniprésence de la mort (neuf occurrences du verbe « morir » ou du substantif « muerte »), redoublée par les références à la nuit, à la couleur noire, à la tristesse, à la morgue... L'homme qui revient au village après quarante années d'absence est présenté comme un fantôme. La séquence 39 fait écho à cette séquence initiale et confirme l'impression première : « Dijo que regresaba para morir, y es como si se hubiera muerto, ¿verdad usted? Lo mismo no era él. Lo mismo la sombra que me dijo adiós en el camino era la misma muerte, que ya lo había vestido, y era una alma perdida la que habló conmigo » (p. 247).

Dans l'*incipit*, cette âme en peine est présentée à la fois comme la victime d'un mal indéfini, cause de ses pleurs, seulement désigné par le sujet indéfini de « se lo llevaron » (« Pobrecino, si era un zagal cuando se lo llevaron, si lo hubiera visto usted, lástima de criatura; cómo lloraba... » (p. 9) et comme l'assassin présumé, ce qu'Antonio se refuse à croire -« Todavía no puedo creerme que les haya pegado un tiro » (p. 12)- même s'il le présente sous un aspect funeste, faisant de lui une allégorie de la mort :

Con ese abrigo tan oscuro parecía una sombra doblada. El abrigo no quiso ni quitárselo.

Era un abrigo muy oscuro, de tan oscuro casi negro, pero no era negro.

Y los pantalones, oscuros también, sí, señor, igualito que el tizón venía por dentro y por fuera. (p. 14)

¹ Sur le pouvoir de la parole que détient et exerce ce narrateur et sur la richesse du face à face entre Antonio et le commissaire, je renvoie à mon article : « L'exhumation du passé par l'enquête : *Cielos de barro* de Dulce Chacón », in *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 10-11-12 mars 2005, CRLMC. [A paraître]

Le roman souligne donc la présence du mal dès le titre, dans l'*incipit* et l'*explicit*, mais invite aussi à le lire sous le signe de la relativité, si la victime est un possible bourreau.

Entre ces points stratégiques, tout le roman se présente comme un récit rétrospectif, justifié par la découverte d'un multiple meurtre dans un domaine d'Estrémadure : le couple de propriétaires, leur fils et leur gendre ont été abattus ; la fille de la famille, Aurora, et l'avocat, don Carlos, ont assisté à la scène et l'enquête révèle la présence de deux témoins fondamentaux qui vont devenir des suspects : Paco, le petit-fils d'Antonio, et le fils d'Isidora, dont le nom ne sera jamais connu. À la fin du roman, la séquence 44 éclaire le déroulement du crime (corroboré par la lettre posthume du fils d'Isidora) et suggère ses motivations. C'est le père, Leandro, qui a tué sa femme, son fils et son gendre avant de tendre le fusil à sa fille, Aurora, pour qu'elle le tue. Ce geste fou est dû à une sourde colère envers sa famille, responsable d'une série de maux incarnés par les autres personnages ; il est la conséquence d'une prise de conscience de Leandro, après une révélation que vient de lui faire son frère Felipe, et la manifestation du refus de la vente du domaine, espace central de toute l'histoire racontée. Son nom -Los Negrales- révélé dès la première séquence par Antonio, tout en désignant une réalité géographique qui le légitime (les arbres qui abondent à cet endroit), renvoie symboliquement à la couleur noire et la propriété devient l'espace fermé du mal. L'enquête sur le meurtre invite à reconstruire la chaîne événementielle, à revenir sur l'histoire de la famille dans ce lieu clos, et donc sur l'histoire de l'Espagne et sur les origines du meurtre.

Dans ce récit, la guerre est fondamentale car elle signe l'arrêt de mort de la République et exacerbe les relations de pouvoir entre les personnages, quand pouvoir économique et pouvoir politique se conjuguent pour renforcer les inégalités.

Le point de départ temporel de la diégèse est la fin de la République, évoquée exclusivement à travers la vie et les tracasseries d'une classe puissante, totalement repliée sur elle-même, sur ses privilèges, sur ses préoccupations futiles et individuelles, dans l'ignorance des soubresauts de l'histoire : les révoltes et les revendications paysannes, les mouvements et les violences anarchistes sont totalement absents du récit impersonnel et à peine évoqués par Antonio qui se souvient des paroles

