



HAL
open science

Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui

Christine Pérès, Jean Alsina

► **To cite this version:**

Christine Pérès, Jean Alsina (Dir.). Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui. 2003. hal-03684979

HAL Id: hal-03684979

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-03684979>

Submitted on 1 Jun 2022

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

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

Collection "Hispania"

- 4 -

Comité éditorial pour cet ouvrage :

Jacques Ballesté
Sylvie Baulo
Bernard Bessière
Solange Hibbs-Lissorgues
Monique Martinez

Ouvrages parus dans la collection :

1. Corps en scènes
2. Les maux du Corps
3. Le corps grotesque
4. Raconter le corps

Raconter le corps

Christine PÉRÈS et Jean ALSINA (coord.)



Centre de Recherches sur l'Ibérie Contemporaine
de l'Université de Toulouse-Le Mirail

Catherine Orsini-Saillet

Philippe Merlo

Carmen Bouguen

Christine Pérès

Jean Alsina

Stéphan Pagès

Elvire Gomez Vidal

Roman espagnol contemporain

LANSMAN EDITEUR

SOMMAIRE

Avant-propos : Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui ? 5

CORPS DE FEMMES, REGARDS CROISÉS

Femmes face à leur corps. Lucía Etxebarria : de la destruction vers la recomposition identitaire
par Catherine Orsini-Saillet 11

Fantasmés et catalogues : des *senos* de Ramón Gómez de la Serna aux *coños* de Juan Manuel de Prada
par Philippe Merlo 29

VIOLENCE LATENTE, VIOLENCE SOCIALE : CORPS MEURTRIS ET FORCES DE VIE

Le corps des femmes, la violence des hommes. Javier Marías : *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* et *Mañana en la batalla piensa en mí*
par Carmen Bouguen 45

Le regard et les mains de l'assassin de la pleine lune : *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina
par Christine Pérès 61

Corps primitif et force de vie : enfance, société et narration dans *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina
par Jean Alsina 83

DU SEXE DES MOTS AU CORPS DE L'ÉCRIVAIN

La vie sexuelle des mots comme métaphore de la langue : l'écriture du corps dans *Larva* de Julián Ríos
par Stéphan Pagès 93

« El caso del escritor desleído » de Juan Marsé ou la disparition du corps du "dé-lit" : les nourritures du texte-corps
par Elvire Gomez Vidal 109

Avant-propos

Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui ?

Au-delà du discours reçu sur l'évolution récente de la culture et de la société espagnoles, ce livre est né du constat qu'un observateur, espagnol, de la fiction contemporaine résume en une formule : « Nous sommes passés – écrit Gonzalo Navajas (2001, p. 147) – de l'élimination du corps et du désir à la prise de pouvoir de la pulsion corporelle comme unique réalité ». Ce trajet, qui peut paraître ailleurs banal, inscrit sa nouveauté dans le cadre particulier de l'histoire récente de l'Espagne : même si la mort du général Franco en 1975 ne marque pas, on l'a souvent souligné, le début d'une nouvelle étape dans la vie littéraire espagnole (Mainer, 1998, p. 7), cette date symbolique permet de repérer un ample, et comme tardif par rapport à d'autres cultures européennes, mouvement de bascule vers « l'affirmation du corps » qui est, toujours selon Gonzalo Navajas (*ibid.*) « une manière de compenser la suppression de toute impulsion transcendante » puisque « tout système métaphysique et idéologique est jugé fallacieux et doit être évité ». C'est en avril 1975 que paraît *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo où s'affirme avec éclat, au terme d'une trilogie romanesque fondatrice, la « rébellion du corps » chantée par Octavio Paz.

L'intérêt se centre généralement, et souvent hors de la péninsule, sur l'érotisme dans la fiction espagnole récente. Ce livre a fait pour sa part le choix de porter son attention sur le corps car le phénomène global qui nous a paru nouveau est la généralisation – voire la banalisation – de la possibilité de montrer le corps actuel. C'est un phénomène visuel au départ, synthétisé par le terme, aujourd'hui quasiment oublié, de « destape » : on a pu soudain voir ce qui était occulté, « tapado ». Le temps n'est plus, comme le rappelle Mainer (1998, p. 12), où des cohortes d'Espagnols couraient à Perpignan ou à Biarritz – au grand dam de leurs évêques – pour se rassasier des images de *The Orange Clockwork*, *Le dernier tango à Paris*, *La grande bouffe* ou *Paths of Glory*.

C'est également un défi pour le texte du récit écrit qui n'a pas eu à remplir la fonction de description de ce qui pouvait être vu partout : le corps dénudé occupe les espaces publicitaires, les pages glacées des revues, les bandes vidéo, les salles de cinéma, les plages ensoleillées. L'ellipse de la description devient assez générale ; celle-ci est souvent remplacée par l'insertion d'images cinématographiques ou picturales qui appartiennent à la mémoire collective. Le récit n'a pas exercé longtemps la transgression – peut-être convenue – que la disparition de la censure

franquiste laissait attendre. Le succès du roman d'Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (Barcelona, Tusquets, 1989) qui a donné lieu au film, sorti dès 1990, du sulfureux Bigas Luna (qui fait du corps et de sa béance l'axe de ses créations, v. Seguin 2001), est à cet égard certainement un phénomène isolé. En revanche, par delà la banalisation rapide du lexique, le récit a développé, là où on attendait peut-être, comme dans les poèmes, une « écriture du corps » (Deneys-Tunney, 1992), un intense discours sur le corps. C'est ce dernier phénomène qui nous occupera principalement dans cet ouvrage.

Dans ce cadre que l'on vient d'ébaucher les onze récits choisis offrent une diversité représentative qui souhaite caractériser, autour de la mise en avant du corps, un moment culturel intéressant dans un paysage en mouvement, celui d'un « chaos souvent nocturne ou gris, fait de violences et de conflits, où adolescents et jeunes femmes cherchent leur place » (Orsini-Saillet, chap. 1 de ce volume). Qui, pour ces dernières, est le plus souvent celle de la victime. Et même dans des univers plus feutrés, il est saisissant de voir Javier Marías explorer la violence latente qui sourd des corps masculins. Sur ce fond, en tout cas, s'enlève un retour marqué à l'art de raconter.

Le choix fait ici salue la permanence d'un très grand romancier, Juan Marsé (*El caso del escritor desleído*-1994), prend en compte le jeu avec une tradition dans l'hommage que rend Juan Manuel de Prada (*Coños*-1995) à Ramón Gómez de la Serna (*Senos*-1917), mais s'attache essentiellement à des publications récentes, entre 1984 et 2001, à des écrivains dont quatre sont nés après 1950 : Javier Marías (*Todas las almas*-1989, *Corazón tan blanco*-1992, *Mañana en la batalla piensa en mí*-1994), Antonio Muñoz Molina (*Plenilunio*-1997) et Julián Ríos (*Larva*-1984). La présence d'une seule femme écrivain est loin, certes, de répondre au formidable essor de la littérature des femmes en Espagne, représentée ici par Lucía Etxebarria, qui a conquis de nombreux lecteurs et lectrices avec *Amor, curiosidad, prozac y dudas*-1997-, *Beatriz y los cuerpos celestes*-1998- et *De todo lo visible y lo invisible*-2001.

Le corps résiste au discours qui cherche à le saisir. D'où certainement le détour ou la forme de distance qui se constate dans la plupart des récits : par l'humour chez Juan Manuel de Prada et Julián Ríos, la mythologie toujours chez Juan Manuel de Prada, l'écriture cryptée chez Julián Ríos, l'intertextualité chez Juan Marsé, le jargon médical chez Lucía Etxebarria, qui sont autant de moyens de resituer le corps dans un univers de signes et de significations, hors des idéologies. Seul, peut-être, Antonio Muñoz Molina semble proposer un regard sans médiation sur le corps qui lui fait mettre l'accent sur la physiologie, mais c'est également pour faire jouer son récit aux frontières des genres les plus codés : roman noir, feuilleton, littérature policière, roman social.

L'insistance sur la matérialité ramène certains écrivains à la matérialité même du discours perçu comme un corps dans tous ses éléments ; c'est nettement le cas de Juan Marsé et de Julián Ríos : dans leurs textes, l'histoire est celle d'une écriture autant que celle d'un corps. Julián Ríos exhibe le corps charpenté, disloqué, des mots et de la syntaxe ; Juan Marsé fait se diluer à la fois le corps et le corpus

de l'écrivain aux prises avec la télévision.

De fait, les manières de dire diffèrent sensiblement chez chaque écrivain et on n'a pas recherché ici une vaine convergence d'école ou de style. Mais il semble bien que ce qui est dans l'air du temps et donne à la lecture suivie des textes choisis une perspective d'époque est la présence d'une représentation commune du corps qui revêt deux caractéristiques principales. La première c'est que le corps est montré au plus près, et qu'il s'agit d'un corps total où tout compte à égalité. À cet égard, Lucía Etxebarria revendique la réalité crue de la physiologie la plus intime – qui cesse de ce fait de l'être – et intègre à son texte les résultats des analyses de laboratoire. Antonio Muñoz Molina démonte chez l'assassin pervers un véritable kit corporel détaillé. La deuxième est que le corps est saisi sous une forme de plénitude, qu'elle soit sexuelle – on songe à la « pornographie » de *Larva*, à l'ode au corps de Juan Manuel de Prada revisitant Gómez de la Serna – ou criminelle, dans le cas de l'assassin de la pleine lune ou de la série des meurtriers que décline J. Marias. Dans tous les cas, ce qui est signifié c'est l'intensité du réel et de ses excès.

Cette primauté du corps et cette forme de représentation sont sans doute symptomatiques de la libération sexuelle de l'Espagne post-franquiste qui, il faut le rappeler, ne s'est pas faite en profondeur du jour au lendemain. Un certain cinéma (Almodóvar, Bigas Luna), les divers média, ont pu populariser l'image haute en couleur d'une Espagne de la rupture et du dévoilement. Le roman, pour sa part, lorsqu'il construit et constitue un discours sur le corps, met en évidence la résistance du signifiant à laquelle il se heurte et dont il peut faire son sujet : c'est toujours parler du corps, voire laisser parler le corps. Il dit ainsi les persistances, les résistances, les extases, les emballements, et les pesanteurs des mentalités et d'un corps social en mutation. Se dessinent ainsi les compétences et les désirs des lecteurs espagnols de plus en plus nombreux, d'un imaginaire « organique » (Berthelot, 1997, p. 9) éloigné des références chrétiennes, proche d'une anthropologie moderne dont les études de ce livre rendent compte.

Tout en s'intégrant de plain-pied, comme on le constate de jour en jour, dans la littérature européenne contemporaine, c'est bien d'une forme de particularité espagnole où le corps a une part essentielle qu'il rend aussi, finalement, compte. À ce titre également il faut souhaiter que ces récits, et leurs auteurs, soient mieux connus du public francophone.

Les auteurs

Ouvrages cités

- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992.
- MAINER, José-Carlos, « Le roman du roman », in Bussière-Perrin, A., coord., *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, Montpellier, Éditions du CERS, 1998 (Tome I), pp. 7–23.
- NAVAJAS, Gonzalo, « Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine », in Bussière-Perrin, A., coord., *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Éditions du CERS, 2001 (Tome II), pp. 137–147.
- SEGUIN, Jean-Claude, « La métamorphose des corps », in Berthier, Larraz, Merlo, Seguin, *Le cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Cinespaña, 2001, pp. 9–40 (coll. Hespérides-Espagne).



**Corps de femmes,
regards croisés**

Femmes face à leur corps. Lucía Etxebarria : de la destruction vers la recomposition identitaire

Catherine ORSINI-SAILLET
Université de Bourgogne

Pour réfléchir sur la place accordée au corps dans le roman espagnol contemporain, j'ai choisi de me centrer sur trois romans de Lucía Etxebarria – *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) et *De todo lo visible y lo invisible*¹ (2001) – qui se construisent autour d'un ou plusieurs personnage(s) féminin(s) saisis à des moments de crise identitaire dans un univers urbain contemporain, le Madrid des années 80/90, évoqué dans une perspective assez réaliste².

L'image qui est donnée de ce monde est celle du chaos, d'un monde souvent nocturne ou gris, fait de violence et de conflits, de désunion conjugale et familiale, de solitude, où les adolescentes et les jeunes femmes cherchent leur place. Ce point de vue pessimiste est exprimé par les différentes protagonistes : « este naufragio general de familias desunidas, empleos precarios, relaciones efímeras, sexo infectado » (Cristina, *Amor...*, p. 23)³. Beatriz insiste sur la dualité de l'univers : « Hay materia que brilla en el universo, [...] pero también hay materia oscura, agujeros negros, planetas enfriados, estrellas errantes, enanas marrones, lunas desiertas y órbitas cementerio » (*Beatriz...*, p. 14) et elle se sent faire partie intégrante du côté obscur :

... me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan. A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias, aerolitos, grandes constelaciones, nubes de gas y polvo [...]. Y [...] el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio. (*ibid.*, p. 16)

Beatriz projette son état d'âme sur sa vision du monde à l'époque de la narration et de façon générale le chaos présent dans tous les romans est surtout reflet du propre chaos intérieur des personnages à travers lesquels nous percevons ce monde : êtres fragmentés, femmes en quête d'une identité qui se situerait au-delà des clivages entre la Pute et la Vierge, entre la femme au foyer et la femme au travail, une identité féminine difficile à trouver dans un monde où les hommes continuent à exercer le pouvoir⁴. Chez L. Etxebarria, le mal-être des protagonistes féminines est lié à la remise en cause des valeurs véhiculées par une éducation traditionnelle et la crise éclate dans un contexte où les jeunes femmes

revendiquent une place à part entière dans la société, de façon à ne pas être de simples « appendices ». C'est une idée centrale pour l'auteur qui déclare :

... cuando ciertos hechos dejan de darse por supuestos y se examinan a la luz de una mentalidad crítica, el resultado de confrontar los esquemas mentales heredados con la realidad dará lugar a un replanteamiento de los aspectos profundos del pensamiento social, así como a un ataque desde los sectores más conservadores dirigido hacia quien los haya cuestionado. Un análisis que ponga en tela de juicio las premisas sobre las que descansan las instituciones se enfrenta normalmente a una profunda resistencia. El cuestionamiento de las creencias, valores y formas de actuación que se han dado por buenos durante mucho tiempo supone una amenaza para la identidad y la autoestima de muchas personas, situándolas a la defensiva.⁵

L. Etxebarria met l'accent sur l'importance de ces valeurs traditionnelles en construisant un système de personnages où des sœurs incarnent des choix de vie radicalement différents pour signifier l'opposition entre la reproduction du modèle ancien et le refus du modèle (Ana, avant sa crise, dans *Amor...* vs Cristina, mais aussi et surtout Judith vs Ruth dans *De todo...*).

Dans *Amor...*, trois sœurs prennent alternativement la parole pour construire ce « roman d'une jeunesse désenchantée, journal intime à trois voix, chronique d'une fin de siècle annoncée »⁶. Ces jeunes femmes incarnent trois modèles⁷ anti-thétiques et apparemment irréconciliables : Ana, la parfaite femme au foyer ; Rosa, la femme au travail, le cadre supérieur à l'ascension fulgurante ; Cristina, la jeune fille moderne qui travaille de nuit dans un bar à la mode et se laissant volontiers attirer par l'alcool, la drogue et les hommes. À partir de ce schéma caricatural, les personnages sont saisis à un moment de crise, de remise en question du modèle et le chapitre final suggère qu'elles ne sont finalement que les trois facettes de la même femme ; avec cette prise de conscience commence la recomposition identitaire.

Ce ne sont plus les voix de la narration qui alternent, dans *Beatriz...*, mais plutôt les plans temporels puisque le personnage éponyme raconte, depuis son présent de narration madrilène, d'une part les années qu'il a passées à Edimbourg et d'autre part, la crise antérieure qui a provoqué le départ vers l'Écosse. C'est l'occasion pour Beatriz de reconstruire une histoire de détachement – l'éloignement par rapport à la cellule familiale, la séparation d'avec la meilleure amie – et l'itinéraire d'une initiation sexuelle – le refus des garçons dans l'enfance, une amitié trouble avec Mónica (une amitié teintée de désir et de sensualité), les relations homo et hétérosexuelles à Edimbourg. Au terme de ce parcours, Beatriz vit l'expérience du renoncement comme le signale Gonzalo Navajas :

Beatriz... soumet le modèle du roman de formation personnelle à une mise à distance ironique dans laquelle la recherche d'absolu ne se concrétise pas mais se dissout finalement dans l'incertitude d'où le personnage était parti initialement et dont il avait voulu s'éloigner de façon définitive. [...] En renonçant à l'absolu, Beatriz trouve une nouvelle identité qui n'est pas celle qu'elle avait projetée mais qui s'ajuste mieux à sa réalité du moment. La réduction de son horizon d'attente signale un nouveau savoir et ce savoir suppose une compensation en échange du projet affectif et érotique entrepris avec tant de dévouement et d'acharnement.⁸

Il cite une des phrases clés prononcées par Beatriz pour résumer son itinéraire : « Yo ya no aspiro a grandes fuegos [...]. Ahora sólo espero renacer de mis cenizas y disfrutar de ciertas brasas de pasión » (*Beatriz...*, p. 317).

La passion est au centre de *De todo...*, celle de Ruth, jeune scénariste et réalisatrice au succès retentissant même si elle est dénigrée par la critique et de Juan, jeune poète primé, encensé par la critique alors qu'on doute fort qu'il suscitera l'enthousiasme populaire. Mais c'est l'histoire d'une passion totalement destructrice entre deux êtres en proie à la jalousie : la moderne et excentrique Ruth est jalouse de la jeune fiancée de Bilbao, BCBG et conventionnelle et Juan ne supporte pas l'idée que Ruth ait connu de multiples aventures sexuelles avant leur rencontre et qu'elle ait vécu du commerce de son corps, même s'il s'agissait d'un commerce de luxe. Cette passion impossible débouche sur la désintégration du couple et plusieurs tentatives de suicide qui seront suivies pour Ruth d'une reconstruction grâce à une écriture thérapie. Si l'histoire de cette passion constitue l'essentiel du roman et conduit la protagoniste à une interrogation identitaire, elle entraîne également un autre type de quête, la recherche de la vérité sur la mort de la mère dont la version officielle ne satisfait pas Ruth.

Dans ces trois romans, L. Etxebarria concède au corps et au discours sur le corps une importance capitale ce qui semble être une caractéristique de sa « génération » si l'on en croit G. Navajas lorsqu'il déclare qu'avec la fiction des deux dernières décennies : « Nous sommes passés de l'évasion du corps et du désir à la prise de pouvoir de la pulsion corporelle comme unique réalité »⁹.

En effet toutes les protagonistes féminines semblent définies par un corps où s'inscrit la crise identitaire et la recomposition passe dans certains cas par l'écriture du corps : Beatriz et Ruth ont, à l'intérieur de la fiction, une activité d'écriture où se met en place une réflexion sur le corps, sur leur propre corps, sur le corps de l'Autre qu'elles ont en elles, sur le corps des autres. L'image qu'elles ont de leur corps se construit essentiellement à travers le regard : leur propre regard et celui des autres. Cela est facilité par la structure narrative de *Amor... et De todo...* puisque dans le premier cas les trois narratrices donnent leur point de vue sur leur propre corps et celui de leurs sœurs ; le lecteur perçoit donc une image complexe qui se construit par le croisement de trois perspectives. Dans *De todo...*, le/la narrateur/trice omniscient/e propose un regard extérieur, mais les nombreux passages en focalisation interne et l'abondance du discours direct permettent de croiser de nombreux points de vue et de les confronter. Ruth est d'ailleurs la « femme-caméléon » : « Ruth se alimentaba de la mirada ajena en muchos sentidos: existía en tanto que la miraban. Y esa característica no era sólo mental, sino incluso física, porque Ruth resultaba muy camaleónica. [...] No parecía haber una Ruth sino una pluralidad de Ruths distintas » (*De todo...*, p. 54).

Nous verrons ainsi comment le corps acquiert une importance telle que nous pouvons parler de personnages-corps, comment il exprime une crise résolument ancrée dans les dernières décennies du XX^e siècle et comment la relation corps/texte conduit vers la voie de la recomposition.

Des personnages-corps

Dans chacun des romans les personnages sont perçus comme des corps, ils sont définis par leur corps et son origine. Ils sont d'abord des corps matériels qui s'inscrivent dans un système régi par des lois, lois physiques, loi de la gravité... , ce qui justifie le titre énigmatique à première vue – *Beatriz y los cuerpos celestes* – et dont on retrouve des échos dans les titres des différentes parties (« órbita cementerio », « Luz desde una estrella muerta »). Le roman fait de la métaphore cosmique une représentation de l'univers diégétique dominé par la sensation de solitude de Beatriz au moment du présent de la narration – « siento que navego en la órbita cementerio » (*Beatriz...*, p. 16) – et une représentation des relations qui lient les personnages assimilés à des corps célestes (p. 58 ou p. 99 par exemple).

Dans *Amor...*, à travers leur corps, les différentes protagonistes signalent le stéréotype qu'elles incarnent et le fait qu'elles n'ont rien en commun. Ana, la parfaite mère de famille et femme d'intérieur est caractérisée par ses traits enfantins – « rubio perfil, ricitos de hada, hoyitos de querubín », (*Amor...*, p. 88) – qui rappellent qu'elle est toujours la petite fille modèle décrite par Rosa : « [Ana] siempre hacía gala de un vestuario sobrio, discreto y algo añinado, como correspondía a su condición de niña modelo, ejemplo de sensatez y principios cristianos. Aquellos trajecitos de flores, aquellas faldas escocesas que no revelaban nada. Tan sólo inocencia y tranquilidad » (*ibid.*, p. 78). Rosa, la femme au travail, concède une grande importance à son apparence physique, à l'image plutôt masculine qu'elle doit donner afin d'être respectée en tant que cadre en suivant les conseils du rapport *Dress for Success* selon lequel « vestirse para el éxito profesional y vestirse para resaltar el atractivo sexual son dos cosas que casi puede decirse que se excluyen mutuamente » (*ibid.*, p. 63). Rosa adopte donc le très recommandé tailleur, de couleur sobre : « tengo tres : gris, azul marino y negro. Colores sobrios para una imagen sobria » (*ibid.*). Lors de la première apparition de Rosa, Cristina la qualifie d'ailleurs de « marcial, solemne, estilosa », « amazona rubia, distante e insondable » (*ibid.*, p. 59). La rebelle Cristina s'auto-définit comme la « personne la plus féminine de la terre » (*ibid.*, p. 24) en invoquant ses seins et ses hanches et se compare à Kate Moss avec une nuance : « Me estoy quedando en los huesos. Parezco recién salida de Dachau. Parezco la Kate Moss, pero con tetas. Muy grunge, muy trendy. Por algo soy camarera, porque a los tíos les gusto » (*ibid.*, pp. 43–44).

Il y aurait donc de la part de l'auteur volonté de séparer les trois archétypes dans des enveloppes corporelles antagoniques mais qui signalent une appartenance socio-professionnelle.

Les caractéristiques physiques des trois sœurs disent également tout ce qui les sépare puisqu'elles s'opposent physiquement deux à deux – les deux blondes et la brune (*ibid.*, pp. 68–69), les deux grandes et la petite (*ibid.*, p. 134). Tous ces traits sont présentés comme un héritage parental et finalement au-delà de leurs corps, elles ont surtout hérité de la mésentente conjugale qui a provoqué le départ du père alors que Cristina n'avait que quatre ans. C'est comme si à partir du

couple parental antithétique, composé d'une « walkiria de ojos de acero, helada y fría como un iceberg, que leía a Flaubert y escuchaba a Mozart » (*ibid.*, p. 71) et de « una especie de Gregory Peck con acento malagueño » (*ibid.*, p. 99), elles avaient été programmées pour que tout les sépare puisqu'elles reproduisent à elles trois les oppositions physiques des parents : « No había dos personas más diferentes. Ella era rubia, de ojos grises, como Rosa y como yo. Él era moreno, de ojos negros, como Cristina. Ella era bajita como yo. Él era altísimo como Rosa. Ella reservada como Rosa y como yo. Él tan dicharachero como Cristina » (*ibid.*, p. 100).

On retrouve cette notion d'héritage, qui semble peser sur les destins des personnages dans *De todo...*, puisque Ruth a hérité des caractéristiques physiques si particulières de sa mère écossaise – « pelo rojo, ojos verdes, pecas » (*De todo...*, p. 276) – et qu'elle reproduit son destin ; en revanche elle s'oppose totalement à son père et à sa sœur :

Su padre y su hermana eran morenos, castellanos recios, compactos, fornidos, serios, de carácter conservador y talante concentrado y eficiente, más bien pequeños; mientras que Ruth era pelirroja, alta, desorganizada, caótica, soñadora y tendente al despiste. No cabía duda de que todo aquello lo había heredado de su madre, ¿de quién si no? (*ibid.*, p. 69)

Ici encore, au-delà de leurs différences physiques, les deux sœurs incarnent deux modèles de femmes, comme deux options apparemment contradictoires, deux produits de la même éducation, dans la version soumission (Judith) et dans la version rébellion (Ruth) :

[Ruth] piensa en Judith, su hermana, su reverso, su contrario, su complementaria. Piensa en Judith como si hubiese penetrado en una dimensión alternativa, como si se asomara al umbral de un pozo, en el que una réplica de sí misma la contemplara desde el fondo. Ruth podría haber elegido la vida de Judith. Ruth podría haber sido una esposa ejemplar, una madrecita abnegada [...]. Al fin y al cabo, desde la cuna, todo había sido diseñado para Ruth fuera como Judith. Pero en algún momento el camino se bifurcó [...]. Vivían en una torre de Babel invisible, cada una incapacitada para entender la lengua de la otra. (*ibid.*, p. 32)

Les stéréotypes représentés sont directement liés à une vision de la femme dépendante économiquement ou affectivement de l'homme, ou du regard masculin. La crise va leur servir à trouver leur identité au-delà de la relation à l'homme, ce qui est signifié dans *Amor...* par l'utilisation de la référence aux origines de la femme selon la Bible. Les femmes que sont les sœurs Gaena sont des filles d'Eve, puisqu'Eva est le nom de la mère dans le roman, c'est-à-dire qu'elles sont considérées comme issues du corps de l'homme, dépendante de l'homme depuis la Création, ce que Cristina considère comme une malédiction de façon humoristique : « A nosotras, por aquello de que a nuestra tatatarabuela le había dado por comerse una manzana que no debía, nos dejaban lo peor » (*Amor...*, p. 17). Or Cristina proclame à la fin du roman : « espero que seamos hijas de Lilith » (*ibid.*, p. 315) c'est-à-dire qu'elle revendique l'indépendance de la femme vis-à-vis de l'homme, puisque Lilith, première femme d'Adam selon la tradition

rabbinique n'est pas issue de la côte d'Adam mais créée comme lui à partir de la glaise¹⁰. Jacques Soubeyrou analyse en ces termes l'*explicit* du roman :

... la descendance de Lilith signifie fondamentalement l'autonomie du corps de la femme par rapport à celui de l'homme, c'est-à-dire le triomphe de la femme-différence sur l'idéologie du même, qui permet à la femme de passer du statut d'objet à celui de sujet. Cette reconnaissance de la femme-sujet offre la possibilité de repenser les relations entre l'homme et la femme au niveau du corps et justifie la place qui est accordée à celui-ci et à la sexualité tout au long du roman, qui ne tient pas à un parti-pris d'érotisme gratuit, mais qui est l'affirmation du fondement même de l'identité féminine qui libère la parole des femmes narratrices et les autorise à parler de leurs désirs.¹¹

Implicite on retrouve cette revendication d'une descendance de Lilith chez Beatriz et Ruth : la première vit une relation conflictuelle avec sa mère qui représente les valeurs éducatives les plus traditionnelles et rejette les rôles imposés en fonction de l'appartenance à un sexe ; la seconde, en rupture également avec sa famille, est incapable d'entrer dans une relation de couple conventionnelle. Toutes, élevées comme les filles d'Eve, veulent devenir filles de Lilith ce qui provoque une crise dont le corps porte les marques.

Le langage du corps

Toutes les protagonistes expriment leur malaise et leur crise à travers un corps qui se décline de plusieurs façons puisqu'il faut prendre en considération le corps tel qu'il est montré, extériorisé, c'est-à-dire le corps social, mais aussi le corps de l'intimité et les relations qu'ils entretiennent. Bien souvent la non correspondance entre les deux facettes sera le signe d'un problème qui transparaît à travers différentes pathologies du corps ou à travers un corps maltraité, haï, avec une tendance suicidaire de la part des personnages.

Le corps social

Le corps social en tant qu'apparence physique a une importance capitale dans tous les romans de L. Etxebarria car nous savons toujours avec une très grande précision quelles sont les caractéristiques physiques des personnages (rien n'est gratuit) et nous les voyons prêter une très grande attention à leur apparence, à leurs tenues vestimentaires, toujours choisies avec soin, en fonction des circonstances, avec une signification symbolique¹², avec une volonté de s'intégrer ou de choquer. C'est ce que fait Beatriz qui s'insurge contre l'éducation traditionnelle et les rôles assignés dès la naissance aux filles et aux garçons et manifeste de diverses façons son désaccord qui culmine dans l'apparence physique : « Cumplí 15 años y dejé de ir a misa. Cumplí 18 y besé a Mónica. Luego me largué a Edimburgo. Y allí me rapé el pelo y me compré unas botas de comando. En la calle nadie sabía si era chica o chico. Fue la última transgresión » (*Beatriz...*, p. 257). Il peut s'agir de se révéler ou d'occulter la véritable intériorité ; les différents versants sont toujours présents et parfois indissociables. Le corps social est directement lié au regard des autres, à l'image que le personnage souhaite donner de lui-même.

De façon tout à fait classique, voire caricaturale, le corps social reprend une tradition qui le veut révélateur de l'intériorité du personnage, ce qui rejoint ce que nous avons dit précédemment à propos des stéréotypes. Par exemple les rondeurs plus ou moins accentuées de Ruth évoluent en fonction de ses états d'âme : les moments de déprime s'associent à une minceur jugée paradoxalement élégante alors que les moments de joie de vivre entraînent quelques kilos supplémentaires considérés comme disgracieux. Le personnage se fait l'écho des canons véhiculés par les médias.

Mais en réalité dans le monde urbain où évoluent ces jeunes femmes, le corps extériorisé est beaucoup plus complexe et s'inscrit plutôt dans la dialectique de la transparence et de l'écran. Certes il révèle, mais sans la transparence classique et relève plutôt d'une volonté d'occulter, d'une stratégie : montrer pour mieux occulter une intériorité qui trouvera d'autres voies de manifestations. Impossible de se fier aux apparences dans un monde où les jeunes bourgeois « sont habillés comme des junkies » (*Amor...*, p. 297), où les dévoreuses d'hommes, « femmes cannibales », ont des allures angéliques de fillettes (Line dans *Amor...*), où les garçons de café héroïnomanes citent Heidegger (Santiago dans *Amor...*), où l'apparence des femmes n'est que mensonge : « De las mujeres se espera que mientan: que se depilen, que se tiñan las canas, que se pinten las uñas, que usen sujetadores con relleno para fingir que tienen más pecho, o fajas para simular que tienen menos barriga » (*De todo...*, p. 275).

Les nouvelles techniques et en particulier la chirurgie esthétique rendent caduque la théorie classique de la transparence puisqu'elles permettent le remodelage du visage et de certaines parties du corps. Charo, la mère de Mónica dans *Beatriz...*, est la caricature du type de femme qui a recours au maquillage et aux techniques les plus sophistiquées qui entraînent un effacement total de ses traits naturels et semblent provoquer une perte d'identité :

Su cuerpo, reconstruido gracias al bisturí, remodelado merced a la silicona, afirmado a base de sesiones de gimnasia, suavizado por cremas y óleos santos, no tenía edad. [...] Su cara había conocido el lifting y el peeling y el modelling, y como resultado Charo exhibía un sospechoso parecido con numerosas presentadoras de televisión [...]. Sus labios de patito recordaban a los de Michelle Pfeiffer (colágeno), y su nariz chata era idéntica a la de Isabel Preysler (bisturí). Ella insistía en afirmar que sólo se había hecho pequeños retoques. Por si acaso, nadie en su casa sabía dónde guardaba los álbumes de fotos familiares que databan de antes de su reconstrucción. (*Beatriz...*, pp. 123-124)

Les sentiments affleurent bien difficilement sous ce masque comme le remarque Beatriz : « me atrevería a afirmar que, si este rostro reconstruido es capaz de transmitir emociones todavía, puedo advertir un ligero aire melancólico [...] y una preocupación delatada por unas minúsculas arruguitas [...] que la cirugía no ha conseguido eliminar » (*ibid.*, pp. 73-74).

Mais en même temps l'utilisation des possibilités offertes par la chirurgie révèle l'inauthenticité d'un personnage, qui ne s'accepte pas, qui concède plus d'importance à son image qu'aux sentiments, ou à sa fille qui devient héroïnomane.

L'évolution physique de Mónica traduit également cette dialectique du corps montré : dans l'adolescence elle est jolie, intelligente, brillante, issue d'un milieu social financièrement favorisé : « Cualquiera que la hubiese visto entrar en el portal aquella mañana, con su trajecito rosa chicle y las gafas de montura de concha, apretando contra el pecho, con un brazo, su carpeta forrada de fotos de bebés, la bolsa de la compra colgada del otro, habría pensado: ahí va una buena chica » (*ibid.*, p. 81). Et pourtant au même moment Mónica s'enfonce dans la spirale de la drogue qui la conduira, quatre ans plus tard, à la déchéance physique : « El pelo sucio, mal cortado y reseco, le cae sobre la cara como hebras de rafia, las facciones se han ensanchado y los ojos parecen hundidos en la carne, más apagados que entonces : el antiguo brillo de su mirada debe de haberse ahogado como luz en sus venas encallecidas. No queda en ella el menor rastro de su antigua prestancia, de su chic » (*ibid.*, p. 311). Durant la descente aux enfers, l'aspect physique de la jeune fille a masqué la gravité de sa crise. Quand le corps dénonce il est trop tard.

Cette disjonction entre le corps montré et l'intériorité du personnage est manifeste dans *Amor...* quand Rosa évoque ses tenues vestimentaires et l'état des placards qui les contient. Côté professionnel, tout est ordre et sobriété ; côté intime, c'est le chaos : « Supongo que este armario dividido en dos podría interpretarse como una metáfora de mi personalidad » (*Amor...*, pp. 64–65). Pour Ana, la plus âgée des sœurs, c'est la non correspondance entre l'image sociale construite par les autres et le corps de l'intimité qui révèle l'état de crise. Lorsque Cristina rend visite à sa sœur, elle l'aperçoit d'abord par la porte entrouverte et la description faite par Cristina est plus une description de l'image qu'elle a de sa sœur – « rubio perfil, ricitos de hada, hoyitos de querubín » – qu'une description de ses traits à un moment précis. Ce n'est que quand la porte est grande ouverte que Cristina réalise le véritable état physique de Ana qui traduit son état mental : « tiene el pelo rubio desgreñado y la expresión perdida. Me recuerda a los pastilleros que veo todas las noches en el Planeta X » (*ibid.*, p. 88). Mais cette expression-là est celle du corps de l'intimité, celle du personnage reclus dans son appartement, qui tarde à répondre au coup de sonnette, puis ouvre tous les verrous d'une porte blindée qui elle-même est d'abord retenue par une chaîne de sécurité. Cette anecdote est significative de l'écart entre le corps-image perçu par les autres et le corps intime que l'on cherche à occulter derrière une carapace, ici symbolisée par les barrières de sécurité sensées protéger de l'agression extérieure, alors que la véritable agression est à l'intérieur.

Le corps de l'intimité

Cette carapace qu'est l'image sociale ne cherche-t-elle pas alors à occulter le corps intime car celui-ci retient dans sa chair une identité profonde, construite à partir d'événements que les mots tentent de taire ? Il serait alors le corps des blessures à l'image de la peau de Caitlin sur laquelle d'innombrables cicatrices dénoncent une enfance malheureuse, faite de violences supposées. Effectivement dans *Amor...*, au fil du récit, les jeunes filles remontent vers le souvenir de leurs premières expériences amoureuses et sexuelles d'où découlent au moins en

partie leur choix de vie et par là-même leur aspect physique : le corps souillé de la jeune Ana violée par Antonio, son grand amour, explique son obsession pour la propreté (« lo único que ha importado siempre, era limpiar una mancha » (*Amor...*, p. 227) ; avec son corps méprisé par le cousin adoré, Rosa a cherché à sortir de la sphère des sentiments et Cristina porte certainement en elle la marque d'une initiation à la vie amoureuse incestueuse par le même cousin Gonzalo, comme le lui suggère un psychologue (*ibid.*, p. 284).

Il est assez révélateur, dans les trois romans, que les personnages tardent à évoquer leur première expérience sexuelle, toujours malheureuse et certainement traumatique dans une Espagne où les rapports matrimoniaux étaient mal vus mais surtout où le viol, voire l'inceste et la pédophilie, étaient honteux, suscitant un fort sentiment de culpabilité chez la victime. Or, non seulement les sœurs Gaena, mais toutes les héroïnes de L. Etxebarria portent la marque d'un éveil à la sexualité douloureux et tabou. La jeune Beatriz de dix-huit ans est par deux fois victime d'une tentative de viol, ce qui convoque immédiatement dans le récit le souvenir d'attouchements subis dans l'enfance de la part d'un vieux monsieur. La contiguïté dans le récit, sans transition, de ces deux événements tisse entre eux un lien traumatique. Dans *De todo...*, le narrateur évoque le viol subi par Ruth à treize ans mais aussi l'absence de reconnaissance sociale de ce type de violence dans l'Espagne des années 70, où la jeune fille précocement développée et violentée devient la Pute : « ya era una puta, y sin siquiera sospechar que aquel episodio (...) se habría calificado en otra cultura menos reaccionaria, o unos años más tarde, de pura y simple violación » (*De todo...*, p. 156).

Ce corps meurtri porte donc en lui des traces, cicatrices visibles ou invisibles, d'une histoire personnelle comme le souligne Beatriz : « No intentes enterrar el dolor: se extenderá a través de la tierra, bajo tus pies; se filtrará en el agua que hayas de beber y te envenenará la sangre. Las heridas se cierran, pero siempre quedan cicatrices más o menos visibles que volverán a molestar cuando cambie el tiempo, recordándote en la piel su existencia, y con ella el golpe que las originó » (*Beatriz...*, p. 19).

Mais le corps de l'intimité, c'est aussi le corps perçu de l'intérieur par la protagoniste dans des moments de solitude et dans les lieux de l'intimité, en particulier la salle de bain où le miroir renvoie à une interrogation identitaire.

Beatriz se retrouve à plusieurs reprises, à différents stades de son parcours, face au miroir et l'évolution de la façon dont elle perçoit son reflet est révélatrice de sa situation identitaire : c'est dans la salle de bain de Charo qu'elle se décolore par deux fois les cheveux ; une première fois par provocation, sachant que cela déplairait à ses parents, la seconde fois pour donner une touche originale à son image et plaire à Mónica. Chaque fois l'image renvoyée par le miroir semble être le reflet d'une inconnue, comme si elle ne se reconnaissait pas : « una rubia platino [...] me miró desde el espejo » (*ibid.*, p. 147), « una chica me miraba desde el otro lado de la luna. [...] Me gustó lo que vi. Sólo faltaba que a Mónica le gustara también » (*ibid.*, p. 149, p. 151). Le regard de Mónica est finalement le miroir dont Beatriz a besoin, à travers lequel elle veut se construire, comme

elle le fera ensuite avec Ralph (qui la fascine autant que Mónica, étant lui aussi un personnage peu conventionnel, qui cache une histoire familiale trouble et traumatique) ; avec Ralph elle se rend compte à quel point elle a besoin d'un ami, défini comme « un espejo en el que reflejarme » (*ibid.*, p. 264). Lorsque Mónica abandonne Beatriz pour trouver momentanément refuge auprès du riche Javier, garçon de bonne famille, c'est son identité que Beatriz semble perdre, puisqu'elle ne vivait qu'à travers Mónica, ce qui se traduit encore une fois par la non reconnaissance du reflet (*ibid.*, p. 270) puis par sa disparition totale : « intenté buscar-me en el espejo para conseguir un punto de referencia, pero no me encontré. Mi propia imagen me había abandonado » (*ibid.*, p. 288). Finalement c'est grâce à l'expérience du renoncement lors du retour à Madrid et lors de la rencontre finale avec Mónica que Beatriz retrouve l'image d'elle-même, indépendamment du regard des autres, une image d'abord floue : « me enfrento con la sombra borrosa de mi imagen en el espejo empañado. Con el dorso de la muñeca retiro las gotitas de vapor condensadas sobre el cristal y aparezco más nítida, yo misma » (*ibid.*, p. 39) ; puis les contours se précisent au terme d'une introspection qui ne passe plus par la contemplation dans le miroir mais par le biais de l'analyse et de l'écriture, dans la solitude : « en la soledad puedo ver quién soy bajo la piel » (*ibid.*, p. 62). Le personnage est donc bien sur la voie de la recomposition identitaire.

Dans *De todo...*, les notions de miroir et de reflet sont fondamentales pour appréhender comment se pose le problème d'identité de Ruth qui ne sait se définir qu'à travers du regard des autres ; un regard qui lui renvoie l'image d'un corps hautement désirable alors que ce même corps est détesté dans l'intimité car il ne correspond pas à l'image véhiculée par les médias : « frente al espejo [...] sentía una horrible vergüenza de su cuerpo pleno y redondo, *potelé* » (*De todo...*, p. 185) ; Ruth le compare au corps parfait qu'elle imagine être celui de la fiancée officielle de Juan et s'autodégrade. Elle est totalement divisée entre l'image que lui renvoie le regard des autres et l'image négative qu'elle construit d'elle-même. Le reflet du corps dans le miroir a une fonction de révélation de la difficulté pour Ruth de s'accepter comme elle est, de la complexité du personnage.

Dans le même roman, des vérités très enfouies affleurent lors de cette observation intime, lors de cette introspection, comme par exemple lorsque Judith se regarde dans la glace de la salle de bain, après avoir découvert le corps de sa sœur entre la vie et la mort et au moment où elle comprend qu'il s'agit d'un suicide. On perçoit une Judith meurtrie malgré son éternelle apparence de jeune femme pleinement heureuse et on devine le secret qui pèse sur toute la famille avant la révélation que Ruth se fera à elle-même à la fin du roman ; de façon implicite c'est le souvenir de la mort de la mère qui est ramené à la surface par l'acte suicidaire de Ruth et qui s'inscrit sur le visage de Judith une fois la couche de maquillage enlevée :

El pasado se le precipitó mezclado con el presente. [...] En el espejo se vio tal como era, mayor y cansada, sin maquillaje, blanca como un sudario, Judith febril y estereotípica, los ojos olvidados de reír, las arrugas marcándose en el rostro, la escritura del tiempo en cada rasgo, cuarenta años de tierra arada. Y sin embargo, se parecía más que nunca a la niña asustada de diez años que seguía siendo, la que había estado intentando

negar toda la vida. (*ibid.*, p. 250)

Le corps pathologique

Le corps pathologique est omniprésent dans les romans de L. Etxebarria puisque le mal-être, la sensation d'inadaptation, les crises personnelles sont révélées par la dépression et par un corps qui somatise. On retrouve à travers les héroïnes des maladies caractéristiques de la fin du XX^e siècle : dépression, anorexie, polytoxicomanie et autres dérèglements hormonaux, qui conduisent à donner une importance capitale aux discours médical, clinique, et/ou psychanalytique avec lesquels l'auteur maintient une distance non exempte de scepticisme, voire d'ironie. À titre d'exemple, le titre original de *Amor...* était... *Exceso de testosterona*.

Toutes les figures centrales de femmes sont dépressives puisque l'auteur considère que cette maladie, non exclusivement mais typiquement féminine, est la conséquence des difficultés qu'ont les femmes à trouver leur identité au-delà des modèles anciens et conventionnels dans la société espagnole des années 90 où les jeunes femmes s'installent avec le poids d'une éducation reçue dans les années 70 et qu'elles rejettent¹³.

L'anorexie occupe une place importante avec une signification précise : le rejet du modèle maternel conventionnel. L'anorexie est une véritable stratégie qui répond pour la jeune fille à une volonté de lutter contre les métamorphoses de son corps pour rester apparemment enfant, en conservant un corps d'enfant, en refusant d'avoir ce corps de femme qui est celui de la mère. C'est le cas de Line et de son pacte avec le diable : « Line había pactado con el diablo para mantener su talla 38. Consérvame niña y yo a cambio dejaré de comer » (*Amor...*, p. 263) ; elle entretient aussi artificiellement cette image avec « su falso coñito de niña, su coñito traicionero, rejuvenecido diez años por obra y gracia de una maquinilla eléctrica » (*ibid.*, p. 264). Beatriz manifeste dès l'adolescence une attitude de dégoût face à la nourriture, d'inappétence (*Beatriz...*, p. 23, p. 40, p. 173), pour garder un corps androgyne :

El ayuno constituía una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer. [...] Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre. Este cuerpo enflaquecido que tengo frente a mí es el resultado de una decisión consciente, de una absurda prueba de fuerza. (*ibid.*, p. 40)

Sans toujours tomber dans l'anorexie, les personnages vivent sous la dictature des canons de la beauté imposés par les médias, comme le rappelle Cristina à sa sœur Rosa : « desde que ha aparecido la histeria de las top models y el culto al cuerpo parece que ya hay anoréxicas de todo tipo » (*Amor...*, p. 52). Une héroïne comme Ruth passe son temps à comparer ses rondeurs aux sylphides des magazines.

La sensation de déphasage des personnages les conduit à une grande consommation de drogues diverses – haschisch, cocaïne, héroïne, ecstasy – et à une

ingestion hallucinante de médicaments, décontractants, analgésiques, anxiolytiques, antidépresseurs, somnifères, etc., à travers lesquels ils croient trouver une solution à leur problème. Ici encore, le cas de Charo est révélateur du cercle vicieux dans lequel s'enferment certaines femmes : « –Bienvenidos al secreto de los eternos 50 kilos de Charo Bonet. Anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas. Allí había pastillas suficientes como para abastecer un autobús de bakalaeros yendo de excursión a Ibiza » (*Beatriz...*, p. 122).

Cette omniprésence du corps malade, de l'être en détresse, entraîne une inflation du discours médical avec paradoxalement une volonté de remettre en question la réponse que peuvent apporter les connaissances scientifiques et pharmacologiques.

L'inflation du discours médical met en lumière la précision de la connaissance biologique, physiologique de l'être. Cristina dans *Amor...* livre des informations ultraprécises sur son problème d'aménorrhée et son parcours du combattant de médecins en analyses, échographies, frottis, psychiatres et psychologues qui tous apportent une réponse différente : le stress, l'endométrite, l'excès de testostérone, l'abandon du foyer conjugal par le père ; on retrouve la même chose pour Rosa dont les problèmes s'expliquent par une rétention de sérotonine qui devraient se régler grâce au Prozac. Le discours de Cristina, qui pose le problème du rapport entre le physiologique et le psychologique lorsqu'elle dit « En fin, ¿qué fue antes, el huevo o la gallina? ¿Es el cuerpo el que nos controla o nosotras las que controlamos el cuerpo? Interesante cuestión » (*Amor...*, p. 26) ; ce discours montre finalement que l'abondance de connaissances ne résout pas pour autant les problèmes des jeunes femmes¹⁴. Et l'exagération paradoxale de la place accordée au discours médical par rapport à l'absence de réponse qu'il apporte met en lumière la visée parodique de l'auteur. On retrouve quelque chose de semblable dans *De todo...*, avec un déphasage total entre la connaissance clinique parfaite que l'on a du corps de Ruth et l'opacité de son identité, la difficulté qu'a le personnage à accéder à une connaissance d'elle-même qui lui permettrait de s'accepter. Ici le discours clinique est inséré de la façon la plus brute possible puisque des bulletins de santé, d'hospitalisation, des résultats d'analyses de sang, interrompent parfois le récit. Le discours psychanalytique est également très présent puisque le narrateur/auteur introduit dans la fiction une instance nommée « nuestro psicoanalista asesor » qui propose des explications sur les comportements des différents personnages (*De todo...*, p. 182, p. 196, p. 297, p. 324) ; en outre le personnage de Ruth a consulté plusieurs psychologues mais reste très sceptique face à la réponse apportée :

Pero eso era algo que la psicóloga no quería entender. No quería entender que la angustia de Ruth, su insomnio, su miedo a la gente, nada tenían que ver con aquellos meses en los que Ruth hizo, seamos sinceros, de puta de lujo. De todas formas, ¿qué podía saber una doctora que se conformaba con extenderle recetas de pastillas como quien estampa un sello en el pasaporte hacia la felicidad? De la doctora poco le había quedado. Más dudas aún sobre sí misma y dos cajas de lexatines. (*ibid.*, p. 223)

Un passage de *Amor...* est révélateur de l'ironie avec laquelle sont considérées les réponses médicales aux problèmes de l'individu ou du couple ; il s'agit de la réaction de la mère des sœurs Gaena et du mari de Ana lorsque celle-ci annonce qu'elle demande le divorce :

No, una chica como Ana no se divorcia así como así, de la noche a la mañana y sin razón aparente. Así que llamaron al médico de cabecera, que cabeceó un rato delante de mi hermana y después se encerró en una habitación con ella, y que cuando salió de la habitación les dio el número del psiquiatra privado y carísimo que al día siguiente diagnosticó una crisis nerviosa. Y eso fue un alivio para Borja y para mi madre... (*Amor...*, pp. 301–302)

Finalement, à travers ces différents rapports au corps, les personnages expriment leur difficulté à vivre avec eux-mêmes, avec leur passé, avec le mensonge et c'est à ce même corps qu'ils s'attaquent en le dénigrant, le méprisant, en se mutilant ou en tentant de se suicider comme Ruth ou comme la jeune Cristina dont Ana rapporte la justification : « Intentó explicarme que se hacía daño porque no podía aguantarse a sí misma y que se odiaba » (*ibid.*, p. 183). En se blessant dans leur chair, elles manifestent leur haine contre elles-mêmes, dans une société qui n'admet pas la différence, mais elles poussent surtout un cri d'alarme et de désespoir : Ruth ne répond-elle pas au téléphone après la première prise de médicaments et ne se suicide-t-elle pas la seconde fois alors qu'elle est attendue pour une conférence à laquelle doit assister Pedro qui possède les clés de chez elle ?

Néanmoins, dans les romans considérés, les différentes crises semblent se résoudre puisque les héroïnes tendent plutôt vers une recomposition et une acceptation d'elles-mêmes : les trois sœurs Gaena sortent du stéréotype dans lequel elles se sont laissées enfermer¹⁵ et se retrouvent pour la première fois ensemble dans le chapitre final où elles commencent à se comprendre ; renonçant à son idéal d'absolu et à sa fascination pour Mónica, Beatriz espère « renaître de ses cendres » et Ruth s'est détachée d'une passion destructrice et s'accepte enfin telle qu'elle est, différente ; elle se réconcilie avec l'Autre qui est en elle grâce à Pedro : « El cuerpo que emergía al contacto de los dedos de Pedro no era el cuerpo de Ruth, sino el cuerpo de la Otra, la Otra por fin entendida y reconciliada » (*De todo...*, p. 446). Avec Ruth, le personnage se reconstruit surtout grâce à son art, grâce aux images qu'elle met en scène alors que la célébrité est cause de destruction, de fragmentation. À propos de son premier film le narrateur dit « la imagen del celuloide no era espejo, sino desvelamiento, y, al verse a sí misma en una pantalla, Ruth empezó a conocerse, en lugar de reconocerse » (*ibid.*, p. 92) ; mais la célébrité est qualifiée de « cristal distorsionante a través del cual ella pasó a interpretar el mundo que le rodeaba, y dejó de entenderse a sí misma » (*ibid.*)¹⁶. La réussite de son second film la conduirait donc à se retrouver une nouvelle fois comme le suggère la scène avec Pedro et la fin du roman. Il sera révélateur de voir que le corps du texte dans sa construction formelle, de l'*incipit* à l'*explicit*, semble tracer le même itinéraire.

Le corps du texte

La composition formelle des romans considérés met en évidence le morcellement, la fragmentation, qui traduit bien le monde décomposé dans lequel évoluent les personnages : ainsi le texte de *Amor...* se divise en chapitres de longueur très inégale (entre 2 et 29 pages), chacun des chapitres correspondant à une lettre de l'alphabet associée à un ou plusieurs mots dont c'est l'initiale et qui annoncent la teneur du chapitre. Nous trouvons par exemple le B de « bajón », le E de « enclaustrada, enamorada, empleada y encadenada », le F de « frustrada », le G de « gastada y gris », etc. qui déclinent un alphabet de la désolation jusqu'au Z de « Zenit » qui signale que le dénouement est porteur d'espoir. La division des personnages, à l'image de l'armoire de Rosa, « métaphore de sa personnalité », se traduit à l'intérieur même de certains fragments par un récit très haché, comme le chapitre « H de Hastío » : dans cette section l'introspection de Ana et sa plongée dans le passé de la famille sont systématiquement interrompues par des fragments de récit où elle revient à son présent à travers une observation obsessionnelle de l'état de son appartement, ce qui introduit de violentes ruptures thématiques et temporelles entre les différents énoncés ; mais cela établit aussi des ponts implicites entre le passé et la crise présente. On retrouve le même genre d'effet dans certains chapitres pris en charge par Rosa avec l'alternance de citations extraites de différents manuels à l'usage du cadre parfait et les remarques sur un état d'âme très fragile ; ou encore avec une comparaison désabusée entre l'observation de la réalité extérieure et la réalité intérieure (« J de Jeringuilla »). Le morcellement est surtout construit du point de vue narratif puisque l'instance est triple, avec une alternance rigoureuse des voix de l'introspection qui ne permet pas même de contiguïté textuelle formelle entre les voix de Ana et Rosa¹⁷. Seulement en de très exceptionnelles occasions deux sœurs dialoguent dans un même chapitre et il faut attendre la section finale pour voir les trois femmes réunies, donc unies dans cette première personne du pluriel de la complétive qui clôt le roman : « espero que nosotras seamos hijas de Lilith ». Malgré ces multiples effets de morcellement, le roman tend néanmoins vers une unité puisqu'il constitue un tout, celui de l'alphabet.

La marque de la fragmentation est également visible dans *Beatriz...* puisque le récit se structure à partir de quatre parties très inégales (de 4 à 225 pages), elles-mêmes divisées en séquences de longueur très variable, ce qui fait de ce texte un roman du déséquilibre. La jeune fille, en rupture totale avec le monde, semble être sur la voie de retrouver une certaine intégrité grâce à la magie des lettres de l'alphabet qui tissent son texte et lui permettent de se reconstruire ; les lettres deviennent véritablement des corps dotés de sentiments :

Escribo sobre un teclado [...]. Las veintitantas letras del abecedario se abrazan las unas a las otras para formar palabras; se ofrecen, cariñosas, el calor que a mí me falta. Todo lo que soy, lo que sólida o precariamente me define y me sostiene, regresa en el momento en el que escribo. Sólo sé ser sincera delante de un teclado. (*Beatriz...*, pp. 64–65)

On retrouve le même déséquilibre dans la construction de *De todo...* mais ce roman, en outre, produit du point de vue de sa structure un effet de poupée russe

qui établit un parallélisme entre la constitution du texte, truffé de références à des textes venus d'horizons très différents, et Ruth qui se sent habitée par tant de Ruth différentes et se voit soulagée quand le psychiatre, ami de son père, lui explique que cela est tout à fait normal. Dans un passage très ironique le narrateur/auteur signale par exemple la parenté de Ruth avec des héroïnes aussi célèbres que Ana Ozores, Emma Bovary, Ana Karenine mais il en fait surtout au départ une Tristana des temps modernes en réécrivant presque littéralement, sans le citer cette fois, le texte de Galdós (fin du 4^e chapitre de *Tristana*) :

Hasta entonces, se dijo [Ruth], no había sido ella más que irreflexión y pasividad muñequil, un juguete sin ideas propias, dócil en los sentimientos, fácilmente manipulable. De pronto se sentía inquieta, ambiciosa, y percibía con lucidez su situación. Notó en sí misma que algo se le había colado de rondón por las puertas de la conciencia: orgullo, sentimiento de no ser una persona vulgar... Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer el trapo de la muñeca, se dio cuenta de que no era feliz con la vida que llevaba. (*De todo...*, p. 76)

Le récit contient aussi d'autres textes au-delà de l'intertextualité car Ruth écrit le scénario d'un film, qui raconte l'histoire d'une passion destructrice et s'intitule bien sûr *Lo visible y lo invisible*, titre également de la troisième partie du roman ; alors que la deuxième partie s'intitule *Vísperas de nada*, qui est le titre du roman que Juan écrit après sa rupture avec Ruth et qui reprend curieusement la même histoire d'une passion impossible ; et *Vísperas de nada* est aussi le titre sous lequel L. Etxebarria a choisi de présenter son roman au prix « Primavera de Novela ».

L'auteur joue en outre avec les ruptures énonciatives et avec la matérialité typographique du texte, en particulier dans la première section du premier chapitre et dans la dernière section du dernier chapitre dont les titres évoquent l'évolution du personnage puisque l'on passe de « El árbol de Diana » (dans un chapitre lui-même intitulé « Sangre savia ») à « El árbol de Ruth ». L'*incipit* du roman nous installe dans l'hésitation, dans l'instabilité, puisque la narration à la première personne alterne avec une narration impersonnelle et l'italique avec les caractères d'imprimerie droits. La présentation du texte utilise les décrochages typographiques, différentes tailles de caractères et le chapitre se clôt sur une insertion de documents de nature un peu différente qui suppose encore une fois une rupture énonciative, puisqu'il s'agit de rapports médicaux qui font un bilan de l'état de santé de Ruth. On comprend rapidement que ces ruptures traduisent l'état de santé incertain de l'héroïne qui oscille entre la vie et la mort, entre la conscience et l'inconscience, après une tentative de suicide. Les différentes modalités de la narration permettent d'appréhender la jeune femme de l'intérieur au moment où elle a la sensation que son corps se transforme en arbre et concrètement en laurier, ce qui explique le titre du chapitre – el árbol de Diana – puisque Ruth est finalement assimilée à Daphné et se transforme en laurier pour fuir l'amour de Juan/Apollon dans le suicide. La dernière section – « El árbol de Ruth » – entretient beaucoup de similitudes avec la première, sauf que le personnage n'est plus dans le coma mais dans un sommeil bienfaisant et naturel. Les mêmes recours typographiques et narratifs sont utilisés pour nous approcher au

plus près des pensées de Ruth, au plus près de la sensation d'une nouvelle métamorphose : Ruth se transforme cette fois en sorbier. La différence est de taille puisque contrairement à la première métamorphose, celle-ci n'est pas douloureuse, elle ne représente plus une fuite de l'amour, le corps n'est plus perçu dans la fragmentation¹⁸ mais comme un tout, une unité retrouvée : « Me comunico con los tres niveles del cosmos [...]. Reúno la totalidad de los elementos [...]. No soy laurel, soy serbal » (*ibid.*, p. 452). Cette unité, c'est aussi la recomposition de l'identité puisque Ruth se rapproche du symbolisme de la mythologie celtique (et donc des origines maternelles) en devenant sorbier, arbre sacré, magique chez les Celtes. La structure cyclique du roman fait passer d'un état transitoire à un autre, du coma au sommeil réparateur, ces deux états étant transcrits matériellement dans le texte pour montrer des similitudes qui ne sont qu'apparentes.

Au terme de ce parcours des trois romans de Lucía Etxebarria, il apparaît que la crise identitaire vécue par les personnages féminins est liée à leur sensation de déphasage dans la société espagnole des années 80/90. Ces jeunes femmes, qui se soulèvent contre le modèle maternel et contre les tabous, expriment tout ce qui les sépare d'une génération conformiste, trop docile et volontiers traditionaliste, celle de l'Espagne des années 60/70. De la même façon, L. Etxebarria choisit de redonner au corps une place centrale et le discours sur le corps s'insère largement dans le récit en particulier lorsqu'il s'agit d'aborder les thèmes tabous de la génération antérieure : sécrétions du corps, pathologies, violences et blessures intimes, sexualité...

Les rapports étroits qui se tissent entre discours et corps, entre texte et corps, font tendre vers une même signification, celle de la quête de l'identité des personnages et/ou des narratrices, mais aussi vers celle de l'auteur. Cela est patent si l'on confronte les textes de fiction et les essais où L. Etxebarria se réfère volontiers à ses propres problèmes corporels et d'identité de femme en des termes qui sont ceux de la fiction. La frontière entre la fiction et la réalité de l'auteur ou entre l'essai et le roman est bien ténue. La fiction met en scène une préoccupation centrale de l'auteur, une préoccupation ancrée dans la réalité de la fin du XX^e siècle, avec une L. Etxebarria qui, comme Ruth, mène sa propre thérapie à travers l'écriture.

Après l'analyse de ces romans, on ne peut que se faire l'écho de ce que G. Navajas considère comme caractéristique du roman espagnol de la fin du XX^e siècle :

Affirmer le corps, montrer la gamme de possibilités du désir, exposer ouvertement les aspects de la sensualité et l'érotisme sont des façons de s'opposer sans équivoque à la coercition et à l'oppression passée. [...] Pour la nouvelle fiction [...] le corps se présente comme un instrument adéquat en vue de décliner une séparation idéologique par rapport aux forces qui l'ont nié dans le passé. Le corps sert alors de métaphore générale de la nouvelle situation épistémologique.¹⁹

Amor... est à ce titre exemplaire puisqu'il place le sexe en exergue, de façon provocatrice et non sans humour, car il s'agit du sexe masculin vu par une femme

experte ; cela est également manifeste dans la volonté de traiter des sujets tabous quand ils concernent le corps des femmes. Chez L. Etxebarria cette place accordée au corps est d'autant plus importante qu'il va épauler le discours féministe toujours latent dans la production romanesque comme dans les essais.

Notes

- 1 Les éditions de référence pour les citations de *Amor...* et *Beatriz...* sont les textes publiés par Plaza y Janés, Edición de bolsillo ; pour *De todo...*, l'édition de référence est celle de Espasa Calpe.
- 2 Voir Anne Lenquette, « Hacia una narrativa del tercer milenio: el caso de J. A. Mañas y L. Etxebarria », *Les fins de siècle*, Colloque des 25-27 mai 2000, Université de Paris III (sous presse).
- 3 Cette vision des deux dernières décennies du xx^e siècle est aussi celle de l'auteur quand elle analyse ce que représente le Prozac dans nos sociétés : « la felicidad química, el sustituto de la auténtica paz de espíritu imposible de encontrar en una época caracterizada por las familias desestructuradas, las reacciones violentas, el empleo precario y el sexo infectado » (Lucía Etxebarria, *La Eva futura*, Destino, 2000, p. 132).
- 4 On perçoit en toile de fond les revendications féministes de Lucía Etxebarria exprimées par ailleurs dans l'introduction de *Nosotras que no somos como las demás* (Destino, 1999) ou dans son essai *La Eva futura (op. cit.)* et qui correspond à un état de fait dont les médias se font l'écho (v. par exemple le dossier de *El País* du 8 mars 2001 publié à l'occasion de la journée de la femme ou le n^o 1515 de *Cambio 16* du 18-12-2000) qui affiche en première page « En España mandan huevos ». Voir aussi Juan Senís Fernández, « El compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria », *Especulo*, n^o 18 (revue électronique de l'Université Complutense : <http://www.ucm.es/info/especulo/>).
- 5 *Nosotras que no somos como las demás, op. cit.*, p. 8.
- 6 *Le Magazine littéraire*, n^o 383, 01-01-2000, p. 85.
- 7 Voir Pilar Nieva de la Paz, « Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes », pp. 199–212 in *Le xx^e siècle : Parcours et repères*, Colloque de novembre 1999, *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 2000.
- 8 Gonzalo Navajas, « Fiction et érotisme : le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine », in A. Bussière-Perrin éd., *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Montpellier, Ed. du CERS, pp. 141–142.
- 9 *Ibid.*, p. 147.
- 10 À propos de Lilith, voir les précisions données dans Lucía Etxebarria, *La Eva futura, op. cit.*, pp. 110–112.

- 11 Jacques Soubeyroux, « Les filles de Lilith : portraits de femmes dans *Amor, curiosidad, prozac y dudas* » in *Le portrait dans les littératures et les arts en Espagne et Amérique Latine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, à paraître en janvier 2002 (sous presse). Parler de thèmes féminins tabous est une revendication présente dans tous les romans, par exemple avec les très longs discours sur les règles des jeunes filles (ou l'absence de règles pathologique (?) chez une jeune femme). Voir en particulier *De todo...*, où le narrateur affirme « no se podía hablar de ella [la menstruación], porque se trataba en teoría de un tema tabú » (pp. 148–149) mais où il développe le thème sur plusieurs pages.
- 12 Voir par exemple les tenues choisies par Ruth lors de ses rendez-vous importants avec Juan et les commentaires apportés par le narrateur lors du premier rendez-vous : « un intento de expresar lo inexpressable » (*De todo...*, p. 135).
- 13 L. Etxebarria, *La letra futura*, Barcelona, Destino, 2000, p. 23.
- 14 L. Etxebarria a le même type d'interrogation par rapport à ses propres problèmes (*La letra futura*, *op. cit.*, pp. 18–19).
- 15 Cristina dit « Desde niña alguien [...] había decidido que éramos distintas [...] y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién asegura que somos tan distintas? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona? » (*Amor...*, p. 315)
- 16 On retrouve plus loin dans le roman la même conception de la célébrité : « La fama es un laberinto de espejos deformantes: si uno se define según los otros, si se ve a sí mismo según la reacción que provoca en los demás, ¿cómo le va a ser posible verse multiplicado en millones de espejos diferentes que se ciegan unos a otros con sus reflejos? » (*De todo...*, pp. 132–133).
- 17 Un fil invisible relie néanmoins les deux sœurs : la musique, avec *L'heure fatale* de Purcell.
- 18 « Grité cuando mis brazos se tornaron en ramas, mis piernas en tronco, mis cabellos en hojas, grité mientras mi cuerpo se iba volviendo ocre y verde, gris limón como mis ojos, grité mientras pensaba qué poco puede una ninfa contra el deseo de un dios » (*De todo...*, p. 19).
- 19 Gonzalo Navajas, *op. cit.*, p. 139.

Fantasmés et catalogues : des *senos* de Ramón Gómez de la Serna aux *coños* de Juan Manuel de Prada

Philippe MERLO

Université Lumière-Lyon 2

Parler du corps, c'est aussi parler de ses différentes parties constituantes : la tête, le visage, les jambes et les pieds, les bras et les mains, mais aussi le sexe. Après un rapide aperçu, force est de constater que l'anatomie féminine semble inspirer davantage les écrivains que les attributs masculins. Il existe tout de même une tradition hispanique picturale non négligeable avec les seins de *Sainte Agathe* de Zurbarán, *La Vénus au miroir* de Velázquez, *La Maja desnuda* de Goya. Les écrivains s'intéressent aussi très tôt à l'intimité corporelle féminine : dès le Moyen Âge – qui semble être l'époque où le regard porté sur la nudité change¹ – avec *Le Livre du Bon Amour*, à la Renaissance avec *La Célestine*, et un peu plus tard *L'Art des Putes* de Nicolás Moratín. Au xx^e siècle, le prix Nobel Camilo José Cela s'intéresse de près au sujet dans son *Dictionnaire secret* alors que la tendance du roman social, à laquelle il appartient, semble rejeter le corps et ses représentations. Avec la période de la Transition politique et la fin de la censure franquiste, des éditions « coquines » voient le jour : *La sonrisa vertical* d'Esther Tusquets, par exemple, qui publie des récits érotiques où le corps est présenté sous toutes ses formes comme dans *Les Vies de Loulou* (1989) d'Almudena Grandes.

En fait, ces écrits semblent répondre à une attitude masculine même si les dernières décennies montrent que les femmes écrivains (Lucía Etxebarria par exemple) n'hésitent pas à parler de leur sexe et de celui des hommes. Tout comme le souligne Gonzalo Navajas, « on peut affirmer, par conséquent, que le long processus d'affirmation du corps prend fin seulement avec la phase actuelle d'acceptation et de normalisation du corps. Le corps, le désir, éros, deviennent non seulement légitimes mais habituels, voire routiniers et, grâce à cette quotidienneté, affirment leur présence incontestable »². En tout état de cause, nous nous trouvons face à une sorte de littérature coloniale, l'impunité étant assurée à ceux qui explorent ce territoire corporel.

Dans ce rapide panorama, deux ouvrages se font écho à l'intérieur du xx^e siècle : *Senos (Seins)* de Ramón Gómez de la Serna, écrit au début du siècle, et *Coños (Cons)* de Juan Manuel de Prada, publié en 1995. Ce dernier avoue ouvertement par une citation en exergue de De la Serna, la filiation de son œuvre. Luis García Jambrina qui préface le livre de De Prada affirme pour sa part que « libro sin precedente en la literatura española, *Coños* fue concebido por su autor,

en un principio, como un homenaje a Ramón Gómez de la Serna, autor, como se sabe, de unos célebres *Senos* (Imprenta Latina, 1917). Poco tienen que ver, sin embargo, estos *Coños* con aquellos *Senos*, salvo su pertenencia al mismo campo semántico, su espíritu lúdico y su carácter monográfico. Según ha precisado, en este sentido, el escritor Juan Bonilla, el libro de Juan Manuel de Prada es algo más que un homenaje a Ramón Gómez de la Serna: es un homenaje a la literatura y otro a las mujeres, dos de las cosas que siguen haciendo apetecible este ejercicio de vivir » (c 6³). Quoi qu'il en soit, la vision qui est donnée du corps de la femme à travers ses seins et son appareil génital est toujours la même, dominante, celle des hommes sur le corps féminin. Pourtant distants de près d'un siècle, les deux auteurs veulent, chacun à sa manière et avec ses mots « affirmer le corps, montrer la gamme de possibilités du désir, exposer ouvertement les aspects de la sensualité et l'érotisme [qui] sont des façons de s'opposer sans équivoque à la coercition et à l'oppression passées » (Navajas, p. 139). À nous alors de montrer comment ces deux auteurs écrivent le corps féminin et quels sont les mots qu'ils emploient pour traduire le sexe féminin.

Un corps sexe sacralisé

Le corps mythologique

Notre première approche du sexe féminin renvoie à l'étymologie des deux termes étudiés : « sein » et « con ». Si pour le premier, les origines linguistiques renvoient au latin « sinus » qui signifie « courbure, sinuosité, pli » (mais aussi dans une deuxième acception plus géographique, concavité, creux, golfe, anse, baie), ce n'est que la cinquième acception de « sinus » qui signifie « sein ». L'étymologie grecque, pour sa part, renvoie à des termes qui, de nos jours, ont pris des connotations très anatomiques, voire médicales puisque sein se traduit « sternon » lorsqu'il veut dire « extérieur de la poitrine », « mastos » lorsqu'il renvoie à « mamelle ». De son côté, l'étymologie de « coño/con » n'est pas si aisée à trouver. Si *Le Petit Robert* renvoie à « cunnus », ce terme n'apparaît mentionné dans aucun des dictionnaires latins ou grecs qui restent très pudiques. Les ouvrages dits de références que sont les dictionnaires semblent méconnaître le corps de la femme. Il revient alors à l'écrivain de le définir avec ses mots. Suivant cette démarche de retour aux sources, les deux écrivains n'hésitent pas à remonter loin dans l'histoire pour nous donner des exemples de seins et de cons mythologiques ou mythiques. De la Serna rapporte dans l'« Antecesorio » qui ouvre son ouvrage l'épisode mythique de la création des plus beaux seins pour les humains :

Hebe, según la tradición, tenía recopiladas todas las bellezas, pero no contaba más que catorce primaveras, sus senos sólo estaban en su inicio, pero Juno se dio cuenta y le dijo a Vulcano, que valiéndose de una copa de oro la aplicó a uno de los senos de Venus, y como orfebre que era contorneó y ahuecó el metal según el perfecto hemisferio y tomando después otra copa hizo un segundo vaciado y los dos moldes se los aplicó a Hebe, que pronto tuvo los más bellos senos. (s 17)

En comparant Vulcain à un orfèvre, le narrateur lui donne le statut d'artiste/artisan qui duplique un objet à partir d'un original. Ici les seins de

Vénus. De ce fait, Vulcain devient sculpteur, faiseur, créateur, un « poietes » au sens grec du terme, à savoir un poète, celui qui crée non seulement de ses mains un corps mais aussi par ses mots. De la Serna, tel Prométhée⁴, est en quête d'un savoir, de ce corps qui est au centre d'un réseau multiple et complexe qui relie corps et écriture, comme nous le verrons plus loin. Son livre est bien « ce nouveau Jardin des Hespérides aux mythiques fruits d'or » (Pelegrin, p. 9).

De Prada, pour sa part, consacre tout un chapitre – « los coños de Melusina » – au sexe de Mélusine, l'héroïne médiévale, en mettant en relief une gémellité que l'on peut comprendre pour les seins mais qui est plus subtile pour les cons. Cette symétrie serait-elle une évocation indirecte de l'identité hybride du personnage, mi-femme, mi-serpent ?

A diferencia de las demás mujeres, tiene dos coños, uno a cada lado del ombligo, ocultos entre escamas como párpados; son coños gemelos, simétricos, que le sirven al mismo tiempo como agallas y que tienen un cierto aspecto sanguinolento. (c 89)

Cet hybridisme est repris dans le personnage mythique de l'hermaphrodite qui est cité par les deux auteurs (c 91 et s 68-69) mais aussi et surtout par l'évocation de l'amazone, femme aux apparences masculines :

No me vuelvo contra vos, apuesta y airada amazona, acogíendome a que no sois quién para intervenir en el asunto por el propio significado de vuestro nombre (del griego αἰάζων; de a, priv. Y ἡάζοφ, tetá), ya que hoy los mitógrafos modernos sostienen, frente a la tradicional idea de que las Amazonas se mutilaban el seno derecho para tirar más fácilmente el arco, la teoría de que, por el contrario, significaban en su origen de mamas numerosas y turgentes, representativas de los mil senos de las nubes que riegan y fertilizan el mundo. (s 244)

Cependant, on soulignera qu'il existe aussi une controverse quant au degré de la nature androgyne des Amazones. Leur nom peut signifier « à qui manque un sein » ou simplement « non allaitante ». Une déformation habituelle, cependant, lui donne le sens de « les Vierges de la Lune », et la plupart des mythes les associent à Artémis⁵. Or, n'oublions pas que c'est Artémis d'Éphèse qui est la déesse représentée avec une multitude de seins sur le corps. Que l'amazone et l'hermaphrodite soient les deux mythes les plus cités dans les deux œuvres, cela n'est pas surprenant, car dans les deux cas, il s'agit de mythes à forte connotation sexuelle : ambiguïté sexuelle, revendication d'un autre sexe, mutilation du sexe. On ne s'étonnera donc pas de voir que De Prada compare la femme moderne à un centaure, autre hybride mi-femme, mi-métal :

Me gusta la conjunción de mujer y máquina, ese centauro, femenino que forman la modista y la Singer, la mujer y el metal que funcionan con la fuerza de unas piernas frágiles sólo en apariencia. (c 73)

Dans cette démarche, on soulignera à quel point les deux hommes connaissent les seins et les cons, les honorent, les adorent, tels des dieux ou déesses antiques. Benito Pelegrin ne dit-il pas, d'ailleurs (p. 7), à propos de *Seins*, qu'il s'agit du « livre d'un adorateur [qui] est à l'honneur de tous les seins ».

Au début était le... corps

Le corps est religieux et en toute logique, après la mythologie, ce sont les récits bibliques qui sont évoqués. La transition est d'ailleurs très subtilement introduite par Juan Manuel de Prada :

Entro en el coño de Milagros, un coño profundo, moreno de generaciones y soles lejanos, y siento como si entrase en un templo de la Antigüedad, en una piel milenaria que se ajusta a mi carne. [...] Follar con Milagros es como follar con Eva, con Agar, con la mujer de Lot, con Santa María Egipcíaca, como follar con una legión de mujeres que han conocido el destierro y el peregrinaje por caminos que sólo transitan las alimañas, como follar con la tierra misma de la que procedemos [...] (c 47)

En jouant sur le sens religieux du prénom Milagros (Miracles), l'écrivain devient profanateur à la fois de l'idée religieuse mais aussi du corps de la femme. Pénétrer le corps féminin, c'est retourner aux origines, c'est renouer avec la terre nourricière, c'est se fondre dans l'argile originelle et faire fusionner l'homme et la femme.

En jouant à notre tour sur les mots, ne peut-on dire que l'œuvre de Gómez de la Serna est un véritable Livre des Saints/Seins, jeu de mots suggéré par l'auteur lui-même dans son épilogue. Gómez de la Serna précise que son livre a été traduit en français sous le titre de *Sains*. Il peut bien sûr d'agir d'une coquille mais aussi d'un jeu de mots sur l'orthographe entre « seins » et « saints » (s 239). En outre, comme le remarque Benito Pelegrin (p. 8) « si l'on ne sait à quel sein se vouer, il suffit de consulter le bien nommé *index* de ce Livre des seins (qui a tout d'un chapelet) ou de l'ouvrir au hasard comme le Livre saint, la Bible, pour que la maternelle Providence vous indique et guide sur le sein à rêver ou à révéler ». On pourrait comparer ces ouvrages à des « livres d'heures » (Pelegrin, p. 8) de seins ou de cons. Les seins des saintes sont pléthore. Tout d'abord ceux de Marie-Madeleine (s 229) puis ceux de María del Pilar (s 69). Le narrateur profite souvent de cette présence divine pour ironiser sur les pratiques religieuses. Ainsi lorsqu'il pointe du doigt l'hypocrisie de l'Église qui ne veut pas avouer que les reliques de la sainte sont ses seins (s 83). Afin de vérifier si la relique qu'on lui présente est bien un sein, le religieux veut être le premier à les toucher. Ambiguïté de l'acte qui n'échappe pas au narrateur. La religion est tournée en dérision lorsque le sexe de la femme est comparé à une apparition :

Ese día, en señal de gratitud, después de abanicar a tía Loreto y de levantar una polvoreda de polvos de talco, me arrodillé yo también, como la pastorcilla, y recé ante el coño de tía Loreto. El coño de tía Loreto olía a gruta virginal, a manantial de aguas curativas que se filtran por la estalactita del clitoris. (c 59-60)

Le parallèle établi entre le sexe et la grotte, le narrateur et la petite bergère renvoie bien sûr à l'apparition qu'eut Sainte Bernadette à la grotte de Lourdes. Ces mises en parallèle et ces ambiguïtés montrent aussi à quel point le corps est révélateur de la présence divine :

–Se puede llamar al perito –acababa diciendo–, se puede llamar al perito, para que haga los cálculos de la geometría y le demuestre que son iguales, como una mitad de Dios lo es a la otra. (s 44)

Comme le suggère Dominique Gros dans *Le Sein dévoilé*⁶, le sein est la présence terrestre du paradis perdu.

De la même manière, Juan Manuel de Prada parle de Pentecôte (c 27) ou n'hésite pas à achever ses chapitres – comme dans « El coño de las sonámbulas » – par un « [...] para no caer en la tentación, mas líbranos del mal, amen » (c 39) qui rappelle la fin du Notre Père et confère, in extremis, un tout autre sens à tout récit. Le viol dont le lecteur vient d'être le témoin est comme sanctifié, de la main même de Dieu. Encore une fois, l'ambiguïté entraîne une attaque contre la religion. La religion est systématiquement liée au sexe, comme dans cet exemple quelque peu obscur et qui ne peut se comprendre que si le « sexto mandamiento » est compris comme étant le « sexo mandamiento ». Le narrateur joue sur la proximité phonique des deux mots :

Mientras mi hermano Félix masturba a las estatuas de su jardín, en el Olimpo sonríen las diosas, estremecidas por un cosquilleo que el aire les transmite, risueñas por infringir el sexto mandamiento de una religión bárbara. (c 34)

En fait, les deux auteurs jouent sur une double approche d'une même situation. Ils mettent en parallèle la vision chrétienne du croyant et celle, profane, du païen. Mais alors ce qui est relique pour le chrétien est fétiche pour le non croyant. La vénération du corps féminin est identique dans les deux cas mais pour des raisons diamétralement opposées. Le corps est ainsi vu et décomposé sous au moins deux angles. Débute alors un éclatement du corps mutilé, pluriel.

Corps décomposé/recomposé

Les deux récits qui nous sont proposés présentent le corps de la femme sous la forme d'un catalogue : plus de cinquante cons pour Juan Manuel de Prada tandis que les seins de Ramón Gómez de la Serna se déclinent sous plus de cent trente formes. C'est dire à quel point certains pourront penser qu'il s'agit d'une vision globalisante du sexe féminin, et d'autres d'un morcellement à l'extrême de la femme. En fait, nous nous trouvons dans une double pratique qui combine les deux aspects : décomposition puis recomposition du corps. Mutiler le corps et le décliner ainsi des dizaines de fois ressemble à une fonction sociologique, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann pour qui « chaque position du corps, chaque façon de regarder a un sens, chaque sein suivant sa forme et son âge se voit attribuer un rôle particulier à jouer »⁷. Plus qu'un catalogue à l'infini pluriel, nous sommes en présence d'une accumulation de parties qui permet en fin de compte la recomposition du corps dans son intégralité : le corps de la Femme, représentante des femmes. Cette volonté de morceler semble répondre à une évolution des mentalités et des comportements contemporains. En effet, comme le précise Jean-Claude Kaufmann (p. 25) « la rapidité d'incorporation des images-fragments est accompagnée d'une capacité de plus en plus immédiate de micro-conceptualisation, qui tend à supplanter la réflexion plus posée, approfondie, centrée sur une seule question, coupée du monde vivant et de l'instant présent ». En fait, il s'agit dans les deux cas, d'un regard sur le sexe de l'autre et surtout d'un regard masculin⁸ porté sur la femme⁹. Une analyse de Monique Cournut-Janin¹⁰ souligne que

la vision que l'homme donne de la femme est souvent un reflet de l'image du corps de celui qui parle : l'homme se percevrait alors comme morcelé à l'infini, lui aussi, en quête de ses autres morceaux. La femme serait l'un d'entre eux, l'essentiel. Nous renouons alors avec le mythe platonicien de l'androgyne primordial.

Cependant, comme le fait remarquer Gonzalo Navajas (p. 147), on est en droit de se demander si sous cette forme, « la sexualité n'est plus perçue comme un instrument de liberté ou de combat pour se présenter comme un fait quotidien et trivial qui a perdu une grande partie de ses attributs cognitifs et éthiques ». Nous nous trouvons face à une longue addition de seins et nous assistons à une sorte de « mise à plat de la rondeur des seins » (Pelegrin, p. 9). Les seins ont beau se multiplier, additionnés ils ne font qu'une seule figure concrète de femme ; et « toutes les voluptés qu'ils procurent ne font, mises ensemble, pas une seule jouissance sexuelle complète » (Pelegrin, p. 25).

Le corps humanisé fait art

Le corps humanisé nécessaire à l'acte créateur

Les seins sont humanisés chez Ramón Gómez de la Serna. Ils parlent et se posent même des questions métaphysiques :

—¿Es que la vida antigua y prócer de la gran ciudad del mundo y de las novelas, que los ha pulido, no merece que te desvanescas? —dicen los senos a los que ha abrillantado y tersificado el polisoir del tiempo. (s 184)

Les seins voient (s 219), n'hésitent pas à prendre le frais, à se doucher (s 120). Par antonomase, ils agissent comme les personnes qui les habitent et non le contraire puisque ce sont eux – les cons pour Juan Manuel de Prada – qui accompagnent, suivent, se font suivre, agissent (c 28). Ce sont eux qui mènent la danse et manipulent selon leur propre vouloir. Cette humanisation du sexe et du corps peut être considérée comme une première étape vers une élévation qui suggère que le corps n'est pas que matière ou chair. Le corps s'humanise mais ne se personifie pas ; il dépasse le stade de la chair pour devenir abstraction et cela grâce à l'art, à l'esthétique, comme le souligne Benito Pelegrin (p. 18) : « Bien avant Ortega y Gasset, Ramón avait senti la caractéristique moderne de l'art : la « déshumanisation », la perte de l'humain au profit de l'abstraction », du pur jeu des formes. Et avait là-dessus bâti une partie de son esthétique ». De la même manière, pour Georg Simmel, la beauté de la femme ne doit pas être réduite à ses aspects superficiels. Elle exprime en effet une éthique autant qu'une esthétique, une euphonie existentielle établie sur le modèle de l'œuvre d'art, un être-au-monde harmonique autour d'un centre d'unité. Elle est « celle qui est » alors que l'homme est « celui qui devient »¹¹, « donnant à voir cette grâce intime de la vie réalisée par des images extérieures qui sont tous ses signes » (Kaufmann, p. 149-150).

Ainsi, Ramón Gómez de la Serna métamorphose les seins sous l'impulsion des arts. Cette « esthétisation » du corps féminin se met en place par paliers

successifs introduisant une hiérarchisation entre les arts : musique, théâtre, peinture, sculpture. Les seins les plus valorisés sont ceux des jeunes musiciennes :

Las niñas del Conservatorio tiene senos que gracias a la música que aprendieron siempre estarán bien conservados. (s 95)

Puis viennent ceux de l'actrice tragique qui se caractérisent par une identité éphémère :

Los senos de la actriz dramática no son todo lo elevados que parecen, y generalmente tienen condescendencias con los hombres vulgares o los hombres ricos y convenientes. Eso resulta más inaguantable que ante los otros ante los senos dramáticos que deberían tener una abnegación más grande. Abusan del arte que se ha depositado en ellos para entregarse a los seres antiartísticos. Ceden malamente todo el ideal que se les ha adjudicado. (s 117)

L'auteur va jusqu'à critiquer cette élévation artistique, comparable à de l'orgueil ou de la condescendance.

Le corps semble atteindre des sommets avec la gravure et le dessin combinés sous la forme du tatouage :

Indudablemente, el tatuaje en los senos es un arte que les eleva al delirio, que les refina mucho, que les resuelve. Desde luego, cada cual debería grabar en los senos su nombre y la fecha en que los manejó para eterna vergüenza de los senos demasiado pródigos. (s 174)

Mais avec le tatouage un degré supplémentaire est réellement atteint. En tant que gravure corporelle, il peut être perçu comme une véritable mutilation du corps. Mais, comme dessin et inscription, il exprime une écriture du corps sur le corps. Les seins ainsi dessinés, soulignés par le tatouage, comme le maquillage le fait pour les yeux, accentuent l'esthétique corporelle et impliquent un degré supplémentaire dans l'élévation. Nous atteignons alors l'éternité par le corps reprenant ainsi à notre compte en l'appliquant à De Prada et à Gómez de la Serna une expression du poète Octavio Paz dans *Libertad bajo Palabra*. Le tatouage est bien cet art du corps, ce « body art », signe divin chez les Aborigènes d'Australie. Le corps se fait texte et sert de page d'écriture. Les artistes ont besoin du corps dont ils ne peuvent pas se passer. Le sexe – les seins, les cons – est une condition *sine qua non* pour la création artistique. Les peintres ne s'y sont pas trompés comme le font remarquer les deux auteurs : Gómez de la Serna parle de Renoir (s 27) et De Prada du ténébrisme (c 30) ou de Velázquez (c 31). Le jeune écrivain évoque dans un de ses chapitres la pratique picturale des allégories mises en scène lors de soirées mondaines :

Para estas reuniones, mitad artísticas, mitad sicalípticas, mi señor amo ha inventado el juego de las alegorías, que no sé si calificar de chusco o sublime. Este juego consiste en ir colocando a las sirvientas en poses que representen la Prosperidad, el Arte, el Comercio, la Felicidad y otras majaderías con letra mayúscula. (c 25)

On soulignera que cette esthétique allégorique est pratiquée par Juan Manuel de Prada lui-même dans son ouvrage puisqu'il insère au début de chaque chapitre

une lettrine, lettre formée par le corps d'une ou de plusieurs femmes. Ce sont les arts picturaux qui sont le plus présents et l'œil qui est le plus sollicité. Comme l'affirme E. Goffman dans une étude sur le regard des hommes face au corps féminin « la compétence sociale de l'œil est énorme »¹², opinion que partage et développe Jean-Claude Kaufmann (p. 108) pour qui « ce serait une erreur de considérer le regard comme secondaire par rapport à la parole. Certes le langage occupe une position privilégiée : c'est lui qui transmet le plus directement et le plus efficacement les messages les plus explicites et les plus conceptualisés. Il est le sommet visible de l'édifice communicationnel. Mais il dissimule par sa visibilité l'importance de la communication non verbale ». Les arts visuels sont ceux qui esthétisent le plus le corps féminin. Ainsi les peintres, les photographes, les cinéastes et les acteurs sont légion : Picasso (c 19), Juan Gris (c 20), le photographe Earl Miller (c 31), l'actrice fétiche de Pedro Almodóvar, Rossy de Palma (c 19), les acteurs John Ford (c 140) ou John Wayne (c 141). L'art et le corps sont intimement liés. Le premier ne peut exister sans le second qui accède à un statut privilégié grâce à l'art.

Par-delà la vie et la mort : art et corps éternels

« [...] singuliers, fragiles et éphémères, les seins sont la permanence de la Femme, mais aussi son attribut le plus sujet à l'irréparable outrage du temps » (Pelegrin, p. 7). Les seins, source de vie, sont l'unique possibilité salvatrice donnée à la femme. Mais en même temps, les seins peuvent être le lieu où sont élevés les serpents mortels. Le sein est alors perçu comme une camarade. N'est-ce pas l'expression qu'utilisent les poètes pour signifier la mort : « Cuando los poetas aluden a la muerte la llaman "la sin senos" » (s 28) ?