de sa mère sur l'échec de la République¹. Ce qui domine c'est le joug que représente le pouvoir des grands propriétaires. Au milieu de cet égoïsme, la jeune Aurora -fille de la riche doña Carmen Paredes Soler et de don Ángel Albuera- est un personnage à part : à travers son nom, elle incarne un futur plein d'espoir et de renouveau, une possibilité de changement. Mais sa maladie, la tuberculose, est déjà un signe funeste : elle la place à l'écart de sa famille et la désigne comme différente. Elle devient le mal qui menace les privilèges, comme elle trouble la parfaite réalisation du mariage de sa sœur Victoria. La maladie, représentation de ce qu'Eliette Abécassis appelle le mal cosmologique, c'est-à-dire « le mal présent dans l'univers »², « le mal ontologique inhérent à la création »³, devient éminemment symbolique. Si ce mal est un danger pour la famille, il pourrait aussi conduire au bien grâce à la relation amoureuse qui va unir la malade au jeune médecin, ouvrant un futur différent, où serait possible l'union entre un républicain (le médecin don Andrés Palacios) et une jeune fille issue de l'oligarchie conservatrice et monarchiste. Cette liaison représenterait le dépassement de clivages idéologiques. Néanmoins, les relations entre le médecin et la famille permettent de faire une démonstration du pouvoir de l'oligarchie et de l'impuissance de la République incarnée par le personnage salutaire de don Andrés. La scène la plus emblématique est celle où parents et médecin s'opposent sur la conduite à tenir envers la malade, les parents refusant de transférer leur fille dans un hôpital et ayant les moyens d'imposer au docteur Palacios une visite quotidienne :

Las palabras de don Ángel Albuera llegaban a los oídos del médico mientras él pensaba en la enferma. Influencias. Nueva clientela. Favor por favor. Dificultades que debe padecer un médico que empieza. Las puertas a las que ha de llamar un recién llegado de la capital. Tropiezos para ejercer su profesión en un pueblo pequeño.

-Doctor, se lo ruego.

No era un ruego. Era una ostentación de poder. (p. 40)

¹ « ...en este país nadie hizo nada por nosotros, ni tan siquiera la República, que nació con las manos atadas y no le dejaron ni dos dedos para tirar de la reforma agraria » (pp. 248-249).

² Eliette Abécassis, *Petite métaphysique du meurtre*, Paris : PUF, Col. Quadrige, 2003 (1^{ère} éd. 1998), p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

La naissance de la relation amoureuse est bien l'annonce d'un changement puisqu'elle conduit la jeune Aurora à renoncer à sa vocation, avec une mort symbolique de la novice dont l'engagement représentait la poursuite d'une tradition familiale et donc la perpétuation d'un ordre ancien.

Les fragments qui racontent l'évolution de la maladie et parallèlement la fin de la République adoptent majoritairement le point de vue de la classe dominante ; il est donc clair que le mal est, pour celle-ci, ce qui corrompt l'ordre ancien pour établir un ordre nouveau dont Aurora serait l'incarnation. Symboliquement, la passion amoureuse est clairement associée à la maladie et donc au mal¹. Dès la première phrase de la première séquence prise en charge par le narrateur hétérodiégétique (sorte d'*incipit* secondaire), l'auscultation de la jeune malade est décrite en des termes qui supposent l'éveil d'un sentiment amoureux passionnel, troublant et dangereux : « Sus pezones escondidos surgieron bajo la tela de su camisión cuando él los rozó al reconocerla, menudos, erectos, peligrosos como un volcán » (p. 26). Ensuite la servante Felisa rapproche les deux « feux » qui dévorent sa jeune maîtresse -« La calentura, amén de otro fuego que te ha prendido en el pecho, niña » (p. 48)- ce qui met en relation le sentiment amoureux avec le nom pris par la novice lors de son entrée au couvent et avec le martyr de Santa Eulalia :

Y le explicó [doña Carmen] que para ingresar en la congregación, su hija había escogido el nombre de Eulalia, la santa a la que dirigía siempre sus rezos, virgen y mártir, simbolizada por un hormo encendido y una paloma. Doña Carmen le pormenorizó con fervorosa fruición el martirio de la cristiana emeritense de doce años, recreándose en los garfios que desgarraron los pechos púberes, en las teas que prendieron en sus heridas, en la nieve que cayó sobre su cuerpo para apagar su incendio, y en la paloma que salió de su boca en el momento de morir. (p. 39)

Le rapport entre le martyr, la maladie et la passion annonce le funeste destin de la jeune femme. Aurora est donc un élément perturbateur pour sa classe : elle va devoir être sortie du couvent mais

¹ On trouve par exemple une association entre l'amour et la maladie dans l'ambiguë déclaration d'Aurora : « Estoy enferma » (p. 73) qui renvoie finalement à la maladie d'amour.

dérange l'organisation du mariage de sa sœur, mariage de classe et d'intérêt puisqu'il permet une alliance entre la richesse des uns et le titre de noblesse des autres.