Paradoxe ou dialectique entre la vie et la mort qui repose sur l'opposition et la complémentarité Eros-Tanatos :

Los senos son los salvavidas de la muerte. Sólo agarrándonos a un seno nos podremos salvar. (s 28)

Mais le paradoxe doit être dépassé par la fusion et la synthèse des contraires pour parvenir à une intemporalité, à un au-delà, au secret de la vie :

Casi todos los senos son frígidos, pero si se llegan a conquistar senos enterados, el más allá del placer está logrado. Esa es la muerte mayor de la vida, el hallazgo sumo y todo lo demás resulta pecaminoso y brutal. (s 28)

Miraba aquella mujer de tal modo la vida, que tocar sus senos era como tocar el secreto de la vida. (s 40)

Les seins se situent au croisement des antagonismes dans une éternité qui ne peut se définir que par des négations : « in-audito », « in-esperado », « impossible » du *hic et nunc* :

Se podrá conseguir algo más grande en la vida que crear siempre, durante mucho tiempo, que se toca lo inaudito, lo inesperado, lo imposible? (s 41)

Finalement, après l'élévation mise en place par l'art, le corps se perd dans une

éternité entre une thèse-vie et une antithèse-mort dont seule l'écriture est susceptible de rendre compte aux mortels que nous sommes. Le corps devient écriture et se propose alors de nous faire connaître l'éternité.

Le corps écriture

Les mots du corps

Le corps artistique, mythique, religieux fait l'objet d'une véritable transsubstantiation. Le corps se fait verbe et devient écriture. « Si le Verbe se fit chair, dans un certain type d'œuvres baroques, chez Quevedo ou Gracián par exemple, c'est l'inverse qui, ici, se produit : à devenir écriture, la réalité s'estompe et le corps se désincarne pour se transmuier en verbe » (Pelegrin, p. 18). Tout comme Yannick Resch, dans son étude sur le *Corps féminin, Corps textuel*¹³ dans l'œuvre de Colette, nous pouvons dire que chaque élément du corps – et notamment les seins et les cons en ce qui nous concerne, par sa description, sa répétition, sa place à un moment donné dans le texte, constitue une unité narrative qui entre en fonction avec les autres éléments de l'œuvre et en indique la progression dramatique qui peut même déboucher sur le silence des mots, les non-dits :

De cerca no quería enseñarlos, pero como soy tan insistente, aunque no tenga los sofocos que ponen corruptos a la mayor parte de los hombres, la propuse que me los enseñase desde la ventana, en la noche, cuando yo, que vivía enfrente, me asomara para despedirme. (s 37)

Le sexe, les seins, en tant que mot, substantif, ne sont pas employés par le narrateur qui préfère l'emploi des pronoms tout au long du chapitre. Dans ce cas, le non-dit évoque plus que le dit. L'auteur irait même jusqu'à affirmer que le dit est loin de tout dire. En effet, aucune précision n'est donnée sur le « los » employé deux fois. Cette citation est d'autant plus intéressante qu'il s'agit de la toute première description des seins que fait Gómez de la Serna dans « los senos de la ventana ». Cet emploi du pronom « los » pour « coños » est similaire chez De Prada (c 49). Le corps devient verbe désincarné. Il ne reste plus qu'un signifiant éloigné de son signifié. Tout est mis en œuvre par l'auteur pour contourner le corps, pour parler des seins autrement que s'il s'agissait de seins. Les « senos » ne sont pas employés et cela même dès le début de l'œuvre. Les titres de chapitres sont fort nombreux à ne pas préciser le terme. Nous avons, par exemple, comme titres, « El ermitaño », « Tres pensamientos sueltos » ou « El descote más crudo que he visto »... L'auteur centre ses propos sur les acteurs, les lieux, l'action et non sur le corps qui est pourtant au centre de son discours. Mais, nous sommes en présence d'un corps oblique, d'une écriture oblique, d'une écriture du non-dit, comme par pudeur. Dans le chapitre « Los ciegos », le substantif « senos » n'apparaît que dans les toutes dernières lignes, dans le cinquième paragraphe. Auparavant, les seins sont, une fois de plus, évoqués par le pronom masculin pluriel :

Los ciegos los poseen de tal modo, que los podrían modelar como no podría modelarlos el hombre que ve y que por tener vista pierde más su estructura, se desconcierta más, se distrae, se pierde. (s 124)

Comme nous venons de l'affirmer, nous sommes bien en présence d'une écriture oblique. Benito Pelegrin fait aussi remarquer (p. 11) que « dans l'écriture de Ramón règne la métaphore (ou la périphrase qui tourne autour de l'objet innommé), façon de substituer à un objet un autre, de dissimuler un nom sous l'image ou l'attribut. Mais moins, cependant, que la comparaison, manière de rapprocher un terme d'un autre, de faire connaître l'inconnu en le rapprochant du connu : le sein est toujours « *comme* » quelque chose d'autre. Ce qui veut dire, en fin de compte, qu'il demeure toujours inconnu et que, même en s'y prenant à deux mains, on en fait difficilement le tour ». Mot(s) non prononcé(s) pour ne pas choquer l'interlocuteur ou pour faire deviner au lecteur, instaurant ainsi une complicité ludique, voire une curiosité frisant le voyeurisme. Cette ambiguïté est l'apanage des deux auteurs. Aussi bien l'un que l'autre joue sur les mots avec, face à lui, un interlocuteur. Un pacte s'instaure avec le lecteur qui, a priori, sait. L'écrivain n'a plus qu'à suggérer par de légères touches, ces mots, ces non-dits, ces pronoms.

Les styles et les tons du corps

Cependant, même si bien des points rapprochent les deux auteurs – et notamment l'assimilation corps-écriture –, il est vrai que l'œuvre de Juan Manuel de Prada traduit le corps féminin sous une forme plus violente, non seulement dans les sujets abordés, mais aussi par l'écriture. Cela semble correspondre à une tendance de la fin du ^{xx}e siècle, début du ^{xxi}e, comme le précise Gonzalo Navajas (p. 147) : « nous sommes passés de l'élosion du corps et du désir à la prise de pouvoir de la pulsion corporelle comme unique réalité. Ce changement s'opère à partir de la négation ontologique et idéologique que l'époque actuelle a présentée comme sa caractéristique la plus adéquate. Tout système métaphysique et idéologique est jugé fallacieux et doit être évité. L'affirmation du corps est une manière de compenser la suppression de toute impulsion transcendante. L'absence des structures supraindividuelles est compensée par les sentiments concrets et positifs, par la dimension physique et le désir, incontestables et sûrs ».

Ces « pulsions » et cette « affirmation du corps » étaient aussi présentes dans les écrits de Gómez de la Serna. L'écriture corporelle se caractérise d'ailleurs par une abondance d'exclamations, comme le montrent ces quelques exemples :

- ¡Caramba con los senos de mujer fuerte que lucía! (s 61)
- ¡Qué pánico dan los senos de las máscaras! (s 169)
- ¡Senos de las chicas de las porteras! (s 170)

Ces exclamations traduisent une intervention directe du narrateur qui établit un lien avec un interlocuteur, destinataire de ces remarques : le lecteur.

La deuxième caractéristique du style « corporel » est le recours aux procédés anaphoriques : « Les seins, toujours différents et toujours semblables, sont presque forcément exprimés par l'anaphore, cette répétition de la même formule en tête de phrase donnant à ce passage son caractère de litanie qui, sans être formellement le style de tout ce "Livre des seins", en est comme un dessin général, chaque chapitre sur les seins, ces seins inlassablement répétés, jouant, au niveau

global de l'œuvre, le rôle d'une phrase de la litanie » (Pelegrin, p. 13). Les mots du corps sont ceux d'un chant avec des refrains qui reviennent sans cesse. Ainsi, Gómez de la Serna aime bien jouer avec les sonorités des mots, en jouant avec les mots :

Los sultanes tienen más a las claras, más declaradamente, con más realidad, numerosos senos. (s 148)

Le jeu réside ici sur la proximité phonique et le rapprochement dans la phrase de l'adjectif « clara » et l'adverbe « declaradamente ». L'accumulation d'exclamations, d'anaphores, et de jeux phoniques donnent à l'ensemble des deux écrits une note très humoristique dont les auteurs sont tout à fait conscients, comme le prouve l'utilisation des parenthèses par Juan Manuel de Prada :

El coleccionista de coños, el filatélico que ha besado todos los coños para probar el sabor salobre de su sello de lacre (disculpen la aliteración), debe agradecer a las televisiones privadas, y más concretamente al canal de pago, el descubrimiento de un coño nuevo [...]. (c 23)

L'humour repose sur l'exagération, comme dans « el coño de la faquiresa » (c 37), ou dans un décalage (« los senos de la nadadora ») qui peut être double. Tout d'abord l'opposition féminité/masculinité puis l'inversion des valeurs et des positions : le président du jury est rabaissé et c'est lui qui se retrouve symboliquement projeté à l'eau et non la nageuse :

El presidente del jurado, con la medalla en la mano, se acercó a la triunfadora, puso en su seno la medalla del premio, y sin poderse contener su mano imitó el molde del seno e hizo sobre él el gesto redondo.

La nadadora, dura y envaronizada por el triunfo, dio una tremenda bofetada al presidente del jurado, cuyo sombrero de copa se fue al agua, bogando en ella como una boya. (s 61)

Par l'humour, les auteurs vont toujours plus loin et expriment ainsi toujours plus fort leurs pensées les plus intimes. Comme le commente Benito Pelegrin (p. 15) à propos de Gómez de la Serna : « sans nous demander si l'obscur pulsion, forcément libidinale, de l'écriture choisit un objet clairement libidineux, je préfère retenir cette sorte de pulsation vitale, cette vitesse d'écriture souvent vicieuse : sans sélection, sans suppressions, sans classification. On devine qu'il ne se sent pas le cœur d'abandonner le corps délicieux du délit : il ajoute, en rajoute, postfaces, additions, variations, il procède par greffes successives et jamais par ablations. Toujours plus, toujours... « plus ultra » [...] ». Et nous pourrions en dire de même pour Juan Manuel de Prada.

Un corps entre écrivain, narrateur et lecteur

« Un travail de réflexion s'impose donc, qui s'attachera à définir la place du corps désirant et désiré dans l'écriture, c'est-à-dire dans la pratique et le résultat de l'acte verbal. Le poéticien devra étudier la relation existant entre plusieurs corps : celui du Moi, voix poématique engendrant le corps du Toi, celui du lecteur, nécessairement impliqué dans le texte lui-même, et celui, littéral et figuré,

du texte, ce corps nouveau, puis il effectuera une mise en regard des poétiques que le corps sous-tend dans l'écriture »¹⁴. Suivant cette démarche de Marie-Claire Zimmermann, nous nous attacherons à mieux cerner quel est ce « corps du Toi », lecteur que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises, et celui du « Moi », tout en précisant la place centrale ou plutôt intermédiaire entre le « Moi » et le « Toi » du « corps nouveau », l'œuvre écrite.

La place de l'écrivain est clairement affirmée chez Gómez de la Serna :

A veces el escritor –hombre con ocultos rencores– se resuelve contra los senos, quizá por cómo obsesionaron su vida, y hay denigraciones de los senos en prosa y verso, insultadores crueles, libelistas de lo más liballe (*sic*). (s 23)

Et l'écrivain n'hésite pas à nous parler de son écriture, des difficultés qu'il peut rencontrer. Écrire sur le corps n'est pas chose facile. L'écriture du corps est plutôt spontanée, non préméditée :

Me faltaría esa frase siempre, pues no me faltaron muchas más, porque nada de lo escrito está escrito sin toda la premeditación, con mucho tiempo por delante –¡horror del escribir por escribir!– con una balanza de platero delante de mí y en ella echando todas las palabras. (s 237)

Juan Manuel de Prada s'inscrit encore plus clairement dans son texte en précisant les choix stylistiques qu'il fait et en introduisant des aspects autobiographiques. Une fois de plus ce sont les parenthèses (verbalisées et écrites) qui sont sollicitées pour marquer cette présence auctoriale :

Abro un paréntesis en mitad de este libro. Sería injusto no referirse a él, cuando precisamente, me ha servido como coartada o excusa o inspiración para otros coños imaginarios. Además, que mi novia se merece un homenaje, porque mientras escribo este libro (a vuelapluma por supuesto, con esa facilidad de los que somos ricos en metáforas), no le estoy haciendo el caso que ella demanda. (c 84).

L'écrivain revendique sa place, ses positions par rapport à ce qu'il écrit. Il affirme et assume pleinement ce qu'il dit. Par ailleurs, dans les deux œuvres, aussi bien de la Serna que de Prada utilisent un narrateur à la première personne, un « yo » qui décrit des sexes féminins. Or, souvent le « yo » est assimilé à l'auteur puisque c'est lui qui est « écrivain des seins » :

Yo, que soy el escritor de los senos, su crítico de arte, el que formó su colección y ya no admite ni los duplicados ni las falsificaciones que ofrecen de todos lados, no me dejo engañar por los senos. (s 100)

Outre ce « yo », le narrateur emploie couramment le « uno » qui lui permet non seulement de généraliser à partir d'une expérience personnelle vécue, mais aussi et surtout, de se fondre dans un ensemble plus vaste d'interlocuteurs qui pourraient avoir ou qui ont sûrement vécu la même expérience. De la sorte, le narrateur se situe aussi bien du côté de l'émetteur que du récepteur du message. Il est à la fois acteur et spectateur. L'exemple ci-après est assez révélateur du processus mis en place :

¡Cómo se pierde uno pensando en los senos de las muertas! (s 130)

L'écriture du corps se fait en grande partie par la connivence qui s'instaure entre l'auteur et son lecteur par le truchement du narrateur. Cette constatation évidente est d'autant plus activée que le corps en est le sujet. On n'est pas surpris alors de lire dans l'exergue à *Coños* de Juan Manuel de Prada la citation de Gómez de la Serna qui s'attarde sur la place qu'occupe le lecteur dans son œuvre. Nous sommes alors convoqués, nous lecteurs, pour déchiffrer ces ambiguïtés :

En libros como éste, todo se inicia sinceramente, sin abrumar a mis lectores, pues yo repudio los lectores que necesitan encontrar llena de cilicios y penitencias la lectura ; ésos, para ciertos escritores, para los de fama antipática, para los que son adversos al género humano y a la amenidad, y que así es como, sin embargo, avasallan al lector.

Ramón Gómez de la Serna. (c 11)


À la question que nous nous sommes posée au début de cette étude, à savoir comment les deux auteurs écrivent le corps, nous pouvons maintenant apporter des réponses. Il existe, tout d'abord, malgré la distance temporelle, de nombreuses similitudes entre les deux écrivains : tous deux décomposent pour mieux le recomposer le corps féminin par un recours à la mythologie, au religieux et au sacré. Le corps est ensuite sublimé par l'art pour atteindre l'éternité. Tout au long de ces multiples étapes, le corps se fait écriture. Aussi bien Ramón Gómez de la Serna que Juan Manuel de Prada accordent au corps des mots spécifiques, même si pour le plus contemporain des deux les mots rapportent de manière plus crue la féminité. Il existe un véritable style et un ton du corps et pour le corps, qui se déclinent sous deux formes : une écriture ambiguë par l'emploi incessant de l'humour qui permet à l'auteur de prendre ses distances par rapport à des thèmes qui pourraient être censurés, et qui facilite le rapprochement avec le lecteur en instaurant une complicité. L'écriture corporelle est aussi phonique et propose sans cesse des jeux sur les mots et les sonorités.

Finalement, il semblerait que la femme soit la seule qui permette l'accession à une plénitude éternelle, scripturale, et cela grâce à son corps. Le corps féminin est source d'inspiration et permet à l'homme – puis à l'Homme – de retrouver cette altérité qui lui fait défaut, de se retrouver pour mieux vivre avec lui et entre tous. Comment ne pas citer alors ces quatre vers de « Piedra de sol » d'Octavio Paz à la fin du recueil de poèmes *Libertad bajo palabra* (1935-1957, vv. 525-528) qui synthétisent admirablement tout ce que nous avons tenté de montrer :


Eloísa, Perséфона, María,
Muestra tu rostro al fin para que vea
Mi cara verdadera, la del otro,
Mi cara de nosotros siempre todos,

Notes

- 1 Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986 cité par Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes*, Paris, Nathan, Essais & recherches, 1997, p. 15 : « le regard porté sur la nudité aussi a beaucoup changé de signification : ce n'est qu'à partir de la fin du Moyen Âge que la nudité féminine commence à être identifiée au désir, que la vision du nu prend la connotation érotique qu'on lui connaît aujourd'hui. »
- 2 Gonzalo Navajas, « Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine » in Bussière-Perrin (coord.), *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 138.
- 3 Les références faites à l'ouvrage de Juan Manuel de Prada, *Coños* (Madrid, Valdemar, 1995), le seront entre parenthèses avec la lettre « c » suivi du numéro de la p a g e , tandis que les références à *Senos* de Ramón Gómez de la Serna (Madrid, Libertarias, 1992) le seront avec la lettre « s ».
- 4 Benito Pelegrin, « Comme on connaît les seins... » introduction à Ramón Gómez de la Serna, *Seins*, Arles, Actes Sud, Babel, 1992, p. 14 : « La revue *Prometeo*, financée par son père, parut régulièrement de 1908 à 1912. Ramón remplissait majoritairement de ses écrits toutes les livraisons. Des tirés-à-part de ses essais, qu'il se contentait de relier, il faisait des livres qu'il distribuait gratuitement, se faisant connaître de la sorte du milieu littéraire madrilène. »
- 5 M. C. Barnet & autres, *La Sexualité féminine controversée*, Paris, P.U.F., 1976, p. 252 : « Même dans l'Antiquité, des autorités ont discuté l'amputation ou la cautérisation du sein, et il est vrai qu'aucune sculpture grecque ne montre une Amazone ainsi mutilée. En bref, il existe de nombreuses légendes sur les Amazones, et nous ne savons presque rien de ce qui peut être fait et de ce qui est mythe. »
- 6 Dominique Gros, *Le Sein dévoilé*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1987, p. 9. Il est à souligner que l'auteur cite plusieurs fois dans son étude médico-sociale Gómez de la Serna.
- 7 Jean-Claude Kaufmann, titre cité *supra*, note 1, p. 7.
- 8 Gonzalo Navajas, *op. cit.*, p. 140 : « La femme apparaît comme un *partner* secondaire qui vient soutenir l'action de l'homme. Elle est le destinataire du regard, elle-même ne regarde pas et dans ce regard elle trouve à s'identifier et à se définir. »
- 9 Jean Decottignies (éd.), *Physiologie et mythologie du féminin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Collection UL3, 1989, p. 7 : « Depuis des siècles, les hommes – écrivains, psychologues, sociologues ou médecins – *parlent de la femme* et se prononcent sur sa condition ; déclarant qu'elle doit être belle et se taire, que le pénis lui fait cruellement défaut, qu'elle est irrémédiablement *l'autre* de l'homme, qu'elle ne saurait, sans se compromettre, aimer de passion qu'un individu du sexe opposé. Comment ne pas soupçonner qu'en ce discours c'est avant tout un imaginaire qui s'exprime ? Comment ne pas souhaiter qu'à son tour, d'objet devenant sujet, la *femme parle* ? »
- 10 Monique Cournut-Janin, *Féminin et féminité*, Paris, P.U.F., Épîtres, 1998, pp. 60–63.
- 11 Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 147.
- 12 E. Goffman, *Les Moments et leurs hommes*, Paris, Seuil, Minuit, 1988, p. 153.
- 13 Yannick Resch, *Corps féminin, Corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 12.
- 14 Marie-Claire Zimmermann, « Le corps érotique dans la poésie espagnole d'au-



**Violence latente, violence sociale :
corps meurtris et forces de vie**



Le corps des femmes, la violence des hommes.
Javier Marías : *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* et *Mañana en la batalla piensa en mí*

Carmen BOUGUEN

Lycée Théophile Gautier-Tarbes

Les trois romans de Javier Marías – *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992) et *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994)¹ – sont construits autour des thèmes du secret et de la vérité², mais ce sont des secrets et des vérités qui concernent justement les rapports entre les hommes et les femmes. Au premier abord, Marías semble présenter dans ces trois diégèses une vue de la différence entre les sexes basée sur une notion de force, attribuée aux hommes, et de faiblesse, attribuée aux femmes.

Dans ce travail, j’essaierai de montrer comment cette vue de l’auteur – réelle ou apparente – conditionne non seulement le contenu des récits mais également la forme qu’ils adoptent pour se présenter au lecteur.

Corps et péritexte

Le premier aperçu que le lecteur a du livre, en tant qu’objet, avant même de l’avoir lu – et parfois même avant d’avoir pris connaissance du titre – est l’illustration placée en couverture. Gérard Genette, dans *Seuils* (Seuil, 1987), classe les illustrations dans le péritexte³ – qui, avec l’épître⁴, constitue le paratexte proprement dit – et il revendique leur « valeur de commentaire, parfois très forte, [qui] engage la responsabilité de l’auteur [... et qui montre de sa part] un sentiment très vif de [...leur] capacité paratextuelle »⁵. Bien entendu, lorsqu’un auteur choisit lui-même les illustrations à mettre en couverture de ses romans, il suit ce postulat simple auquel fait allusion Genette et qui consiste à croire qu’en tant qu’auteur il « sait mieux ce qu’il faut penser de son œuvre »⁶. Evidemment, ni le lecteur, ni le critique ne sont tenus d’y souscrire. Néanmoins, dans le cas de Marías, qui a décidé du choix de ses illustrations⁷, force est de constater qu’elles mettent le lecteur sur la voie de ce qui sera traité dans le texte, à l’intérieur du livre, et qu’elles induisent une réflexion sur les rapports entre le corps des femmes et l’attitude des hommes. C’est donc une partie du péritexte dont il est nécessaire de tenir compte si l’on veut être en mesure de cerner la totalité du discours de Javier Marías sur le corps.

Dans *Todas las almas*, la couverture est illustrée par la reproduction d’un tableau de Balthus, peint en 1933, « La toilette de Cathie »⁸. L’on peut y voir une femme nue, ou presque, car le peignoir qu’elle porte est ouvert et laisse voir son corps. Seuls les bras restent couverts, ainsi que son dos que le spectateur ne voit

pas. La femme fait face à ceux qui regardent la scène. À sa gauche l'on aperçoit le côté d'une coiffeuse. Derrière elle, une autre femme d'un certain âge, à l'allure d'une servante, est en train de coiffer les cheveux longs, roux et bouclés de la première. Cette femme montre son profil, puisqu'elle s'est placée de côté pour procéder à la coiffure. À droite des deux femmes, de face, un homme assis, totalement habillé – veste et nœud papillon y compris – semble réfléchir. Il ne regarde pas les femmes. Il semble être totalement à l'écart de la scène, et le seul lien qui pourrait le mettre en rapport avec les deux autres personnages viendrait d'une des lignes de la composition du tableau, celle qui relie les trois têtes, en diagonale, et surtout la sienne et celle de la femme nue, puisque celle-ci penche la tête vers sa droite et l'homme penche la sienne vers la gauche.

Deux réflexions s'imposent lorsque l'on regarde cette scène. La première est celle que peut faire quelqu'un qui n'a pas lu le roman : la femme presque nue se trouve en position de faiblesse à côté de cet homme habillé, ce qui laisse supposer des rapports difficiles entre eux.

La deuxième est celle que peut faire le lecteur ou le critique après avoir lu *Todas las almas* : l'homme du tableau, perdu dans ses pensées, perturbé peut-être car il ne jette même pas un coup d'œil à cette femme nue qui se trouve à ses côtés, pourrait avoir un rapport avec la figure du personnage/narrateur de *Todas las almas*, l'Espagnol. Celui-ci, à Oxford, cette ville hors du temps, a tout du spectateur hors du monde réel, à la façon de ce personnage hors de la scène vivante représentée par les deux femmes. Quant à celles-ci, la jeune femme nue pourrait être Clare Bayes, l'autre rappellerait – de par son rôle seulement, car elle ne ressemble en rien à une nurse indienne – la nurse de Clare, celle qui lui a transmis le secret de la mort de sa mère⁹.

L'image de la couverture de *Corazón tan blanco* est la reproduction – comme le précise la page 6 – d'un tableau, « Rolla », d'Henri Gervex, peint en 1878, et exposé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. À nouveau, une femme nue, mais cette fois allongée sur un lit aux draps blancs défaits, les yeux fermés et la tête penchée vers la table de chevet et la lampe allumée. À côté, des vêtements en désordre, sur un fauteuil et par terre, près du lit. Dans la chambre il y a aussi un homme. Il est habillé, bien que sa chemise ne soit pas totalement boutonnée et ses poignées pas du tout. Debout à la fenêtre, tourné vers la femme, il la regarde. À quoi pense-t-il ? En fait, avec son visage qui se trouve un peu dans l'ombre, il est difficile d'aventurer une réponse. Il semblerait plutôt sérieux et presque sombre. En tout cas, le contraste entre l'abandon de la femme, sa vulnérabilité, et l'attitude alerte de l'homme, l'impression d'hostilité qui se dégage de lui, laissent présager l'existence d'un conflit où le danger viendrait du personnage masculin.

Une fois la lecture du roman achevée, l'on sait qu'un rapport existe entre cette scène et une scène récurrente du roman : celle qui présente le lit avec une femme malade allongée, Luisa, par exemple¹⁰, tandis que le personnage/narrateur, son mari, est à la fenêtre (nous verrons plus avant comment dans le cas de leur couple, et dans les limites de ce récit, le danger reste une possibilité, il ne se concrétisera pas). Le lit défait revient également à plusieurs reprises : dans la vidéo,

derrière Bill (p. 177), le lit de Berta lorsque le personnage/narrateur tourne une vidéo (pp. 195, 198). Mais surtout, à la page 214, l'on trouve une réflexion de Juan – le personnage/narrateur – qui correspondrait tout à fait au choix de l'illustration : « Tantas veces se ha representado en pintura y en cine a la mujer abandonada en el lecho, jamás al hombre [...], la mujer un despojo » (« On a représenté tellement souvent la femme abandonnée sur le lit en peinture et au cinéma, jamais l'homme [...], la femme une dépouille »).

Le terme « despojo », qui peut désigner la dépouille mortelle ou le cadavre, renvoie en outre au rapport étroit existant entre la scène du tableau et le secret de l'histoire racontée : ce meurtre commis par Ranz, le père de Juan. Si dans l'image la femme paraît juste avoir fermé les yeux avant de s'assoupir, c'est un corps de femme abandonné sur un lit, et l'homme à la fenêtre, à l'allure plutôt menaçante, peut représenter le danger. Dans *Corazón tan blanco*, Ranz a tué sa première femme lorsqu'elle se trouvait au lit. En outre, plusieurs circonstances de cet assassinat coïncident avec la scène du tableau quand Ranz raconte son meurtre à Luisa :

... ella se metió en la alcoba, se hechó en la cama [...]
El balcón estaba abierto [...], me cambié de camisa, tiré la sucia en una silla, y aún tenía la limpia cuando lo pensé. [...] Con su rostro vuelto no me permitiría marcharme [...] La maté dormida, mientras me daba la espalda. (pp. 283–286, « ... elle est entrée dans la chambre, elle s'est mise au lit [...]. Le balcon était ouvert [...], j'ai changé de chemise, j'ai jeté celle qui était sale sur une chaise, et j'avais encore celle qui était propre quand j'y ai pensé. [...] Avec son visage retourné elle ne me laisserait pas partir [...] Je l'ai tuée endormie, alors qu'elle me tournait le dos »)

L'image de la couverture de *Mañana en la batalla piensa en mí* est un fragment du retable de Issenheim (1510-1515), de Mathias Grünewald, intitulé en espagnol « El soldado de la Resurrección », et exposé au Musée Unterlinden, à Colmar.

Cette image représente un chevalier en armure, l'épée à la main gauche pointée vers le bas, dans une position qui pourrait être doublement interprétée. Car si la première impression que l'on a est qu'il tombe en avant – peut-être mortellement blessé – la façon dont il tient son épée, la main ouverte vers l'avant tenant le pommeau, ne semble pas y correspondre. Ce détail renforcerait plutôt la deuxième impression.

Le chevalier, suspendu en l'air, paraît presque en apesanteur, même si ce n'est pas la sensation de légèreté qui prime dans l'image. Au contraire, les épaules voûtées, la tête dont on ne voit que le sommet du casque fermé, apparaissent, penchées vers le bas, comme accablées par un énorme poids.

En accord avec le titre, le chevalier porte une armure de guerre, appropriée à la bataille. Mais ce titre est une phrase prononcée par quelqu'un d'autre. Une phrase qui pourrait très bien s'adresser à ce chevalier, et dont le vrai sens n'est dévoilé qu'à l'intérieur du livre. De la citation complète des vers de Shakespeare dont le titre a été tiré¹¹, l'on prendra ce qui convient tout à fait à l'image :

« Mañana en la batalla piensa en mí y caiga tu espada sin filo » (p. 37), « Mañana en la batalla piensa en mí : desespera y muere » (p. 45), ou bien, « Pese yo mañana sobre tu alma, caiga tu espada sin filo » (p. 71, ou 101) (« Demain dans la bataille pense à moi et que tombe ton épée émoussée », « Demain dans la bataille pense à moi : désespère et meurs », « Que demain je sois un poids sur ton âme, que ton épée tombe émoussée »).

Tous ceux qu'il a tués, devenus fantômes, le poursuivent de leur haine et, parmi eux, sa femme, qui le maudit comme les autres :

Esa desdichada Ana, tu mujer, le decía [ella misma], que nunca durmió una hora tranquila contigo, llena ahora tu sueño de perturbaciones. Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo : desespera y muere. (p. 247, « Cette malheureuse Anne, ta femme, lui disait [elle même], qui n'a jamais dormi une heure tranquille avec toi, perturbe maintenant ton sommeil. Demain dans la bataille pense à moi, et que ton épée tombe sans fil : désespère et meurs »).

Ici, comme dans *Corazón tan blanco*, une femme a été tuée et, dans les deux cas, ces morts violentes, de la main de l'homme, vont scander le fond du récit. Pour le premier cas, ce sera le secret à découvrir, celui qui a conditionné l'existence du personnage/narrateur. Pour le deuxième, il s'agira d'une sorte de leitmotiv, phrase récurrente du récit qui reliera ce drame shakespearien au drame vécu par le personnage/narrateur, et qui le hante : la mort de Marta dans ses bras alors qu'ils s'apprêtaient à faire l'amour.

Le péritexte, ici représenté par les illustrations de couverture, n'est cependant pas le seul aspect de la forme du livre conditionné par la vision que l'auteur a du corps des femmes et de la violence des hommes – violence latente ou effective. La structure du récit dans ces trois romans – une structure en miroir – fait par ailleurs apercevoir au lecteur des équivalences, entre les différents couples qui apparaissent dans la diégèse, qui induisent des hypothèses plus ou moins abouties au cours de la lecture et qui concernent les rapports hommes-femmes.

Structure en miroir, structure des couples

Dans *Todas las almas*, le parallélisme peut s'établir entre le couple formé par le personnage/narrateur et Clare Bayes et celui de la mère de Clare avec Terry Armstrong. Dans *Corazón tan blanco* ce sont les couples Luisa-personnage/narrateur et Ranz avec sa première femme ; et dans *Mañana en la batalla piensa en mí* il s'agirait des couples Deán-Eva et personnage/narrateur-Marta.

Pour mieux faire apparaître cette structure en miroir, qui laisse entrevoir la teneur réelle ou imaginée par les personnages/narrateurs des relations entre les couples, il est utile de les placer face à face dans un tableau :

<p><i>Todas las almas</i></p> <p>Terry Armstrong-mère de Clare</p> <p>* Le prénom de la mère est Clare</p> <p>* Clare est mariée, Terry est son amant</p> <p>* Clare se suicide lorsque son mari apprend qu'elle est enceinte de Terry</p>	<p>Clare-personnage/narrateur</p> <p>* Terry Armstrong est le vrai nom de Gawsworth, l'écrivain devenu mendiant auquel le p/n a peur de ressembler</p> <p>* Clare mariée, le p/n est son amant</p> <p>* Clare rompt avec son amant, elle ne veut pas vivre un drame</p>
<p><i>Corazón tan blanco</i></p> <p>Ranz-première femme (Gloria)</p> <p>* Gloria, malade, dans le lit</p> <p>* Ranz la tue pour épouser Teresa, Gloria est au lit</p> <p>* La cigarette qui brûle les draps, motif officiel de la mort</p>	<p>Luisa-personnage/narrateur</p> <p>* Luisa, malade, dans le lit</p> <p>* Le p/n a des pressentiments de désastre, dès le début du mariage</p> <p>* La cigarette commence à brûler les draps du lit où Luisa se trouve</p>
<p><i>Mañana en la batalla piensa en mí</i></p> <p>Deán-Eva</p> <p>* Eva est la maîtresse de Deán</p> <p>* Eva meurt à Londres, une île</p>	<p>Marta-personnage/narrateur</p> <p>* Marta va être la maîtresse du p/n</p> <p>* Marta meurt à Madrid, ville comparée à une île</p>

Le couple formé par Terry Armstrong et la mère de Clare est séparé par la mort. Mais si Clare Newton se suicide c'est d'abord parce que son mari l'a chassée de la maison et privée de sa fille et, ensuite, parce que Terry était d'accord pour se suicider avec elle. Dans cette mort de femme il y a eu violence d'un homme, le mari, et lâcheté d'un autre, l'amant.

Clare Bayes ne veut pas reproduire le même schéma. Elle a un fils qu'elle ne veut pas perdre, un mari qui n'est pas au courant de son adultère et un amant, le personnage/narrateur, qui partage avec Terry Armstrong non seulement la passion pour les vieux livres mais aussi une certaine lâcheté car, lorsqu'il propose à Clare de partir avec lui (p. 211) il le fait en sachant que c'est impossible, qu'elle va refuser (p. 208).

Dans *Corazón tan blanco*, il y a eu un meurtre, dans le passé. Ranz a tué sa première femme pour pouvoir en épouser une autre. Mais cette violence directe a engendré un autre acte violent : sa deuxième femme s'est suicidée en apprenant ce que son mari avait fait. Dans les deux cas, la mort est l'effet direct ou indirect de la violence d'un homme.

Le fils de Ranz, le personnage/narrateur, semble avoir peur de reproduire l'histoire de son père. Tout son récit est parsemé d'allusions à ses pressentiments de désastre concernant son propre mariage, et les scènes récurrentes qui présentent sa femme, Luisa, au lit, malade ou abandonnée¹² sont là pour amener le lecteur à partager ses propres pressentiments.

Pour ce qui est des couples mis en parallèle dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, les deux situations sont comparées par le personnage/narrateur lui-même, à la page 365 : « su muerte que mora en su pensamiento como habita la mía en el mío igual que un latido incesante en la vigilia o el sueño [...]. Y su muerte, como la mía, no habita en el pasado desde hace mucho » (« sa morte qui demeure dans sa pensée comme la mienne habite dans le mien tel un battement incessant dans l'insomnie comme dans le sommeil [...]. Et sa morte, comme la mienne, n'habite pas dans le passé depuis longtemps »). Il est vrai que, entre les deux événements l'on constate une symétrie parfaite car, dans la diégèse, ils ont eu lieu presque simultanément et, dans le récit, ils sont présentés aux yeux du lecteur respectivement au début et à la fin de la trame. De plus, ces deux morts de femmes sont liées par les circonstances. En effet, si Deán a si mal réagi en apprenant le mensonge d'Eva – qui a simulé une grossesse et un avortement pour qu'il lui reste attaché – c'est en partie parce qu'il ne savait pas que sa femme était morte. Sa violence envers Eva, qui a poussé celle-ci à le fuir pour finir sous les roues d'une voiture, a été conditionnée par son ignorance. Néanmoins, dans ce couple, c'est la violence de l'homme qui se trouve encore à l'origine de la mort de la femme. Dans le couple Marta-personnage/narrateur, la femme décède de mort naturelle. Il n'y a eu aucune violence ; et si le personnage/narrateur reste hanté par cette mort et se pose des questions sur sa responsabilité, c'est seulement parce qu'il se demande si les choses auraient été différentes dans le cas où il aurait prévenu quelqu'un.

Ainsi, dans les trois romans, c'est la structure en miroir qui fait apercevoir au lecteur des possibilités de violence chez des couples où rien ne se passe. Au vu des circonstances récurrentes ou des similitudes dans les traits des personnages, le récit entretient les questions que le lecteur se pose. Cependant, s'il y a eu une violence aux conséquences mortelles chez les couples premiers – Terry Armstrong-Clare Newton, Ranz-Gloria ou Deán-Eva – l'on constate également que la violence effective ne vient jamais des personnages/narrateurs. Chez ces derniers elle n'est que possibilité, même si certaines analogies entre les personnages et les situations laissent planer le doute chez le lecteur.

Dans ce que l'on pourrait appeler l'aspect matériel des romans, tant dans les illustrations du péri-texte que nous avons analysées comme dans la structure narrative du texte lui-même, la violence, effective ou latente, reste l'apanage des

hommes face à des femmes qui se retrouvent en position de faiblesse. Ce postulat se vérifie encore pour ce qui est du contenu des récits, et cela en passant par les parallélismes entre les traits physiques des personnages/narrateurs et ceux des autres personnages masculins. Les différentes parties du corps constituent des indices qui laissent entrevoir la possibilité de la violence exercée envers les femmes.

Indices fournis par l'apparence des corps

Pour ce qui est des personnages masculins, ce sont surtout les mains, le système pileux et les yeux qui semblent déterminer les liens entre eux et leur violence. En cela, Mariás suit l'exemple des personnages des romanciers réalistes et naturalistes pour lesquels « certains éléments du corps peuvent se révéler à eux seuls un trait de caractère »¹³. Il s'agit en fait d'une conception du corps en accord avec les théories de Johann Kaspar Lavater, développées dans son livre *Physiognomonie*, publié en 1781. Pour lui, l'aspect extérieur d'un homme détermine sa morale. George L. Mosse les résume ainsi : « plus un être humain est vertueux, plus sa beauté est grande ; moins il est vertueux, plus il est laid »¹⁴. Pour lui, la physiognomonie de Lavater joue un rôle « dans la construction de la virilité moderne puisqu'elle pose clairement le lien du corps et de l'esprit ; de la moralité et de la conformation physique »¹⁵. Chez Mariás, force est de constater que ce lien entre « la moralité et la conformation physique » est un concept qui lui est propre et qu'il développe non seulement dans ses récits de fiction mais également dans ses écrits journalistiques. Ainsi, dans un article intitulé « La foto » (*El País*, 22/04/94) où il commente une photo représentant Millán Astray et Franco et où il s'étonne que les contemporains de ces deux hommes ne se soient pas méfiés d'eux rien qu'en les regardant.

Quant à la fiction, les personnages/narrateurs des romans de Mariás considèrent que chez les personnages masculins « un système pileux développé, traditionnel symbole de virilité, est souvent aussi un signe de brutalité, de violence cachées »¹⁶. Ainsi en est-il de la moustache, qui est un trait commun à certains personnages. Sa présence ou son absence sont significatives, et semblent avoir une incidence sur la concrétisation de la violence envers les femmes ou son maintien au stade latent.

Gawsworth, le personnage de *Todas las almas* qui aurait pu être l'amant de la mère de Clare – qui s'est suicidée parce qu'elle est enceinte de lui – porte une moustache (p. 128).

Dans *Corazón tan blanco*, Bill, qui a une moustache (p. 185), et Custardoy, qui en porte parfois une (p. 132), présentent aux yeux du personnage/narrateur un côté dangereux. Le premier représente un danger pour Berta ou pour sa propre femme, le deuxième pour les femmes en général et peut-être même pour Luisa, la femme du personnage/narrateur. Mais c'est surtout chez Ranz que le port de la moustache est synonyme de violence, car il a eu une moustache « de joven según las fotos de entonces » (p. 97) et, d'après le professeur Villalobos : « se loafeitó para su tercera boda y ya no se lo volvió a dejar crecer, quizá una superstición »

(p. 251). Lorsqu'on sait qu'il a assassiné sa première femme, que la deuxième s'est suicidée à cause de cela, alors que la troisième n'est morte que de mort naturelle, on peut peut-être y voir un lien : la moustache serait signe de violence dans les deux premiers cas, son absence laissant dans le troisième la vie suivre son cours.

Dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, c'est d'ailleurs l'absence de moustache qui aurait une signification. Le personnage/narrateur se défend d'en porter (p. 19) ; Deán l'avait sur sa photo de mariage (p. 56), et il ne l'avait plus le jour de l'enterrement de sa femme (p. 73) et les deux femmes sont mortes de mort naturelle ou par accident. Le détail de la photo de mariage qui montre Deán avec une moustache ne serait là que pour suggérer qu'il peut être dangereux – n'oublions pas qu'il a failli tuer Èva à Londres.

D'autres attributs pileux, qui relient les personnages masculins et qui laissent voir au lecteur des possibilités de violence, sont les sourcils et les poils sur la poitrine. Pour les premiers, on peut citer ceux de deux personnages de *Corazón tan blanco* : Ranz qui haussait « las pobladas cejas, primero pajizas y luego blancas por cualquier motivo o incluso sin motivo » (p. 89, « les sourcils bien fournis, d'abord couleur de paille et ensuite blancs pour n'importe quelle raison ou même sans raison ») et Bill, qui est décrit également avec des sourcils « que se elevaban mucho y luego caían mucho también y se prolongaban hacia las sienas » (p. 185 « qui se soulevaient beaucoup et ensuite tombaient beaucoup aussi et qui se prolongeaient vers les tempes »). Ranz a tué et le personnage/narrateur soupçonne Bill de l'avoir peut-être fait.

Quant aux poils sur la poitrine, c'est le personnage/narrateur lui-même qui fait le rapprochement entre Ranz, Bill et lui, toujours dans *Corazón tan blanco* et, de plus, au moment où il écoute son père raconter son secret et qu'il imagine la façon dont celui-ci a tué sa première femme :

... y tal vez Gloria, o acaso Miriam, o acaso Nieves, o acaso Berta, o Luisa, logra darse la vuelta y volver el rostro en un último esfuerzo, un instante, y con sus ojos miopes e inofensivos ve el triángulo tan velludo del pecho de Ranz, mi padre, velludo como el de Bill y el mío ... (« ... et peut-être Gloria, ou peut-être Miriam, ou peut-être Nieves, ou peut-être Berta, ou Luisa, arrive à se retourner et à tourner le visage en un ultime effort, un instant, et avec ses yeux myopes et inoffensifs elle voit le triangle si velu de la poitrine de Ranz, mon père, velu comme celui de Bill et comme le mien... »).

Tous les personnages féminins du récit sont nommés et placés ainsi face au danger qui vient des hommes. De toutes ces femmes, seule Gloria a été tuée, et cependant, avec cette énumération, le personnage/narrateur fait voir au lecteur comment le passage d'une violence latente à une violence effective reste toujours possible et comment l'aspect physique de l'homme peut devenir un indice révélateur de cette violence.

D'ailleurs, les personnages/narrateurs réagissent de façon ambivalente face à la violence qui serait une possibilité pour eux, une possibilité qui viendrait de leur ressemblance avec les autres personnages masculins qu'ils considèrent comme

inquiétants. D'un côté ils ressentent pour eux une certaine attirance, de l'autre ils ont peur de devenir comme eux.

Ainsi, et toujours en rapport avec leur système pileux (qui s'ajouterait à la coïncidence dans les prénoms, Guillermo-Bill), le personnage/narrateur de *Corazón tan blanco* pense que Guillermo – l'homme aperçu à l'hôtel de La Havane qui envisageait de tuer sa femme pour épouser Miriam – et Bill – qui couchait avec Berta à New York – pourraient être une seule et même personne. Il compare, en outre, leur apparence à la sienne : Guillermo est un homme aux bras « fuertes y velludos y largos y reloj y anillo de zurdo » (p. 31, « forts et poilus et longs avec une montre et un anneau de gaucher »), Bill a les bras « velludos y fuertes y quizá largos [...] un reloj negro y de gran tamaño en la muñeca derecha [...] acaso un zurdo » (p. 175, « poilus et forts et peut-être longs [...] une montre noire et de grande taille au poignet droit [...] peut-être un gaucher ») et lui, se décrivant par comparaison avec Guillermo, dit qu'il a les bras « velludos, tanto o más que los míos » (« poilus, tant ou plus que les miens ») ou « también el reloj, negro y de gran tamaño, se lo ponía ese hombre en la muñeca del mismo brazo y yo en la del otro, en cambio. Sería zurdo » (p. 30, « la montre aussi, noire et de grande taille, cet homme la plaçait au poignet du même bras et moi, en revanche, au poignet de l'autre bras. Ce devait être un gaucher »). Mais l'identification la plus significative est celle qui s'établit pendant la scène où le personnage/narrateur filme en vidéo le corps de son amie Berta pour envoyer la cassette à Bill. Celui-ci a en effet demandé à voir son corps nu avant de concerter un rendez-vous. Pendant cette scène, qui va de la page 195 à la page 198, le personnage/narrateur évoque à diverses reprises son propre regard et l'assimile de plus en plus à celui de Bill : « los ojos punzantes e indescifrables del individuo del hotel Plaza, su mirada penetrante y a la vez opaca » (pp. 196–197, « les yeux lancinants et indéchiffrables de l'individu de l'hôtel Plaza, son regard perçant et opaque à la fois »). Il prend conscience, au fur et à mesure du tournage, qu'il regarde de plus en plus le corps de Berta avec les yeux de Bill, tout en se défendant d'être responsable de ce fait, car ces yeux « no eran los míos sino los suyos, nadie podría acusarme de haber mirado con esa mirada, porque no fui yo exactamente sino él a través de mis ojos, los de él y los míos opacos, los míos cada vez más penetrantes » (p. 197, « n'étaient pas les miens mais les siens, personne pouvait m'accuser d'avoir regardé avec ce regard, parce que ce n'était pas moi exactement mais lui à travers mes yeux, les siens et les miens opaques, les miens de plus en plus perçants »). En violant l'intimité du corps de son amie, le personnage/narrateur se rapproche du personnage de Bill et, bien qu'il s'en défende, il devient l'instrument grâce auquel la violence d'un homme s'exerce sur un corps de femme. En outre, Bill n'est qu'un pseudonyme et, pendant cette scène, le personnage/narrateur l'appelle Guillermo à deux reprises (pp. 196 et 198), employant le prénom de l'homme de l'hôtel de La Havane qui envisageait de tuer sa femme. Encore une fois, ces parallélismes établis entre les personnages masculins amènent le lecteur à craindre que la violence envers les femmes ne puisse se concrétiser. Si Guillermo a pu tuer sa femme, et si Bill est Guillermo, il peut tuer Berta (le personnage/narrateur y pense, page 217, lorsqu'il attend dans la rue la fin du

rendez-vous de celle-ci avec Bill), et si, lui, il a des ressemblances avec Guillermo et Bill, il pourrait tuer sa femme, Luisa.