Pourtant du point de vue des faibles, Aurora représente l'avenir, un ordre nouveau, le progrès qui passe par exemple par son action pour l'alphabétisation des domestiques : c'est elle qui apprend à lire et à écrire à Catalina, jeune lavandière victime des moqueries des petites filles de la famille ; Catalina ensuite apprend à lire et à écrire au fils d'Isidora.

Dans cette première partie du roman, centrée sur les années de la République, grâce aux séquences paires, on peut donc faire une lecture symbolique du mal ou des maux qui dévorent Aurora : il est d'abord une maladie honteuse dont la guérison semble assurée par l'amour salvateur d'un médecin républicain, ce qui conduit à donner une vision pleine d'espoir du dépassement des clivages idéologiques et sociaux. Aurora est le symbole d'un futur prometteur, espoir mis à mal par le déclenchement des hostilités de juillet 36. La représentation du mal est déterminée par le point de vue adopté, celui de la classe dominante ; mais elle est aussi ambiguë car on perçoit en arrière-fond le jugement de l'auteur qui montre que la maladie dont pourrait guérir Aurora, emporte en quelques jours la vieille et fidèle servante Felisa, dans l'indifférence générale. La mort de Felisa est due à l'égoïsme des puissants, puisque la servante est mise en quarantaine avec Aurora pour que les fiançailles de Victoria ne soient pas dérangées. Le médecin prendra connaissance de sa maladie, mais trop tard. La scène de la mort est préparée par un détail très symbolique, le vol du papillon blanc que Felisa interprète, en accord avec les croyances populaires, comme un bon présage :

Felisa dejó de regar y fue hacia el garaje. Una mariposa blanca revoloteó un momento frente a ella.

-Mira, niña, una mariposa blanca. Hoy va a ser un día de suerte.

Caminaba despacio, jadeando al respirar. (pp. 85-86)

Le texte propose de façon conjointe l'indice de bon augure et la dégradation de la vieille servante comme si l'interprétation de ce type de signes était largement réversible : le futur radieux des uns peut être funeste pour les autres.

L'évocation de la guerre, par le narrateur hétérodiégétique ou par Antonio, représentant des vaincus qui retrouvent un droit à la parole, donne lieu inévitablement à de nouvelles représentations du mal, les deux Espagnes luttant au nom d'idéologies résolument opposées. Mais le mal est présent dans les deux camps, chacun étant responsable de terribles exactions. On passe alors à une représentation du « mal cosmique » : « le mal que l'homme fait à l'homme » dans sa version « mal humain », c'est-à-dire un « mal fait selon des motifs et des mobiles »¹, chaque camp croyant lutter au nom du bien, au nom d'un progrès. Néanmoins, le récit ne propose pas une présentation manichéenne pour mieux souligner l'omniprésence de la douleur et de la mort, l'horreur absolue du conflit, un mal humain que les mobiles ne sauraient excuser, d'autant plus qu'il va conduire à la forme la plus odieuse, le mal radical : « le mal fait dans le seul but de faire le mal »², « mal essentiel, (...) commis comme une fin en soi et non comme un moyen en vue d'une autre fin »³. La représentation non manichéenne du mal humain est perceptible lorsque la marquise de Senara condamne le massacre réalisé par les franquistes dans le village défendu par les républicains (qui rappelle les horreurs de la province de Badajoz) alors que son mari a été auparavant victime de la fureur républicaine antimonarchiste⁴ et qu'elle pleure avec sa belle-sœur, la duchesse, l'exécution du Duc et de ses quatre fils :

¹ Eliette Abécassis, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Le roman propose des images de la violence, qu'elle soit menée par les républicains (l'expérience de don Julián par exemple « Un hombre salido de las llamas de algún infierno... » (p. 115)- ou par les nationaux avec les actions de représailles (séquence 18 par exemple). Mais le début de la guerre est surtout présenté comme une situation de confusion générale, avec la défense des républicains qui tirent sans même savoir reconnaître les leurs, ce qui vaudra à la petite Catalina, fille d'un « rouge », d'être blessée au visage par une balle perdue et d'être protégée par sa maîtresse qui incarne le camp opposé : « el rebote de una bala contra la pared la alcanzó en una mejilla. Los disparos procedían del campanario de la parroquia, y la pequeña continuó oyéndolos después de taparse la cara. Se agachó y seguían disparando. [...] Y seguían disparando. Cuando la marquesa acudió a sus gritos; cuando sintió que la cubría con su cuerpo en mitad del patio; cuando la llevó a la carrera para esconderse, casi en volandas; cuando la abrazó detrás del pozo y cuando le apartó las manos de la cara, siguieron disparando » (pp. 113-114).

-Han matado al marido de Quica. Ha sido una masacre, Julián, en la plaza de toros. Quica pregunta que si nos vamos, y dice que si se puede venir con nosotros que se viene con su hija, que casi tiene doce años, que es muy dispuesta y puede ser tan buena sirvienta como ella.

Las muertes de un lado y de otro acabarían por decidir la marcha.
(p. 135)

Plus tard, alors que maîtres et serviteurs occupent le même espace pour applaudir une pièce de théâtre montée par les enfants, le deuil est évoqué de façon collective : « Todos olvidaron los duelos por sus muertos aquella noche » (p. 188). Ce mal est donc celui de tous¹ et dépend du point de vue adopté, comme le rappelle cette phrase : « las noticias que eran buenas para unos eran malas para otros » (p. 112).

Si, au nom de l'idéologie, le mal fait rage dans les deux camps, en revanche, dès qu'il est question d'intérêts personnels, il se situe exclusivement du côté du pouvoir : un pouvoir légitimé par la domination des nationaux puis par l'issue de la guerre. Ce mal radical devient un abus de pouvoir.

Le roman montre que, dans cette zone d'Estrémadure immédiatement dominée par les rebelles, la guerre autorise rapidement un mal absolu, où s'exprime la bestialité de l'homme, en particulier à travers le viol de la femme républicaine qui devient acte de destruction d'une identité. En effet, des soldats nationaux abusent d'Isidora, sous le regard rieur du futur mari de sa patronne, Leandro, et de son frère, le futur marquis de Senara. Puis la servante assiste au viol de Quica par un soldat maure qu'elle tue pour venger son amie déshonorée. Après l'outrage dont elle a été victime, Isidora se fait menaçante en brandissant le pouvoir de sa parole qui pourrait entacher l'honneur de la famille de Leandro et compromettre l'alliance entre la noblesse des Senara et la richesse des Albuera :

¹ Cette absence de manichéisme est particulièrement perceptible dans la construction du système des personnages avec des oppositions systématiques entre des personnages qui appartiennent à une même classe sociale, pour montrer la coexistence des nuances. On relèvera par exemple les oppositions entre personnages de même classe et de même rang dans une famille : Victoria/Aurora et pour la génération suivante Julián/Aurora ; Felipe/Leandro ; don Julián/don Ángel (lors du défilé de la victoire), doña Jacinta/doña Carmen (p. 137), doña Carmen/doña Ida. Il n'y a donc pas de présentation monolithique des camps.

Y le contó [Isidora à doña Carmen] que ella no huía de nadie, ni siquiera de los soldados que la habían deshonrado. Que ellos la dejaron marchar, riéndose, como se reían los demás mirándola correr. Y le contó que los que reían no la reconocieron. Pero ella había visto dos caras entre los que reían, y que iba a gritar a los vientos cuáles eran sus nombres. [...] Y le contó que había ido corriendo hasta el cortijo porque les tenía que decir lo que iba decirles. Porque nada tenía remedio. Porque nadie le devolvería su honra. Pero el señorito Leandro perdería la suya, y la señorita Victoria sabría quién era el hombre con el que iba a casarse. Y que a eso venía al cortijo. A llevarse honra por honra. Que la señorita no había visto reír al señorito Leandro de la forma que lo había visto reír ella. Y que a eso venía. A avisarlos. (pp. 148-149)

Mais doña Carmen a le pouvoir de faire passer cette version de l'histoire pour du mensonge¹ puis de l'annuler en se servant du meurtre commis par Isidora et de son engagement : si Isidora promet de ne pas révéler la présence des deux frères lors du viol, doña Carmen efface son passé de milicienne et passe sous silence le crime dont la servante s'est rendue coupable pour défendre son amie Quica. De fait, ce que personne n'est censé avoir vu, n'a pas existé : « Lo que nadie ha visto no ha sucedido. Tú no estabas en el frente del sur [...]. Tú no has perdido tu honra, Isidora, porque nadie te ha visto perderla » (p. 152). Cette scène est représentative de la facilité avec laquelle les puissants peuvent falsifier les faits pour en imposer une version officielle. La fin de la séquence montre la victoire de ce discours officiel et la défaite d'Isidora :

-Isidora, dile a mi hija si viste al señorito Leandro.