Outre le système pileux et les yeux, les mains des hommes jouent également un rôle important lorsqu'il est question de la violence et, notamment, des gestes qui représentent le danger ou qui amènent la mort pour les femmes.

Le cas de Custardoy, un personnage masculin de *Corazón tan blanco*, est à cet égard significatif, tout en étant en quelque sorte indirect. Le personnage/narrateur le présente d'abord comme quelqu'un de dangereux pour les femmes :

Sé de prostitutas que han salido espantadas tras pasar una noche con Custardoy hijo y ni siquiera han querido contar lo que había ocurrido, incluso si eran dos las que se había llevado a la cama y por tanto habían podido darse ánimos y consolarse (p. 131, « Je connais des prostituées qui sont parties épouvantées après avoir passé une nuit avec Custardoy fils et qui n'ont même pas voulu raconter ce qui s'était passé, même s'il en avait amené deux dans son lit et qu'elles avaient alors pu s'encourager et se consoler mutuellement »).

Mais c'est plutôt lorsque Custardoy prend le bras du personnage/narrateur et qu'il s'apprête à lui révéler les circonstances de la mort de sa tante Teresa – la deuxième femme de Ranz – que le geste fait avec sa main semble menaçant. C'est une main « fría y férrea » (p. 133, « froide et dure comme le fer »), ce n'est pas un attouchement poli pour attirer l'attention de l'interlocuteur mais un « asimiento » (p. 133, « une prise »), et le personnage/narrateur ressent cette main comme « un peso » (p. 134, « un poids »). Pour le lecteur, la main de Custardoy ainsi décrite devient le symbole de la violence masculine et, indirectement, peut faire penser à cette autre main d'homme qui a déjà tué une femme et provoqué la mort d'une deuxième, la main de Ranz avec qui Custardoy s'entend si bien.

Le danger que les mains des hommes représentent pour les femmes est bien réel dans *Corazón tan blanco* puisque Ranz a tué avec ses grandes mains (p. 286). Dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, ce danger est présenté comme une possibilité, d'ordre général, d'abord : « Los hombres tenemos la capacidad de meter miedo a las mujeres [...], nuestras manos son más fuertes, y aprietan desde hace siglos » (p. 219, « Nous les hommes, nous avons la capacité de faire peur aux femmes [...], nos mains sont plus fortes, et elles serrent depuis des siècles »). Il apparaît aussi comme une virtualité à propos de l'homme qui part avec Victoria, la prostituée, après qu'elle a été avec le personnage/narrateur : cet homme pourrait la tuer si « tenía dedos torpes y duros igual que teclas y decidía emplearlos antes de ningún contacto contra el cuello o los pómulos o las sienas de Victoria... » (p. 244, « s'il avait des doigts maladroits et durs comme des touches de piano et s'il décidait de s'en servir avant aucun autre contact contre le cou ou les pommettes ou les tempes de Victoria... »). Mais c'est une possibilité bien plus inquiétante pour le personnage/narrateur lui-même, qui semble parfois avoir peur d'arriver à correspondre, par ses actes, aux clichés véhiculés par les croyances communes au sujet de l'apparence physique. À propos de la main et de ces croyances, Pascal Bouchery constate que la main peut « révéler certains aspects de la personnalité de son propriétaire »¹⁷. Lorsqu'il se décrit, le personnage/

narrateur parle justement de la forme de ses mains : « Yo era el conductor o el hombre de manos tan grandes y dedos torpes y duros sobre el volante – mis dedos son como teclas » (p. 212, « J'étais le chauffeur ou l'homme aux mains si grandes et aux doigts maladroits et durs sur le volant – mes doigts sont comme des touches de piano »), et lorsqu'il pose des questions à Victoria pour essayer de savoir si elle est vraiment Victoria, la prostituée, ou si elle est Celia, son ex-femme, il parle de la peur que ces mêmes mains ont provoquée chez la femme : « en sus ojos pintada la noche oscura y también el miedo a mis manos » (p. 222, « dans ses yeux la nuit obscure s'y peignait et aussi la peur de mes mains »).

Pour ce qui est des femmes, et face aux mains des hommes qui peuvent amener la mort, le corps présente des points faibles qui, dans les romans de Marias, sont surtout la nuque et, à un degré moindre, la poitrine.

Dans *Corazón tan blanco*, la première partie de son corps que Berta dévoile à la caméra du personnage/narrateur et, par conséquent, aux yeux de Bill, est bien la poitrine, et la première chose que le père de Teresa a regardée a été le sein blanc de sa fille (p. 12), à côté de la poitrine déchirée (p. 247) dans laquelle elle a logé la balle qui l'a tuée. Violence des regards d'abord, violence latente qui peut rester au stade de la menace mais qui peut aussi conduire à l'acte, car si dans le cas de Teresa il s'agit d'un suicide, le geste qui a amené la mort découle de la violence première d'un homme.

Quant à la nuque, considérée comme un point vulnérable surtout chez les personnages féminins, elle relie dans *Corazón tan blanco* deux femmes vivantes à la représentation picturale d'une autre femme, morte depuis longtemps. Les deux premières sont Nieves, la femme de la librairie, et Gloria, la première femme de Ranz. La troisième est une servante qui offre une coupe à une autre femme, dans un tableau de Rembrandt (*Artemisa*, 1634, Musée du Prado, décrit pages 118–119). Le personnage/narrateur fait ce rapprochement au moment où il imagine les circonstances de la mort de Gloria :

Volvería el rostro [Gloria] y ya no mostraría su bonita nuca, pensé, acaso como la de Nieves, lo único inalterado en ella tras el transcurrido tiempo ; volvería el rostro a diferencia de la joven sirvienta que ofrecía a Sofonisba veneno o a Artemisa cenizas, y porque esa sirvienta nunca se daría la vuelta ni su ama cogería la copa ni se la llevaría a los labios nunca, el guardián Mateu la habría quemado a ambas con su mechero y también la cabeza borrosa de la vieja del fondo, un fuego, una madre, una suegra, un incendio¹⁸ (p. 285, « Elle tournerait le visage [Gloria] et ne montrerait plus sa jolie nuque, pensè-je, peut-être comme celle de Nieves, la seule chose inchangée chez elle après le temps passé ; elle tournerait le visage à la différence de la jeune servante qui offrait à Sophonisbe du venin ou des cendres à Artémise, et parce que cette servante-là ne se retournerait jamais et que sa maîtresse ne prendrait jamais la coupe pour la porter à ses lèvres, le gardien Mateu les aurait brûlées toutes les deux avec son briquet et aussi la tête floue de la vieille femme du fond, un feu, une mère, une belle-mère, un incendie »).

Dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, la nuque est également symbole de fragilité et de mort. C'est la nuque de Marta qui sert en quelque sorte au personnage/narrateur d'indicateur de la progression du malaise qui la conduit à la mort.

Quand Marta commence à ressentir ce malaise, elle est au lit, dans les bras du personnage/narrateur. Elle se retourne, elle le lui dit : « No me siento bien, no sé qué me pasa » (« Je ne me sens pas bien, je ne sais pas ce qui m'arrive »), et il voit alors « su nuca que no había visto nunca, con el pelo algo levantado y algo sudado, y calor no hacía » (p. 11, « sa nuque qu'il n'avait jamais vue, avec les cheveux quelque peu relevés et quelque peu trempés de sueur, et il ne faisait pas chaud »). Dès lors, ses remarques au sujet de la nuque scandent le récit de l'arrivée de la mort : page 13, c'est « la nuca de sangre semiseca o barro », page 14, « su nuca inmóvil surcada, encogida como por el frío » (« sa nuque immobile sillonnée, rétrécie comme par le froid »), page 23, une nuque « cada vez más sudada y más rígida, los hilachos de pelo que la recorrían cada vez más apelmazados, como si el barro los fuera impregnando » (« de plus en plus trempée de sueur et de plus en plus rigide, parcourue par des cheveux effilochés de plus en plus lourds, comme si la boue était en train de les imprégner ») et enfin, page 44, lorsque la mort est là pour prendre ce corps de femme, la nuque de Marta est tout contre le cou du personnage/narrateur, « nuca de sangre o barro contra mi cuello » (« nuque de sang ou de boue contre mon cou »). À ce moment-là, le corps de Marta est totalement tendu. Le personnage/narrateur observe et suppose : « se apretaba contra mí de espaldas como si empujara, como si quisiera meterse dentro del mío para refugiarse y huir de lo que el suyo estaba sufriendo » (p. 44, « elle se serrait contre moi de dos comme si elle était en train de pousser, comme si elle voulait entrer dans mon corps pour s'y réfugier et fuir ce que le sien était en train de souffrir »). Il faut noter qu'il s'agit ici du seul exemple d'un corps d'homme protecteur du corps de la femme, même si cette protection est inutile face au pouvoir de la mort. Il est vrai aussi que cet exemple se trouve dans un récit où aucun homme n'a tué, où le danger est resté uniquement au stade de la menace.

Ainsi, pour Victoria, quand elle vient de raconter au personnage/narrateur le meurtre d'un travesti, deux remarques peuvent faire ressentir au lecteur l'existence d'un danger : « me mostró su nuca al volver el rostro hacia la calle » (« elle me montra sa nuque en tournant le visage vers la rue ») et, juste avant d'aller faire l'amour sur le siège arrière de la voiture : « le acaricié la nuca » (p. 227, « je lui caressai la nuque »). Pour Gloria, une sœur de Marta, morte avant elle, le personnage/narrateur suppose : « murió en accidente acaso, quién sabe si ahogada en el río o desnucada —la nuca— tras una caída durante un verano... » (p. 96, « elle mourut peut-être par accident, peut-être noyée dans la rivière ou avec la nuque cassée — la nuque — après une chute pendant un été... »). Enfin, dans le cas de Eva, c'est Deán, qui a envie de la tuer, et qui, assis derrière elle dans le bus, commence par faire pression sur ses tempes ; puis il raconte : « bajé rápidamente las manos hasta su nuca y su cuello también mojados » (p. 358, « vite, je baissai les mains jusqu'à sa nuque et son cou mouillés aussi ») et « sólo [veía] su nuca y su pelo mientras se iba muriendo » (p. 359, « je ne voyais que sa nuque et ses cheveux tandis qu'elle mourait »). Ce sont des mains qui auraient pu tuer mais qui ne l'ont pas fait, des mains sur la nuque.

Curieusement, dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, les corps des personnages féminins sont reliés aux corps des personnages masculins non seulement par des gestes de protection ou des gestes violents, mais également par la vision de la nuque en tant qu'élément du corps dont la nature évoque la fragilité. Pour le personnage/narrateur, sa nuque apparaît alors qu'il se sent suivi, la nuit, dans la rue, et qu'il a peur. Il imagine ainsi son suiveur : « estaría viendo mi nuca y quizá me seguía para asaltarme en la sombra » (pp. 253–254, « il devait être en train de voir ma nuque et il me suivait peut-être pour m'attaquer dans l'ombre »). Pour Deán, c'est au moment de l'enterrement de sa femme : il a eu une faiblesse, il a failli tomber et « alguien desde atrás le agarró de la nuca –la nuca » (p. 101, « quelqu'un, par derrière, l'attrapa par la nuque – la nuque »). Pour les deux personnages, cette faiblesse partagée avec les femmes laisse entendre qu'ils ne sont pas vraiment menaçants pour elles.

La conception du corps présente dans les trois romans de Javier Marías étudiés ici se donne à lire dans le texte – tant dans sa structure que dans son contenu – mais aussi dans le péri-texte, avec les illustrations de couverture, et même dans l'épi-texte, avec certains articles publiés par l'auteur. Cette conception est fondée en apparence sur une vision de la force attribuée aux corps des hommes et de la faiblesse attribuée aux corps des femmes. La mort, qui arrive souvent par la violence, est la mort des femmes, et la violence qui provoque ces morts vient, directement ou indirectement, des hommes. Elle passe par leurs mains, correspond à des attributs corporels que les croyances communes considèrent comme virils, et touche les corps des femmes là où ils sont le plus faibles. En outre, quand ce ne sont pas les hommes, avec leurs corps, les coupables des morts des femmes, ils se sentent tout de même responsables, comme si leur apparence à elle seule pouvait expliquer le malheur qui frappe les femmes qu'ils côtoient. Cependant, lorsque l'on pousse l'analyse au-delà des apparences, force est de constater que cette conception des corps et cette division hommes-femmes n'est pas si tranchée.

Ce sont surtout les personnages/narrateurs des trois romans qui démentent cette vision. En effet, malgré leur apparence physique qui correspond à ce que la physiognomonie considère comme attributs virils pouvant être symboles de danger, et malgré leur ressemblance avec d'autres personnages masculins présentés dans les récits comme dangereux pour les femmes, ou, tout au moins, inquiétants, les personnages/narrateurs ne font jamais de mal aux femmes. De plus, ils partagent parfois avec elles des points faibles. Dans *Mañana en la batalla piensa en mí*, c'est la nuque, et dans *Corazón tan blanco* ce pourrait être le dos, lorsque le personnage/narrateur se trouve au lit, avec Luisa, sa femme, et que celle-ci est derrière lui : « Muchas noches noto el pecho de Luisa rozando mi espalda en la cama, los dos despiertos o los dos en sueños, ella tiende a acercarse. Estará ahí siempre » (p. 299, « Bien souvent, la nuit, je sens la poitrine de Luisa qui frôle mon dos, au lit, tous les deux éveillés ou tous les deux endormis, elle cherche à se rapprocher. Elle sera toujours là »).

En fait, il semblerait que ces personnages masculins n'adhèrent pas pleinement au rôle qu'ils seraient censés jouer. Jean-Claude Kaufmann définit ainsi ce que représenterait une telle adhésion :

Adhérer pleinement à un rôle, c'est constituer l'unité du moi dans un contexte donné, qui seule permet l'aisance. Pour reprendre le langage de Pierre Bourdieu [*La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979] : en faisant corps avec son corps, sans l'observer du dehors.¹⁹

Les personnages/narrateurs des trois romans étudiés n'observent pas seulement les corps des autres personnages, masculins ou féminins, ils observent également les leurs, et c'est cette observation qui les perturbe. D'un côté, leurs ressemblances avec les autres personnages masculins leur font craindre de devenir comme eux. De l'autre, ils se trouvent des points faibles qu'ils partagent avec les femmes, et c'est peut-être cela qui les sauve.

Kaufmann encore, résumant l'étude de E. Goffman (*Les rites d'interaction*), souligne un aspect caractéristique de ce genre d'attitude :

Les efforts ne sont cependant pas toujours dirigés dans le sens de l'unification du moi et de l'aisance : la gêne peut être volontairement entretenue. Elle signale alors l'existence d'une réserve d'identité, d'un moi qui se refuse à être défini entièrement par le rôle.²⁰

Dans le cas de ces personnages/narrateurs le refus est évident, et même si, en apparence, et pour induire chez le lecteur un état de doute ou de crainte, ils insistent sur la description des caractéristiques physiques qui les relient à la violence des autres personnages masculins, ils entretiennent en même temps l'ambivalence qui leur permet d'échapper à une vision trop simpliste de la différence entre les corps des hommes et des femmes. Les notions de faiblesse et de force se retrouvent, par le biais des personnages/narrateurs, comme étant finalement des caractéristiques partagées.

Bibliographie

- BOUCHERY, Pascal, « Les signes de la main » in Beffa Marie-Louise, Hamayon Roberte, *Les figures du corps*, Nanterre, Société d’Ethnologie, 1989.
- BOUGUEN, Carmen, *Secret et vérité dans l’œuvre de Javier Marias*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000 (inédit).
- DURIF Françoise, « Quelques images du corps dans la littérature française du XIX^e siècle », in *Le corps*, vol. 1, Paris, Ellipses, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GOFFMAN, E., *Les rites d’interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- MOSSE, George L., *L’image de l’homme. L’invention de la virilité moderne*, Paris, Éd. Abbeville, 1997.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *Corps de femmes regards d’hommes. Sociologie des seins nus*, Nathan, Paris, 1995.
- MARIAS, Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- , *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- , *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- , « La foto », in *El País*, 22/04/94.
- , Lettre à l’auteur de ce travail (8/02/99).
- ROY, Claude, *Balthus*, Gallimard, 1996.
- SHAKESPEARE, William, *Richard III*, in *The Complete Pelican Shakespeare*, London, Allen Lane, The Penguin Press, 1969.

Notes

- 1 Anagrama, ed., pour les trois romans.
- 2 Voir à ce sujet ma thèse de doctorat intitulée *Secret et vérité dans l’œuvre de Javier Marias*, soutenue à l’Université de Toulouse-Le Mirail, en juin 2000 (sous presse, Presses Universitaires du Septentrion, Lille).
- 3 Ce sont des éléments comme le titre, les illustrations, la préface, les titres des chapitres ou certaines notes, qui se trouvent « autour du texte, dans l’espace du même volume » (Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 10).
- 4 Ce sont « tous les messages qui se situent, au moins à l’origine, à l’extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) » (*Ibid*, pp. 10–11).
- 5 *Ibid*, p. 373.
- 6 *Ibid*, p. 375.

- 7 Ainsi qu'il le reconnaît dans sa lettre du 8/02/99 à l'auteur de ce travail : « *Todas las ilustraciones de cubierta de mis libros en Anagrama y en Alfaguara (menos la de TLA de bolsillo de Anagrama) fueron escogidas por mí* » (c'est Mariás qui souligne : « *Toutes les illustrations de couverture de mes livres chez Anagrama et Alfaguara – exceptée celle de TLA en poche de chez Anagrama – c'est moi qui les ai choisies* »).
- 8 Tableau exposé à Paris, au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Selon Claude Roy, *Balthus*, Gallimard, 1996, ce tableau fait partie des œuvres inspirées des *Hauts de Hurlevent* : « Heatcliff le rebelle, le garçon sauvage, Balthus lui a donné son visage, sa maigreur farouche, et comme si elle était sienne, la passion d'enfance pour Cathy, la sœur imprévisible et indomptable » (p. 10)
- 9 Consulté au sujet de cette interprétation, qui pourrait sembler hasardeuse, Javier Mariás, dans sa lettre du 8/02/99, n'a pas voulu confirmer ou infirmer cette hypothèse. Il a cependant déclaré : « no parece ir muy descaminada en sus conjeturas » (« vos conjectures ne semblent pas être loin de la vérité »). Comme Balthus représenté dans son tableau, le personnage/narrateur de *Todas las almas* serait représenté dans l'illustration qui donne accès au récit.
- 10 Aux pages 22, 23, 27, 30, 32, 33, 43, 53, 55.
- 11 Vers de la pièce intitulée *Richard III*, cinquième acte, scène trois : « To-morrow in the battle think on me, and fall thy edgeless sword : despair, and die ! » (page 594 dans *The Complete Pelican Shakespeare*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1969).
- 12 Berta, l'amie du personnage/narrateur est filmée par celui-ci, nue, sur le lit. Cette circonstance, ajoutée aux caractéristiques de Bill, le personnage avec qui elle va coucher, qui partage certains traits physiques avec le personnage/narrateur, amène également le lecteur à penser que cette possibilité de violence envers les femmes peut être un trait commun aux personnages masculins du récit.
- 13 Françoise Durif, « Quelques images du corps dans la littérature française du XIX^e siècle » in *Le corps*, vol. 1, Ellipses, 1992, pages 112 à 120, phrase citée page 114.
- 14 George L.Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Ed. Abbeville, 1997, p. 31.
- 15 *Ibid*, p. 31.
- 16 Françoise Durif, art. cit. p. 115.
- 17 Bouchery Pascal, « Les signes de la main », in Beffa Marie-Louise, Hamayon Roberte, *Les figures du corps*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1989, p. 16.
- 18 Le feu a été la raison officielle de la mort de Gloria. La mère – ou la belle-mère vis-à-vis de l'assassin – est celle du conte cubain raconté au personnage/narrateur enfant. Dans ce conte, une femme est tuée par son mari pendant la nuit de noces alors que c'est sa mère qui a arrangé le mariage parce que cet homme, cet étranger, était riche (pp. 54–55).
- 19 Kaufmann Jean-Claude, *Corps de femmes regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Nathan, Paris, 1995, p. 192.
- 20 *Ibid*, p. 191.

Le regard et les mains de l'assassin de la pleine lune : *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina

Christine PÉRÈS

Université de Toulouse-le Mirail

Inspiré de deux fait-divers, un crime sexuel perpétré dans le bois de l'Alhambra à Grenade et l'arrestation à Séville d'Henri Parot, un terroriste détenu de trois-cents kilogrammes d'explosifs, *Plenilunio*¹, roman d'Antonio Muñoz Molina paru en 1997, retrace une enquête criminelle sur le viol et le meurtre de Fátima, une fillette de neuf ans, menée par un inspecteur de police quinquagénaire, récemment muté d'un Pays Basque secoué par les violences de l'E.T.A. dans la petite ville de province andalouse où s'est déroulée une partie de son enfance.

À l'origine de ce roman, deux photographies publiées dans la presse, celle du violeur de Grenade et celle du terroriste de Séville, et le même constat – fait par l'écrivain – d'un divorce entre l'être et le paraître, entre monstruosité et normalité, entre littérature et réalité :

Tout est parti d'une image : la photo dans le journal du violeur ; il avait l'air d'un jeune homme comme il faut, presque un militant d'Action Catholique.²

En esa foto Parot tenía una cara de santo total. [...] En el cine, en la literatura, se dice que la maldad está en la cara, que es el reflejo del alma, etc. Pero en la realidad eso es falso. Hay algo muy intrigante: la cara y las manos. En el caso de Parot eran esas manos, que recuerdan a las de alguien que va a misa y esas cosas. Si no hubiera sido porque estaba esposado, parecía que el tipo estuviera en la iglesia.³

Curieusement, dans ce roman d'enquête criminelle, les deux types de tueurs vont apparaître puisque la traque menée par l'inspecteur est doublée par celle menée par un membre de l'E.T.A. chargé d'abattre le policier. On peut d'entrée de jeu s'interroger sur la signification de la présence de ce deuxième meurtrier. S'agit-il d'un simple résidu des matériaux situés en amont du roman et du travail d'écriture ou ce deuxième meurtrier assume-t-il au sein du récit une fonction qu'il conviendra alors de mettre en évidence ? Joue-t-il un rôle dans la problématique du corps qui nous préoccupe aujourd'hui, tout comme le récit du père Orduña concernant un crime sexuel semblable commis dans l'après-guerre au sein même du collège de Jésuites par un prêtre de bonne famille, affaire immédiatement étouffée ?

Tout dans le roman, de la couverture représentant un homme nu jusqu'au thème du viol et au déroulement de l'enquête permettant l'élaboration progressive

du portrait-robot de l'assassin, invite à faire du corps l'axe de lecture privilégié de *Plenilunio*. En effet, le discours sur le corps est présent à plusieurs niveaux.

D'abord, à travers la quête du policier, mis en présence des corps violentés de deux fillettes, Fátima, morte étouffée par sa culotte, que le violeur lui a enfoncée dans la gorge, et Paula, qui a réussi à échapper à cette mort horrible : le langage du corps acquiert une importance capitale non seulement à travers la description de ces deux corps d'enfants, l'évocation des souffrances endurées par Paula, mais aussi à travers la lente élaboration du portrait-robot de l'assassin grâce aux traces visibles qu'il a laissées sur les deux fillettes et sur le lieu de ses crimes. La corporéité du meurtrier, effacée dans un premier temps par sa disparition dans l'anonymat et par la présence des corps de ses deux victimes, va se dessiner au fil du roman.

Ensuite, à travers les chapitres présentés en focalisation interne sur le meurtrier : le lecteur est placé dans l'intériorité de ce dernier, caractérisée par l'omniprésence d'un discours sur le corps fortement entaché de sexualité et qui dit aussi la peur de la mort et de la maladie, à travers le dégoût visible que lui inspirent ses propres parents.

Il nous semble intéressant d'aborder la thématique du corps par le biais de celui de l'assassin, saisi à la fois du dehors et du dedans, au croisement de son propre regard et du regard de l'autre, pour montrer comment l'écriture du corps est ici mise au service d'« une méditation sur le mal, sur son incompréhensible omniprésence »⁴, d'une réflexion sur la dialectique du désir et de la loi. C'est ce qui nous conduit à étudier la sortie finale du meurtrier au regard de ses longs discours intérieurs sur le corps. Parmi ces derniers, un passage saisissant, au début du chapitre 20 : une longue phrase de trois pages sur les mains de l'assassin. C'est aussi ce qui nous invite à analyser la gravure figurant sur la couverture du roman : c'est là que prend naissance l'écriture du corps, conférant ainsi un rôle primordial au titre et à l'image dans le pacte de lecture proposé au lecteur.

Le corps inversé

L'accent est mis sur la corporéité dès la couverture du roman où s'affiche le corps dénudé d'un colosse baigné par la clarté de la pleine lune. Dans ce nocturne, le géant – présenté de trois-quarts arrière – est assis sur une surface indéfinie et lève les yeux vers le firmament où brille la pleine lune. À première vue, il s'agit de la reproduction d'une œuvre de Goya intitulée *Le Colosse*. C'est une *mezzatinta* datée de 1815, dont les dimensions sont de 285 mm sur 210 mm et qui est conservée à la Bibliothèque Nationale de Madrid. La comparaison entre la gravure originale de Goya et la couverture du livre d'Antonio Muñoz Molina permet de constater un certain nombre de modifications. La première est la reproduction de la gravure à l'envers. La deuxième, la transformation du croissant de lune sur le déclin en pleine lune. La troisième, l'élargissement de l'espace entre la lune et la tête de l'homme, afin de permettre l'insertion du nom de la maison d'édition, de l'auteur et du titre du roman. Ces trois derniers éléments du paratexte viennent s'inscrire dans la diagonale qui unit le personnage et la lune. Enfin, la gravure a été colorisée, alors que l'original était en noir et blanc.

Ces différentes transformations de la gravure ne nous semblent pouvoir obéir que partiellement à des critères d'ordre esthétique. En effet, elles induisent une lecture différente de l'image puisque c'est la composition même de la mezza-tinta qui s'en trouve modifiée. Le titre *Plenilunio*, qui vient s'intercaler entre les deux éléments iconiques de la couverture, souligne la relation évidente entre le texte et l'image. De plus, il opère une sélection en privilégiant un élément iconique, la lune, ce que l'on peut vérifier au niveau de la composition de l'image modifiée. Dans le dessin original, le jeu de lumières fait du géant l'élément le plus important, la lune étant réduite à un mince croissant dont la forme arrondie n'a d'autre fonction que de souligner la courbe du dos de l'homme au repos. Sur le dessin modifié, l'astre a autant d'importance que le personnage, ce que semble souligner la coprésence sur la tranche du roman d'un morceau de la lune et d'une partie du corps du personnage.

Le jeu d'ombres et de lumières fait ressortir les muscles noueux du personnage et la force physique, brutale, qui émane de cet être massif au repos. Alors que sur le dessin original la lumière vient de gauche, sur la couverture c'est une lumière d'origine inconnue, venue de droite, qui éclaire la partie supérieure du dos de l'homme et une partie de son visage tandis que le reste du corps demeure flou, presque noyé dans l'ombre. Elle accuse la netteté des contours du dos et la dureté des traits du visage, transformant ce dernier en une sorte de masque inquiétant. Les couleurs de ce corps nu tendent elles aussi à conférer à cette image un aspect énigmatique et fascinant. Les couleurs sont au nombre de trois : blanc, bleu gris et noir. Ce sont les couleurs du ciel nocturne et celles de la pleine lune qui sont utilisées pour le corps du personnage. Une symbiose – ou une interaction – semble s'opérer entre la Nature et l'homme.

Les couleurs étranges de ce corps, le regard humain tendu vers l'astre lunaire – qui conduit du même coup celui du lecteur dans sa direction –, la forme découpée sur le dos de l'homme par la clarté lunaire (non plus un dernier croissant, mais un premier croissant, c'est-à-dire la forme tendant vers la pleine lune), tout semble indiquer que la lune agit sur le personnage, lui conférant ainsi un pouvoir inquiétant.

Sur la couverture de *Plenilunio*, le jeu des couleurs, l'inversion de l'image et la présence de la pleine lune placent le corps humain sous le signe de la métamorphose. Il suffit de se rappeler la valeur accordée à la pleine lune, mise en relation avec le mythe du loup-garou. C'est le moment des mutations, des métamorphoses. Selon le sociologue Denis Duclos, « le mythe du loup-garou soutient [...] à travers les âges qu'il existe en chaque humain une *nature* : un être sauvage, brutal, vorace et vicieux, qui ne demande qu'à réapparaître à la surface et que seule tient en échec la répression civilisatrice »⁵. Le jeu qui s'instaure entre ce corps humain et l'astre lunaire réactualise la dialectique Nature vs Culture, Barbarie vs Humanité. On verra dans le roman que la force brutale du meurtrier ne se déchaîne que les nuits de pleine lune. Il sera arrêté deux jours avant la pleine lune, alors que la lune est dans son premier croissant.

La partie du dos de l'homme où coexistent le blanc et le bleu gris de la pleine lune est précisément celle qui évoque la forme d'un croissant : un C inversé ou

premier croissant. Dans le corps du texte, l'inspecteur explique à Susana, l'institutrice de Fátima : « Un cura me lo explicó hace muchos años y no se me ha olvidado. La luna es embustera, me decía. Cuando tiene la forma de C, no está en cuarto creciente. Lo está cuando parece una D mayúscula. Cada vez que la miro me acuerdo de eso. » (p. 200). Placer un croissant en forme de C inversé sur le dos de ce personnage, c'est dire implicitement que ce corps est aussi trompeur que la lune, qu'il n'est qu'apparence mensongère.

Ce qui se donne pour corps au repos annonce en fait la violence, ce qui s'affiche comme extériorité – c'est-à-dire comme corps – n'est en fait qu'une peinture de l'intériorité. Il nous faut à présent revenir sur le rôle des couleurs. Dans les romans de Muñoz Molina, le bleu pur est généralement lié au rêve. Mais il s'agit ici d'un bleu tendant vers le noir, vers l'inconscient, vers le monde des pulsions. Ce corps qui se dévoile dans sa nudité ne serait donc pas corps, mais âme. Il ne serait que l'envers du décor, l'envers de l'apparence offerte à autrui. Plusieurs éléments permettraient de corroborer cette interprétation : le meurtrier est tout au long du texte associé à la pleine lune, ce qui amène le lecteur à l'identifier avec le personnage de la couverture. Par contre, son visage, d'aspect juvénile, est imberbe. Ce n'est pas le cas de celui de l'homme de la couverture. De plus, si l'on s'intéresse à nouveau à la tranche du livre, on s'aperçoit que le choix du fragment de corps humain est loin d'être innocent : il s'agit d'un fragment de la tête du géant (un regard noyé d'ombre, et donc illisible) et d'une partie de son corps (ses bras amputés de mains qui restent dans l'ombre, invisibles). C'est une façon d'attirer l'attention du lecteur sur les deux traits physiques définitoires du meurtrier dans le texte de Muñoz Molina, deux traits sur lesquels l'inspecteur va fonder son enquête.

David Le Breton rappelle que le nom commun visage vient du latin *visus*, participe passé du verbe *videre* : « ce qui est vu ». Il ajoute : « Étymologiquement, la plupart des termes qui ont désigné le visage dans les langues de l'ancien monde occidental faisaient allusion à l'aspect visible du visage, à sa forme, à sa position privilégiée au sein du corps humain. Le visage (et les mains) se donnent à voir la peau nue, sans l'écran des vêtements. »⁶ Marc-Alain Descamps souligne que le visage est considéré comme la zone privilégiée de l'expression et de la communication et que le regard matérialise l'inconscient (p. 10)⁷. Quant à la main, elle est « l'instrument universel, un organe privilégié d'action tenu, selon la théorie des correspondances, pour homothétique de l'ensemble du corps. Tout se retrouve symbolisé en elle, même et surtout notre destin. » (Descamps, pp. 38–40). Le lecteur se voit associé à une réflexion sur le regard et les mains, les deux parties de notre corps qui sont à découvert, et dans lesquelles sont censés s'inscrire notre intériorité ou notre destin.

En même temps, cette image placée sur la couverture de *Plenilunio* trace les contours de l'expérience que le lecteur va être amené à vivre au fil de sa lecture : le texte du roman va le faire passer au-delà du corps et de ses apparences et lui permettre de pénétrer dans ce que Michèle Pagès-Delon nomme « l'envers du look »⁸, grâce à un artifice narratif, l'utilisation de la troisième personne du

singulier⁹, et l'apparition tardive de l'assassin dans le roman (chapitre 12). Cependant, au fur et à mesure que se déroule la quête de l'inspecteur et que le portrait physique du meurtrier se précise, la part accordée à l'intériorité de ce dernier diminue et finit par disparaître complètement après son arrestation et son interrogatoire par le policier. Les chapitres 12, 15, 17, 20, 22 sont entièrement en focalisation interne sur le meurtrier. Au chapitre 28, la focalisation interne se fait successivement sur une prostituée et sur l'assassin. Au chapitre 29, seules quelques pages nous font pénétrer dans l'intériorité du meurtrier. Lors de sa dernière apparition, le meurtrier est présenté en focalisation externe et un long passage au style direct rapporte les paroles qu'il adresse à l'inspecteur. Le lecteur n'a alors plus accès à son intériorité. Il faudra que nous nous interroguions sur le sens à donner à cette construction du personnage dans le cadre de l'écriture du corps.

Le regard, miroir de l'âme ?

L'inspecteur « traque les yeux du mal et le secret des âmes »¹⁰, fondant son enquête sur l'idée de « communication corporelle », pour reprendre l'expression de Descamps (p. 12) : « à tous les siècles les hommes ont toujours voulu lire le psychisme d'autrui sur son visage » (p. 43) parce que le non-verbal est omniprésent, inéliminable et qu'on ne peut pas ne pas communiquer (p. 13).

Le discours sur le corps et sur le rapport que ce dernier entretient avec l'identité du sujet est présent dès l'*incipit* qui met en place le thème de la simulation, et celui de la haine : sur le conseil d'un vieux prêtre, le père Orduña, l'inspecteur est en quête d'un regard qui reflète l'atrocité du crime commis. Cependant, fort de son expérience passée, il est sûr qu'il existe des visages qui ne reflètent rien : « Buscaba unos ojos, una cara que sería el espejo de un alma emboscada, un espejo vacío que no reflejaba nada, ni el remordimiento, ni la piedad, tal vez ni siquiera el miedo a la policía. » (pp. 14–15). En regardant dans ses archives les fiches d'identité des délinquants, il constate que chacun porte son secret sur le visage, dans les yeux, derrière le regard (pp. 29–30). Le texte insiste ensuite sur le sentiment d'impunité qui habite le meurtrier, convaincu lui-même que son visage et son regard sont indéchiffrables (p. 207). Ce sentiment de toute-puissance est traduit par l'emploi de « volverse », verbe marquant une transformation qui affecte la nature de l'être, faisant de l'invisibilité un trait d'inhérence de sa personne : « Se ha vuelto invisible, soluble entre la gente de la calle... » (p. 313). L'anaphore du verbe « saber » et de l'adverbe « sólo » (« Sólo él sabiendo... Él solo y nadie más sabía... Sólo él sabía... », p. 216), marque textuelle de l'intense sentiment jubilatoire qui s'empare de cet homme perdu au sein de la foule des anonymes venus rendre un dernier hommage à Fátima, fait du secret, dont il est le seul dépositaire, le fondement de cette puissance.

La problématique générale est donc une dialectique entre deux discours : le corps comme accès à l'intériorité – thème abondamment véhiculé par la littérature du XIX^e siècle – et le corps comme écran à l'intériorité. Les tenants de la première thèse sont le père Orduña, la voisine du meurtrier et, à travers eux, la voix populaire. La voisine associe beau visage et qualités morales, dans un discours adressé à la mère de l'assassin : « En la cara se le ve la nobleza, dijo la vecina, él

la oyó detrás de la persiana echada. » (p. 217). Le père Orduña pense que le criminel porte sur le front une marque semblable à celle de Caïn (p. 64). Quant à la *vox populi*, elle se fait l'écho des terreurs enfantines, peignant un meurtrier imaginaire aux dimensions de leurs peurs (pp. 61–62). Entre les tenants de cette première thèse et le meurtrier – dans lequel s'incarne la deuxième – se situent deux personnages qui jouent un rôle essentiel dans le voyage initiatique que le texte propose au lecteur. Lancés sur la piste du coupable dont ils essaient de recomposer le portrait, Susana et l'inspecteur consultent les archives du passé et du présent. Pendant que l'inspecteur se penche sur les photographies jaunies du collège des Jésuites, patiemment réunies et ordonnées par le père Orduña, Susana examine celles de la police. Dans les traits dénués de remords des suspects potentiels photographiés par la police, l'institutrice voit « las máscaras de una masculinidad brutal, no de trastorno mental ni de lujuria, sino de soberbia y de odio, de fría determinación y crueldad ocultas bajo unos rasgos casi siempre normales. » (p. 139). L'inspecteur, quant à lui, voit son destin reflété sur le visage des anciens élèves du collège des Jésuites : « vidas infantiles muy parecidas a la del inspector, tan semejantes a ella como las caras de los otros niños, vidas olvidadas de desamparo y de pobreza, de miedo a las palmetas y a las sotas y a los castigos del Infierno » (p. 129). Face à l'uniformité de la haine, celle de la peur. Face au monde des adultes, celui des enfants. Face au monde des bourreaux, celui des victimes. Mais déjà se dessine la possible réversibilité des rôles qui fera, à la fin du roman, du chasseur un gibier, du coupable une victime. Le père Orduña, pris d'une sombre intuition, confie à son protégé : « Ese hombre al que tú buscas [...]]. El que mató a esa niña. Quizás fue alumno nuestro y su foto está en el archivo. » (p. 130).

Le portrait-robot de cet homme va s'élaborer progressivement. Le corps de l'assassin est d'abord une corporalité monstrueuse et effacée à la fois, comme en témoignent les images de l'homme-loup (pp. 34–35), du fantôme (pp. 72, 76) et de l'homme invisible (pp. 76, 138). Au lieu de ce regard si ardemment recherché, l'inspecteur ne trouve que la trace d'une main sanglante sur le pull-over de Fátima, une main fantôme (p. 53) pareille à une peinture rupestre (p. 106). Après la deuxième agression, dissimulée à la presse et au grand public, la situation se renverse puisque l'inspecteur bénéficie du témoignage direct de Paula et a l'avantage du secret : le portrait du meurtrier se construit comme un puzzle dont les morceaux s'assemblent (p. 395). Lorsqu'il est reconstitué, il offre l'image d'un corps sans regard, ce dernier étant comme voilé par un masque (p. 397). Peut-être est-ce parce que Paula confond le regard intense du meurtrier, chargé de désir sexuel, avec un regard de haine (Descamps, p. 91), qu'elle ne retrouve pas un regard semblable dans les archives de l'inspecteur (p. 394). Peut-être aussi est-ce tout simplement parce que cet homme possède un regard indéchiffrable. Comme Paula, qui a l'impression en regardant ses yeux de se pencher sur la margelle d'un puits (p. 335), la prostituée décrit son regard comme un puits d'ombre insondable, qui ne peut que rappeler au lecteur la gravure de Goya reproduite sur la couverture du roman (p. 404). Aussi, lorsqu'il l'arrête, l'inspecteur est-il déçu par ce regard fuyant et sans mystère, inexpressif et banal (p. 418), qu'il rapproche de

celui des tueurs de l'E.T.A. qu'il a pu voir naguère (p. 420).

La question « Le regard est-il le reflet de l'âme ? » trouve sa réponse définitive à la fin du roman lorsque l'inspecteur tombe sous les balles d'un membre de l'E.T.A. *L'excipit* vient souligner comme en point d'orgue l'opacité du corps. La tentative d'assassinat perpétrée sur l'inspecteur vient confirmer en écho la thèse échafaudée à propos du meurtrier : comme l'assassin rentré dans le droit chemin et comme le soupçonnait le policier (p. 99), le terroriste basque est jeune et possède un regard franc. En témoigne cette image, saisie en une fraction de seconde sur le seuil de la mort : « una cara joven, bien afeitada, con el mentón ancho, los labios firmes, la mirada tranquila, los ojos inexpresivos y francos tras los cristales de esas gafas que sin duda eran de marca » (p. 483). Comme le meurtrier, il fait l'objet d'un portrait en focalisation externe saisi par le policier. Le parallélisme entre les deux tueurs avait déjà été annoncé : le meurtrier ne rêve-t-il pas de se transformer en terroriste (p. 212) pour le seul plaisir de tuer un représentant de l'ordre ? Tous deux éprouvent la même vanité en voyant leurs sinistres exploits relatés dans la presse (p. 355), tous deux bénéficient du même processus de victimisation, quand ils ne voient pas leurs actes sanctifiés. Le meurtrier ne se considère-t-il pas comme le pendant du Fils de Dieu, arrêté dans le Jardin des Oliviers (p. 459) et n'est-il pas traité comme une véritable vedette pendant que les terroristes tués sont portés en terre comme des martyrs de la foi (p. 455) ?

La réflexion sur le regard se fait alors plus générale. Dans plusieurs passages écrits au présent de vérité universelle, la métaphore du masque devient un trait générique du visage et du regard humains (pp. 163, 168). L'inspecteur se dépeint lui-même comme un simulateur (p. 131) et, se souvenant que pendant ses études universitaires il fut un mouchard à la solde du franquisme, il utilise cette même métaphore du masque (p. 169). De la page 168 à la page 172, une série de phrases, scandées par l'anaphore de l'indéfini « alguien », met en parallèle trois simulateurs, trois porteurs de masques – l'assassin de Fátima, l'inspecteur et le terroriste de l'E.T.A. –, trois êtres interchangeable dans leur capacité à abriter le mal en eux.

La réflexion sur le regard s'étend en effet à tout le personnel romanesque et nombreux sont les jeux de regards ou les personnages qui essaient de lire dans le regard des autres. Ainsi, pour l'inspecteur, les yeux de Ferreras, le médecin légiste, rouges et dilatés par le sommeil, par l'horreur de ce qu'il vient de découvrir en autopsiant Fátima, sont aussi insondables que le regard du tueur (p. 108). Par contre, lorsque l'inspecteur arbore le même regard, Paula, la deuxième victime, y discerne une immense fatigue qui traduit la fragilité de son protecteur et sa vieillesse (p. 439). Nombreux sont les jeux de mains (p. 189) et de regards de Susana et de l'inspecteur, indices de leur amour naissant (p. 193). Susana apprend à déchiffrer le regard de l'inspecteur (pp. 238, 293, 299), alors que celui-ci ne lit plus rien dans celui de sa femme (p. 257) et craint toutefois que cette dernière ne découvre dans le sien la trahison amoureuse (p. 447). Par contre, il apprend peu à peu à soutenir le regard de Susana (p. 300). L'amour que porte Ferreras à Susana lui permet de voir dans les yeux de la jeune femme (p. 287) et dans ceux

de l'inspecteur (p. 352) que quelque chose a changé. Le visage de ce dernier devient déchiffrable pour lui durant un bref instant seulement (p. 355), avant de reprendre son inaccessibilité première. Complices, Susana et son fils se comprennent d'un regard (p. 470). L'amour et l'affection rendent donc parfois lisible le regard d'autrui. Mais la plupart du temps règne l'opacité. Face au regard, la plupart du temps dénué d'expression, les mains attestent-elles l'existence d'un autre langage plus révélateur ?

Le langage des mains

Citant Unamuno qui parlait des « mains ailées » des personnages du Greco, Jean Téna souligne combien le langage des mains est plus signifiant que les paroles¹¹. Le roman nous rappelle d'ailleurs que les mots peuvent être aussi dissimulateurs que les visages (p. 170). Les mains du meurtrier occupent le devant de la scène, non seulement parce qu'elles donnent la mort mais surtout parce qu'elles font l'objet de soins particuliers de la part de ce dernier pour tenter d'en gommer la souillure et parce qu'elles en viennent à symboliser son rapport au monde.

L'ineffaçable souillure

Le chapitre 20 s'ouvre sur une longue phrase nominale de trois pages, consacrée aux mains du meurtrier. Un blanc typographique isole ce monologue intérieur de l'assassin, assis dans un bar et perdu dans la contemplation de ses mains posées sur le comptoir, du reste du chapitre écrit à la troisième personne (en focalisation interne sur ce même personnage). Cette phrase frappe par sa circularité : elle s'ouvre et se ferme sur le même constat, l'opposition entre une volonté marquée de rendre aux mains leur propreté première et la mise en évidence de leur saleté inhérente, comme en témoigne la répétition de la locution concessive « a pesar de » qui vient scander rageusement le déroulement de la phrase (« a pesar del jabón y del agua caliente », p. 259, « a pesar del jabón », p. 260, « a pesar del jabón y el roce frenético », p. 261), relayée en écho par l'inverseur sémantique « pero » (p. 262) qui vient clore la phrase et souligner la vanité des efforts déployés : « [...] pero aún queda algo, indeleble, no el olor de la sangre, ni el de la piel sudada ni la saliva ni la ropa infantil, sino el otro olor, perpetuo, el olor del pescado, perceptible en las uñas, en el cerco negro que siempre queda bajo su curvatura, en los intersticios de la piel cuarteada. ». C'est une façon de mettre en exergue la monstruosité de ce personnage dénué de tout remords. La circularité de cette phrase est l'indice d'un discours entaché de folie, caractérisé par une seule obsession : la normalisation de cette partie de son corps. D'ordinaire, cette obsession de la propreté caractérise les victimes de viol. Ici, par un curieux renversement, c'est l'assassin qui cherche à éliminer... l'odeur du poisson... George Romey rappelle les vertus purificatrices de l'eau : « Les plus anciens témoignages disponibles montrent qu'une eau versée sur le corps a toujours été investie du pouvoir de purifier l'âme. Une eau qu'on verse sur le corps ou sur le sol efface la souillure morale comme elle lave d'une malpropreté physique. Une eau pure purifie tout ce qu'elle atteint. »¹² Dans *Plenilunio*, l'eau purifie bien les mains de l'assassin de la souillure du meurtre. Elles ne gardent pas de trace du viol, mais

conservent celles du travail, comme s'il lui était plus facile d'effacer les marques du crime que la souillure de son métier. Le passage où il se les lave et prend une douche, juste après le meurtre de Fátima, le montre clairement : « Así que mejor lavarlo todo, se lava y se estrena, como decía el anuncio, se lava uno las manos debajo de un chorro de agua hirviendo y con un jabón bien fuerte y luego no queda ningún olor, entra uno en la ducha a las dos de la madrugada, aturdido todavía, asustado, un poco borracho, recordando cosas que le parecen soñadas, y cuando sale enrojecido y desnudo frente al espejo turbio de vapor ya es como si fuera otro, como si no hubiera hecho nada ni estuviera cansado hasta el límite del desvanecimiento, y luego, sin dormir, baja a la calle y encuentra la vida de todos los días » (p. 187).

La monstrosité de ce personnage vient aussi de l'utilisation des mêmes gestes (presque des mêmes termes) pour évoquer son travail de poissonnier et l'acte de viol. Il viole les petites filles avec les mêmes automatismes et la même efficacité que ceux avec lesquels il vide un poisson. La victime se voit alors réifiée, ravalée au rang de poisson mort à vider. Cette même image apparaît lors du deuxième viol (p. 309). Le dévoiement dans le viol des gestes professionnels se fait jour dans cette longue phrase qui bascule soudain du monde du travail dans le monde du crime, de la normalité dans l'horreur à partir d'un terme pivot « huellas dactilares » (p. 261). Le travail et le crime sont évoqués à travers les mêmes sensations tactiles, comme en témoignent les trois séquences suivantes, la première consacrée au travail, les suivantes évoquant le viol : « ... la fuerza de acero de los dedos acostumbrados a apretar, a arrancar cosas, a clavarse como garfios en los escamosos vientres abiertos para extraer en un solo movimiento rápido las vísceras » (p. 259), « manos que apresan, que arracan, que hienden y buscan en la oscuridad, que emergen mojadas, pegajosas, como de un pescado abierto » (p. 261), « ... una sensación particular de blandura, de carne frágil, inmediatamente vulnerable, de saliva, de sangre, de materia viva hendida y desgarrada, como la hendidura de unas agallas en la que clavan las manos los garfios de las uñas y se hunden y horadan y agarran... » (p. 261).

À plusieurs reprises dans le roman, le narrateur montre que le meurtrier confond dans une même haine les femmes et les poissons : « los charloteos de gallinas de las mujeres, siempre mirando ojos y bocas abiertos de pescados, ojos redondos con mirada de muertos y bocas descoyuntadas con filas diminutas de dientes que desgarran la piel de las manos, siempre sonriendo, aunque por dentro tenga ganas de vomitar o de hincar un garfio en esa boca abierta y pintada que pide algo como se hinca en las agallas de una merluza » (p. 211). Plonger ses mains dans les gueules béantes des poissons ou rêver de planter un crochet dans les bouches maquillées de ses clientes, n'est-ce le signe d'une fellation fantasmée, réalisée ensuite avec ses victimes ou des prostituées ? On citera pour mémoire le film de Bigas Luna, *Bilbao* (1978), dans lequel la saucisse fourrée dans la gueule du poisson est analysée par Emmanuel Larraz comme la métaphore d'une fellation fantasmée¹³. Selon Descamps (*op. cit.*, p. 49), la bouche est considérée comme l'homologue de la vulve. De plus, l'expression « esa boca abierta y pintada que pide algo » montre que le meurtrier rejette sur la femme,

qu'il méprise, ses propres fantasmes. Les femmes sont toutes des putes (pp. 140, 146, 180, 213...), et ce dès leur plus jeune âge, leitmotiv omniprésent dans les chapitres consacrés au tueur (p. 211).

Le lecteur ne peut qu'être frappé dans cette longue phrase par une image presque surréaliste, celle des « *manos arracimadas en cajas de pescado, cortadas y expuestas, amputadas, con un lado todavía sangriento, como el lomo de un gran pez recién cortado por la mitad de un hachazo* » (p. 260). Immédiatement après cette image d'une amputation qui ôte la vie, on trouve celle de la greffe (p. 260). Cette image avait déjà été introduite à la page 259. Doit-on voir dans ces mains amputées un indice de son impuissance ? En effet, incapable de pénétrer les fillettes, il déchire leur vagin au moyen de ses mains (p. 106). La gravure de la couverture introduit ce thème de l'amputation : le bras du colosse ressemble à un moignon. Doit-on considérer cette image comme indice d'une déperdition de soi ? L'utilisation récurrente de l'article défini provoque en effet une atomisation du corps en une série d'éléments autonomes : « *las manos* », « *la cara* », « *los dedos* », « *las uñas* ». On a l'impression qu'il parle de cette partie de son corps comme s'il ne s'agissait pas de ses propres mains, ce que confirmera la suite du texte, comme ce passage de la page 268 : « *... enciende un cigarro, mira la gruesa mano derecha con sus uñas negras y de filos quebrados alargarse hacia el paquete...* ».

Ses mains symbolisent en outre l'union des contraires, comme le montre à la page 259 l'opposition entre leur pâleur et leur rougeur, entre leur blancheur – signe de faiblesse trahissant sa peur de la maladie (pp. 143, 206) – et la force d'acier des doigts. Mélange de force et de vulnérabilité, elles font sa puissance, mais leurs empreintes pourraient le trahir (pp. 260, 261). Si les mains sont l'instrument lui permettant de réaliser ses désirs en défiant la loi, elles sont aussi ce par quoi la sanction peut survenir, si une limite est franchie. Ainsi, à plusieurs reprises vient s'inscrire dans le texte l'image de l'homme foudroyé par une décharge : souvenir surgi de l'enfance, ce panneau apposé sur la porte d'une installation électrique (pp. 310–311) est lié à la notion de limite à – ou à ne pas – dépasser et symbolise finalement son rapport au monde, fondé paradoxalement sur le défi et la crainte, sur un sentiment d'impunité et l'intuition de sa possible défaite.

Les mains comme image du rapport au monde

Comme l'écrit Jean-Claude Seguin dans une étude sur *El verdugo* : « Les mains sont le lieu d'un contact au monde, et en tant que telles, elles sont à la fois le premier maillon de la communication et l'ultime rempart vers autrui. »¹⁴ Il est intéressant de faire un relevé des images qui caractérisent les mains du meurtrier dans le texte car elles dessinent les contours de sa relation avec le monde.

Les mains symbolisent le sentiment d'exclusion qu'éprouve l'assassin. Ainsi, lorsqu'il contemple les amoureux qui se rencontrent en cachette dans les jardins de la Cava, c'est encore une comparaison dans laquelle apparaissent les mains qui est utilisée : « *como un puño que golpea muchas veces una puerta, el puño de*

alguien que llama desesperadamente a una casa cerrada » (p. 204). Mais cette exclusion n'est pas seulement amoureuse, elle est aussi sociale. Le surinvestissement négatif de l'apparence des mains prend un aspect obsessionnel et il est un signe d'autodépréciation. Le rejet de ses mains symbolise le rejet d'un statut social jugé inférieur et dévalorisant ou dégradant (p. 208). Il se définit par rapport à des canons de beauté qui – lui semble-t-il – émanent des classes privilégiées : malgré ses efforts quotidiens pour effacer, atténuer ou masquer les imperfections de ses mains (odeur de poisson, saleté), elles demeurent visibles et constituent à ses yeux de véritables stigmates, qui le marquent comme non conforme aux modèles idéaux de beauté. Il se sent victime d'un processus d'exclusion dans la société et redoute sans cesse la répugnance ou les quolibets d'autrui (pp. 143, 271–272). Car il ne faut pas oublier qu'une « relation forte entre hygiène physique et bonne moralité marque de façon prégnante les imaginaires et les représentations » (Pagès-Delon, *op. cit.*, p. 42), tout comme persiste un stéréotype très en vogue dans les années 70, l'intrication de l'être et du paraître : « ce qui est beau est bon ». Les êtres beaux posséderaient les plus belles qualités morales, ce qui expliquerait leur plus grande réussite sociale¹⁵. D'autres corps sont présents dans son discours et sont dénigrés les uns après les autres, qu'il s'agisse des corps vieillissants ou de ceux qui sont jeunes et pleins de santé. C'est par rapport à eux qu'il se définit, dans des termes dénonçant la sexualisation de ses relations avec autrui. Le rapport qu'il entretient avec ses mains témoigne de la honte qu'il éprouve vis-à-vis de son sexe : il a reporté sur ses mains la virilité dont ses camarades de garnison lui reprochaient de manquer, tout en se moquant de lui et en lui conseillant de se faire transplanter un sexe (pp. 144, 145, 150). Cette anecdote peut aussi expliquer partiellement la métaphore de la greffe attribuée aux mains. Il ne cesse de dénigrer les attributs sexuels ou la force musculaire des autres et ses injures sont toujours orientées vers la féminité (pp. 144, 145, 181, 262). D'ailleurs, lorsqu'il parle à quelqu'un, il a toujours honte à l'idée que sa voix paraisse efféminée (p. 212). De plus, il transpose cette discrimination sexuelle sur le plan social : ceux qui ne sont pas des travailleurs manuels sont des êtres efféminés (pp. 262–263). À maintes reprises, il évoque les mains des personnages appartenant à des couches sociales supérieures, celles des fils à papa qui vont à l'université et mangent « con las manos limpias, sin tener que olérselas con repugnancia y lavárselas veinte veces al día, sin estropeárselas, en vez de ganarse la vida diciendo a todo sí señor y sí señora y levantándose antes que nadie » (p. 184). Il a donc le sentiment d'avoir greffées à son corps des mains de travailleur manuel alors qu'il aspire à un autre destin. Ses mains sont le signe de son appartenance à une catégorie sociale à laquelle il rêve d'échapper et le condamnent à un destin qui n'est pas le sien. Il décrit en ces termes l'aspect de ses mains avant la maladie de son père : « ... entonces eran unas manos más finas, aunque no ya de niño, manos de estudiante, de señorito sin callos, sin las uñas rotas y sucias, como ahora, siempre con una línea negra que ya no parece que haya manera de quitar » (p. 144).

Comme le montrent la comparaison des mains avec une jalousie et la métaphore du masque, les mains font figure de rempart protecteur (pp. 260, 433, 434).

Elles sont l'image de son rapport aux autres, fondé sur la méfiance, mais aussi la tromperie : il espionne sa mère et la voisine, caché derrière les persiennes (p. 207) et, à l'image d'un acteur, il joue sans cesse des rôles.

L'image des pinces de crabe apparaît à plusieurs reprises dans le roman sous la forme de comparaisons et de métaphores, indiquant la relation offensive entretenue avec autrui (pp. 260, 262, 267, 268, 313, 316). Il en va de même pour une autre comparaison ou métaphore, qui exprime elle aussi la violence de son rapport au monde, celle du crochet (pp. 259, 261). Cette relation agressive envers autrui se traduit tout au long du roman par un geste d'auto-mutilation de l'assassin, le geste incessant de s'enfoncer les ongles dans les paumes (pp. 218, 219, 262, 267...) ou de serrer la lame de son couteau jusqu'à se faire saigner (pp. 176, 179, 263, 305, 310...), indice d'efforts violents accomplis pour garder la maîtrise de soi. Ce couteau – souvent désigné par le terme « bulto » (pp. 178, 209, 210, 212...) – a d'ailleurs une valeur phallique, comme en témoigne ce passage de la page 178, où la pression exercée par l'arme semble se confondre avec celle de son sexe en érection, montrant qu'il compense son impuissance sexuelle par la puissance de ses mains et de son couteau, tous deux associés au sexe (pp. 218, 263). La prostituée lui fait d'ailleurs remarquer que, chez lui, le couteau remplace le sexe (p. 410).

Cette longue phrase du chapitre 20 invite aussi le lecteur à mettre en relation les mains du meurtrier avec celles des autres personnages : « *manos de apariencia vulgar, semejantes a otras tantas manos maltratadas y endurecidas por el trabajo* » (p. 260), « *manos tranquilas, inmóviles en barras de bares, apretadas por otras manos ignorantes, manos comunes, que pueden pertenecer a cualquiera* » (p. 261). À maintes reprises, le roman revient sur l'idée que les mains gardent les traces du travail effectué ou du vice auquel on s'adonne. Ainsi, à la page 164, le narrateur évoque « *... los efectos del trabajo en las manos, las huellas de nicotina, las quemaduras ácidas del yeso* » et prend l'exemple de la jeune victime : « *Fátima tenía una mancha de tinta de rotulador en la yema del dedo índice de la mano derecha, y un pequeño callo en el dedo corazón, de los que les salen a los niños de escribir apretando mucho el lápiz* ». Le texte insiste sur les transformations que le travail manuel a opérées sur les mains du père de Fátima, bien que ce dernier ne travaille plus depuis des années (pp. 154-155). Il en va de même pour celles du père Orduña : « *... alzaba las manos como un orante arcaico, y las tenía grandes y anchas, fortalecidas y romas por el trabajo* » (p. 25). L'inspecteur se souvient de son enfance et évoque les mains du père Orduña à cette époque-là : « *De noche en el dormitorio, se oía su tos bronquítica, y al acercarse la cara infantil a su mano derecha se olía a tabaco y se veía la mancha amarilla de la nicotina en los dedos índice y corazón. La sotana del padre Orduña olía a cera, a iglesia, a incienso, a picadura de tabaco.* » (p. 22). Mais, comme le visage, les mains peuvent elles aussi être trompeuses et sont caractérisées par le lexique de la dissimulation (« *ocultas bajo el mandil sucio* », p. 259). Ainsi, l'assassin a des mains de poissonnier alors que c'est un meurtrier : ses mains de travailleur cachent en fait des mains d'assassin. Orduña a des mains de travailleur manuel alors qu'il est un prêtre (p. 21). Ferreras n'a pas des mains de médecin mais des mains grandes et

brunes, des mains de reporter ou d'explorateur (108). Les mains sont donc liées au travail, au secret, à la dissimulation et à la question de l'identité.

Les mains du père/Père

Un trait omniprésent dans les romans d'Antonio Muñoz Molina lorsqu'un personnage apparaît accompagné de ses parents est la ressemblance qui l'unit à ses géniteurs, ressemblance qui s'accroît au fur et à mesure qu'il vieillit. On peut citer comme exemples Jacinto et Justo Solana dans *Beatus Ille* (1986), Rebeca Osorio et sa fille dans *Beltenebros* (1989), Manuel et ses parents ou Nadia et ses parents dans *El jinete polaco* (1995). Mais il est vrai que ces personnages sont saisis sur la longue durée, ce qui n'est pas le cas de l'assassin puisque la diégèse est réduite à quelques mois seulement. Cependant, ce thème est abordé dans *Plenilunio* puisque le père Orduña recherche sur les traits vieillissants de l'inspecteur une ressemblance avec le père de ce dernier que le prêtre n'a rencontré qu'une fois : il affirme alors que le visage n'est pas seulement le reflet de l'âme mais le miroir du visage des morts (p. 69). Or, dans *Plenilunio* il n'est fait état d'aucune ressemblance entre le meurtrier et ses parents dont ce dernier essaie de se différencier avec mépris par une dépréciation systématique de leur corps vieillissant. Par contre, le meurtrier remarque leur ressemblance avec leurs parents et leurs grands-parents (p. 185). Il évoque à maintes reprises avec dégoût leur dentier, leurs odeurs nauséabondes et les compare à des momies car ils lui offrent l'image de la mort, non seulement en raison de leur âge, mais aussi de leur inadaptation à leur temps (goût pour les objets vieillots, refus du progrès, de la modernité). Il est beaucoup plus dur envers son père, vieil homme à la respiration rendue difficile par une maladie des bronches ou un cancer, dont il critique la saleté et dont il souhaite à plusieurs reprises la mort. Il projette sur les gens âgés, comme ses parents le processus d'exclusion dont il se sent victime, le transformant en : « ce qui est vieux est laid ». Ce processus d'exclusion finit par englober le centre ancien formé de bâtiments classés, où il vit. Les parents du meurtrier sont seulement présents à travers les passages en focalisation interne, à travers le discours intérieur de leur fils qui les hait.

Peu à peu au fil du roman sont dévoilées à demi mot les raisons de la haine viscérale qu'il nourrit à l'encontre de son propre père : le lecteur comprend qu'il a dû abandonner le lycée pour succéder à son père malade – comme le Manuel de *El jinete polaco*. C'est donc par la faute de son père qu'il est condamné à exercer ce travail de poissonnier. Quelques expressions qui émaillent discrètement le texte permettent de le comprendre (pp. 182, 185, 187, 208, 265). Cette version des faits est confirmée finalement par Susana : « ... me daba pena porque me parecía demasiado tímido para ser un buen vendedor y nunca tenía mucha gente en el puesto, las parroquianas decían que al caer malo su padre había tenido que dejar el instituto para ponerse a trabajar. » (p. 420). L'autre odeur du père, à laquelle il est fait allusion à la page 182 est celle du poisson : « ... sólo se ducha cuando Dios quiere, así que cuando se sienta a la mesa no sólo hay que verlo y que oír su dentadura, sus pulmones o sus bronquios podridos, sino además oler su olor, el olor retestinado de tantos años de trabajo inmundo y el otro, el más

reciente, el olor a viejo que no se lava... ». Chez le père l'odeur de la vieillesse n'efface pas celle du poisson, de même que chez le fils l'odeur du meurtre n'arrive pas à effacer celle du poisson.

Si l'on s'intéresse au reste du roman, on s'aperçoit de l'importance accordée aux mains des autres personnages : celles de tous les personnages principaux apparaissent à un moment ou à un autre dans le roman, à l'exception de celles d'un seul protagoniste. Ces mains manquantes ou absentes sont celles du père de l'assassin. En fait, la seule allusion qui y soit faite est une expression lexicalisée qui dit sa pingrerie (« parece que la llama azul del gas le estuviera quemando las manos al viejo », p. 183). Cette partie de son corps que le meurtrier ne reconnaît pas comme sienne, obsédé par son rejet de la vieillesse et sa peur de la maladie, ce sont des mains qui lui rappellent celles de son père, des mains portant les marques indélébiles de son travail, des mains vieillies et malades, sales et puantes. C'est ce qui explique la double image de l'amputation et de la greffe.

À la fin, les mains du meurtrier semblent avoir retrouvé leur état initial : « Ni siquiera sus manos eran las mismas, a pesar de las esposas : eran mucho más blancas, más afiladas que antes, y las uñas estaban limpias y rosadas, aunque mordidas, observó el inspector, se las mordía y en cuanto se daba cuenta debía de reprenderse a sí mismo y bajaba las manos, las escondía detrás de las tapas de la Biblia. » (p. 457). Elles sont en parfaite harmonie avec tout le reste du corps : elles ressemblent aux mains d'un prêtre dont il a d'ailleurs les gestes : or justement, dans ce roman, les prêtres sont définis par la violence exercée sur les enfants et par le souvenir d'un crime ancien, un acte de pédophilie, le viol et le meurtre d'un jeune garçon par un prêtre. Le prêtre pédophile, meurtrier d'un jeune élève, le Père Alonso (p. 244) est emmené de force dans un asile : cet homme à la peau blanche (p. 243), voyant que sa résistance est vaine, devient soudain docile et offre alors l'image d'une victime, comme le meurtrier de Fátima lorsqu'il est pris par la police : « dócil de pronto, mugiendo como un animal » (p. 243). On retrouve plusieurs comparaisons animales, peignant un individu mi-homme mi-bête, mais la comparaison n'est plus ici celle de l'homme-loup, puisque le père Alonso, devenu inoffensif, offre l'image d'une bête conduite à l'abattoir. Le sens de la présence de ce premier meurtrier d'enfant est alors évident : il s'agit non seulement d'apporter une preuve supplémentaire de la dualité être-paraître, mais surtout de dénoncer la facticité de la transformation opérée chez le meurtrier de Fátima. Car, comme celles du meurtrier, les mains des prêtres ne gardent aucune trace des violences physiques infligées aux enfants (p. 21). Elles peuvent être aussi bien dispensatrices de bénédictions que de soufflets (p. 123). C'est pourquoi le père Orduña ne peut contempler les siennes sans remords ni honte (pp. 124–125). De plus, le texte invite le lecteur à mettre les mains du meurtrier en relation avec celles du père Orduña, en mettant l'accent sur leur transformation dans deux scènes situées au début et à la fin du livre. Au début du roman, lorsqu'il retrouve le vieux prêtre, le policier est frappé par l'aspect de ses mains : « Ahora las manos del padre Orduña eran lo más desconocido, lo más cambiado en él, manos grandes y endurecidas por años de trabajo físico, todavía con residuos de callos en las palmas, las manos de un obrero y no las de un cura,

aunque también de eso se hubiese retirado hacia tiempo » (p. 21). À la fin du roman, le même inspecteur remarque que la transformation inverse s’est opérée sur les mains du meurtrier de Fátima (p. 457). Les nouvelles mains du meurtrier ressemblent aux mains du père Orduña jeune, c’est dire qu’elles sont tout aussi factices que les premières, d’autant plus que les gestes qu’elles accomplissent rappellent de façon flagrante certaines attitudes du père Orduña (p. 68 // p. 456), « père spirituel » de l’inspecteur (pp. 122, 129). Cette nouvelle usurpation des mains d’un père est rendue évidente aux yeux du lecteur, en raison d’un certain nombre de traits communs au prêtre et au père de l’assassin. Comme le père du meurtrier, il est malade et ne peut plus fumer. Sa toux bronchitique invite à mettre les deux personnages en relation, tout comme leur goût pour les objets démodés datant de leur jeunesse. De plus, l’inspecteur et le meurtrier partagent certaines caractéristiques. Jeune, l’inspecteur avait lui aussi l’allure d’un séminariste (p. 258), il se définit lui-même comme un simulateur qui a l’habitude de reconnaître les simulateurs de son espèce (p. 330).

Curieusement, le policier est caractérisé lui aussi dans le texte par l’image de l’amputation. Il l’utilise pour décrire la douleur éprouvée devant le corps sans vie de Fátima (p. 378). C’est sa main, posée sur l’épaule du meurtrier, qui fait à ce dernier l’effet d’une décharge électrique (p. 433), image indissociable pour lui du châtiment sanctionnant le franchissement des limites. Lors de leur dernière rencontre, le policier va être présenté par l’assassin comme l’incarnation de la main du Père, de la Main de Dieu (pp. 457, 458). Cette récurrence de la figure du père renvoie au discours religieux manichéen diffusé par les Jésuites (p. 128) et s’inscrit dans le cadre du processus de victimisation mis en place par le meurtrier. Il a été victime, dans sa vie quotidienne comme dans sa vie de criminel d’un mauvais père. Qu’il soit Diable ou poissonnier, c’est toujours la faute du père : « Yo no fui. Fueron mis manos, fue mi cuerpo, pero yo no. Fue el demonio. El Enemigo. Él se había apoderado de mí. Léalo en el Libro. Aquí viene explicado todo. Yo soy inocente » (p. 460). L’inspecteur rapproche alors son attitude de celle qu’il avait lui-même dans son enfance lorsque le père Orduña lui demandait de venir réciter au tableau son catéchisme (p. 460). L’omniprésence d’un lexique emprunté à la religion tend-elle alors à souligner les effets pernicioeux d’une éducation religieuse répressive et à sanctionner son échec puisqu’elle s’avère capable de produire indifféremment un policier ou un criminel, aussi simulateurs l’un que l’autre ?

Le corps d’un acteur

Au-delà d’une mise en exergue des mains et du regard du meurtrier – ou de ceux d’autres personnages –, ce texte est porteur d’une réflexion sur le corps comme kit et comme instrument de simulation, de manipulation.

Le corps comme kit

Pour David Le Breton, « Le corps n’est plus seulement, dans nos sociétés contemporaines, l’assignation à une identité intangible, l’incarnation irréductible du sujet, son être-au-monde mais une construction, une instance de branchement,

un terminal, un objet transitoire et manipulable susceptible de maints appariements. Non plus identité à soi, destin de la personne, il est devenu un kit, une somme de parties éventuellement détachables à la disposition d'un individu saisi dans un bricolage sur soi et pour qui justement le corps est la pièce maîtresse de l'affirmation personnelle. Le corps est aujourd'hui un alter ego, un double, un autre soi-même mais disponible à toutes les modifications, preuve radicale et modulable de l'existence personnelle et affichage d'une identité provisoirement ou durablement choisie. »¹⁶ De nombreux personnages de *Plenilunio* confirment cette conception du corps comme kit. Le meurtrier lui-même pense que sa voix et ses mains ne semblent pas appartenir à la même personne (p. 269). Susana a l'impression que la tête et la voix de ce garçon ne vont pas avec le reste de sa personne – des mains et un corps massif de poissonnier – et sa voix lui rappelle désagréablement celle de son ex-mari (p. 285). De plus, elle est frappée par son visage, « una cara como bizantina, absorta, siempre un poco ajena a la acción terminante de las manos » (p. 286). Paula fait la même remarque (p. 394).

Pour le meurtrier, les éléments du corps font figure d'accessoires. Il conserve la maîtrise presque parfaite de l'expression de son visage, ce qui lui permet de jouer différents rôles, mais pas celle de l'apparence de ses mains. Ce surinvestissement de l'apparence à travers les soins dispensés au corps, la domestication de ses odeurs et les rôles joués en présence d'autrui, est mis au service d'une véritable stratégie de présentation de soi. Il apparaît toujours dans des situations de mise en jeu de l'apparence qui font d'elle un enjeu de séduction et de manipulation (Pagès-Delon, p. 113). Il change pour donner le change et se compose une apparence pour être jugé comme il le souhaite et non pour ce qu'il est réellement, comme en témoignent les passages consacrés à sa voix qui disent la dualité entre intériorité et extériorité : « ... muy consciente del sonido tan suave de su propia voz, más suave de lo habitual, como siempre que está muy excitado o enfurecido, cuánta más rabia tiene dentro más suave y dócil se le pone la voz, y mientras la escucha siente los golpes de la sangre en las sienas. » (p. 211).

Le corps, instrument de simulation et de manipulation

Dans les différents face-à-face, les jeux de regards mettent en exergue l'instauration de relations de soumission ou de domination entre les protagonistes. Face à ses clientes ou à ses parents, le meurtrier garde les yeux baissés dans une fausse attitude de soumission, qui n'exclut cependant pas l'irruption soudaine de la violence (p. 263). De même, dans le bar, la prostituée remarque ce jeune homme au visage enfantin de communiant (p. 407) ou de séminariste (p. 402), qui n'ose pas regarder les gens en face, surtout lorsqu'il s'agit de jeunes femmes (p. 402). Comme Susana (p. 420), elle a pitié de lui (p. 406) lorsqu'elle constate sa gêne : il évite son regard lorsqu'elle se déshabille devant lui (p. 407). Son attitude change lorsqu'il se trouve en position de supériorité : ainsi, au chapitre 22, il lit la peur dans le regard de sa jeune victime pendant que Paula et lui se regardent les yeux dans les yeux (p. 308). De même, lorsque la prostituée est nue, la relation entre elle et l'homme s'inverse. De dominé, il devient dominant et la regarde alors droit dans les yeux (p. 409), récitant comme une litanie (p. 408) des mots grossiers qui contrastent avec sa voix et qu'accompagnent des gestes tout

aussi obscènes (p. 407). La femme qu'il a forcée à s'agenouiller à ses pieds, d'abord frappée par le décalage entre les différentes parties de son corps, constate avec surprise le même contraste entre son apparence et ses gestes, entre les mots qu'il profère et son allure générale (p. 408). Quelques minutes plus tôt, elle avait cependant eu l'intuition de cette possible métamorphose en surprenant dans la salle du bar le changement qui s'opérait dans son regard au fur et à mesure qu'elle s'approchait de lui, un regard qui dénonçait une volonté profonde d'exprimer sa virilité (pp. 402–403), un regard empreint d'un soudain désir de domination (p. 404).

Plus révélatrices encore sont les deux entrevues de l'inspecteur et du meurtrier. Lors de la première confrontation s'opère un processus de victimisation du coupable : comme Paula, il urine dans ses vêtements, ne semble pas comprendre ce qui lui arrive (pp. 422–423) et se laisse conduire par les policiers avec une docilité que le lecteur – qui pénètre dans son intériorité grâce à la focalisation interne – sait feinte (p. 423), ce qui éclaire d'un jour nouveau l'attitude du pédophile de l'épisode antérieur, le père Alonso, lors de son arrestation. Le policier, debout durant toute la scène, est placé en situation de dominant tandis que le prisonnier, assis face au bureau, est nettement placé en position de dominé et ses jeux de regards tendent à accréditer son infériorité. Il se montre d'abord incapable de soutenir le regard du policier puis, lorsqu'il le fait, c'est pour lui offrir une expression de bonté effrayée et d'obéissance respectueuse qu'accentuent le ton plaintif de sa voix suave et ses yeux, pareils à ceux des saints byzantins (p. 430). Il suit des yeux tous les gestes de l'inspecteur et essaie sans cesse de le convaincre de sa bonne foi (p. 431). Cependant, le décalage entre ce regard honnête et les mouvements nerveux de ses mains, ou certaines expressions fugitives, traduisent la fausseté de son attitude (pp. 430, 432). Comme Susana qui, dans les moments difficiles, éprouve le besoin de toucher son propre corps ou des objets (pp. 195–196), le meurtrier est caractérisé par des gestes d'autocontact. Pour Descamps (p. 167), « le geste peut être défini comme un mouvement corporel qui a un sens » et appartient de ce fait à la communication non verbale. Il désigne les gestes d'autocontact par le terme d'adaptateurs : « Les personnes qui n'arrêtent pas de manipuler un objet, ou ont sans cesse des gestes d'autocontact, sont des personnes angoissées qui ont besoin de se prouver sans arrêt qu'elles existent en bougeant » (Descamps, p. 171). Il nomme signaux les gestes involontaires qui « manifestent l'émotion éprouvée : peur, surprise, attention, satisfaction, contrariété, colère montante... Comme on ne peut pas les contrôler, ils expriment avec plus de vérité ce que les paroles cherchent à masquer (par exemple, des affirmations assurées ou arrogantes avec des mains qui tremblent) » (p. 171). Ces gestes qui trahissent l'intériorité du meurtrier sont présents lors du dernier entretien avec le policier. La position des corps est alors inversée puisque l'inspecteur est assis et le meurtrier debout, mais ce dernier s'arrange pour paraître en situation d'infériorité : « Permanecia quieto al otro lado de la mesa, aceptando mansamente la humillación de estar de pie. » (p. 457). Tous ses gestes, tous ses jeux de regards sont destinés à accréditer la véracité de sa transformation et de son repentir, de la purification totale qui s'est opérée en lui puisqu'il ne garde plus aucune trace de

souillure. Il devient capable de soutenir le regard d'autrui, lui qui naguère n'était capable de soutenir que celui de ses victimes. Il parle à l'inspecteur en inclinant la tête (p. 456), dans une attitude totalement codifiée. Pour David Le Breton, « l'angle sous lequel se donne le visage (et donc le regard) est une donnée ritualisée qui conditionne la tonalité de la rencontre. L'inclination latérale de la tête et du buste connote dans nos sociétés une attitude d'écoute, de disponibilité franche » (*Des visages*, p. 153). Son regard n'est plus embusqué et traduit l'amabilité ou la déférence (p. 456). Mais là encore de nombreux signaux éveillent la méfiance de l'inspecteur – et, à travers lui, celle du lecteur : des ongles rongés, des regards insistants vers la caméra et des expressions fugitives qui passent dans son regard. En fait, il essaie par son jeu d'acteur de dominer la scène et son humilité feinte n'est qu'un instrument de manipulation de l'adversaire : alors qu'il se refusait naguère à fixer le visage de l'inspecteur (p. 432), il plonge à présent son regard dans le sien (p. 457). Descamps a mis en évidence (p. 90) ce rôle du regard dans les comportements de dominance visuelle : « Le dominé regarde plus quand il écoute que quand il parle et le dominant, à l'inverse, regarde plus l'autre quand il parle que quand il l'écoute ». Lorsqu'il sent que des gestes signaux trahissent ses véritables intentions, le meurtrier dérobe à nouveau son regard et compense son absence par des illustrateurs (Descamps, p. 170), c'est-à-dire des gestes susceptibles d'accréditer la véracité de sa contrition et de sa foi nouvelle : « ... miró al inspector sin mansedumbre, bajó los ojos, apretó la Biblia... » (p. 459). Ce passage final permet d'apprécier « la dynamique de la construction des apparences » qu'affectionne ce personnage (Pagès-Delon, p. 109). Tout n'est qu'hypocrisie chez cet acteur manipulant son public et dans cette mise en scène théâtrale d'un pervers qui se présente comme une victime. Ses gestes le trahissent : il regarde sans cesse les caméras et cache ses mains sous sa Bible, comme autrefois sous son pupitre. Son obsession concernant l'aspect de ses mains et le regard d'autrui indique que son intériorité n'a pas changé. Son langage intérieur sur le corps a été remplacé par un langage non verbal, un langage corporel que seuls le policier et le lecteur décodent, le premier en raison de son vécu personnel, le deuxième de l'expérience que vient de lui faire vivre le texte. Ce texte est un parcours initiatique pour le lecteur, pour lequel les manifestations de ce corps deviennent des messages signifiants, mettant en relation extériorité et intériorité. Sa sortie finale (p. 463), auréolée de lumière, en fait un être immatériel, désincarné, à l'image du saint qu'il veut être. Mais le lexique de l'invisibilité (caractérisant le mur) nous renvoie au début du roman où il était comparé à l'homme invisible : « Salió sin que nadie entrara a buscarlo y la puerta se cerró en silencio tras él, tan ajustada en el marco, en la reverberación de la luz fluorescente, que parecía que no hubiera quedado ni un rastro de fisura en la pared lisa y blanca. » (p. 463).

Le corps est donc pour le meurtrier un instrument qui lui permet d'afficher une identité provisoirement ou durablement choisie : le fils modèle (pp. 218, 403), le jeune chrétien (pp. 219, 403), le pécheur repenté ou la brebis égarée revenue dans le droit chemin (pp. 456–463). Ces différents rôles thématiques sont l'indice d'un corps conçu comme un instrument mis au service d'un acteur. Ce corps changeant est la marque d'une identité volatile. Changer de corps,

d'apparence revient à changer de vie, comme en témoignent lors de sa dernière entrevue avec le policier les modifications corporelles qui affectent le meurtrier : il a presque récupéré la maîtrise de ses mains (à l'exception de ses ongles rongés, qu'il tente de dérober au regard inquisiteur d'autrui). Quant aux modifications vestimentaires, elles n'ont d'autre fin que de parachever la métamorphose. Le corps du meurtrier n'est pas un reflet de son âme, il est un masque, qu'il s'agisse de son visage ou ses mains, tous deux unis dans cette métaphore préparant la fausse conversion finale. Il conçoit son corps comme un écran de protection entre lui et le monde, une multiplicité de masques, une « pure information dont il contrôle avec soin le contenu et les destinataires » (Le Breton, *L'adieu au corps*, p. 143). « Él sabe que parece buena persona », se dit l'inspecteur en le contemplant (p. 426).

D'autres personnages font de leur corps un instrument de simulation ou de domination : les prêtres aux mains douces ou encore les psychiatres de l'hôpital dans lequel est enfermée la femme dépressive du policier. La voix douce du mari de Susana lui permet d'asseoir sa domination sur sa jeune femme : plus il est irrité, plus sa voix est douce (p. 228). Aussi menteur que l'assassin (p. 237) et défendant des thèses étrangement similaires sur les travailleurs manuels (p. 229), il se définit comme une suite ininterrompue de rôles thématiques : « el adultero problematizado », « el padre perfecto », « el alfarero perfecto » (p. 234). Il en va de même pour l'inspecteur, d'abord défini comme « el marido devoto, aún no reincidente en el adulterio » avant de devenir « el cónyuge culpable » (p. 251).

En définitive, chez le meurtrier de Fátima, la tension entre le corps vécu, intériorisé et le corps extériorisé, social (lié de façon très nette à une volonté d'occulter) est l'indice d'une profonde crise identitaire. Le corps, par son opacité, est conçu comme un écran, comme le réceptacle d'un secret. Ses mains, à la fois outils de travail et instrument de viol et de meurtre, attestent l'existence d'une horreur potentielle, de pulsions criminelles latentes dissimulées sous l'enveloppe d'une normalité apparente. Tout comme la gravure de Goya, elles sont le signe d'une dualité pouvant concerner tout homme. Une autre image traduit la normalité apparente de cet homme qui, pour un regard non averti, ne semble a priori se différencier en rien des autres : c'est la comparaison des yeux morts du meurtrier avec ceux des saints byzantins (p. 430). Sur les fresques byzantines, tous les visages de la foule se ressemblent parce qu'ils sont « l'image anticipée des foules de l'autre monde » et que leur sainteté ou leur ascèse ont déjà donné à leur visage l'apparence qu'il aura dans la vie éternelle (Le Breton, *Des visages*, p. 211) : rien ne permet donc de distinguer un être de l'autre. Dans *Plenilunio*, c'est un parcours de l'intériorité vers l'extériorité qui est proposé au lecteur alors que l'expérience quotidienne lui offre le cheminement inverse : on entrevoit par flashes rapides la normalité derrière laquelle se dissimule la monstruosité alors que dans la vie quotidienne on découvre soudain l'horreur derrière la normalité. La construction du personnage, de l'intérieur vers l'extérieur, est le signe d'une volonté auctoriale de faire table rase des idées reçues du lecteur. Acte monstrueux

ne signifie pas physique monstrueux. De même, un beau corps n'est pas forcément le réceptacle de qualités morales. Le corps peut devenir un instrument servant les projets du simulateur qu'il abrite. Cette conception du corps comme kit, présente dans un autre roman de Muñoz Molina pour signifier l'amour refoulé du capitaine Darman pour Rebeca Osorio¹⁷, figure aussi dans un texte de Juan Marsé, *El amante bilingüe*, dans lequel le corps devient un moyen d'ascension sociale et de reconquête amoureuse. Le mal peut donc sommeiller en chaque être et surgir soudain, comme cette image inconnue de lui-même – celle de l'autre qui l'habite – que le regard de l'inspecteur saisit par hasard dans le miroir (p. 29). Pour le suggérer, comme par jeu, Muñoz Molina attribue au meurtrier – personnage fictif surgi de son imagination, dans la glauque intériorité duquel il s'est lui aussi glissé – des éléments de sa propre biographie : le meurtrier et ses parents vivent sur la place San Lorenzo (non nommée mais ô combien reconnaissable à travers les itinéraires décrits par ce personnage – les mêmes que ceux de Manuel dans la Mágina de *El jinete polaco*) ; son père possédait un étal au marché, comme celui du meurtrier, et Muñoz Molina, appelé à lui succéder, a vécu dans son adolescence un moment de rébellion contre ses parents.

Doit-on en conclure pour autant que Ferreras, le médecin, se fait le porte-parole de l'écrivain lorsqu'il affirme que l'intériorité de tout être humain est « un espectáculo semejante, incluso en los olores que desprendía, al mostrador de un puesto de vísceras en el mercado » (p. 131) ? Le roman ne délivre pas un message aussi pessimiste, comme le démontrent les deux scènes concomitantes des chapitres 23 et 24, baignées par la même clarté lunaire et que le titre même du roman invite à associer : une nuit de pleine lune, pendant que des mains brutales et un regard haineux imposent par la force à une fillette sans défense une relation sexuelle, d'autres mains et d'autres regards – ceux de deux amants – réinventent le langage de la tendresse et de l'amour. Et dans cette fin de roman ambiguë où l'on ne sait si l'inspecteur va vivre ou mourir, face à d'autres mains dispensatrices de mort, devenues les armes d'un terrorisme aveugle, ce sont encore les mains de l'amour qui s'étreignent, celles de Susana et de l'inspecteur, pour affirmer le droit à l'amour, à l'espoir et à la vie.

Notes

- 1 Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- 2 Albert Bensoussan, « Pleins feux sur Antonio Muñoz Molina », *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 90–91.
- 3 Ángeles García, « Antonio Muñoz Molina: “Reclamo mi derecho a decir que la violencia nunca puede ser un signo de modernidad” », *El País*, lunes 10 de marzo de 1997, p. 30. Ce fait-divers a été évoqué dans un article de Muñoz Molina, « *Las apariencias* : Nadie lo diría », *El País*, domingo 15 de abril de 1990, p. 20, repris dans le recueil *Las apariencias*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 85–89.

- 4 Jean Alsina, « Antonio Muñoz Molina », in Bussière-Perrin, Annie (dir.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives, 1975-2000*, Éditions du C.E.R.S., Montpellier, 1998, p. 294.
- 5 Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou*, Paris, La découverte, 1994, p. 183.
- 6 David Le Breton, *Des visages*, Paris, Métailié, 1992, p. 10.
- 7 Marc-Alain Descamps, *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris, P.U.F., 1989.
- 8 Michèle Pagès-Delon, *Le corps et ses apparences. L'envers du look*, Paris, L'Harmattan, 1989, Collection Logiques Sociales.
- 9 Elvire Gómez Vidal, « Ce que nommer veut dire », *Littéralité IV*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux (sous presse).
- 10 Jean-Luc Douin, « Muñoz Molina, intérieur nuit », *Le Monde des Livres*, vendredi 17 avril 1998, p. 1.
- 11 Jean Téna, « Magie de l'image : métamorphoses de l'être et du paraître », in *Images et divinités, Les cahiers du GRIMH 2, volume 1*, Lyon2-Lumière, 2001, pp. 9–14.
- 12 George Romey, *Dictionnaire de la symbolique II*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 223.
- 13 Emmanuel Larraz, « Bigas Luna, le dernier surréaliste », in Berthier Nancy, Larraz Emmanuel, Merlo Philippe, Seguin Jean-Claude, *Le cinéma de Bigas Luna*, P.U.M., collection Hespérides Espagne, 2001, p. 43. Voir aussi dans le même ouvrage l'article de Jean-Claude Seguin, « La métamorphose des corps », pp. 14–15.
- 14 Jean-Claude Seguin, « Le langage des mains dans *El Verdugo* », in Soubeyroux, Jacques (dir.), *Le geste et sa représentation, Cahiers du G.R.I.A.S. n° 6*, Université de Saint-Étienne, 1998, p. 138.
- 15 Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon-Schweitzer, *Le corps et la beauté*, Paris, P.U.F., Que sais-je ? n° 3433, 1999, pp. 42–56.
- 16 David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 23.
- 17 Christine Pérès, « La divinité profanée : Rebeca Osorio, la femme palimpseste (*Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina) », in *Images et divinités, op. cit.*, volume 2, pp. 455–470.