-Él no me vio.

-Te he preguntado si tú lo viste a él.

Cuando Isidora contestó, bajó la mirada.

-A nadie vi. (p. 153)

¹ « -¡Eso es una obscenidad, Isidora! ¡Ellos no han podido presenciar algo semejante sin mover un solo dedo! ¡Estás mintiendo! ¡Y no te voy a consentir que me mientas! » (p. 149).

Le viol et la falsification de l'histoire d'Isidora sont le point de départ d'une chaîne d'humiliations et de désir de vengeance. En effet, Felipe, pour sauver l'honneur de sa famille est contraint par doña Carmen de lui procurer des documents qui innocentent la servante et effacent son passé de milicienne. Doña Carmen utilise son pouvoir économique et Felipe protège malgré lui des « rouges » alors qu'il ressent envers eux une haine viscérale. Isidora lui rappelle constamment sa défaite face à doña Carmen et il n'aura de cesse que de se venger par le biais du viol.

Il trouvera une occasion quelques années plus tard et cherchera, en vain, à abuser d'Isidora, en présence de Catalina, ce qui lui occasionne un échec cuisant car les deux femmes réussissent à le blesser, à le remettre, inconscient, en selle, d'où il tombera et il gardera de cette chute une lésion définitive, qui brise sa prometteuse carrière militaire. Cette tentative de viol est mise en relation avec l'outrage vécu pendant la guerre¹ et rappelle la condamnation au silence qui a suivi puisqu'Isidora l'impose à son tour à Catalina :

-El Modesto no ha de enterarse. Ni yo se lo voy a contar ni tú tampoco, Nina.

-Pues mi Antonio lo acaba.

-Tampoco el Antonio va a enterarse. Júramelo.

-Si no he de poder contarle, reviento.

-Es de preferir que revientes tú sola, y que no te revienten los otros.

-¿Qué otros?

-Los que cierran la boca, y te la hacen cerrar.

-Pero el señorito no se va a quedar callado cuando despierte.

-Callará. Él sabe mejor que nadie que hay cosas que no conviene contar. Y tú lo tienes que aprender. Júramelo por tu hija ahora mismo. (p. 237)

¹ En effet, lorsque Felipe tente de violer Isidora, il lui rappelle à plusieurs reprises le viol antérieur : « Cuando tuve ocasión no me acerqué lo suficiente, ¿verdad Isidora? Siempre hay una segunda oportunidad » (p. 234), « Isidora sabe (...) que hace años que la estoy esperando » (p. 235), « ya sé que te dieron un marido, pero antes te dieron otra cosa, que entonces no quise darte yo, y ahora sí te la quiero dar » (p. 236) ; les paroles de Felipe convoquent le souvenir d'Isidora : « Así la sujetaban ellos, desde atrás. Así le impedían moverse. Así la besaron, y la acariciaron, y le separaron uno a uno las piernas mientras otro la sujetaba desde atrás » (*ibid.*).

La dernière étape de la vengeance de Felipe a lieu plus de 15 ans plus tard, ce qui montre la persistance de son ressentiment et à quel point les conséquences de la guerre perdurent tout au long de l'époque franquiste. C'est son frère Leandro qui lui donne les moyens de la vengeance en lui révélant le secret de famille et le passé d'Isidora ; de nouveau, il utilise le viol, conjugué au pacte du silence :

Al cabo de unos minutos, encontró a la hija de Catalina frente a él. Llevaba una barra de hielo al hombro, y se parecía a su madre. Y era más joven. Más dulce. Y más deseable que Isidora. Podría vengarse de las dos al mismo tiempo, y ellas no lo sabrían nunca. La fruta sería más sabrosa si sólo la probaba él. Cuando Catalina e Isidora volvieran a mirarlo, con un desprecio que le obligaba a retirar la vista, con esa fuerza que les daba conocer el motivo que le llevaba a retirarla, él mantendría aquellas miradas saboreando el placer de que sus ojos volvieran a ser impenetrables. El plato estaba servido. Un escarnio que se le ofrecía fácil, secreto, sazonado y oportuno, caminaba a dos pasos de él. (pp. 281-282)

Dans son récit, Felipe se réfère au silence d'Inma : « comprendió rápidamente que era mejor para todos que cerrara la boca » (p. 282) ; un silence qui sera gardé jusqu'à sa mort, au moment où elle donne naissance à son fils, Paco, dont Leandro apprend les origines peu de temps avant le meurtre :