Corps primitif et force de vie : enfance, société et narration dans *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina

Jean ALSINA

Université de Toulouse-le Mirail

... el sexo desgarrado y manchado de la niña, las heridas, los arañazos, la carne rosa, infinitamente indefensa, vulnerable a cualquier crueldad (*Plenilunio*, p. 348)

À partir d'une collecte de traits disséminés dans l'ensemble du texte, Christine Pérès – dont les travaux (2001a) ont mis en évidence l'importance de la quête littéraire d'identité chez Antonio Muñoz Molina – vient de montrer, dans les pages précédentes, à quel point une anthropologie implicite, dont les travaux récents auxquels elle renvoie rendent bien compte, informe, de façon constante et cohérente, le discours et l'écriture du roman *Plenilunio*.

À sa suite, changeons d'échelle et de perspective : une seule séquence du roman (il en comporte 33 pour 485 pages), la séquence 24 (pp. 334–343), retiendra maintenant l'attention de cette deuxième approche plutôt tournée vers l'observation locale d'une pratique d'écriture. Il s'agit de la séquence où la petite fille laissée pour morte par l'assassin parvient à reprendre vie. La facture de cette séquence, son thème, son originalité, sa possible autonomie paraissent pouvoir aiguiller le lecteur vers une activité de lecture et une réflexion renouvelée qu'il faudrait étendre ensuite à l'ensemble du roman, au-delà du bref sondage pratiqué aujourd'hui. Il s'agit en effet d'un texte d'allure souvent incantatoire, au rythme martelé et retenu dont la place dans l'architecture du récit ne se justifie guère en termes d'information du lecteur. S'il retient ici l'attention c'est peut-être parce que nous sommes sortis du cadre des premières lectures du roman et qu'à travers cette seule apparition le corps de la victime peut passer, maintenant pour nous, au premier plan.

Il est vrai – rappelons-le – que lorsque Antonio Muñoz Molina a publié en 1997, *Plenilunio*, (Madrid, Alfaguara, édition à laquelle renvoient les citations traduites par l'auteur de cet article ; traduction française : Seuil, 1998) la critique et les lecteurs (Argand, Bensoussan, Douin, García-Posada, Laval et Schramm, v. bibliog.) de ce romancier déjà célèbre, ont – en Espagne comme en France – salué, dans ce récit aux allures de roman noir, une méditation sur le mal dans l'Espagne contemporaine illustrée aussi bien par le terrorisme de l'ETA dans son actualité historique (motif secondaire) que par la mise en scène de la pulsion sadique du meurtrier des petites filles, de l'assassin de la pleine lune (motif

principal). À ce titre, *Plenilunio* s'affirme bien comme un des grands romans de la Transition et on ne s'étonnera pas d'y voir les principaux personnages aux prises avec leur mémoire et leur identité (Muñoz Molina, 1990, 1997, 1998 ; Pérès, 2001a). Avec un peu plus de recul, il est possible d'avancer que cette méditation d'urgence a pour assise, entre autres, une vision particulière du corps des individus, de sa place centrale dans l'analyse d'une société en crise, de sa fonction, de sa manipulation, de l'éthique qui pourrait se fonder sur une considération renouvelée et positive de la corporéité des personnes. Univers et roman camusien dira-t-on, où s'affrontent d'autres pestes et d'autres humanistes laïques, certes, et, on s'en félicitera, moins raisonneurs et lettrés que les médecins oranais d'après-guerre. Autopsie, examen médical, médicalisation de la souffrance mentale, fellation laborieuse de bordel misérable, éjaculation prématurée (deux scènes pleines de tendresse féminine), impuissance, fluides, humeurs, fièvres, impact des vidéos pornographiques, tentative de viol, assassinat, reconstitution policière détaillée du corps du suspect : on y trouve à la fois tout ce qui relève de l'étude de cas comme pouvait en induire la pratique du roman d'enquête sociale du XIX^e siècle, mais le plus souvent sur un ton naturel, parfois détaché, qui relève de la familiarité moderne avec la vie du corps et de la banalisation du lexique qui s'ensuit. Christine Pérès a bien montré, dans ce même ouvrage, combien le corps – les mains, les yeux – est ici, bien plus que la langue ou le vêtement, le médiateur de ce regard sur une société et le support d'un réseau d'images ; on n'y reviendra pas.

Au vrai, cette Espagne, vue à travers une ville du Sud où le lecteur fidèle de Antonio Muñoz Molina reconnaît sans peine la Mágina des grands romans antérieurs, se dégingle moralement et matériellement en glissant dans une modernité économique sans horizon : « Desde hace años – dira l'inspecteur (p. 362, séquence 26) – no sabemos del todo quiénes están dentro de la ley y quiénes fuera, quiénes mienten y quiénes dicen la verdad » (« Depuis des années nous ne savons pas tout à fait qui est avec la loi ou hors la loi, qui ment et qui dit vrai »). Soumis à un regard désabusé, quelques acteurs symboliques, quelques paysages urbains, rendent compte de cette dérive. La souffrance des corps en est le signe général : impuissance du jeune assassin (sa haine des femmes enflammée par les vidéos pornographiques), tristesse sexuelle de l'inspecteur avant sa rencontre avec Susana, angoisse et abandon de son épouse soumise au harcèlement des terroristes anonymes, soif de tendresse de Susana ou du médecin Ferreras, atroce torture des fillettes étouffées au sexe martyrisé, corps brisés des anciens ouvriers, dégradation des prostituées, voyeurisme des télévisions. Seul l'ascétisme du Père Orduña fait échapper ce rebelle, survivant d'une époque idéologique bien révolue, au symptôme de la souffrance. Partout la dégradation du paysage urbain se superpose à la misère des corps dans une société sans cadres ni perspectives. Et pourtant l'instinct de vie peut, malgré tout ce qui le bride, émerger du plus profond du corps.

Deux épisodes apparemment antinomiques, mais réunis par la structure narrative en deux séquences consécutives, disent en effet dans ce roman une émergence de la capacité vitale du corps : la scène d'amour enfin possible et

acceptée entre l'institutrice et l'inspecteur (seuls ennemis du mal avec le médecin disons « gauchiste camusien ») et la résurrection, pour ainsi la nommer, de la petite fille que l'assassin de la pleine lune a laissée pour morte, une nuit glaciale d'hiver, dans un jardin public devenu terrain vague. Cette dernière scène offre les éléments essentiels d'une sorte de philosophie – c'est le terme le plus vague qui se puisse proposer –, qui, si elle est validée, pourrait trouver place dans une lecture d'ensemble de la création de valeurs dans cet univers romanesque. Il s'agit en tous cas d'une scène muette où un seul corps, réduit à des « sensations primitives » et à des « postures primitives » (répétition du terme p. 341) occupe sans cesse le premier plan. Il est temps de l'aborder enfin de plus près.

La séquence 24 raconte comment la petite fille ne meurt pas comme l'avait prévu son assassin, mais parvient à se défaire du bâillon destiné à l'étouffer – sa culotte enfoncée au plus profond de sa gorge – et à atteindre en pleine nuit, nue, blessée, choquée, une station de taxis où elle sera recueillie et sauvée. La longue scène de violence sexuelle à laquelle elle a été soumise revient à sa mémoire par bribes : la lecture est donc à la fois celle des étapes d'un lent retour à la vie et du retour fragmenté du cauchemar à la fois récent et lointain, non intégrable, non intégré encore, à la conscience. Avant et après cette séquence, de brèves indications, associent cette victime aux femmes juives des camps d'extermination (p. 350, séquence 25), aux femmes bosniaques violées et massacrées (p. 140, séquence 11) : discrète mais affirmée en est donc sa valeur de généralisation dans l'histoire contemporaine.

La source de la force de vie de la petite victime est clairement indiquée dans le texte : « l'impulsion qui la pousse à se relever peu à peu du sol et à avaler l'air avec avidité est aussi impersonnelle et étrangère à la volonté que la force qui pousse vers le haut, depuis les racines, la sève des arbres » (« el impulso que la lleva a alzarse poco a poco del suelo y a tragar ávidamente el aire es tan impersonal y tan ajeno a la voluntad como la fuerza que empuja hacia arriba desde las raíces la savia de los árboles » p. 341) ; elle est mue par « une conscience aussi exclusivement physique que celle d'un animal tombé en léthargie ou blessé » donnée comme équivalent d'un « instinct » (*ibid.*). Petit « animal effrayé » (*ibid.*), elle devient « humaine et animale » avant de retrouver, sans le savoir, à la dernière phrase, un nom (p. 343). Point d'âme ici, ou de cœur ou de volonté : le positionnement est purement physique. C'est de ce cheminement victorieux des forces vitales vers la récupération de soi que ce texte fait une marche exemplaire car il se constitue en éloge du corps dans une sorte d'allégorie de la naissance et du baptême : passant de l'obscurité à la lumière, de la glace (« congelación », p. 337) à la chaleur, la petite fille reçoit, à la dernière phrase, on l'a dit, un nom dont elle ne sait pas « encore » (« todavía ») qu'il est le sien. Nous verrons ensuite que cette perspective nécessite la mise en place d'une forme particulière de voix narrative, elle même porteuse d'une éthique du rapport au corps et qui participe à son tour de l'idéologie à l'œuvre dans le roman.

L'écriture destinée à dire ce mouvement du non conscient vers le presque conscient se fonde sur une série de traits stylistiques précis. La juxtaposition des attitudes et des sensations marquée par les virgules qui séparent-unissent aussi

bien des adjectifs que des actions structure l'ensemble de la lecture : pas de liens orientés, une simple progression temporelle indiquée par le retour discret des « ahora » (« maintenant »), une avancée qui semble pouvoir à tout instant être remise en cause, une progression parfois marquée par des blancs, des intervalles vides, comme à la ligne 5 (p. 335) où l'on passe de « elle veut ouvrir la bouche et ne le peut pas » à « elle ne peut pas l'ouvrir davantage, elle a la mâchoire déboîtée »; ou bien encore lors du passage d'un déroulement à un accompli, de « ha estado soñando » à « ha soñado » (*ibid.*, ligne 22-24) et à « ya no está del todo soñando » (« elle n'est plus tout à fait en train de rêver », p. 335). Ce système s'étend de l'intérieur des phrases à l'ensemble des relations entre phrases qui semblent généralement juxtaposées. Mais un système de progression moins global vient combattre le premier : il s'agit des apparitions de « mais » (« pero ») qui opposent un état, une action ou une connaissance à son contraire, dans une sorte de paralysie ou d'indécision de l'action (par ex. « vouloir mais ne pas pouvoir ») jusqu'au moment où, placés en tête de phrase, comme reprenant tout le discours antérieur, les « Pero » marquent des avancées, la plus notable se trouvant justement au centre du texte (p. 340), au tournant de l'action : « Mais elle ne va jamais se rendre, elle ne va pas se laisser mourir, ni se laisser engloutir par un cauchemar » (« Pero no va a rendirse nunca, no va a dejarse morir ni tragar por una pesadilla »). « Pero » fonctionne dans ce texte comme déclarant le mouvement même de la vie, passage d'un état à un autre, battements opposés et source d'avancement. Il régit d'ailleurs bien des périodes de ce roman (« instabilité circonstancielle », « concurrence ou coexistence entre deux possibles » selon les formules, appliquées à *Beltenebros* du même romancier par Capdeboscq, 2000, p. 167). À la dernière phrase, c'est le « et » qui vient dépasser ce qui jusque là aurait été encore une contradiction entre un mot et sa signification : la petite fille saura bientôt ce qu'elle ne sait pas « encore » et qu'elle savait avant : son nom. De même, dans chaque grande phrase, un système fréquent de ponctuation par deux points marque un temps de possible explication, d'arrêt sur image et de redémarrage, en cascade lorsque ces deux points deviennent consécutifs dans de longues phrases.

L'histoire avance, la vie progresse, par à-coups, par expansions. C'est tout un sémantisme de l'obstacle et du franchissement qui, relayé par « apenas, ahora sí que, tampoco, todavía, ya » se met en place et avance l'image d'une sortie de soi par le rêve si présent dès le départ, devenu ensuite équivalent du souvenir (« otra iluminación de recuerdo o de sueño », « de souvenir ou de rêve », p. 338), de l'imagination (« elle rêve ou imagine qu'elle court », « sueña o imagina que corre », p. 342), abandonné enfin : « corre y ya no está soñando » (« elle court et ne rêve maintenant plus », p. 343). Dédoublement véritable où la petite fille se voit « como si fuera otra persona » (« comme si elle était quelqu'un d'autre », p. 335) comme si tout se déroulait ensuite (p. 340) « dans un film que personne ne regarde » (« en una película que nadie está mirando ») et que le texte conduit jusqu'au seuil qui pourrait marquer la réunification à venir de l'être récupéré et conscient, à l'évanouissement final dans un état sensible de « quasi inconscience » : « y siente en la casi inconciencia... » (p. 343).

En fait une charpente narrative discrète soutient à deux niveaux cette poussée

tâtonnante de la « sève ». Celui du lexique qui, au long des dix pages de la séquence, avance sur un axe orienté vers le conscient avec l'apparition vers la fin de verbes comme « notar » ou « escuchar » au lieu de « ver » ou « oir ». Celui de l'organisation de la suite des dix-sept phrases où se distribue la matière narrative : elle donne à lire un jeu entre phrases longues (certes une spécialité du romancier, l'une d'entre elles, occupant ici 51 lignes – la sixième en l'occurrence –) et phrases brèves, de quatre à cinq lignes parfois. Deux blocs de huit phrases chacun se répondent autour d'une phrase pivot bien centrale puisqu'il s'agit de la neuvième. Au premier bloc qui se clôt sur l'image de la main impuissante qui n'arrive à rien saisir (p. 340) répond l'affirmation : « Pero no va rendirse nunca, no va a dejarse morir... » déjà évoquée plus haut. La phrase suivante (p. 341) reprend le récit au moment où la petite fille parvient à s'agenouiller. Le second bloc comprend, contrairement au premier, une majorité de phrases brèves, au rythme d'actions de plus en plus enchaînées et de la course finale du personnage. On vérifie ici que « La fiction – comme l'a dit Gérard Genette (1986, p. 14) – constitue à mesure ce qu'elle prétend représenter ».

Ce retour à la vie depuis « la vallée des morts » (p. 342), est une victoire sur « l'amnésie, l'inconscience ou la mort » (p. 338) indiscriminées en fait par le texte comme image du pays d'où reviennent les victimes du mal absolu de l'époque contemporaine, victoire qui ne se fonde « sur aucune autre détermination, aucun autre propos que ceux de l'instinct » (*ibid.*). Dans tout l'univers qu'installe *Plenilunio*, cette réserve d'« instinct », d'énergie vitale, est l'apanage de la seule petite fille, de la victime qui renaît ici, et à laquelle le texte de cette séquence donne véritablement naissance. De cette action solitaire, le rapporteur qui semble se donner à voir comme une sorte de témoin chaleureux et confiant, parfois peut-être lyrique, est une étrange figure de narrateur dont le discours joue constamment aux limites de la narration à la troisième personne.

Nulle revendication de vraisemblance ici en effet. La sortie des limbes est un acte solitaire et nocturne, et le narrateur l'évoque comme une image rêvée dans un présent permanent qui l'extrait de la suite des événements de l'histoire tout en donnant une image de contemporanéité entre le présent de la narration et l'événement rapporté. Insert dans une temporalité autre puisqu'au même instant la narration prenait en charge le récit de la nuit d'amour réussie entre l'inspecteur et l'institutrice : c'est à la fin de la séquence précédente que le téléphone apprend à l'inspecteur la disparition, depuis plusieurs heures déjà (p. 333), de la petite fille.

L'effet global transmis est celui d'une vision extérieure dont le champ se concentre sur le seul corps et tous ses mouvements exactement et précisément rapportés. En parallèle, souvent en alternance, le récit rend compte de perceptions, de sensations non exprimées propres à la petite fille en une focalisation interne qui peut aller jusqu'à des formes de discours indirect libre au plus près de l'expression possible du personnage, jusqu'à la connaissance de ses rêves et de ses imaginations ou « illuminations » du souvenir (p. 338) mais sans jamais induire l'expression d'une pensée en mouvement, d'une formulation d'expérience. Le texte restitue ainsi une sorte de flux de sensations et d'images qui répondent aux sollicitations extérieures comme une production incessante de ce corps muet.

Cette tension entre position d'extériorité et position d'intimité est dépassée par l'expression directe d'un savoir de la narration qui indique sans cesse ce que la petite fille ne sait pas : dès le tout début : « no sabe que ahora no está dormida » (« elle ne sait pas qu'en cet instant elle n'est pas endormie »). Un relevé complet n'est pas nécessaire au sondage entrepris ici mais nous mettrons l'accent sur une formulation significative (p. 340, dans la phrase pivot déjà mentionnée) : « una pesadilla que aun no sabe que ha sido verdad, porque no sabe quién es ni dónde está ni qué le ha ocurrido... » (« un cauchemar dont elle ne sait pas encore qu'il a été vrai, parce qu'elle ne sait pas qui elle est ni où elle est ni ce qui lui est arrivé »). La voix narrative parle depuis un lieu où l'identité et l'histoire de la petite fille, jamais encore apparue dans le récit, sont connus et archivés. Ce gardien de la mémoire indique que ce savoir sera bientôt récupéré : « elle ne sait pas encore... ». Ce discours fonctionne comme le garant de l'heureuse issue de l'histoire, de la permanence d'une identité, dont il accompagne le progrès, en mettant en avant sa propre position et la certitude de son savoir. Auxiliaire de la récupération aux yeux du lecteur, il cesse son activité au moment où la petite fille reçoit le nom qu'elle va reconnaître, comme si cette activité consistait à faire naître le personnage (renaître à la vie, naître au récit), personnage dont le trajet, on le constate sans peine, métaphorise un parcours de mise au monde. Fantasma d'écrivain certainement, mise en scène, à travers cette perspective narrative, d'une pulsion créatrice, mais aussi accompagnement gratifiant d'une restauration, du sauvetage d'une victime.

La structure du roman indique bien que cette naissance a lieu en même temps que la nuit d'amour de l'inspecteur et de l'institutrice comme si, dans la logique romanesque et l'architecture matérielle du récit, ces deux événements avaient un lien. Or le récit indique bien vite, trois séquences après (p. 385, séquence 27), que le lien qui se crée entre l'inspecteur et la petite fille qu'il escorte partout et qu'il aide à reconstituer la scène du crime est un lien de confiance et d'assistance qui réactive le souvenir de ce que l'inspecteur a confié au père Orduña (p. 379, séquence 26) : le sentiment que pour lui, insouciant de paternité, la première petite victime (« double inexact » de la deuxième) a été ressentie comme sa propre fille. Narrateur et personnage, partageant cette forme de paternité, se rangent ensemble au rang des protecteurs et éducateurs de cette jeune vie, menacée de toutes les dégradations dont l'environnement offre l'image et dont l'inspecteur évoque sobrement, toujours en forme d'éloge, la force : « esa cosa tranquila e indómata que hay en ella » (p. 387, séquence. 27). Expérience qui le conduit à formuler en une « prière laïque » (destinée à qui ?) la confiance qu'il accorde – toujours le corps – à la « pulsion organique » : « Pero tal vez podrá recobrase, pensaba, deseaba y pedía, con una íntima y laica actitud de oración, tan sólo tiene doce años, aún conserva intacto el empuje orgánico de crecer y olvidar » (« Mais peut-être pourra-t-elle se récupérer, pensait-il, désirait-il et demandait-il, dans une intime et laïque posture d'oraison, elle n'a que douze ans, elle conserve encore intacte la poussée organique de grandir et d'oublier », p. 350, séquence 25). Espoir qu'il partage avec l'institutrice qui aide aussi la petite fille, ce qui achève la construction d'une image de couple parental positif alors que l'institutrice est par ailleurs on ne peut plus lucide et cruelle sur l'échec de l'école et de l'éduca-

tion des petits garçons qu'elle ne parvient pas à civiliser et que la vie sociale dégrade rapidement. L'institutrice abandonne son école et bientôt, prévoit-elle, le métier. L'inspecteur, possible retraité prématuré, est tué – ou seulement blessé – à la fin du récit par un terroriste venu du Nord de l'Espagne à sa recherche. Ce couple à peine esquissé s'évanouit. Rien n'est dit sur l'avenir des petites filles porteuses de la dernière force vitale non corrompible de cette société, de l'avenir de ces corps de douze ans mystérieusement habités par cette « chose tranquille et indomptée qui est en elles ».

Par superposition des scènes, comme y invite la construction du récit, on peut penser que l'inspecteur survivra, puisqu'il peut être rangé dans la même catégorie de personnages que la petite fille : la scène d'amour entre lui et l'institutrice a commencé elle aussi par une forme d'échec avant d'atteindre la chaleur de l'accomplissement, la confiance faite au corps. Le texte indique seulement qu'il disparaît, s'évanouit (« desvanecerse » p. 485). Ces justes-là résistent. Revoici positif, comme dans tout bon feuilleton, le refus de donner à lire la mort qui « est [ici] pour le lecteur l'Impensable, l'Inacceptable » (Pèrès, 2001b, p. 359). Si ce refus se conforme bien à un tabou occidental contemporain (Leclerc, 1990), il s'inscrit aussi dans un choix gratifiant de justice narrative et politique.

Ces corps féminins, objets de tant de haine meurtrière, dont celui de la deuxième victime, Paula, a su, par sa propre force, échapper au séjour dans « le bois archaïque d'obscurité et de terreur, très loin du présent, de la lumière du jour, de la partie civilisée et habitée du monde » (p. 356) réunissent en effet autour d'eux la fragile confrérie des saints laïques : médecin, inspecteur, institutrice. Ils sont aussi au cœur des perversions que suscitent chez les impuissants et les violents – que le discours religieux sur le Diable récupère et excuse, comme on le voit à la fin du récit – toutes les frustrations du monde contemporain. Leur sauvegarde est un enjeu de l'histoire racontée.

Cette considération pour le corps débarrassé des discours captateurs a quelque chose d'un rêve adamique que portaient parfois, dès l'après-guerre, certains personnages féminins de *El Jarama*. Elle dit aussi une modernité hors du christianisme institué, thème non indifférent encore dans la culture espagnole contemporaine. Mais sa modernité réside surtout dans la primauté que le texte donne au visuel, comme s'il tendait à faire regarder, à travers la lecture, un film virtuel. On sait par ailleurs quelles affinités Antonio Muñoz Molina entretient avec le cinéma. La séquence 26, entièrement centrée sur un corps muet, peut aussi bien se lire comme le script d'un film à faire, le plus réussi, celui que l'imagination voit et que personne ne regarde : « como si sucediera[n] en una película que nadie está mirando » (p. 340, séquence 24). Regarder un corps écrit c'est lui donner sens : le lecteur assiste tout au long de cette séquence au déploiement d'un mystère laïque. Il répare en sympathie ce que l'assassin n'a pu parvenir à détruire.

Le discours sur le corps d'Antonio Muñoz Molina est ainsi inséparable d'une quête stylistique. En ce sens il faudrait chercher des affinités avec d'autres pratiques du récit dans l'Espagne contemporaine. Mais s'il se distingue nettement de tous ceux que notre volume a approchés, c'est certainement par sa quête de

valeurs que le terme d'humanisme laïque pourrait, comme y invite une thèse récente (González Arce), provisoirement résumer. Le choix du corps comme médiateur et témoin essentiel en fait tout le prix dans l'évolution récente des représentations du corps. Mais Antonio Muñoz Molina aide aussi à sentir que si le personnage romanesque (v. Berthelot, 1997, pp. 7–12) n'est que l'être de papier dont parlait Roland Barthes, il se construit un corps dans l'imaginaire partagé des lecteurs qui, dans son cas, sont de plus en plus nombreux, divers, demandeurs et représentatifs.

Bibliographie

- ARGAND, Catherine, « Molina fouaille les âmes », *Lire*, 265, mai 1998, p. 77.
- BENSOUSSAN, Albert, « Pleins feux sur Antonio Muñoz Molina », *Magazine Littéraire*, 365, mai 1998, pp.90–91 suivi d'une entrevue avec A.M.M.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997 (coll. Le texte à l'œuvre).
- CAPDEBOSQ, Anne-Marie, « La doublure de l'énoncé. *Pero* entre le "vouloir dire" et le "dit" », in Ezquerro, M., ed., *Théories du texte & pratiques méthodologiques*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 157–170. Coll. Les documents de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen, nov. 2000, n° 11.
- DOUIN, Jean-Luc, « Muñoz Molina, intérieur nuit », *Le Monde*, 17 avril 1998 (supplément « le Monde des livres », p. I).
- GENETTE, Gérard, « Préface » à : Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. française, Paris, Seuil, 1986.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, « Muñoz Molina : de Miedo y Amor », *El País*, 15 mars 1997, p. 11 (suppl. « Babelia »).
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa, *L'apprentissage du regard. L'expérience herméneutique dans l'œuvre d'A. Muñoz Molina*, Montpellier, 2001, thèse inédite.
- LECLERC, Marie-Jeanne, *La mort et le récit*, Montpellier, Centre de Recherches en Littérature Générale et Comparée de l'Université Paul Valéry, 1990.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, « Nadie lo diría », *El País*, 15 avril 1990, p. 20 (série « Las apariencias »).
- , « Reclamo mi derecho a decir que la violencia nunca puede ser un signo de modernidad », *El País*, 10 mars 1997, p. 30. Propos recueillis par Ángeles García.
- , « L'humanité est fascinée par le spectacle de la violence », *Magazine Littéraire*, 365, mai 1998, p. 91 (v. *supra* Bensoussan).
- PEINADO, Juan Carlos, « *Plenilunio*. Una novela de sombras », *Reseña*, 284, juin 1997, p. 19.
- PÉRÈS, Christine, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001a.
- , « Chronique de deux morts annoncées : *El hijo* (Horacio Quiroga) et *Plenilunio* (Antonio Muñoz Molina), *Cahier de narratologie*, 10, 2001b, vol. 2, pp. 352-360 [Nice, Faculté des Lettres].
- SCHRAMM, D. et LAVAL M., « Un noir Andalou », *Télérama*, 2521, 6 mai 1998, pp. 23–24.



**Du sexe des mots
au corps de l'écrivain**

La vie sexuelle des mots comme métaphore de lalangue : l'écriture du corps dans

Larva de Julián Ríos

Stéphan PAGÈS

Université de Provence

Le Moi est avant tout un moi corporel ; il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface [du corps].

Freud, *Le Moi et le Ça*.

Y ya empezaba él, el corruptor de palabras menores: Para hacer boca (hablo también de la boca equívoca de todo vocablo...) podríamos empezar por un pequeño test o *textículo* como diría Queneau.

Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras*.

Lorsque nous achevions notre thèse consacrée à *Larva* (1984) de Julián Ríos – étude centrée sur l'analyse du discours¹ –, nous faisons part de notre regret d'avoir dû laisser de côté, outre le problème de la traduction et le thème de l'humour, un axe thématique majeur de l'œuvre : celui du corps et notamment du sexe, omniprésent.

Parodie du mythe de Don Juan², *Larva* raconte de manière fort circonstanciée (sur trois niveaux narratifs et sur près de six cents pages) les aventures sexuelles d'un jeune couple de marginaux, Babelle et Milalias, qui évoluent dans la pègre londonienne au cours de la décennie des années soixante-dix. Attrapés par le virus de l'écriture, ces deux personnages écrivent à corps perdu et tentent surtout de vivre ce qu'ils écrivent, c'est-à-dire leur fiction et leur délire : ils *escribiven(t)*³. Piqués par le désir légitime d'être autre chose que ce qu'ils sont, tout deux s'inventent des personnages. Milalias, l'homme aux mille alias/visages et donc l'homme sans nom⁴, s'imagine être Don Juan. Il multiplie ainsi les liaisons amoureuses, aide, à ses heures perdues, son ami réalisateur Bob Hitchcock⁵ pour le tournage de quelques scènes pornographiques, ou bien, pour se faire un peu d'argent de poche, donne des *lecciones d'españolé* qui se révèlent être des *lesiones d'españolé*⁶, c'est-à-dire, un prétexte pour dépuceler ses élèves. De son côté, Babelle s'imagine être la Belle au Bois Dormant ; ainsi, depuis son lit où elle rêve et écrit à la fois, elle attend désespérément son partenaire volage et va

même, pour satisfaire sa propre libido, jusqu'à participer ou assister aux ébats sexuels de Milalias dans un étrange *manège à trois* (87).

Après cette ébauche de l'argument, la structure du roman sur trois niveaux appelle quelques précisions. Pour simplifier⁷, les pages de droite correspondent à la vie rêvée, phantasmée, de Babelle et Milalias. Dans cet univers de nature plutôt féerique et fantasmagorique, lors d'une soirée masquée où une étrange cérémonie, avec d'étranges convives, met à l'honneur un immense phallus, Babelle, revêtue d'une vaporeuse chemise de nuit est poursuivie par Don Juan qui subit, en expiation de ses fautes et par des femmes en furie outragées, un retour intra-utérin pour finir transformé en Juana la Loca (413). Ce niveau (pages de droite) est constamment interrompu par des notes qui nous font basculer vers deux autres pistes, les pages de gauche d'une part, lesquelles nous renvoient à leur tour à la dernière partie du roman, *Las notas de la almohada* (451), où l'on retrouve, entre autres, les aventures de nos deux compères, Babelle et Milalias, avec force détails concernant leurs folâtreries amoureuses autant amusantes que perverses.

Le corps est donc bien un motif particulièrement récurrent dans *Larva* ; notre intention n'est cependant pas de poursuivre sur cette évidence, mais plutôt de nous intéresser à l'écriture du corps en interrogeant le rapport entre corps et discours, d'autant que dès sa publication, le roman de J. Ríos a nourri une polémique très vive en raison de son écriture atypique⁸ – ludique, allusive, translinguistique, digressive à l'excès – qui défie les habitudes de lecture et rend la saisie du sens non immédiate au nom de l'esthétique du *casse-texte* chère à J. Ríos⁹. Dans ces conditions, dans la mesure où le corps sous-tend l'ensemble de l'œuvre et que l'écriture de *Larva* a une spécificité remarquable, il nous est apparu intéressant d'analyser la façon dont l'écriture dit le corps, c'est-à-dire, la textualisation ou sémiotisation du corps dans son passage au récit.

Comme le souligne très justement Anne Deneys-Tunney dans son ouvrage, *Écritures du corps (de Descartes à Laclos)*¹⁰, la formulation *écriture du corps* est ambiguë eu égard à la double valeur de l'article défini français *du* qui peut, soit assurer la fonction d'un génitif et dire l'appartenance (comme dans le cas, *la maison de Pierre*), soit remplir la fonction d'un partitif et ne désigner alors qu'une partie seulement (comme dans le cas, *je mange du pain*). Cette nuance a le mérite d'établir que si l'expression *écriture du corps* envisage le corps comme producteur d'une écriture, cette dernière ne peut le saisir que partiellement et non dans sa totalité. Notre contribution à la réflexion sur le corps sera donc toute relative d'autant qu'elle ne s'applique qu'à un auteur, un ouvrage et à quelques passages seulement (trois exactement) que nous avons retenus pour leur aspect représentatif de l'ensemble de l'œuvre. En un mot, par rapport à *Larva*, c'est la rhétorique de l'écriture du corps ainsi que son sens qui nous occuperont ici.

Analyse du premier fragment

Gata a gota...
El cegato pusilánime.
[Puss!
Puss!!

Puss!!!] [Più sospirioso...]

Bajo las dos siamesalinas que ronronan a gatas.

[De noche todos los gatos son par, dos!]

Con las dos au pair perseverantes, Tala y Gisèle, en aquella motamorfeosis de Hampstead.

[Hop!, grasshopper. Dale al cigarrón, asaltamontes de Venus... Enherbado sintiendo crecer la yerba. Ya pasta la bestia analfabeta, Nabucodonosórdido!, en su suaré sueca.

En el lecho, de risas, el lechón. La Eminencia gris! El Sumo Sacerdote hojeando impávido, paciencia y barajar, aquel Talmud sueco de bolsillo [...] mientras las dos aspirantes (Suga sugga! siga siga!) se turnaban agazapadas, Agg! Agg!, sobre su vientre de la noche a la mañana (s'espermutaban, las dos au pair, hasta el mamanecer!) para sacarle el jugo hasta la última gota.]

«Gota... Gota... Gota...», gargoteando su acertijo, la palabra del enigma, mientras su súcubo s'agota a gatas. Y Tala, desalentada, se lo pasa a Gisèle. Y Gisèle con la lengua fuera, se lo devuelve a Tala. A gatas, las dos lamiscadoras, sobre el cegato embotado.

Ni gota.

[La lamia lamía. La mía la mía! Siempre la misma bruja con distinta máscaras. En la pesadilla que se muerde la cola : codapocalisse!]

Y se adormilaba murmurando entre dientes.

[Ronrona que ronca, Snarkameleon!, a la caza de la bestia de dos espaldas... El camaleón camelador mudando, otra! otra!, de cama en camama. Día, y noche, como en su suaré sueca. Qué marañón! Sigo con la saga (Narra! Cuenta!) Sí, siga la saga de Sagolondon...]

Alucinado en la oscuridad.

La vislumbra?: a los pies de la góndola, en ese dormitorio revuelto de Hampstead, dispuesta a saltar. Neblina. Fosflorescencias. En los espejos venecianos. Rosas? Espinas? Una visión, al ralentí, del secreto jardín de las delicias y de los suplicios: En el capullo tiembla una gota de rocío, a punto de rodar, y la muy felina [good dog!: god dagg!] se estira y la [los amantes imantados en una gota esférica, entre las sombras boscosas...]

] atrapa con su lengua babosa.

[Drop slug!]

La última gota. (pp. 460–461)

Ce premier fragment correspond à la troisième note (pp. 460–461) de la dernière partie, *Las notas de la almohada*. Du fait de la structure à trois niveaux du roman, lors de l'évocation – page de droite, p. 15 – de deux jeunes filles blondes serrées contre Merlin l'Enchanteur, c'est la réplique en suédois *Vad säger hon ?* qui nous conduit indirectement à cette troisième note de *la almohada* après une note transitoire page de gauche, p. 14. Après la traduction de la réplique suédoise en espagnole *Qué dice ?*, cette note s'achève sur ces mots : « Tala, en este tálamo boscoso, falaz felón/Fälla! Felación! » et annonce en quelque sorte le contenu de cette troisième note de *la almohada* puisqu'il s'agit en effet d'une scène de fellation où deux jeunes filles se disputent goulûment un membre viril.

Le premier élément remarquable est que si l'on procède à une analyse lexicosémantique de ce fragment, sur plus de trois cents mots comptabilisés dans cette note, seuls deux disent explicitement le corps et peuvent rappeler indirectement la pratique buccale évoquée. Il s'agit bien évidemment de *vientre* et *lengua*¹¹.

Cola et *capullo* peuvent naturellement dire le sexe masculin mais par connotation seulement¹². Dans ce passage, l'écriture dit donc essentiellement le corps, le sexe, la fellation – il ne s'agit pas là d'un axiome de notre part – autrement que par les mots du corps si bien que, corollaire, c'est la question de la référence que pose l'écriture du corps ici, c'est-à-dire, la relation qui unit le signe et l'objet du monde (ici fictionnel) auquel ce signe renvoie. Dans ses mécanismes, l'écriture semble en effet instituer toute une série de médiations qui disent implicitement la pratique bucco-génitale, tenant ainsi, paradoxalement, le corps à distance.

Dire une chose autrement que par son nom propre n'est pas en soi un procédé particulier ; la périphrase en est un bon exemple. Cependant, ici, la nature des procédés destinés à dire implicitement le corps est variée et repose avant tout sur la manipulation de la lettre. Les procédés en question sont : le mot-valise, le détournement, le translinguisme de l'écriture, l'allusion (et pour un cas seulement, la diaphore).

Le mot-valise est une procédure néologique qui consiste à fusionner deux mots (au moins) ayant une base phonique commune. Les exemples les plus connus sont ceux empruntés à la langue anglaise avec les mots *smog* (contraction de *smoke* et de *fog*) et *brunch* (fusion de *breakfast* et *lunch*)¹³. Le mécanisme a donc pour particularité de construire du sens à partir de deux unités indépendantes – à telle enseigne que l'équation paradoxale correspondant au mot-valise est que $1 + 1 = 3$. Or, qui dit construction dit reconstruction de la part du récepteur lequel doit en effet analyser le sens du mot-centaure qui n'est pas d'emblée transparent à la différence du mot *table* qui renvoie directement au référent TABLE quand je dis *table*. Pour gloser ceux que l'on rencontre dans notre passage, le mot-valise *siamesalinas* – condensation de *siamesa* et *mesalina* – fait de nos deux suédoises inséparables, deux sœurs siamoises mais aussi deux mes-salines¹⁴ dissolues, rattachées l'une à l'autre par le membre viril. De même, la désignation du membre viril, objet ici de tous les désirs, passe par l'image de la sauterelle (d'où l'anglais, *grasshopper* signifiant *sauterelle*). En fait, le mot espagnol désignant la sauterelle – *cigarrón* ou *saltamontes* – permet d'une part, d'être lu comme l'augmentatif de *cigarra* (*cigare*) et par là même de dire un membre imposant (un gros cigare !¹⁵) et d'autre part, de forger un mot-valise *asaltamontes de Venus* qui fait de l'attribut masculin une sauterelle partant à l'assaut (*que asalta*) du Mont de Vénus (*El Monte de Venus*)... Si dans la troisième incise enfin, les quatre dernières lignes suggèrent l'acte « fellatoire » à travers les deux mots *portmanteau* expressifs, *s'espermutaban* et *mamanecer*, qui laissent entendre que les deux suédoises (ou *aspirantes* !) alternent, permutent dans leur besogne jusqu'au bout de la nuit (jusqu'à l'aube) pour retirer tout le suc de la semence masculine...¹⁶, on retiendra que cette saisie non immédiate du sens liée au mécanisme du mot-valise a pour effet de tenir en quelque sorte à distance la toile de fond pornographique ; car si le mot-centaure peut être très expressif¹⁷, par sa nature, il n'en est pas moins d'entrée opaque et exige un travail de reconstruction du sens.

L'autre procédé proche du mot-valise dans son mécanisme, dans la mesure où il réorganise également le sens de certains mots ou expressions, est le procédé du

détournement. Comme le nom l'indique, le détournement consiste à détourner une maxime, une expression, une locution, de sa signification habituelle par simple modification qui peut être un ajout, une suppression d'un ou plusieurs mots ou un jeu de mots sur le signifiant. Ex : *Qui trop embrasse manque le train ; la torre de papel ; espectáculo de vaciedades ; l'argent ne fait pas le bonheur, alors rendez-le !* (Jules Renard), *sex-âme, ouvre toi ; la joie lactée...* Le sens construit vient de la modification effectuée, c'est-à-dire, de la relation entre le ludant et le ludé – le texte tel qu'il est donné et le texte latent¹⁸ – sans qu'il y ait exclusion de l'un ou de l'autre mais plutôt cumul et addition de signification. Le titre de la note 3 de la *almohada*, *Gata a gota*, est ainsi le résultat du croisement (favorisé par un jeu paronymique) de deux locutions ; *gota a gota* (*goutte à goutte*) d'une part et *a gatas* (*à quatre pattes*) d'autre part, ce qui est aisément compréhensible quand on sait que les deux suédoises, à quatre pattes¹⁹, sont affairées à ne rien perdre de la sève de leur partenaire masculin (cf. les dernières lignes de la séquence : *En el capullo tiembla una gota de rocío, a punto de rodar, y la muy felina [...] se estira y la atrapa con su lengua babosa* (p. 461). De même, dans la troisième incise, une modification minimale – segmentation d'un mot par virgule à laquelle s'ajoute un mécanisme translinguistique par rapport au français – détourne l'expression bien connue *De noche todos los gatos son pardos / La nuit, tous les chats sont gris*²⁰ en *de noche todos los gatos son par dos*, où il faut sans doute comprendre que dans l'obscurité, les choses, les personnes vont par deux, par paire (sens construit par rapport au français) comme pour justifier cette scène de fellation ou de *manège à trois* où il faut *tenir bon et persévérer*, comme le dit, littéralement, avec malice, l'expression – *paciencia y barajar* – qui semble plutôt dire un encouragement au mélange (*barajar*) qu'à la patience²¹. Enfin, le doux état de mollesse voluptueuse où se mêle le sexe et le rire, est indirectement exprimé à travers le passage, *en el lecho, de risas, el lechón, le lit de rires* ne pouvant que convoquer l'expression *être couché sur un lit de roses* qui dit l'abandon à la félicité, le détournement étant ici rendu possible grâce à un léger jeu paronymique entre le ludant (*risas*) et le ludé (*rosas*). Pour résumer, le substantif *risas* fonctionne implicitement avec l'autre substantif latent, *rosas*, lequel peut désigner, métaphoriquement, la virginité (que l'on songe à l'expression *cueillir la rose*), ce qui confirme, une fois encore, tout le contournement de l'écriture pour dire le corps et notamment le sexe.

Le chiffrage de la référence au corps se poursuit également à travers l'écriture multilingue translinguistique qui fait fonctionner certains mots (ou certaines syllabes) selon des ramifications linguistiques autres que l'espagnol, ce qui a pour conséquence le plus souvent de brouiller la signification. Par exemple, *la mer* désignera en français l'étendue d'eau salée à la surface de la planète, mais finira, dans *Larva*, par faire référence, en espagnol, à l'action de *lécher* si l'on soude l'article défini *la* au support nominal français *mer*. Ainsi, dans la première incise entre crochets de la note, l'adjectif qui les précède – *pusilánime* – est l'objet d'un double travail ; tout d'abord, d'une procédure de segmentation qui isole la première syllabe du mot, *pus*, pour convoquer ensuite, par homophonie translinguistique, le substantif suédois, *puss*, signifiant *bisou*, car dans cette scène torride, il

faut naturellement imaginer que les bouches en action ne manquent pas de s’embrasser et d’embrasser. De même, quelques lignes plus loin, – dans la note suivante (4) p. 461 – on trouve entre crochets le vocable *smorgasbord*²². Comme le glose l’écriture elle-même, le mot *smorgasbord*, plutôt analysé par rapport au français et traité comme un mot-valise, est décomposé en *orgasme à bord*. Il s’agit en fait d’un substantif suédois désignant un *buffet*, un *banquet* (d’où la proposition de Gisèle, deux lignes plus haut, de dîner au lit : *On dîne dans le lit..., había propuesto Gisèle hambrienta*). Cet exemple est intéressant car, jusqu’à présent, les mots-valises analysés ne disaient le corps et le sexe que de manière voilée ; or, si celui-ci semble dire explicitement le corps, en réalité il n’en est rien, comme preuve que le corps, dans *Larva*, n’est pas là où on l’attend.

Le dernier procédé qui permet également de dire le corps à travers un prisme est celui de l’allusion²³. Telle que la définit Fontanier dans *Les figures du discours*, l’allusion consiste à « faire sentir le rapport d’une chose qu’on dit avec une autre chose qu’on ne dit pas et dont ce rapport même éveille l’idée »²⁴. Dans ses dernières pages, *Larva* possède un index de noms propres (plus de deux cents !) qui indique la page et la ligne où l’écriture du jeu a dissimulé un patronyme et construit une allusion. Or, ici, l’acte sexuel apparaît en filigrane à travers la célèbre image rabelaisienne de la *bête à deux dos* – *Ronrona que ronca, Snarkameleont !, a la caza de la bestia de dos espaldas* – et le plaisir de la chair est dit quant à lui, de façon beaucoup plus ténue, au détour du passage *del secreto jardín de las delicias y de los suplicios* ainsi qu’à travers l’incise entre crochets – *los amantes imantados en una gota esférica, entre las sombras boscosas...* – qui pointe, comme le signale l’index final des noms, une allusion implicite au célèbre tableau du peintre hollandais Bosch (ou Bosco en espagnol)²⁵, *Le jardin des délices* (le titre apparaît d’ailleurs dans le texte) qui représente précisément, dans un triptyque, la luxure dans toute sa débauche. Le mot-valise *esférica* (télescope de *esférica/sphérique* et d’une création gallicisée de *féerique*, soit *feérica**), ainsi que l’adjectif *boscosas* ne sont en effet pas *innocents*. L’adjectif *boscosas* (*boisées*) est une façon d’inscrire en oblique dans le texte le nom du peintre flamand Bosco (*Bosco-sas*)²⁶. Quant au mot-valise *esféricas*, qui dit à la fois la *sphère*, mais aussi d’une certaine manière (par rapport au français), un univers *féerique*, il est également parfaitement motivé et approprié, dans la mesure où, dans l’univers fort mystérieux, fantasmagorique et féerique des tableaux de Bosch, les volets extérieurs du *Jardin des délices* représentent justement une sphère, avec certains détails du triptyque (volets intérieurs) qui figurent d’autres petites sphères dans lesquelles sont contenus des corps nus (comme s’en fait précisément l’écho la séquence entre crochets [los amantes imantados en una gota esférica, entre las sombras boscosas...]). Le commentaire du tableau que propose Walter S. Gibson est sur ce point des plus éloquent :

Le couple dans une bulle, dans le coin inférieur gauche, ou celui qui se dissimule dans une coquille de moule illustrent de façon explicite plusieurs aspects de ce péché ; d’autres personnages représentent probablement des perversions : un homme, plongé tête la première dans l’eau, couvre son sexe de ses mains et, dans le coin inférieur droit, un adolescent enfonce des fleurs dans le rectum de son compagnon. Ces images

assez explicites de la vie charnelle voisinent avec des représentations métaphoriques ou symboliques.²⁷

Ainsi, si l'allusion à la scène de débauche de Bosch est ici bien réelle – nous en voulons pour preuve l'index final des noms –, en vertu du procédé même de l'allusion qui est de convoquer implicitement, l'évocation du corps (et du sexe) est donc une nouvelle fois latente et le corps lui-même tenu à distance.