Hacia tan sólo unas horas que su hermano se había ufano de haber vencido a las dos mujeres, que la hija de Catalina murió de parto sin haber confesado quién era el padre del niño que nació tullido. Y que no lo dijo nunca porque él la amenazó con la medalla de la Virgen de Guadalupe, aún manchada de sangre seca y con el nombre de Quica grabado. (*Ibid.*)

Paco porte donc dans sa chair, sans le savoir, le souvenir de cette série de viols et humiliations : il est l'incarnation des maux de l'Espagne depuis l'échec de la République jusqu'au présent de la démocratie, la manifestation vivante du résultat du conflit qui a divisé l'Espagne et permis la réalisation de vengeances personnelles sous couvert

d'idéologie. Son infirmité est l'expression d'un corps divisé qui porte l'héritage du bien et du mal, l'héritage des origines¹. Sa malformation de la main symbolise cette histoire du mal dont les origines ont été ensevelies sous un manteau de silence et qui ressortent sous des formes traditionnelles et simplifiées, comme dans les contes pour enfants. Antonio, qui vient de parler avec son petit-fils incarcéré, s'en fait le porte-parole :

Nunca me había relatado que más de una vez y más de doscientas mi Catalina le hubo de aclarar que su madre había muerto y que no vendría a por él, y que no era una loba, y que su mano no era la mano de un lobo como le decían los niños del pueblo. Y que su padre tampoco era un lobo, aunque nadie supiera si llevaba un animal en las entrañas. Tal que así me lo ha referido, que los niños le metían espanto diciéndole que una loba vendría a buscarlo.

Cosas de chiquillos, sí. Pero yo nunca supe, y hoy lo he sabido, que a mi Paco le asustaba la Mano Negra más que a los otros, y que no se la debería de haber mentado cuando chico. ¿Quién iba a figurarse que un cuento chino con el que asustan los padres a los hijos lo iba a dar por cierto mi nieto a pies juntos? Y hoy he sabido que ahí no estuve acertado. No, señor. No estuve acertado en decirle que la Mano Negra se lo iba a comer, y que vivía allí arriba. (...) ¿Quién iba a figurarse que el niño creía que las lobas tenían negras las manos? ¿Cómo iba yo a saber que estaba asustando a mi nieto con mi propia hija, con su propia madre? (p. 259)

Antonio a appris également que souvent Paco est allé dans la demeure des Albuera, prêt à se défendre contre la Mano Negra : « se iba al caserón y cogía las escopetas por si aparecía la Mano Negra y no era su madre » (p. 260) ; or, au moment du meurtre, Leandro tire avec un fusil qui a été sorti de sa vitrine par Paco et Leandro fait donc feu symboliquement sur « la Mano Negra », sur l'incarnation du mal : sa femme Victoria, son fils, son gendre.

Ce meurtre a pour cible de nouvelles formes du mal, représentées par le trio, Victoria, Julián, Manuel, qui n'agit plus au nom d'une quelconque

¹ Antonio se réfère de façon symbolique à ses deux mains : « apoyó el arma en la mano mala y metió dos dedos de la buena en el guardamonte » (p. 260).

idéologie mais au nom d'intérêts personnels, au nom de la rentabilité financière : après avoir, dans un premier temps, fait arracher les oliviers, ils vendent le domaine, ce qui signifie l'effacement du passé, d'un ordre ancien que Leandro ne se résigne pas à voir disparaître. C'est la défaite du père face au fils. Ces formes modernes du mal font exploser la haine de Leandro, dont le geste meurtrier est une rébellion, une manifestation de son désaccord face à l'utilisation faite du secret et des documents par Felipe, une repentance face aux répercussions des faits générés par la guerre et le franquisme vu comme le mal absolu. Leandro est devenu malgré lui le témoin du mal, dans sa rencontre avec Paco et dans son incapacité à empêcher la vente du domaine ; or, « être témoin du mal, être le contemporain du mal, c'est participer du mal effectué. Le mal a un pouvoir initiatique. La conscience face au mal n'existe plus comme une conscience autre, mais comme conscience *du* mal. (...) Voir le mal, c'est participer du mal »¹. Leandro, comprenant sa responsabilité, lutte contre le mal par le mal.

Nous trouvons donc, dans *Cielos de barro*, des représentations très classiques de l'horreur de la guerre et de la répression qui permettent de dégager que le mal a été fait, dans un premier temps, au nom de l'idéologie. Mais l'histoire racontée met en exergue que la situation engendrée par la guerre a permis l'expression d'un mal fondamental et absolu, lié aux désirs les plus sauvages de l'homme, à sa soif de domination, à l'exercice d'un pouvoir (économique, politique ou personnel). Ce mal radical a des prolongements dans le présent de l'Espagne démocratique où il cohabite avec de nouvelles formes liées aux bouleversements socio-économiques.

Le mal semble donc être omniprésent, sous de multiples visages, mais, s'il est clairement identifiable dans un premier temps, car il répond à une conception du monde qui accepte la hiérarchie et les relations de domination, il devient plus difficile à reconnaître dans la représentation qui est faite de l'Espagne démocratique, avec la disparition des idéologies au profit de l'individualisme, l'effacement des valeurs qui permettaient d'ordonner et de comprendre le monde. On passe d'un ordre

¹ Eliette Abécassis, *op. cit.*, pp. 98-99.

contestable et dominateur, basé sur la notion de hiérarchie et de classe sociale, à un désordre où toutes les injustices semblent possibles.

Par le biais de ses souvenirs, Antonio manifeste une certaine résignation face à la hiérarchie et au pouvoir ; il propose une vision assez idéalisée des structures archaïsantes, basée sur une organisation de type féodal, pour mieux mettre en évidence le mal fait par les nouvelles générations et leur mépris de la terre. Antonio se souvient avec nostalgie du temps antérieur à la guerre, quand le domaine était plein de vie : « Pero eso era en mejores tiempos, cuando a los que más tenían les daba para más recoger la aceituna que arrancar los olivos; y se trabajaba la tierra, y los que tenían menos se ganaban aquí el jornal y no necesitaban marcharse a buscar la miseria a otro lado. Ahora el campo es puro abandono » (p. 90). De même, il s'incline devant un ordre hiérarchique qui répond à l'ordre divin, accepte la coexistence dans le monde de deux forces, inhérentes à la création, celle du bien et celle du mal, comme le reflète son parler populaire parfois sentencieux, plein de références aux volontés de Dieu et du Démon¹. Même s'il se définit comme un républicain peu croyant, il reproduit une conception chrétienne du monde dans laquelle le mal peut être puni, comme le lui rappelle sa femme, Catalina :

...a mi difunta se le metió en la sesera que era cosa de arriba, que si les hubieran devuelto el hijo a la Isidora, capaz que el señorito Agustín les vivía otros veinte años, cuando menos. Y que la justicia es la justicia. Y que le tocaba penar a doña Victoria, que no tenía perdón de Dios por no haber sentido ni tan así de culpa, ni siquiera cuando mandó derrumbar la casa que levantó el Modesto con sus manos propias, que la mandó tumbar para olvidarse de ellos, a sabiendas de que estaba mal hecho, y le había salido por la culata. Decía que tanto disparate no era de ley que quedara sin castigo, y que no sentir la culpa es un pecado muy grande, y al que no la siente no le dan perdón porque nunca lo pide. Mira si hay Dios arriba,

¹ Antonio présente ainsi avec résignation certains malheurs de sa vie ou des familles dominantes sans y chercher une explication, car ils sont expression du mal cosmologique. Il en va ainsi de la mort de sa femme (« Qué se le va hacer. Dios lo quiso así » (p. 35), d'une rencontre entre doña Ida et Isidora (« quiso el demonio que se encontrara con una tía de la señora » (p. 93), « dije que quiso el demonio... » (p. 96), « usted me dirá si no fue cosa del demonio... » (*Ibid*) ; de l'accident de chasse qui va rendre aveugle le futur duc (« se quedó ciego en una montería (...), una maldad de la suerte » (p. 68) etc.

Antonio, que a cada cual le manda su propio pañuelo para limpiarse, me porfiaba, porque yo no soy muy creído. (p. 24)

Face à ces conceptions, la vision du monde actuel paraît trouble et pessimiste car le mal, loin d'avoir disparu, devient de moins en moins aisément identifiable. Le pessimisme s'exprime dans l'ambigu dénouement du roman, puisqu'en temps de paix et de démocratie, la justice semble bien difficile à rendre. En effet, le suspect Paco, innocenté par les différents récits du crime, reste en détention et Antonio émet des doutes sur sa possible libération : « preguntándose si el comisario sería capaz de lograr que su nieto pudiera dormir algún día mirando al cielo » (p. 304). La tâche de la justice est d'autant plus ardue que les meurtriers attestés peuvent être en partie considérés comme des victimes (Leandro, victime de s'être confié imprudemment à son frère) ou comme des incarnations du bien (Aurora, comme sa tante du même nom¹). Le mal est d'autant plus relativisé que les victimes assassinées sont le mal.