Analyse du deuxième fragment

Y la hilera de desnudos a cuatro patas se fue cerrando en círculo, culo en alto, alrededor del equilibrista cabeza abajo, tieso como una estaca, y con las piernas en uve. Más difícil todavía: cubriéndose, con las manos, los genitales.

La de los flores azules ((:manejo de lirios?)) entre las nalgas, arrodillada con el espinazo doblado y la cabeza entre los brazos. Y su floricultor, también desnudo y arrodillado, apuntó echándose hacia atrás y le plantó, certero, otra flor azul. (p. 21)

Dans ce deuxième fragment (p. 21), il s'agit cette fois-ci d'une scène de sodomie. Si au début, le terme argotique *culo* apparaît – *Y la hilera de desnudos a cuatro patas se fue cerrando en círculo, culo en alto...* –, le registre passe de l'argot au familier avec le substantif *nalgas* (*fesses*) – *La de las flores azules azules ((: manejo de lirios ?)) entre las nalgas* – et il convient encore une fois de souligner les termes choisis avec lesquels est dit l'acte de pénétration anale : *Y su floricultor, también desnudo y arrodillado, apuntó echándose hacia atrás y le plantó, certero, otra flor azul*. S'inscrivant dans le cadre du procédé de la métaphore filée, le sodomite devient un horticulteur, son sexe une fleur bleue et son acte un simple implant²⁸. Bref, on le voit, le procédé de transfert de la métaphore permet d'édulcorer, d'atténuer le caractère cru de l'évocation d'autant que la note 1 p. 20 – *Nova lis ?*²⁹ – qui rebondit sur l'adjectif *azul* de la page 21, outre qu'elle associe cette fleur bleue à un nouveau lys (sens de *nova lis* en portugais), elle joue également sur le nom du poète allemand Novalis – ici segmenté en *Nova lis* – pour développer, toujours dans un registre allusif très subtil, une référence à l'œuvre de Novalis, *Henri d'Ofterdingen* (1802)³⁰, où la fleur bleue devient le symbole même de la poésie pure. Ce roman de Novalis raconte la légende du ménestrel (Minnesanger) du XIII^e siècle, Heinrich von Ofterdingen qui avait été à la cour de Frédéric II. Or, en vue d'éclairer le détail de la fleur bleue dans *Larva* (page de droite) ainsi que celui de l'allusion au roman de Novalis, il faut savoir qu'au début du récit de *Heinrich von Ofterdingen*, le jeune homme fait un songe où il se voit errer dans des contrées inconnues et merveilleuses ; il finit par échouer dans une grotte où il trouve justement une fleur bleue qui symbolise la poésie romantique allemande ainsi que toute vie pure et parfaite³¹.

Dans ces conditions, cette fleur bleue qui connote ici le sexe masculin trouve donc un deuxième niveau connotatif des plus éthéré bien loin encore une fois de la scène pornographique en question.

Analyse du troisième fragment

Las hurías, a la vez, en algarabía: Zaque! Zaque! me zaquea mi almoravid alcoholizado... Guay! y a mí me barrena mi rabel el barrenado mahometano... Y a mí el moharracho con su moharra... Y a mí el cafe con su almocafe... Y a mí el adoquín con su

almádena... Y a mí en mi almírez con su cachiporra... Y a mí me machuca a machote y a machete... Y a mí el almocrebe me desenjaeza y con el ronzal, Arrea recuero!, me azota así que asá en la azotea... Y a mí con su zurriago, Zurrón! Zurrón!, en el zurrón carmesí... Y a mí el charrán con su chisme en mi chisme... Y mientras a mí se m'encharca el chiquero el marrano de marras bellotea de bellota en bellota... Y de altramuz en altramuz... Azalá a azalá, y alabeado como un imán hacia la alquibla, zalea y zalamea a su almea el Alcalde de las Zalemas... Agarras, alaroz, este acidaque?, y aquel Cid alicanado me agarraba mis limones... Naranjas! Y a mí mis albaricoques... (p. 203)

Dans le troisième fragment enfin (p. 203), extrait de la section *Algarabía*, selon un procédé s'apparentant au lipogramme, l'écriture a la particularité de s'être imposé comme contrainte de n'employer que des mots (verbe, substantif, adjectif, adverbe) de filiation arabe. Au résultat, dans ce passage où les houris outragées par Don Juan lui présentent leurs doléances, chacune dit sa défloration et désigne son sexe au moyen d'un mot d'origine arabe si bien que l'on assiste à une prolifération de vocables n'ayant aucun dénominateur sémique en commun avec le sexe mais qui néanmoins le dévoilent et le disent indirectement au moyen de mots qui prennent ainsi un sens secondaire et se chargent d'une grande valeur symbolique, comme preuve que presque tout peut dire le sexe³². L'aspect particulièrement remarquable de ce passage vient donc du fait que si le corps et le sexe ne sont jamais dits explicitement, néanmoins ils sont dits avec une vertigineuse dépense de détours qui restituent de surcroît et de façon tout à fait juste la symbolique de la sexualité. En effet, comme le rappelle Pierre Guiraud³³, dans la relation sexuelle, l'homme est en général considéré comme le *sujet*, l'*agent* et la femme comme l'*objet*, le *patient* tandis que l'acte lui-même est plutôt perçu comme quelque chose de violent, d'animal où l'homme ne fait qu'assouvir par instinct un besoin³⁴. Or, dans ce fragment, en dépit des contraintes, cette *logique* est respectée. Ainsi, quand il est exprimé et non pas simplement suggéré au lecteur au moyen des points de suspension, l'acte sexuel est dit à travers les verbes *barrenar* (*forer, transpercer*), *machucar* (*bosseler, abîmer, frapper*) qui traduisent bien cette idée de violence. Cette violence se retrouve également dans les mots utilisés pour désigner le sexe masculin – *la moharra/le fer de lance, el almocafre/le sarcloir, la almádena/le casse-pierres, la cachiporra/le gourdin*³⁵, *el zurriago/le fouet* – lesquels renvoient à un instrument (au *faire*) contondant, à une arme de jet ou bien à un objet destiné à assener un coup. Dans le même temps, le sexe de la femme, certes raffiné et objet d'attraction – il trouve comme association *el rabell/le rebec* et *la alquibla*³⁶ – se voit également confirmé dans son principe *néгатif* (*se m'encharca el chiquero/la porcherie*) et est associé à un contenant (*el almírez/le mortier*³⁷ ; *el zurrón/le sac*) où la violence n'est pas absente sans oublier enfin l'opposition *activité masculine/passivité féminine* que traduit parfaitement la structure syntaxique répétée *a mí... en... con...* laissant ainsi entendre que la femme subit (*a mí*), reçoit (*en*), tandis que l'homme est celui qui agit (*con*). Le tour de force de l'écriture consiste donc ici à employer une série de contournements et d'évitements pour dire le corps sans le nommer ce qui a pour effet de construire un discours métaphorique fort expressif où s'impose toute la force de l'image.

Après l'analyse de ces trois fragments – tout à fait représentatifs, répétons-le, de l'ensemble de l'écriture du roman –, il convient de s'interroger sur le sens à donner à ces mécanismes qui instaurent un filtre par rapport à l'objet de référence, à savoir le corps, le sexe, toujours maintenu à distance et sans une saisie immédiate, le filtre essentiel étant d'abord la syntaxe qui, loin de respecter les conditions de cohérence, s'emploie au contraire à enchaîner des éléments conservant peu, voire pas du tout, du sémantisme de ce qui précède – d'où la réaction de perplexité à la première lecture –, certains mécanismes pouvant même parfois aller jusqu'à une oblitération pure et simple de la référence au corps, comme dans le passage, par exemple, du premier fragment – *la lamia lamia. La mia lamia !* (p. 460) –, où, tel un escamoteur mélangeant avec adresse ses gobelets au point de confondre les points de repère, l'écriture répète pratiquement le même mot en opérant des variations minimales (segmentation et accentuation) qui brouillent ainsi l'ancrage référentiel à la fellation³⁸. Sans oublier enfin l'autre passage : « Y tala, desalentada, se lo pasa a Gisèle. Y Gisèle con la lengua fuera, se lo devuelva a Tala », où le pronom *lo*, apparemment cataphorique et faisant référence au membre masculin, ne trouve en fait jamais de support.

Il serait tout d'abord aisé de répondre qu'encombrée de tabou, il n'est pas étonnant que l'expression du sexe dise le corps sur le mode de l'implicite. Seulement, cela serait d'une part préjuger des intentions de J. Ríos mais surtout oublier, d'autre part, que *Larva* est le roman de la transgression par excellence (linguistique, culturelle) qui met le corps à l'honneur et le plus souvent selon une optique pornographique où il s'agit du corps érogène qui s'adonne à tous les plaisirs de la chair. L'argument du *decoro* est donc à exclure. Non, nous pensons qu'il faut plutôt chercher du côté du problème de la référence. Nous avons en effet à poser le problème en termes de *signification non immédiate*³⁹ dans la mesure où différents mécanismes – allusion, métaphore, mot-valise, détournement, translanguisme – ne se rapportent jamais *directement* au corps et au sexe, comme lorsque je dis *table* et que je renvoie directement au référent TABLE. À cela, la pensée structuraliste objecterait sans doute qu'il ne faut pas oublier que le signe linguistique n'unit pas une chose à un nom mais un concept à un signifiant, déliant ainsi la langue du réel et de l'expérience, ce à quoi l'on pourrait opposer, sans entrer dans la polémique persistante de la référence, la position audacieuse mais pertinente de Maurice Molho qui rappelait qu'il convient de « revenir à une conception radicale du langage, c'est-à-dire [...], à sa racine, soit au réel »⁴⁰. Dans le droit fil de la théorie de la signification d'Aristote, il n'est donc somme toute pas inexact de poser que les mots sont les signes *immédiats* des choses inscrites dans l'âme à l'état d'image et mettent ainsi obligatoirement le référent et qu'en conséquence, le problème de l'écriture du corps dans *Larva* vient du fait que si le référent corps/sexe est bien mis en œuvre et convoqué par l'écriture, il ne l'est pas de façon *immédiate* mais passe par toute une série de médiations qui priment sur le caractère cru des évocations. Il convient donc de réfléchir sur la spécificité de cette écriture qui dit le corps, à savoir, sur cette mécanique de médiation dans la référence au référent, en l'occurrence, le corps, le sexe.

Ce qui se dégage avant tout de l'analyse des trois fragments retenus de *Larva*, c'est la présence filtrée d'un corps qui, au demeurant, est très peu décrit, mais plutôt évanescent, presque insaisissable et maintenu dans son statut d'image. Ce corps libertin et libéré se dérobe même et devient le lieu d'un secret dans un discours qui appelle le déchiffrement, telle une énigme⁴¹. Or, le désir étant fondé sur le manque, le corps devient désirable car le lecteur le cherche ; ce jeu de contournement de l'écriture place en effet le lecteur dans un état permanent de frustration et l'installe dans la position du voyeur. Le référent du corps dans *Larva* est ainsi un corps fantasmatique, fantasmé, refoulé, sublimé même. Or, « c'est dans le refoulement – nous dit fort justement Anne Deneys-Tunney – que le corps sexué accède à la puissance du mythe. Sa libération et sa libéralisation sont le début de sa disparition »⁴². Les détours mis en œuvre par l'écriture contribuent ainsi donc à revivifier la référence au référent.

Néanmoins, si dans *Larva*, la référence au corps est revivifiée, c'est avant tout le langage qui est à l'honneur et occupe le devant de la scène avec le triomphe de la loi du signifiant dans une forme de jouissance prise aux mots⁴³, ce qui rejoint, somme toute, la conception platonicienne exposée dans le *Banquet* où il est démontré qu'Éros se réalise de manière ultime par le discours, le discours étant en fait l'enjeu principal du désir.

Ainsi, pour terminer, on ne saurait donc refermer cette analyse en soulignant un paradoxe propre à l'écriture de *Larva*, paradoxe selon lequel si, comme on l'a vu, les mots disent mais ne nomment pas le corps, le corps, en revanche, sert à dire l'écriture pour s'imposer comme métaphore du jeu qu'il y a dans la langue ou plutôt lalangue⁴⁴, même si J. Ríos, de son côté, rejette à ce propos le terme de métaphore et préfère y voir, au contraire, une réalité et un fait concret de l'écriture⁴⁵ du jeu sur le signifiant. « La relation à l'écriture – disait Roland Barthes à propos de la physiologie du corps en train d'écrire – c'est la relation au corps »⁴⁶, ce qui est en effet d'autant plus vrai quand l'écriture joue avec, sur les mots, les fusionne et les retourne⁴⁷, le meilleur exemple étant la contrepèterie qui cache le plus souvent un contenu obscène. Le corps dans *Larva* est donc avant tout le corps des mots, comme le dit d'ailleurs l'un des romans-essais de Julián Ríos qui, rappelant la célèbre phrase d'André Breton selon laquelle *les mots font l'amour*, s'intitule précisément *La vida sexual de las palabras* (1991)⁴⁸ et montre, à travers diverses citations de célèbres jongleurs de mots, que l'écriture et surtout l'écriture du jeu sur le signifiant (lalangue) passe par l'image du corps : « Le néologisme est un acte érotique » (Barthes à propos de Fourier), « deux mots se mettent l'un sur l'autre et deviennent sexuels » (Norman O. Brown, dans *Closing Time*), « Les signes sont des corps » (Novalis), « Les mots sont pour moi des corps que l'on peut toucher, des sirènes visibles » (Pessoa dans *El Libro del Desasosiego*), « Le *wit*, cette inattendue copulation d'idées » (Dr. Johnson)⁴⁹. Aussi, pour illustrer l'émergence de cet autre *corps*, métaphore de la vie sexuelle des mots de lalangue, les propos de J. Ríos nous servons de conclusion :

« Cuando se considera el idioma como algo vivo, el cuerpo a cuerpo – de la lucha o del abrazo erótico – es inevitable, hay que entrar en contacto directo con

la palabra, en toda su materialidad y sensualidad [...] »⁵⁰ « Lo que me interesa es el *significante jondo*: llegar al trasfondo de la palabra, hacer que *cante* y que no deje nada por decir. Exprimir las represiones, *sacarles todo su juego*, para que se conviertan al menos en ex-presiones [...]. Desde luego, me interesa muy especialmente este trabajo larvado – subliminal – de la escritura, para que pueda revelarse y rebelarse lo reprimido. Este trabajo sólo es posible cuando el lenguaje toma cuerpo, recupera sensualmente su materia. Yo creo que en *Larva* todo, a través de su escritura, intenta ser cuerpo. Los protagonistas entablan un cuerpo a cuerpo encarnizado con las palabras. *Este es mi cuerpo*, quizá podrían decir cuando acuñan o modifican una palabra – y sobre todo en los momentos de clímax, de alquimia erótica, en los que se busca la transustanciación de la palabra. El conocimiento carnal – la verdadera gaya ciencia. Pero me parece que aquí me estoy entrometiendo en el coto o coito vedado del lenguaje poético ».⁵¹ (Nous soulignons)

Notes

- 1 *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos : le jeu de l'écriture, le jeu du roman*. Thèse dirigée par Nadine Ly et soutenue le 14 janvier 2000 à l'Université Michel de Montaigne (Bordeaux III).
- 2 Voir à ce propos l'excellent article d'Irleamar Chiampi, « Las metamorfosis de Don Juan », *Syntaxis*, n° 11, 1986, pp. 43–58.
- 3 La base phonique commune en espagnol entre les deux verbes *escribir* (écrire) et *vivir* (vivre) permet à J. Ríos de forger le mot-valise *escrivivir* qui exprime, selon lui, parfaitement cet art de vivre plus intensément par l'écriture. On pourra se reporter à l'entretien avec Thierry Galibert, « Écrire pour vivre plus intensément », *Art Sud* (Méditerranée), n° 9, janvier 1996, pp. 38–41.
- 4 On pensera naturellement à la réplique du Don Juan attribué à Tirso de Molina : « ¿Quién soy? Un hombre sin nombre. » *El burlador de Sevilla*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, p. 82, v. 15.
- 5 Pour un réalisateur de films pornos, le nom de Bob Hitchcock est parfaitement choisi ; le verbe anglais *to hitch* signifie en effet *remonter* et le substantif *cock* désigne en argot le sexe masculin. Dans ces conditions, il faut sans doute comprendre que Bob Hitchcock est celui qui fait retrouver l'ardeur de ses acteurs défaillants..., d'autant que dans *Larva*, le patronyme apparaît de temps à autres segmenté en *Bob Hitch-Cock* comme pour mieux souligner la malice de l'écriture et du jeu sur le nom.
- 6 On trouvera par exemple l'expression *lesiones particulares* à la page 470 de *Larva*. L'ensemble des références aux pages de l'œuvre se feront désormais à partir de l'édition Plaza & Janés datée de 1983 alors que *Larva. Babel de una noche de San Juan* n'est apparu, en réalité, qu'à partir de janvier 1984. Il s'agit donc d'une coquille de l'éditeur.

- 7 Pour plus de détails, nous renvoyons aux pages 58–72 (« Introduction au fonctionnement narratif de *Larva* : un récit-maquette à reconstruire ») de notre étude.
- 8 Cf. la préface à *Larva*, « Larvadicción » écrite par Rafael Conte.
- 9 Voir l'entretien avec David Hayman, « *Larva*, un jeu de patience », *Magazine littéraire*, n° 170, mars 1981, p. 24.
- 10 P.U.F, 1992, pp. 6–7.
- 11 *Dientes/piés* (catachrèse)/*espaldas* disent le corps mais ne font pas référence au sexe.
- 12 Le sens de *prepucio*, *glande* pour *capullo* vient en huitième position dans le *Diccionario de la lengua española*, (Real Academia Española, 1992) ; en sixième chez *María Moliner* (1991) ; en cinquième dans le *Diccionario Santillana de la lengua española* (1991) ; quant au substantif *cola*, il appartient à l'expression figurée, *morderse la cola*, qui ne construit pas, a priori, de sens sexuel.
- 13 Le récent ouvrage de Màrius Serra, *VERBALIA (Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario)*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, fournira de précieux renseignements sur ces *palabras maleta* ; voir les pages 250–253.
- 14 Diabolique impératrice romaine, Messaline fut célèbre pour ses débauches effrénées et sa cruauté. Femme de l'empereur Claude, elle exerça sur son mari un empire absolu et alla jusqu'à épouser son amant, Silius ; elle fit exécuter les filles de Germanicus et finit par se livrer à la prostitution si bien qu'averti de cette vie scandaleuse, l'empereur la fit mettre à mort (48 ap. J.-C.).
- 15 D'autant qu'en argot catalan, *la cigarra* désigne la même chose que le mot castillan *la picha*, à savoir le sexe masculin.
- 16 Pour gloser plus en détails ces deux mots-valises, on reconnaîtra dans le premier, *s'espermutaban*, d'une part, le verbe espagnol *permutar* (*permuter*) et d'autre part, l'hypogramme du mot français désignant le liquide reproducteur masculin, le *sperme* (*s'espermutaban*). Quant au second, *mamanecer*, il est le résultat du croisement de *mamar* (*téter*, *sucer*) avec *amanecer* (*le lever du jour*), d'où notre commentaire.
- 17 Ce procédé est ultra fréquent sous la plume de J. Ríos qui, pour désigner ces mots hybrides et malicieux à double fond, parle de *mots malice* ou *mots métrisses* (voir l'entretien avec Ernesto Parra et Martín Pacheco, « (Re)descubrir la novela », *Ozono*, Madrid, año 3, n° 25, 1977, p. 75). À partir de *Larva*, on donnera quelques exemples de cette expressivité : *ayeculación*, *burdelirio*, *castrellano*, *ciegoista*, *commensemement*, *equivocablo*, *hurtografía*, *manipulación*, *sexcurción*, *sexhibicionista*, *sexpulsión*, *unamorados*... On pourra consulter le troisième tome de notre thèse, où figure, en annexe, un classement alphabétique des jeux de mots répertoriés dans le roman.
- 18 Il s'agit là de deux notions appartenant à la terminologie saussurienne.
- 19 *Bajo las dos siamesalinas que ronronan a gatas* (p. 460). Du fait de la préposition *bajo* et de la position des deux jeunes filles à quatre pattes, il est permis de penser que le partenaire masculin – *el cegato pusilánime* – n'est pas aussi passif qu'on pourrait le croire et qu'ainsi l'écriture inscrit ici en filigrane l'acte sexuel consistant à exciter les parties génitales féminines... ce à quoi fait implicitement référence un jeu de mot-valise malicieux de *Larva* qui est *cunnilingüista* (214, 509).
- 20 « On confond facilement les personnes et les choses, quand il fait nuit ». Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 156.
- 21 « *Paciencia y barajar*, Se usa para señalar resignación ante un mal negocio o ante alguna cosa de la vida cotidiana que sale mal: *Paciencia y barajar*, ya veremos cómo

- salvamos la multa* », *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid, 1996, p. 1131.
- 22 « [Smorgasbord ou orgasme à bord ? Bordel !] ».
- 23 Nous nous permettons de renvoyer à l'un de nos articles centré sur l'allusion dans « Larva : Une des modalités de la citation : l'allusion. L'écriture allusive, évasive et ludique de Julián Ríos dans Larva » in *Cahiers d'Études Romanes* (nouvelle série), n° 2, 1999, pp. 145–157 (numéro consacré à la citation).
- 24 Flammarion, 1977, p. 125.
- 25 Bosch (Jheronimus ou Hieronymus, Van Aken, dit) (vv. 1450-1516), célèbre peintre et dessinateur flamand, ses peintures abondent en visions fantastiques et ésotériques dont les thèmes les plus récurrents sont la Folie, le Pêché et la Mort. Parmi ses œuvres les plus importantes, outre *Le jardin des délices*, l'on peut citer *La charrette de foin*, *Le jugement dernier*, *La tentation de Saint Antoine*.
- 26 *Boscosas* devenant ainsi une création adjectivale à partir du nom de *Bosco*.
- 27 Walter S. Gibson, *Jérôme Bosch*, Thames and Hubson, 1973, p. 81. Cf. pp. 9–12, 79–87, 89–98. Le même jeu allusif sur *Bosco-so* apparaît également dans la jaquette de *Larva* où il est fait mention – sans doute par association d'idées – des *vericueños escabriosos de un boscoso jardín*. De même, dans la séquence *el secreto jardín de las delicias y de los suplicios* se greffe une autre référence voilée au roman sulfureux de l'écrivain français Octave Mirbeau (1848-1917), *Le jardin des supplices* (1899), considéré comme des pages de crime et de sang, d'un impressionnisme brutal et d'une sensualité trouble, transposition des fantasmes érotico-morbides de l'auteur.
- 28 Sous la plume de J. Ríos, on est en droit de penser que des substantifs comme *círculo* – précédant immédiatement le nom *culo* –, *floricultor*, sans être des mots-valises, sont néanmoins des mots-malice qui présentent l'avantage de rester dans le registre de la fleur tout en instillant implicitement la racine ayant trait à la sodomie, savoir, la racine *cul(o)* : *círculo*, *floricultor*.
- 29 « Nova lis? :
No va, lisonjero. De lirio en lirio. Carnaciones de lirios. Del valle. Hediondos. De todos los culorines! Sigue desflorando y proustituyendo a tus muchachinas en flor. A la busca, buscón, de buscona en buscona. Ciana a ciana, trovatore. Culinda a culona, culteranotador. Popoetaster! Sigue a la busca de la florazul, Heinrich von Afterdingen! »
- 30 L'écriture modifie le nom de *Ofterdingen* en *Afterdingen*, peut-être pour désigner celui qui vient *après* (de l'anglais *after* par paronymie avec *Ofterdingen*), c'est-à-dire, *derrière* étant donné la scène de sodomie.
- 31 « Dans une ivresse extatique, et pourtant conscient de la moindre impression, il se laissa emporter par le torrent lumineux qui, au sortir du bassin, s'engloutissait dans le rocher. Une sorte de douce somnolence s'empara de lui, et il rêva d'aventures indescriptibles. Il en fut tiré par une nouvelle vision. Il se trouva couché sur une molle pelouse, au bord d'une source qui jaillissait et semblait se dissiper en l'air. Des rochers d'un bleu foncé, striés de veines de toutes couleurs, s'élevaient à quelque distance ; la clarté du jour qui l'entourait était plus limpide et plus douce que la lumière habituelle ; le ciel était d'azur sombre, absolument pur. Mais ce qui l'attira d'un charme irrésistible, c'était au bord de la source, une *Fleur svelte*, d'un *bleu éthéré*, qui le frôlait de ses larges pétales éclatants. Tout autour d'elle, d'innombrables fleurs de toutes nuances emplissaient l'air de leurs senteurs les plus suaves. *Lui, cependant, ne voyait que la Fleur bleue*, et il la contempla longuement avec une indicible tendresse. Il allait

- enfin s'en approcher quand elle se mit soudain à tressaillir et à changer d'aspect ; les feuilles devinrent plus brillantes et se serrèrent contre la tige qui s'allongeait ; la fleur s'inclina vers lui et les pétales formèrent en s'écartant *une collerette bleue* où flottait un visage délicat. Son doux émerveillement croissait à mesure que s'accomplissait l'étrange métamorphose, – quand tout à coup la voix de sa mère l'éveilla... » (Nous soulignons). Novalis, *Henri Osterdingen*, traduit et préfacé par Marcel Camus, Paris, Aubier, 1942, pp. 71–73.
- 32 Voir à ce propos l'étude de Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot, 1978. Dans cet ouvrage, P. Guiraud déclare avoir pu dénombrer, pour son *dictionnaire érotique*, près de 1500 termes pour désigner le coït et 600 pour dire le sexe féminin ou masculin ! En constatant « l'universalité, la généralité et la fréquence du thème [le sexe] » (p. 110), pour expliquer le déluge de mots aptes à dire le sexe, P. Guiraud conclut que le sexe est la forme paradigmatique du *faire*. Dans le troisième fragment (voir *infra*), on trouve d'ailleurs le terme vague *chisme* (*truc, machin*) qui sert aussi bien à désigner le sexe masculin que féminin.
- 33 Pierre Guiraud, *Le langage du corps*, Paris, P.U.F, 1980, pp. 59–68.
- 34 Ici Don Juan est d'ailleurs traité de *marrano/porc*.
- 35 Sachant que le mot *porra*, dans l'argot espagnol, désigne le sexe masculin, le terme *cachiporra* semble donc recevoir ici une double motivation.
- 36 Le mot *alquibla* désigne le point de l'horizon ou de la mosquée que fixent les musulmans quand ils prient ; ainsi, dans notre passage, le sexe de la femme devient le *point* vers lequel se tourne, en amour, le Don Juan empressé...
- 37 L'association du sexe de la femme avec le mortier dit en effet bien la violence de l'acte – comme celle avec le *sarcloir* qui permet d'*arracher* – dans la mesure où le mortier, outre la pièce d'artillerie, est une cavité où l'on broie et mélange.
- 38 Si le procédé ici mis en œuvre est proche de la diaphore, de l'antanaclase et de la réversion – mécanisme par lequel on répète le *même* mot en lui donnant de nouvelles nuances de signification –, il convient néanmoins de souligner qu'il ne s'agit pas en fait du *même* mot et que le jeu de mots repose sur une homophonie presque parfaite entre trois unités différentes. En effet, si *lamia* est l'imparfait du verbe *lamer* et la *mia* un pronom possessif, le substantif *lamia*, outre qu'il désigne dans l'antiquité un « être fabuleux qui passait pour dévorer les enfants, et qu'on représentait ordinairement avec une tête de femme et un corps de serpent » (Littré) – une lamie –, fait également référence, en espagnol, à une courtisane, par allusion à « las Lamias de los Antiguos, o a una célebre ramera de la antigüedad, que tuvo este nombre » (*Diccionario de Autoridades*).
- 39 Il va de soi que cette mise en œuvre non immédiate du référent s'inscrit dans l'esthétique du *casse-texte* qui fait du texte une *machine paresseuse*, pour reprendre une image d'Umberto Eco, nécessitant une forte participation du récepteur pour la concrétisation du sens.
- 40 Maurice Molho, « Référent », *Ibéricas*, n° 4, CRIC-Ophrys, Paris-Gap, 1994, p. 24 (numéro consacré à *El referente*).
- 41 Dans une forme de mise en miroir de l'écriture, un passage du premier fragment dit d'ailleurs : « Gota...Gota...Gota..., *gargoteando su acertijo, la palabra del enigma...* ».
- 42 Anne Duneys-Tunney, *Écritures du corps (de Descartes à Laclos)*, *op. cit.*, p. 27.

- 43 L'étude de Mona Gauthier intitulée précisément *La jouissance prise aux mots* (Montréal, Harmattan Inc, 1996) et centrée sur le processus de sublimation est à cet égard des plus intéressante.
- 44 C'est Lacan dans *Encore*, Seuil, 1975, p. 174, qui parle de *lalangue* (*sic*) pour désigner cet autre versant de la langue – royaume du signifiant – qui englobe tout ce que le discours ordinaire peut refouler (lapsus, jeu de mots...) mais qui est une réalité de ses mécanismes internes (cf. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 1, « Transformation de la linguistique », p. 16).
- 45 « Julián Ríos : Quand on raconte vraiment sur la page et non sur une mauvaise imitation d'écran de cinéma ou de T.V., on entend, voit, touche, sent, goûte et même on imagine et on pense avec des mots. Pourtant, il est vital que ces mots se chargent de sens, à tous les sens, ils doivent avoir une qualité sensorielle, sensuelle. Quand je parle de la vie sexuelle des mots, par exemple, cela n'est pas une métaphore, mais tout simplement un fait et un effet d'écriture. Le couple qui est en train de faire l'amour dans tel chapitre ne le ferait pas vraiment, avec sensualité, si en même temps les mots ne faisaient pas l'amour sur la page. On caresse cette cuisse-là à travers un frôlement de syllabes [...] ». Thierry Galibert, *Julián Ríos, Écrire pour vivre plus intensément*, op. cit., p. 39. Nous renvoyons également à l'article d'Albert Bensoussan, « La littérature selon Julián Ríos », *Quinzaine littéraire*, n° 669, 1995.
- 46 Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (précédé de) *Variations sur l'écriture* (Préface de Carlo Ossola), Paris, Seuil, 2000, p. 64. À une autre échelle, cette conception est également celle de l'écrivain mexicain Octavio Paz, largement développée dans *Solo a dos voces* – entretien d'O. Paz avec J. Ríos (Barcelone, Lumen, 1973) – et surtout *Teatro de signos/Transparencias* (Madrid, Fundamentos, 1974) – florilège de diverses citations brutes d'O. Paz –, qui a sans aucun doute influencé J. Ríos : « La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos ». (Extrait de *Corriente alterna*) ; « La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disjunciones de los astros y de las sustancias materiales » (Extrait de *Fourier y la analogía poética*).
- 47 Valéry considérait le calembour comme *un adultère du sens*.
- 48 Ce roman-essai a d'abord été publié par Mondadori España en 1991, puis, a été réédité en novembre 2000 chez l'éditeur Seix Barral (Barcelone) dans le cadre de la collection *Biblioteca Julián Ríos*. On pourra également en trouver une traduction française (1995) chez José Corti (Ibériques). L'épigraphe de notre communication correspond à l'incipit de la dernière section, intitulée justement *La vida sexual de las palabras*, où l'écriture du jeu de mots atteint son paroxysme. On pourra consulter à ce titre le récent article de Eloy Fernández Porta, « La videncia erótica de Julián Ríos (figuraciones de *La vida sexual de las palabras*) », *Quimera*, n° 200, février 2001, pp. 6–12.
- 49 Toutes ces citations – que nous avons traduites – sont extraites de la dernière section de *La vida sexual de las palabras*, op. cit., pp. 143–153.
- 50 Ernesto Parra/Martín Pacheco, *Julián Ríos: (Re) descubrir la novela* (entretien), *Ozono*, Madrid, III, n° 25, octobre 1977, p. 75.
- 51 Extrait de *Palabras para Larva*, edición al cuidado de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo, Sant Boi de Llobregat, Barcelone, Edicions del Mall, 1985, entretien de J. Ríos avec Arturo Carrera, intitulé *El libro de un libro*, pp. 217–228.

**« El caso del escritor desleído »
de Juan Marsé ou la disparition du corps du
« dé-lit » : les nourritures du texte-corps**

Elvire GOMEZ-VIDAL

Université de Bordeaux III-Michel de Montaigne

Un mot ou une phrase fait rire quand il se produit un ravalement de l'esprit au corps, quand une pensée se trouve ramenée brusquement du concept à la sensation, quand une métaphore est prise au pied de la lettre (tiens, les lettres auraient-elles des pieds ? En typographie, les caractères ont même du corps). Toute parole [...] est une métaphore du corps¹.

Didier Anzieu

Nouvelle satirique, « El caso del escritor desleído » de Juan Marsé² fustige avec humour les pouvoirs des médias et notamment la puissance de l'image télévisuelle dans un entrelacement dynamique du corps et du *corpus*³ du personnage central, « un écrivain », entrelacement qui est le fondement même de toute l'intrigue. En effet, l'intrigue et son avancée reposent sur une savante et progressive confusion entre plusieurs facteurs : entre le corps de l'écrivain et son œuvre dans le cadre d'une dissolution, d'un effacement graduels mais inéluctables d'une part et, d'autre part, entre l'intrigue et les mots qui servent à la configurer au travers d'un jeu de répercussions réciproques. Le titre, « Le cas de l'écrivain dissous », annonce une métamorphose, une dissolution *a priori* hautement improbable, d'un personnage exclusivement défini par sa fonction d'écrivain. L'invraisemblance d'une telle mutation attise évidemment la curiosité du lecteur sur les procédures d'écriture mettant en scène cette extraordinaire aventure et le plonge d'emblée simultanément dans le registre du merveilleux, domaine de l'imaginaire où cette dissolution pourrait être menée à bien : là peuvent être abolies les lois qui régissent les modes de fonctionnement des corps vivants dans une acceptation du lecteur à de nouvelles normes créées par le texte même.

Le premier mot de la nouvelle semble d'ailleurs autoriser ce voyage qui transporterait le lecteur vers les contrées des contes de fées : « Érase » (« Érase un escritor de ficciones [...] » : « Il était une fois un écrivain de fictions [...] ») est le mot de passe qui ouvre au lecteur les portes d'un univers où tout devient possible et d'où le tragique est banni ou du moins émoussé puisque la fiction s'autodéfinit immédiatement comme telle et travaille ainsi à amortir les émotions

du lecteur face aux événements dramatiques qui pourraient s’y produire. À cette distance automatique avec les situations narrées que suscite le terme « Érase » s’ajoute le fait que, dans cette fiction « merveilleuse », le héros sera d’ailleurs un créateur de fictions (« un escritor de ficciones »), ce qui en quelque sorte redouble la « fictionalité » du récit. Cet écrivain de fictions pris dans les rets d’une fiction écrite par un autre, le narrateur de la nouvelle, est aussitôt dépossédé de ce qui fait son essence et sa puissance, l’écriture. Ce renversement des rôles initial, cocasse, annonce une procédure burlesque de dépouillement du « héros », aussitôt spolié de ce qui constitue sa nature et son identité concentrées dans son désignateur premier, le terme « écrivain ». Ainsi, de manière occulte, le titre et l’*incipit* de la nouvelle, mis en relation, dévoilent, inscrite en creux, la métamorphose que va subir ce personnage, « el escritor », métamorphose explicitée par l’adjectif « desleído » qui l’accompagne dès le titre. Participe passé utilisé en fonction adjectivale, « desleído » déclare aussitôt le rôle passif du personnage, objet ou même victime d’une transmutation. « Desleído » est le participe passé du verbe « desleír » qui signifie « dissoudre un corps solide dans un liquide » et qui, selon le contexte, se traduira pas « délayer », « diluer », « détremper » ou « dissoudre ». Cette définition fait donc survenir l’objet susceptible d’être frappé de dissolution, « un corps solide », qui devient alors, en sourdine, l’équivalent du terme auquel « desleído » a été accolé ici, c’est-à-dire « écrivain » : « l’écrivain » est donc aussi, immédiatement, un corps, une substance physique brute apte à subir une transmutation chimique.

L’étymologie du terme « desleír » est tout particulièrement intéressante : c’est au xv^e siècle que « desleír » prend le sens de « dissoudre dans un liquide » ; auparavant, au xiii^e siècle, le verbe « desleír » signifiait « détruire » et « exténué », sens premiers qui exhibent tout crûment et sans détours un anéantissement complet⁴. De fait, les différentes facettes successives de l’étymologie du terme « desleído » vont être activées tout au long de la nouvelle, au pied de la lettre. Cette obéissance aux injonctions sémantiques enfouies dans le terme est ce qui déclenche et permet le déploiement narratif d’un processus inéluctable d’effacement progressif, de décomposition, de dissolution et finalement de disparition de « l’écrivain ». En outre, si « desleído » contamine « escritor » et en fait un corps physique, l’inverse est vrai aussi, en ce sens que « escritor » à son tour, juxtaposé à « desleído », donne une impulsion accrue à la racine originelle du verbe « desleír » (soit *ligire* et ses dérivés dont « lire ») et favorise une autre compréhension de l’adjectif « desleído » : l’écrivain, producteur d’une œuvre écrite est logiquement « lu », c’est-à-dire « leído » (participe passé du verbe « leer », lire). Le préfixe « des- », qui exprime la négation en espagnol, conduit à l’émergence du néologisme « des-leer ; des-leído » ce qui fait aussi et simultanément de « el escritor desleído », l’écrivain non-lu, l’écrivain désormais sans lecteurs. La pertinence de ce néologisme est d’ailleurs mise en relief dans le texte même au cours de ce savoureux dialogue entre l’écrivain, dont le processus de dissolution est déjà amorcé, et l’un des médecins qu’il consulte :

[écrivain] : – Et vous, comment me trouvez-vous ? N’avez-vous pas dit que vous me voyiez « desleído » (« dilué » ; « dissous » ; « non-lu » ; « non-lisant ») ?

[médecin] : – Il me semblait avoir dit « diluido » (soit exclusivement « dilué », « dissous »).

[écrivain] : – Dans mon cas, c'est le premier terme qui convient le mieux. (p. 137 ; p. 44, *L'étrange disparition*)

De fait, toute la nouvelle explore les différentes étapes de cette déchéance de « l'écrivain », dissolution « dé-lecture », dont la cause avouée est son exposition au regard de la caméra, la vente de son image au travers des médias, en un crescendo continu, débouchant sur sa disparition littérale : l'écrivain se volatilise corps et biens, soit corps et *corpus* confondus. Au vrai, la nouvelle tout entière prend en compte et exploite la littéralité du discours qui la constitue, littéralité qui s'érige ainsi en trame même de l'histoire racontée, et qui en nourrit les différentes péripéties.

Les signes textuels et intertextuels de la métamorphose

« El caso del escritor desleído » de Juan Marsé fait partie d'un recueil de nouvelles intitulé *Cuentos de La isla del tesoro*⁵, publié en 1994, qui se veut un hommage à l'écrivain anglais Robert Louis Stevenson et commémore le premier centenaire de sa mort : œuvre collective de commande, ce recueil rassemble cinq nouvelles écrites par Julio Llamazares, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte et Juan Marsé. Ces cinq œuvres de commande s'inscrivent donc dans le cadre d'une intertextualité officiellement revendiquée et nettement circonscrite. Le narrateur de la nouvelle s'incline devant les exigences de l'éditeur en mentionnant à deux reprises *L'île au trésor*. Ainsi, au cours de son deuxième passage dans une émission de télévision, le présentateur demande à l'écrivain quelle identité se cache sous les initiales qu'il a adoptées en tant que pseudonyme, « R.L.S » :

[...] Laissez-moi deviner... Roberto Lara Segura ? Rafael Linares Salinas ? Raúl Lemos Sancho ?

R.L.S. le regarda. Le sourire et les griffes de soufre poursuivaient leur travail.

– Et pourquoi pas Robert Louis Stevenson ? – dit-il. (p. 121 ; p. 24, *L'étrange disparition*)

Cette première occurrence de *L'île au trésor* dans « El caso del escritor desleído » est le fait du présentateur de l'émission dont la culture de surface, ridiculisée à plusieurs reprises par « l'écrivain » et le narrateur, ne lui permet d'associer Stevenson qu'à son œuvre la plus connue. On s'aperçoit qu'en réalité, cette première émergence de *L'île au trésor* est placée sous les auspices d'une autre œuvre majeure de Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde*⁶, dont les nombreuses adaptations cinématographiques, remarquables, et les réécritures abondantes⁷ feraient presque oublier la paternité incontestable du grand écrivain écossais.

Or, ces « griffes de soufre » énigmatiques que sent l'écrivain R.L.S. sur sa gorge dans la citation ci-dessus, ce sont celles de M. Hyde. En effet, dès sa première apparition sur les plateaux de télévision, R.L.S. a demandé, sans fournir d'explications, que « l'on affiche derrière lui une photo grand format de M. Hyde/Fredric March serrant le cou de Ivy/Miriam Hopkins de ses horribles

mains velues. », (p. 113 ; p. 15, *L'étrange disparition*)⁸. Au cours de cette deuxième émission, R.L.S. n'a pas exigé la compagnie de M. Hyde, mais « il sentait ses mains brûlantes et velues, qui empestaient le soufre, en train de l'étrangler. » (p. 120 ; p. 24, *L'étrange disparition*).

Donc, tout en se pliant aux contraintes imposées par l'éditeur, contraintes qui donnent leur unité aux cinq nouvelles rassemblées dans le recueil, le narrateur de « El caso del escritor desleído » élargit l'éventail intertextuel en intégrant une autre œuvre de cet auteur. S'il est vrai que *Le cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* met l'accent sur le thème de la dualité humaine, deux êtres contradictoires, l'un voué au Mal, l'autre tendant vers le Bien cohabitant dans l'homme, il n'en demeure pas moins que l'exploration de cette dualité passe par les voies d'une mutation, d'une métamorphose qui se solde d'ailleurs par la disparition d'un corps, celui du Dr Jekyll, définitivement substitué dans la mort par celui de M. Hyde. C'est cette deuxième thématique qui va être privilégiée ici alors que celle de la dualité humaine est délaissée. Cette « photo grand format » de la scène de la strangulation de Ivy, la prostituée, puis ces mains velues que R.L.S. continue de sentir autour de son cou alors même que la photo n'est plus affichée, donnent les clés des événements essentiels qui vont se produire : R.L.S., lui aussi est en train de jouer avec le feu comme le Dr Jekyll, comme lui, il va subir une métamorphose, comme lui, il va « disparaître », au sens littéral du terme, au cours d'un processus d'effacement progressif gouverné par une influence intertextuelle d'une part (puisque à plusieurs reprises, le Dr Jekyll évoque « l'instable immatérialité, la fugacité nébuleuse de ce corps en apparence si solide dont nous sommes revêtus » ; Stevenson, *op. cit.*, p. 109) et d'autre part, par la mise en œuvre littéraire du double sémantisme du terme « desleído » et celui, sous-jacent, de « disparition ».

En outre, en se plaçant dans le rôle de la victime, à son tour menacée par les serres velues de M. Hyde, « l'écrivain » s'identifie à « Ivy, la putain », ce qui dévoile le sens profond de ses « apparitions » télévisées : il est en train de se « prostituer », de vendre son corps, de vendre son image et son châtimement est donc imminent.

En fait, c'est dès le titre que la nouvelle de Juan Marsé révèle ses attaches avec *The strange case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* par la reprise du terme « le cas » qui présente une situation particulière à teneur médicale ou même policière, une circonstance extraordinaire digne d'être étudiée et donc soumise à l'examen du lecteur. Quand bien même l'adjectif « strange » a été oblitéré dans le titre de la nouvelle de Marsé, le thème de l'étrangeté et celui de la métamorphose y sont glissés, en attente, jusqu'à ce que des références récurrentes à cette œuvre de Stevenson entérinent leur validité de manière de plus en plus nette. Références qui culminent lors de l'une des dernières « apparitions/disparitions » publiques de « l'écrivain » :

L'après-midi de ce même jour, après avoir donné une conférence à l'Institut Français, qui dut être suspendue à cause de son inexplicable absence bien qu'en fait il eût été là, assis à sa table de conférencier, dissertant de manière magistrale pendant deux heures

sur les ingrédients probables contenus dans la fameuse potion qui métamorphosa le doux Docteur Jekyll en M. Hyde velu [...]. (pp. 153 et 154 ; p. 64, *L'étrange disparition*)

Cette potion ou mixture mystérieuse qui provoque les métamorphoses successives du Dr Jekyll et dont celui-ci ne contrôle pas entièrement les effets est ici devenue, de manière loufoque, l'objet de la dissertation magistrale mais confidentielle de « l'écrivain ». Cependant, la chose n'est pas si saugrenue qu'il y paraît tout d'abord, les multiples mentions de l'œuvre de Stevenson rendant son intégration désormais plausible, mais surtout, parce que la télévision maléfique, arme létale (« [...] au sortir du champ de vision mortifère des caméras, R.L.S. se retourna [...] », p. 145 ; p. 54, *L'étrange disparition*) qui distorsionne puis ronge son image, sécrète elle aussi « une potion » :

Face à lui, dans un espace vide de la grande bibliothèque qui s'élevait jusqu'au plafond, l'appareil de télévision éteint était là, tapi, aux aguets, en train de ruminer sa potion (« pócima ») vénéneuse du lendemain et son écran, à présent dépourvu de lumière, cendreau, regardait R.L.S. du coin de l'œil, avec un reflet mourant [...]. (p. 156 ; p. 67, *L'étrange disparition*)

La deuxième référence à *L'île au trésor* au sein de « El caso del escritor desleído » se situe presque à la fin de la nouvelle, lorsque « l'écrivain », devenu absolument invisible aux yeux de sa propre famille, fait une dernière tentative visant à renouer des liens distendus avec sa fille cadette :

- Veux-tu que je te lise un ou deux chapitres de *L'île au trésor* avant de t'endormir comme lorsque tu étais petite... ? [...]. Il n'obtint aucune réponse.
- Personne n'égale Jim et Long John Silver, si tu veux te mettre au lit avec quelqu'un, ma fille – insista-t-il vainement. (p. 155 ; p. 66, *L'étrange disparition*).