En outre, quel crédit accorder aux représentants de l'ordre social, à ce commissaire sans voix dans le récit, et surtout à cet avocat, don Carlos, qui pose, d'après ce qu'en dit Antonio, le problème de l'apparence du bien et du mal ? En effet, Antonio incite le commissaire à chercher le mal du côté de don Carlos : si celui-ci représente la défense des intérêts de la classe dominante, il sert à émettre les doutes d'Antonio sur le fonctionnement de la justice. Alors que don Carlos semble être à l'abri de tout soupçon grâce à sa fonction, il est désigné par Antonio comme le mal, depuis son arrivée dans la famille, au moment de la mort de doña Carmen : « La primera vez que vino, recién muerta la madre de doña Victoria, a nadie le dio en pensar que detrás de esa cara de ángel se escondía la maldad, la maldad mismísima » (p. 219). Antonio invite donc le commissaire à aller au-delà des apparences :

¹ Comme auparavant sa tante tuberculeuse, la jeune Aurora, fille de Leandro, est la promesse d'un avenir meilleur, elle est l'incarnation d'une certaine bonté, d'une solidarité, d'une possibilité du dépassement du clivage social. Elle hérite du prénom emblématique de sa tante et semble répéter son histoire en éprouvant des sentiments pour le fils d'Isidora ce qui est contraire à l'ordre social : « Ya lo decía mi Catalina, que sabía más de la vida que los propios filósofos, que la señorita y el hijo de la Isidora se tenían en mucha estima. Demasiada estima. Eso no es bueno siquiera en gente de la misma condición, decía, y estos dos han venido al mundo con pelaje distinto, distinto y encontrado » (p. 32) ; en outre, Aurora est pleine d'attentions pour les domestiques, fait preuve d'humanité, de compréhension vis-à-vis de son père.

Les métamorphoses du mal dans *Cielos de barro*

Pues entonces, permítame que le diga que si yo fuera usted, no me quedaría tranquilo hasta no haber abierto el ropero del señor abogado. Busque.

Porque hay manchas que se ven en seguida. Pero por muy aseado que uno parezca, no tiene por qué ser menos guarro. Y hay limpios y limpios. Y hay otros. Los hay que saben esconder la roña. Que también se tapa lo negro con blanco. (p. 199)

L'intérêt du récit est alors moins de découvrir l'identité des coupables qui seraient l'incarnation du mal que de mettre en place une enquête qui permette de reconstruire la chaîne événementielle qui conduit à une tragédie familiale. L'importance de cette structure policière est mise en relief par la longueur de deux fragments qui se détachent nettement de tout le reste du récit : le premier fragment, qui nous situe dans le temps de l'enquête, est le plus long de tous les chapitres où Antonio est narrateur¹ et la séquence 44, où le narrateur hétérodégétique revient sur le récit du jour du crime et en suggère les motifs, est, de très loin, le fragment le plus long du roman². Cette séquence 44, la première de la quatrième et dernière partie, fait donc écho à la séquence initiale, en donnant la clé de la tragédie et en relativisant la notion de mal. Le temps de l'enquête a permis, en outre, de révéler des faits abominables liés à l'histoire du pays, occasionnés par une série de pactes du silence, par la négation des histoires individuelles qui devient négation de l'Histoire.

La découverte de l'identité des assassins pose donc le problème de la définition du mal et de sa reconnaissance. Si les catégories du bien et du mal sont clairement définies, à partir des points de vue adoptés quand il s'agit des trois premiers quarts du XX^e siècle, dès que l'on entre dans la période de l'Espagne démocratique, la possible inversion des catégories domine. Le roman, en adoptant la forme policière, semblait annoncer la structure duelle classique du bien contre le mal³, mais le brouillage des

¹ 11 pages alors que les autres séquences impaires comptent entre 2 et 7 pages.

² 21 pages alors que les autres séquences comptent entre 2 et 11 pages.

³ « Il est un genre qui exemplifie les rapports entre l'art et le mal : le genre policier. Le roman policier est la Chanson de Geste de l'époque moderne, qui retrouve une structure universelle, inaltérable, originaire du roman : la lutte entre le bien et le mal » (Eliette Abécassis, *op. cit.*, p. 118).

catégories est facilité par l'absence de la voix du commissaire dans le récit, dont le rôle se limite à favoriser l'émergence d'autres voix, en particulier celle d'Antonio, par l'absence de discours explicatif final pris en charge par l'autorité, comme si, en dehors d'une conception chrétienne du monde et au-delà de l'acceptation de l'existence du mal cosmologique, la réponse juridique au mal devenait impossible.