L'île au trésor est mentionné cette fois-ci par « l'écrivain » lui-même. La scène passée, familiale et touchante qui, de façon nostalgique, se constitue autour de la lecture partagée du livre, consacre celui-ci comme roman d'aventures propre à séduire un public enfantin et adolescent, réception quelque peu limitée de l'œuvre que ses critiques remettent d'ailleurs en cause aujourd'hui.

Ce qui frappe dans la deuxième intervention de « l'écrivain », c'est une ambiguïté dans la présentation de ces personnages de fiction qui acquièrent une matérialité corporelle inattendue. Si l'expression « se mettre au lit avec un livre » est parfaitement anodine, en revanche « se mettre au lit avec Jim et Long John Silver » bien que concevable à cause du transfert métonymique qui s'opère entre livre et personnages, a néanmoins de quoi surprendre. Le pronom indéfini « quelqu'un » (« alguien » dans le texte espagnol) qui persévère dans la métonymie de manière incongrue désormais et même scabreuse, semble conférer à ces personnages de fiction la faculté de se glisser hors des pages du roman pour s'étendre aux côtés de la jeune fille, c'est-à-dire de franchir l'enceinte immuable qui les sépare du monde extra-textuel, mimé ici dans un autre monde de fiction, celui de la nouvelle « El caso del escritor desleído ».

C'est donc également une mutation qui est mise en scène au travers de cette deuxième occurrence de *L'île au trésor* : une mutation des personnages devenus personnes qui ouvre une brèche dans l'étanchéité des frontières entre monde fictionnel et monde « réel ». Quittant leur statut « d'êtres de papier », les personnages fictionnels se transforment en êtres de chair et d'os. En accréditant une telle métamorphose, la nouvelle déclare possible aussi la réversibilité de cette opération : les êtres de chair et d'os peuvent devenir des êtres de papier, des êtres faits de mots. Au vrai, « el escritor desleído » n'est que cela, un être fabriqué par les mots et uniquement par eux. D'ailleurs, dans la nouvelle, le narrateur néglige le recours aux artifices usuels visant à camoufler cette évidence⁹ et grâce auxquels les personnages romanesques sont pourvus d'une épaisseur corporelle, parés d'une profondeur psychologique et dotés d'une raison sociale, attributs qui en font des représentations plausibles, des simulacres crédibles d'êtres vivants. Ce sont les mots, alors, qui s'éloignent, s'effacent, perdent leur matérialité de signifiants, pour laisser place à un référent imaginaire tangible, favorisant ainsi pleinement l'éclosion de l'illusion romanesque. « L'écrivain », en revanche, est un personnage désincarné, littérairement désincarné, avant même de devenir un fantôme évanescent. Les trois initiales de son nom sont la marque suprême de ce dépouillement : nom d'emprunt, pseudonyme, ces trois initiales sibyllines « R.L.S. », qui évidemment renvoient à Robert Louis Stevenson, n'ont pas pour seul objet d'étoffer le réseau des liens intertextuels. En tant que signes dénudés, ces initiales n'offrent au personnage qu'une ossature décharnée, comme rongée par un acide, une peau de chagrin, un nom-squelette qui annonce, de manière prémonitoire, son inéluctable destinée. Dans la nouvelle, ce sont les mots eux-mêmes qui, trahis par « l'écrivain », vont se charger de le détruire, rétablissant ainsi leur toute-puissance un instant menacée par le pouvoir de l'image.

Le regard qui tue

Le narrateur a donc suivi les recommandations de l'éditeur mais les a également détournées en englobant l'autre œuvre majeure de Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* : au cœur même des références « officielles » à *L'île au trésor* il a ainsi intégré le thème de la métamorphose et suggéré un curieux changement de nature des personnages de fiction en personnages réels. Voyons comment, dès l'épigraphe, il a associé en sourdine mutations et influences néfastes de l'image :

Les serpents étaient si venimeux que leur regard tuait. De sorte que le héros Iskander put leur jouer un terrible tour en jetant des miroirs dans la Vallée afin que, s'y mirant, les serpents y trouvent leur propre mort (*Sindbad le marin*)

Extraite de *Sindbad le marin*, cette citation en exergue¹⁰ place la nouvelle sous le signe du voyage et des îles mystérieuses recelant à la fois périls sans nombre, prodiges inouïs et trésors fabuleux. Les liens qui légitiment cette référence à *Sindbad le marin* sont donc l'île, l'aventure et les trésors, trame souterraine d'affinités entre ce texte et *L'île au trésor*, panoplie d'éléments essentiels oblitérés dans le « dit » de la nouvelle de Marsé mais qui sont sans doute subrepticement à l'origine de ce rapprochement intertextuel¹¹.

C'est au travers de l'épigramme que le thème de la métamorphose inscrit dans le titre puis activé tout au long de la nouvelle, s'enrichit de deux motifs : celui du regard, du regard qui tue et donc celui de la mort. L'anecdote exposée dans la citation de *Sindbad le marin* emprunte des traits à plusieurs mythes et légendes. Au mythe de Narcisse, rapporté par Ovide dans *Les métamorphoses* : miroir ou surface réfléchissante de l'eau, puissance du regard qui conduisent à la mort (accompagnée d'une métamorphose dans le cas de Narcisse), voilà quelques-uns des éléments constitutifs du tour joué par le héros Iskander aux serpents de la Vallée. Cette duperie aux effets meurtriers présente également des éléments communs avec la fin de Méduse, la seule des trois Gorgones à être mortelle et donc vulnérable. D'ailleurs les cheveux des trois sœurs étaient faits de serpents furieux entremêlés ; leurs yeux si effrayants qu'ils pétrifiaient quiconque croisait leur regard. Seul Persée, aidé par la rusée Athéna, parvint à vaincre Méduse en se servant d'un bouclier comme d'un miroir. Ayant ainsi neutralisé la monstrueuse Gorgone, il put lui trancher la tête. Et Persée échappa aux deux autres Gorgones grâce au casque que lui avait donné Hadès et qui le rendit invisible.

On le voit, la citation en exergue porte en elle nombre d'éléments explicites qui vont s'avérer agissants dans le texte (le regard qui tue, l'image ou le reflet, l'autodestruction) mais aussi des connotations plus occultes que le texte de la nouvelle va exhumer peu à peu, ou plutôt, car c'est peut-être d'un mouvement inverse de cause à effet qu'il s'agit, qui vont orienter, aiguiller, canaliser les péripéties du personnage de manière feutrée, mais efficace. Ainsi, on ne peut s'empêcher de songer que si Euryale représentait l'excès sexuel, Sthéno, la perversion sociale, la troisième Gorgone, Méduse, était, elle, traditionnellement associée à la vanité. Et c'est bien la vanité qui va pousser « l'écrivain » à s'exposer aux regards meurtriers de la caméra et des téléspectateurs. Et c'est cette « vanité », devenue active dans le texte, qui entraînera des manifestations corporelles chez « l'écrivain » (transparence, effacement) qui ne sont rien d'autre que la mise en œuvre dynamique de l'essence même du sémantisme du terme « vanité » qui provient du latin *vanus*, le vide, le creux. L'« évanescence » (« *evanescencia* », p. 147) graduelle, puis l'« évanouissement » (« *desvanecimiento* », p. 140) définitif de l'écrivain, termes qui portent en eux l'étymon *vanus*, sont l'expression concrète de cette « vanité » au plan de l'intrigue : l'intrigue dans son évolution et ses détours, va ainsi s'édifiant en tirant parti du sémantisme des mots qui la tissent ou qui la sous-tendent implicitement. Il est d'ailleurs à noter que lors de sa disparition définitive qui constitue le dénouement de la nouvelle, « l'écrivain », tentant de s'emparer, afin de freiner son ascension dans les airs, de la canne élégante de l'un de ses collègues écrivains¹², ne saisit que du « vent » : « [...] sa main ne recueillit que vanité (« *vanagloria* », littéralement « vaine gloire ») [...] ». », p. 157 ; p. 69, *L'étrange disparition*.

En outre, cette télévision qui distille « sa potion vénéneuse » génératrice de monstrueuses métamorphoses, trône au milieu de la bibliothèque, dans « un hueco » dit le texte espagnol (p. 156), une cavité entre les livres, espace vide, creux. Voilà l'espace idoine pour un instrument qui, sous couleur de donner une existence tangible à ceux qui s'y exposent (« *Si no sales en televisión, no*

existes » : « Si tu ne te montres pas à la télévision, tu n'existes pas », p. 137 ; p. 44, *L'étrange disparition*), les vide en fait de leur substance, les contamine de sa vacuité. En fait, les mots, qu'il a dédaignés et dont il s'est éloigné et l'image, par laquelle il s'est laissé séduire trop tard, conspirent à la perte de « l'écrivain ».

Le crescendo

La nouvelle retrace un processus évolutif qui débute un « 18 juillet 1989 », (p. 112). La mention de cette date dès les premières pages de la nouvelle tend à apporter un surcroît de crédibilité, une touche « réaliste » aux événements rapportés, invraisemblables, en les intégrant dans une temporalité proche du moment de la lecture, et donc apparemment vérifiable. Cependant, pour un espagnol marqué par la Guerre Civile comme Marsé, dont toute l'œuvre porte l'empreinte, le choix de ce « 18 juillet », loin d'apparaître insignifiant, se voit chargé de connotations cataclysmiques : c'est bien le 18 juillet 1936 que les franquistes se soulevèrent contre le gouvernement républicain. La date retenue, dont la précision s'avère innécessaire par rapport à l'économie romanesque, s'érige donc en élément à la fois de rappel et d'annonce d'un conflit belliqueux de grande ampleur, historiquement déterminé, que rien ensuite ne semble étayer : la légèreté du ton, la bouffonnerie de la plupart des situations, la nature même de l'intrigue semblent parfaitement étrangères à de telles réminiscences. Il n'en reste pas moins que ce « 18 juillet », date martelée avec emphase tout au long des quarante années de dictature, présente dans les discours officiels, devenue nom de rues, de places, signale discrètement l'imminence d'un désastre de grande envergure qui transcende la « disparition » de « l'écrivain », emblématique au vrai d'une catastrophe collective : la substitution du pouvoir des livres, appauvris, desséchés, racornis, par le pouvoir des médias, tapageur, dévorant et délétère. Des médias et notamment d'une télévision qui, même au cours d'émissions dites culturelles, ne peut transmettre qu'une image caricaturale de « l'écrivain », promu au rang de vedette, se prêtant à de grotesques pantomimes :

Puisque la nécessité de se montrer et de se faire remarquer était devenue de plus en plus urgente et vitale, R.L.S. n'hésitait pas à recourir aux combines les plus abjectes, en particulier les esclandres en direct et aux heures de grande écoute, en impliquant toujours les animateurs à succès les plus en vue. S'il voulait devenir une figure de proue de l'audiovisuel, c'était bien là le chemin le plus court pour y parvenir. (p. 143 ; pp. 51 et 52, *L'étrange disparition*)

La télévision, dans une véritable entreprise de mutilation, se contente de colporter des bribes de textes décontextualisées, fragments croustillants et frelatés, jetés en pâture à l'avidité intéressée des téléspectateurs qui gagneront un prix s'ils en reconnaissent l'auteur (ici Flaubert) : « Vous vous plaignez de ce que le cul des femmes soit monotone. Pour cela, il y a une solution très simple : les oublier. » (p. 121 ; p. 25, *L'étrange disparition*). Ces jeux débouchent sur des hypothèses extravagantes où les plus grands noms de la littérature espagnole sont malmenés et monstrueusement travestis :

– Ah la la ! Est-ce que ce ne serait pas... Comment s'appelle-t-il déjà, celui-là ? Celui qu'on voit toujours à la télé et qui cause tout le temps... Allons, je l'ai sur le bout de

la langue... Don Benito Pérez-Drágó¹³ ?

– Demandez donc à cette dame si Don Ramón María de Gala Inclán¹⁴ ne lui dit pas quelque chose – dit R.L.S.

– Si, si, ça me dit quelque chose, en effet – répondit-elle. (p. 122 ; p. 26, *L'étrange disparition*)

Si les textes morcelés, fragmentés, deviennent méconnaissables, si les noms des grands auteurs, estropiés, sont travestis de manière extravagante, les corps, eux non plus, n'échappent pas à cette vaste et facétieuse entreprise de mutilation : au « cul des femmes » de la citation à deviner par les téléspectateurs qui met en scène, si j'ose dire, un corps, un corps mutilé, la femme métonymiquement réduite à son cul, répond un autre épisode particulièrement loufoque. Au cours d'une émission ultérieure, un « reality-show » est consacré à une « ménagère résignée » « qui avait coupé les couilles de son mari pendant son sommeil, les avait ensuite passées à la moulinette, puis assaisonnées avec des herbes et des épices, mélangées à des champignons [...]. » (p. 142 ; p. 50, *L'étrange disparition*). Ainsi que le souligne comiquement l'écrivain, ce corps amputé, littéralement amputé lui, est impossible à produire : « On m'avait dit que ceci était un "reality-show", donc, je veux voir le corps du délit. Je veux voir "les œufs brouillés"¹⁵ » (p. 142). Ces mutilations de toute espèce générées par la télévision débouchent donc sur un « corps du délit » introuvable, impossible à voir, paradoxale que le triste destin de « l'écrivain », disparaissant peu à peu jusqu'à devenir invisible, subissant ce phénomène dans sa propre chair, va illustrer.

La première étape de cette dissolution de « l'écrivain » est le fruit d'un entretien télévisuel concédé après trente ans de refus, « téméraires », selon les mots du narrateur. « L'écrivain » pose quelques conditions dont la référence déjà évoquée à l'œuvre de Stevenson :

[...] il fallait que l'entretien ait lieu en direct, qu'on ne lui pose aucune question sur sa propre œuvre ou sur sa vie privée et que derrière lui, sur le plateau, soit affichée une photo grand format de M. Hyde en train d'étrangler Yvy, la pute. (p. 112 ; p. 14, *L'étrange disparition*).

Plaçant ainsi sa première apparition télévisuelle sous le sceau d'une monstrueuse métamorphose, « l'écrivain » provoque sans le savoir sa propre mutation qui n'est au fond que l'expression individuelle d'une dégénérescence de l'espèce tout entière comme ses propres paroles l'annoncent prophétiquement :

La télévision est en train de créer une nouvelle espèce humaine, un monde de donneurs de leçons obtus et de voyeurs sans cervelle, adipeux et impuissants et quant à moi, je n'ai rien à faire avec ce monde-là (p. 113 ; p. 15, *L'étrange disparition*).

Cette critique acerbe contre un instrument qu'il est lui-même en train d'utiliser, impunément croit-il, va de fait se concrétiser à la lettre : « l'écrivain » devient un mutant, châtement mérité pour celui qui s'est mis à transgresser ses propres règles éthiques, en cédant aux mirages de l'image. Au moment même où l'écrivain prononce ces paroles accusatrices et sacrilèges, un incident se produit sur le plateau, une ampoule de la caméra explose, dérèglement technique qui

expliquera dans un premier temps, de manière rationnelle, l'altération de l'image de « l'écrivain ». Cette image présente une étrange transparence qui n'affecte que lui :

Tout ce qui l'entourait [...] apparaissait net et à sa place ; seule son image avait une autre texture, un autre rythme, une autre lumière, comme si elle provenait d'un autre film [...] : une tonalité différente porteuse d'une autre atmosphère, d'une autre histoire. Mais ce qu'il y avait de plus extraordinaire, c'était que les mains velues de M. Hyde et sa face simiesque, pendant qu'il s'employait à étrangler la malheureuse Ivy sur la photo affichée derrière lui, ses serres et son masque bestial qui auraient dû demeurer partiellement occultés, étaient visibles à travers son estomac car celui-ci était devenu transparent. (p. 117 ; p. 21, *L'étrange disparition*)

Le processus délétère est enclenché : les frontières entre le corps et les objets extérieurs sont abolies. La transparence, signe de la vacuité, matérialise la mutation qui est en train de s'opérer et laisse voir précisément, au cours de cette première manifestation, un acte meurtrier, fruit justement d'une métamorphose : M. Hyde en train d'étrangler Ivy.

La plaisanterie de la cadette (« La caméra ne t'aime pas, papa », p. 115) puis la sévère sentence de sa femme (« Juste châtime pour ta superbe », p. 115) laissent envisager une autre possibilité que l'incident technique. La télévision est un monstre, régnant sur un univers magique et aérien (« estamos en el aire » : « nous sommes en l'air », p. 143, sont les mots équivalents en espagnol de « nous sommes à l'antenne » ; p. 51, *L'étrange disparition*), qui se vengerait de ses détracteurs en dérobant, en dévorant leur image, en les « évaporant ».

À partir de ces premiers symptômes, l'itinéraire de « l'écrivain » est tracé avec rigueur, pérégrination aux haltes désormais figées : plateaux de télévision ou manifestations publiques autour du Livre (ou plutôt, et la différence est de taille, autour de la promotion et de la commercialisation des livres), maison où il visionne ses apparitions enregistrées, cabinet de divers médecins (trois au total).

Ce parcours, descente aux Enfers burlesquement inversée en une ascension vers les airs, s'organise autour d'un axe central qui lui confère une cohésion : une évanescence physique qui va croissant.

La nouvelle est, on le sait, une unité simple de narration aux éléments constitutifs en nombre limité : « Elle concentre l'intérêt sur des sujets limités, dans l'ignorance des ensembles dont ils procèdent »¹⁶. Et c'est bien autour de cet axe majeur de l'intrigue, « l'évanouissement » de l'écrivain, que la nouvelle va se construire, progression inexorable, ponctuée d'une série de jalons qui sont autant d'indices d'une aggravation et d'une extension d'un phénomène aussitôt diagnostiqué comme une maladie. L'intensité dramatique d'un dénouement imprévu est donc sacrifiée au profit de la description en crescendo des étapes rocambolesques d'une pathologie. Le pathologique, comme c'est souvent le cas, se met au service du fantastique : maladies mentales, délires, hallucinations ou phénomènes surnaturels, inexplicables, qu'il faut accepter comme tels. Voilà la nature du doute, de

l'hésitation, qui, souvent, engendrent le fantastique¹⁷.

Dans un premier temps, « El caso del escritor desleído » se maintient dans le vraisemblable. D'abord attribué à une défaillance technique ou à des effets spéciaux voulus par un réalisateur fantasque (p. 118), l'effacement de l'image de l'écrivain apparaît ensuite au premier médecin consulté, un vieil ami, comme la manifestation d'un dérangement mental : « [...] tu n'es rien d'autre qu'un maniaco-dépressif à tendance schizoïde [...] ». (p. 117). Ainsi, peu à peu, on glissera du vraisemblable vers le fantastique pour basculer enfin dans le merveilleux puisque, d'une part, l'évanescence croissante de « l'écrivain » devient une évidence pour tous et que ce phénomène ne suscite aucun sentiment d'étrangeté chez ses proches, mais seulement une vague curiosité. D'autre part, les deux spécialistes suivants consultés, des sommités, « reconnaissent » d'emblée la maladie qui, pour eux, n'est nullement un effarant prodige, et sont à même de la cataloguer, de la diagnostiquer et de proposer des soins adéquats. L'un d'eux, dont la main velue (p. 135) n'est pas sans rappeler celle de M. Hyde, affirme : « Vos cellules audiovisuelles se sont atrophiées » (p. 137). La télévision génère bon nombre de maladies infailliblement répertoriées¹⁸ par ces médecins que le narrateur qualifie pompeusement de « scientifiques » (p. 138) tout en mettant dans leur bouche des diagnostics bouffons et des thérapeutiques fantaisistes qui relèvent de la médecine-fiction, de pratiques magiques et primitives. En effet, contre le virus qui s'est glissé dans un « système immunologique déficient » (p. 134) une seule solution : créer une immunisation au moyen d'expositions télévisées intenses qui lui permettront de développer des anti-corps. C'est donc à des fins thérapeutiques que « l'écrivain » va être entraîné dans un tourbillon d'émissions diverses. Cette frénésie télévisuelle dans laquelle se plonge « l'écrivain », loin de le guérir, provoque des ravages toujours plus étendus (« sa déliquescence charnelle et osseuse, sa matérialité corporelle cristalline et éthérée », p. 139 ; p. 47, *L'étrange disparition*), et la maladie en vient à le frapper aussi dans cette partie vitale, toujours dénudée de la personne, qui est en quelque sorte le substitut de l'individu tout entier, le visage :

Son visage, non seulement devenait flou, mais en outre se ramollissait chaque jour davantage, tombait, s'affaissait littéralement en distorsionnant ses traits : son visage commençait à ressembler de manière pathétique à un visage dessiné par Francis Bacon. (p. 139 ; p. 46, *L'étrange disparition*)

L'évocation du peintre anglais est sans nul doute la seule touche allusivement tragique de toute la nouvelle, saisissante dans un ensemble qui adopte un ton uniformément léger et où la disparition progressive de l'écrivain n'est nullement considérée comme une effroyable agonie, mais bien plutôt comme une intéressante et plausible curiosité. La référence à l'œuvre de Bacon fait soudain jaillir l'image d'une chair comme désossée, sans armature, de visages déformés, souvent dépourvus de regard (c'est le cas de la plupart des portraits comme *Étude pour la tête de Lucien Freud* de 1967 ou *Les quatre études pour un autoportrait* de 1976). Voici comment Didier Anzieu analyse cet univers pictural où l'angoisse de la dissolution s'exprime avec une extraordinaire crudité :

Le Moi-peau n'enveloppe pas ou plus et l'intérieur qu'il retient insuffisamment menace de s'écouler. D'où ces personnages d'une nudité rosâtre et blafarde, qui se penchent sur des lavabos ou s'accroupissent sur des tinettes, inexpressifs parce qu'abandonnés à une angoisse dépassant toute expression, en proie à la perte de leur substance, angoisse du vide fondamental résumée en un bidet rougi de sang et souillé de vomissure. (*Le corps de l'œuvre, op. cit.*, pp. 333 et 334)

À plusieurs reprises, D. Anzieu revient sur « l'angoisse du vide », sur « la souffrance intérieure liée au vide de la non-reconnaissance et à l'angoisse de l'effacement de soi » (p. 339, *op. cit.*), présentes dans ces visages et ces corps torturés peints par Bacon. Cette référence vient donc nourrir, par un autre biais, le motif central de l'œuvre : la vacuité, l'effacement de soi liés, dans cette perspective, à une angoisse non pas existentielle mais bien enfouie dans les tréfonds de l'inconscient humain et comme inhérente à l'homme puisque l'accompagnant inmanquablement dès sa venue au monde.

Cette approche psychanalytique met en lumière un nouveau réseau de correspondances qui, à partir de « Bacon » cité dans le texte, motive et justifie « l'appel du vide », se traduisant dans l'intrigue par cette vacuité progressive qui affecte « l'écrivain ».

Sans doute peut-on penser également et en rapport avec les connotations funestes de ce « 18 juillet », que l'évanescence, présentée sous la force d'une maladie qui ronge « l'écrivain », est la matérialisation d'une peste, d'un fléau qui frappe tout le corps social, qui désintègre ses valeurs les plus élevées. N'y échappent, immunisés, rendus insensibles, que ceux qui contribuent à la déliquescence de ces valeurs de l'esprit, comme si le discours médical extravagant et désopilant des savants qui se penchent sur le cas de « l'écrivain » était repris à son compte, validé par le narrateur lui-même. Dans l'ouvrage *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*¹⁹, Augustin Redondo signale que :

Dans le système de pensée analogique qui caractérise le Siècle d'Or, de grandes correspondances existent entre l'univers (macrocosme), le corps humain (microcosme) et le corps de la république, « décalque » de ce dernier. Le corps de l'homme devient la mesure de toute chose [...]. (Introd., pp. 5 et 6)

Il semble bien que cette « pensée analogique » propre au Siècle d'Or soit à l'œuvre ici, sans ingénuité aucune, burlesquement détournée au service d'une sévère satire contre les médias. Pensée analogique qui, d'une part, assimile le corps de « l'écrivain » devenue caisse de résonance, victime expiatoire, au corps social, malade lui aussi, et qui d'autre part, comme nous allons le voir, amalgame le corps de « l'écrivain » à sa production soit à son *corpus*, lui aussi finalement désintégré, effacé, « évanoui ».

De l'invisible à l'illisible : le coup de théâtre prévisible

L'un des rebondissements les plus marquants de l'intrigue, prévisible cependant, puisque fondé sur les implications de ce terme « desleído », présent dans le titre même de la nouvelle, est le passage de la signification de ce terme de « dissous » à celle de « dé-lu ». La fusion potentielle des signifiés « dissous » et

« dé-lu » dans le même signifiant « desleído », tout comme l'entrelacement de « corps » et de « *corpus* » dans « *cuerpo* », deviennent soudain opérants : un événement d'ordre linguistique, un déplacement dans les signifiés d'un même signifiant, voilà quelle est la véritable nature de ce rebondissement de l'intrigue, de cette bifurcation dans la trame du récit.

Cet écrivain, de fait, écrit très peu dans la nouvelle. Le moment où il prend la plume pour la première fois est particulièrement significatif. Il s'agit de la signature d'un autographe peu après son premier passage à la télévision, signe donc de sa récente notoriété, non pas due à ses écrits mais à son image. Cet autographe raté, qu'il ne parvient à produire qu'après de longs efforts est la première manifestation de la débâcle de tout son être. C'est son nom et son écriture à la fois, garants de son identité et de son statut d'écrivain, indissolublement liés dans sa signature, qui se refusent à lui, qui ne s'impriment pas sur le papier :

Signature et paraphe surgirent sous ses yeux et ceux de son admiratrice mais s'évanouirent aussitôt [...] (p. 118 ; p. 21, *L'étrange disparition*)

Le corps est, depuis toujours, le siège de la punition, qui laissera des traces visibles et infamantes. Ici, le châtement, s'il s'applique bien au corps tout d'abord, est paradoxalement l'invisibilité, c'est-à-dire l'inexistence, la mort sociale qui est au vrai la mort tout court. Un meurtre est commis sur la personne de l'écrivain, mais « le corps du délit » ne pourra être retrouvé. Car c'est bien un crime qui demeurera impuni parce qu'impossible à prouver, que « le champ de vision meurtrier des caméras » (p. 145 ; p. 54, *L'étrange disparition*) est en train de perpétrer sous le regard complaisant des téléspectateurs.

L'invisibilité passagère de Persée lors de sa victoire sur Méduse lui octroie un surcroît de puissance en le déroband aux regards meurtriers des deux autres Gorgones. En revanche l'invisibilité de « l'écrivain » dissous, fruit de l'usure de son image, la désintégration de son corps, dévoré par la caméra, sont les indices d'une destruction qui débouche sur la non-existence. Et en devenant un homme invisible, « l'écrivain » devient simultanément un homme « illisible ».

Ce que ne cesse de clamer la nouvelle, c'est que la télévision, si elle est un moyen efficace pour conquérir une célébrité (douteuse), n'octroie pas pour autant la dignité d'écrivain à ceux qui cèdent à ses mirages. Dans ce système de diffusion de connaissances appauvries, dénaturées et avilies, de savoir « creux », c'est uniquement l'image de l'écrivain selon qu'elle apparaît attirante ou non qui détermine la lecture ou plus exactement l'achat du livre qu'il a écrit. Le livre ne vaut que comme support secondaire de l'image : « En réalité, en ce moment, je n'ai pas besoin de lecteurs. J'ai besoin de voyeurs. » (p. 128 ; p. 33, *L'étrange disparition*). Le livre-texte est évacué, ses propres pouvoirs de séduction niés. L'écrivain est en train de vendre non son âme, mais son corps au diable, et cette odeur de soufre, diabolique, qui émane des mains de M. Hyde témoigne d'un pacte sous-jacent avec les forces du Mal.

Le texte déploie un jeu entre le visible et l'invisible. La correspondance traditionnelle corps/âme suscitée par ce pacte satanique est ici exploitée de manière

souterraine, entraînant des effets tant au plan linguistique qu'au plan de l'intrigue. En effet, cette âme, non mentionnée dans le texte (sinon dans l'expression « con el alma en los pies », « l'âme tombée à ses pieds », soit « complètement effondré », p. 151 ; p. 61, *L'étrange disparition*), reprend ses droits. L'âme, qui provient du latin *anima* (air, souffle, âme), s'impose : l'écrivain qui se dilue, se volatilise et s'envole dans les airs à la fin de la nouvelle, est devenu de l'air, du vent, une « âme » en peine qui erre désormais, invisible aux yeux des autres. Ce faisant, il « expire », certainement parce qu'il manquait d'« inspiration ». Sans doute est-ce cette « inspiration » défaillante unie à son état d'inanité corporelle qui le pousse à recourir aux services d'une prostituée au surnom programmatique, avait-t-il cru, et plein de promesses, Relax Rita « la souffleuse » :

Sexy – Life – Leben – Vie – Vita avec Rita « la souffleuse », merveilleuse jeune fille de 18 ans. Insuffle vie à votre corps avec sa bouche charnue. (p. 141 ; pp. 48 et 49, *L'étrange disparition*)

Nullement sensible aux sous-entendus érotiques de cette annonce, « l'écrivain », prenant le texte au pied de la lettre, accourt au lieu du rendez-vous. Hélas ! :

Malgré tout, les efforts de la fameuse souffleuse ne parvinrent à insuffler ni poids ni volume stables à R.L.S., qui rentra chez lui tout nébuleux et déprimé. (p. 141 ; p. 50, *L'étrange disparition*)

Ainsi, les mots délaissés prennent leur revanche : ils demeurent inertes, sans force et sans pouvoir, se refusant à celui qui les a abandonnés tout en conservant leur puissance magique entre les mains du narrateur. Lorsqu'enfin le narrateur met en scène « l'écrivain » s'adonnant à son activité spécifique, il est trop tard :

Il observa que les mots s'effaçaient les uns après les autres. L'encre bleue disparaissait quasiment à l'instant où le mot était tracé, dévorée par un virus, absorbée par la nébuleuse blanche de la page comme si celle-ci était un buvard. (p. 149 ; p. 80, *L'étrange disparition*)

Un doute terrible assaille alors « l'écrivain » qui, compulsivement, consulte ses manuscrits : « tout ce que sa main avait écrit s'était évaporé » (p. 150). Enfin, il découvre le pire, toute son œuvre imprimée s'est également évanouie, ne reste que la mention de la maison d'édition. Fébrilement, R.L.S. recherche alors chez les bouquinistes ses œuvres de jeunesse, écrites sous un autre pseudonyme, « Ray.L.Stevens », qui comportait déjà les mêmes initiales que son énigmatique nom actuel, « R.L.S. ». Il trouve enfin un ouvrage intitulé *El pistolero de Arizona y su sombra*, « Le desperado de l'Arizona et son ombre » (p. 152 ; p. 62, *L'étrange disparition*). Roman-western, littérature alimentaire, de gare, reconnaît « l'écrivain » lui-même, cet unique roman de jeunesse mentionné dans le texte, livre néanmoins quelques pistes favorisant la compréhension de son triste sort qui s'y inscrit avec une parfaite adéquation : « Ray.L.Stevens » se réduira à R.L.S. ; « pistolero » vient de « pistola » (le pistolet), issue du tchèque « pístal », arme à feu courte, littéralement « petite flûte », onomatopée forgée par imitation du sifflement. Dans cette « zone aride » qu'est l'Arizona, le « pistolero » et son ombre ne sont en fait que... du vent.

Les mots qu'il a négligés, contenaient en fait le secret de sa trajectoire et n'était-ce pas son médecin de toujours qui lui recommandait sagement, face aux premiers symptômes de sa maladie, de lire tous les jours « trois poèmes métaphysiques de Quevedo, deux poèmes satiriques de Sagarra²⁰ » et de boire « un petit verre de porto », dévoilant ainsi avec clairvoyance les vertus de l'écriture et de la littérature, remèdes souverains pour contrebalancer les effets délétères de la télévision ?

Toute la nouvelle est bâtie sur une répétitivité événementielle qui échappe à la monotonie par un crescendo, accroissement et extension du mal de la dissolution, mais aussi grâce à des variations également échelonnées dans la façon d'envisager la maladie selon une gradation allant vers le merveilleux. Le dénouement ne présente donc aucun caractère inattendu : il apparaît comme la culmination, le couronnement d'un processus unique aux prolongements longuement décrits et étudié dans ses moindres fluctuations. Les rebondissements de l'action s'opèrent dans le cadre d'une dynamique restreinte, aux bifurcations prévisibles, encore que le narrateur ait su, à chaque fois, introduire des composants inattendus, burlesques généralement, qui relancent l'intérêt du lecteur et provoquent le rire.

Ainsi l'évanescence, puis l'irréversible dissolution s'achèvent-elles en disparition, une disparition qui prend la forme d'une volatilisation littérale, puisque l'écrivain « vidé », allégé de son enveloppe corporelle, s'envole effectivement dans les airs. L'écrivain soluble/subversif (« disolvante », p. 125) assiste, dans le palais de la Zarzuela à une grande cérémonie officielle, la Fête du Livre. Le nom de ce palais royal s'accorde ici avec une comique justesse à tout le thème de la vacuité qui a gouverné l'ensemble de la nouvelle. « La zarzuela » (genre dramatique proprement espagnol où les couplets chantés alternent avec le parlé) est une fiction fondée sur la parole et le chant, c'est-à-dire sur des sons émis grâce à l'air, ce qui fait de « La Zarzuela » le théâtre idéal où se produit le couronnement du processus inexorable de vacuité. Le narrateur quant à lui, souligne dans les derniers mots de la nouvelle, avec ironie, l'heureuse coïncidence entre la disparition de « l'écrivain » et la date à laquelle elle a eu lieu :

Le jour où il s'en alla, complètement dilué/dé-lu (« desleído ») était un 23 avril, Fête du Livre. À mon humble avis, il ne pouvait choisir date plus appropriée ni meilleure occasion que celle-là. (p. 159 ; p. 71, *L'étrange disparition*, passage modifié).

C'est au moment même où il s'approche pour saluer le Roi que l'écrivain « expire » littéralement, se dégonflant avec un accompagnement de bruits irrévencieux (« À cet instant précis, en un clin d'œil – « visto y no visto » soit littéralement « vu et non vu » ! – R.L.S. laissa échapper un sifflement prolongé comme s'il se dégonflait et se dilua complètement. » p. 158 ; p. 70, *L'étrange disparition*), si bien que la nouvelle peut aussi se lire comme une fable politique du désenchantement : les espoirs placés en la monarchie qui avait laissé croire à un renouveau social, mais aussi culturel en mettant fin au régime dictatorial et honni initié ce fameux 18 juillet, eh bien, ces espoirs-là ont été déçus. Eux aussi

s'enfuient à tire-d'aile, s'envolent, s'évanouissent, comme « l'écrivain » qui y avait cru. Événement littéraire mais surtout commercial, la Fête du Livre, vaine mondanité, sanctionne en fait la momification du Livre comme l'explicite la phrase beaucoup plus longue de la traduction qui s'appuie sur une variante du texte original :

Ce jour où vertigineusement effacé, il se fit poudre d'escampette pour quitter ce monde, ses miroirs et ses rayonnages, ainsi que la vanité moisie des encyclopédies et la frénétique chimère des abécédaires, était le 23 avril, Journée du Livre. (*L'étrange disparition*, p. 71)

Clôture du récit et son apothéose, la volatilisation de « l'écrivain » prend des allures d'ascension, d'élévation sacrilège imitant peut-être parodiquement celles du Christ et des Saints. Ces Livres oints et sanctifiés, pompeusement vénérés dans leur matérialité de livres se sont eux aussi vidés de leur substance, de leurs textes, les détours enchanteurs de ceux-ci s'étant fossilisés en arides listes taxinomiques.

Au vrai, « El caso del escritor desleído » met en scène une joute entre mots et images qui vise à rétablir la puissance magique des mots en les rendant agissants. En tressant savamment un faisceau de réseaux convergents qui marient connotations intertextuelles et littéralité d'un certain nombre de termes-clé, le texte construit une intrigue qui n'est rien d'autre que la narrativisation de leurs potentialités et de leurs implications : l'opération chimique de dissolution se double d'une alchimie du verbe. D'une cohérence absolue, le schéma conjoint de la dissolution/dé-lecture, inscrit dans la polysémie initiale de « desleído », nourri par la métamorphose du Dr Jeckyll, par le regard mortel des serpents ou de la caméra, enrichi par l'entrelacement avec le motif de la vanité/vacuité, se déploie, s'anime, et sera mené jusqu'à ses ultimes conséquences : au fur et à mesure que « l'écrivain » s'évanouit, le récit grossit et se dilate, « prend corps », lui. Sous le masque de l'humour burlesque, le fabrication de la fiction dévoile et illustre l'intime conviction du narrateur, cet autre écrivain, qui déclare sans pathétisme sa foi absolue en l'écriture, sa passion pour elle, devenue ici, très exactement, « chair de sa chair ».

Notes

- 1 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Éditions Gallimard, 1981, p. 348.
- 2 « El caso del escritor desleído » en *Cuentos de La isla del tesoro*, Alfaguara, 1994, (pp. 109–159). Ce n'est qu'après avoir écrit cet article que j'ai appris l'existence d'une traduction de l'œuvre. Elle a été intitulée *L'étrange disparition de R.L. Stevenson* (Éditions Climats, 1996) et menée à bien par X. de Castelré, un groupe de jeunes traducteurs, élèves du Centre Européen de Traduction Littéraire de Bruxelles, réunis en

- « conclave » à Castelré autour de Jean-Marie Saint-Lu, traducteur de la plupart des œuvres de Marsé. Les citations de « El caso del escritor desleído » incluses dans cette étude et traduites en français sont donc de mon cru et les pages mentionnées à la suite renvoient à l'édition en espagnol de Alfaguara, mais j'ai ajouté également la mention des pages correspondantes de *L'étrange disparition*.
- 3 Il est à noter qu'en espagnol « corps » et « corpus » sont rendus par un seul et même terme « cuerpo », ce qui a pour effet d'unir inextricablement le corps physique du personnage et le « corps textuel » qu'il a produit.
 - 4 La formation du terme est incertaine : il proviendrait du latin *delere* (« détruire », « effacer ») et du latin vulgaire *exligere* (latin classique *eligere*), « choisir », devenu « séparer », « décomposer », lui-même issu de *legere* (« recueillir »), racine qui est d'ailleurs aussi celle du verbe « lire ».
 - 5 Recueil que j'ai étudié ailleurs, de manière globale, dans l'article « En los linderos del fenómeno antológico : entre espejismo comercial y poderío de la letra » dans l'ouvrage *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, coordination G. Champeau et N. Ly, Maison des Pays Ibériques, Bordeaux, 2000 (pp. 305–322)
 - 6 Traduction utilisée : Flammarion, 1998.
 - 7 Je songe en particulier au roman *Mary Reilly* de l'écrivain américain Valérie Martin (1990, traduction française d'Annie Saumont, Plon, Paris, 1991) qui a inspiré un film récent du même nom, du réalisateur Stephen Frears, et qui fait d'une jeune servante du Dr Jekyll, Mary Reilly (absolument inexistante dans l'œuvre de Stevenson), le personnage principal de l'œuvre. Il y a encore le roman de Jean-Pierre Naugrette, *Le crime étrange de M. Hyde* (Actes Sud, 1988) qui donne la parole à M. Hyde et adopte le point de vue de ce dernier, personnage malfaisant dans l'œuvre de Stevenson, ici innocent injustement accusé. J. Prévert, on s'en souvient, dans son poème « La rue Stevenson » mettait en scène « le Docteur Jonquille » et « Monsieur Hydeux », étrange tandem qui, dans un jeu de dédoublement, assassinent Isabelle, la fiancée du Docteur Jonquille. Et jusqu'à Serge Gainsbourg qui, en 1979, chantait : « Docteur Jekyll a un jour compris / que c'est ce Monsieur Hyde que l'on aimait en lui... ».
 - 8 Il s'agit de l'un des films les plus marquants de la série, celui de Rouben Mamoulian, sorti aux États-Unis en 1932, qui fut la première version parlante de l'œuvre de Stevenson. Il est à noter que si le roman de Stevenson fait bien référence aux mains velues de M. Hyde (« une main [...] maigre, noueuse, à veines saillantes, d'une pâleur terreuse et revêtue d'une épaisse pilosité. C'était la main d'Edward Hyde ». *Le cas étrange...*, *op. cit.*, p. 36) ne comporte pas cet épisode (Ivy étant en outre un personnage « surajouté »), l'un des plus goûtés pourtant des nombreuses versions cinématographiques du *Dr Jekyll et Mr. Hyde*, versions qui procèdent à une altération de l'œuvre de référence par l'introduction d'une sexualité perverse et du crime en série.
 - 9 Artifices qui en font « un être de chair et de sang, fût-ce dans un espace imaginaire », Berthelot, Francis, *Le corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Éditions Nathan, 1997, p. 8.
 - 10 La traduction d'Antoine Galland, au début du XVIII^e siècle, fit connaître *Les mille et une nuits* à un public européen rapidement conquis. Cette version inclut les aventures de *Sindbad le marin* que d'autres travaux d'érudits, plus récents, n'intègrent pas. C'est le cas de *Les mille et une nuits* de René R. Khawam (Éditions Albin Michel, 1965) ou encore de l'éd. de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel (Gallimard, 1991) édition qui, se fondant sur la « vulgate » de Bûlâq, a écarté *Aladin et Sindbad*, récits ajoutés plus tardivement au noyau initial, noyau initial sans doute d'origine persane et islamisé

à partir du VIII^e siècle. Ces deux contes que « les Européens s'entêtent à considérer comme deux des meilleurs et des plus célèbres histoires des *Nuits* [...] » (préface de Miquel, p. 10), sont également considérés par Bencheikh comme « les représentants trop connus d'un Orient fictif, peuplé de tapis volants et de lampes merveilleuses. On nous pardonnera de ne pas sacrifier au rituel » (p. 19). C'est donc vers la traduction de Galland, maintes fois rééditée, que je me suis tournée afin de rechercher la citation en exergue (Flammarion, Paris, 1995). Or, si le récit des aventures de Sindbad comporte plusieurs épisodes où apparaissent des serpents (notamment « le deuxième voyage » avec les rocs – pp. 48 et 49 puis p. 53 – et le « troisième voyage » marqué par la rencontre avec un géant anthropophage – pp. 66, 67, 68 –), il n'est pas fait mention de cette anecdote particulière. Elle ne figure pas non plus dans l'édition espagnole de Espasa Calpe de 1987, *Simbad el marino* « édition intégrale, traduite directement de l'arabe par le professeur Juan Vernet [...] » (p. 10). Elle est également absente des *Mille et une Nuits* (traduction de Joseph Charles Mardrus à la fin de XIX^e siècle ; Robert Laffont, 1980) et de *El libro de Las Mil noches y una noche* (traducción directa y literal del árabe por el Doctor J.C. Mardrus ; versión española de Vicente Blasco Ibáñez, Librería EL ATENEO editorial, Buenos Aires, 1950) qui introduisent quelques variantes par rapport à la traduction de Galland ; néanmoins, là non plus, pas de trace de ces serpents. Faute d'autres références, je ne puis attester l'exactitude de la citation, ni apporter des précisions sur son « co-texte » d'origine. Cependant, la multitude des variantes de *Sindbad* ainsi que la mention du « héros Iskander » m'incitent à croire à son authenticité. Ce sera donc dans sa solitude de citation, fragment de texte décontextualisé, isolé puis recontextualisé qu'il faudra la considérer.

- 11 La survenance de *Sindbad le marin* est sans doute due aussi au fait que Stevenson est l'auteur des *Nouvelles Mille et une Nuits* (dans *Intégrale des Nouvelles*, Éditions Phébus, Paris, 2001). Ces nouvelles de Stevenson ne sont pas une réécriture des *Mille et une nuits* et ne mettent aucunement en scène les personnages familiers des contes de Chahrazade. La plupart d'entre elles se déroulent dans les bas-fonds de Londres ou de Paris au XIX^e siècle et sont dominées par la présence de deux puissants personnages à la fois machiavéliques et bienfaisants (le prince Florizel de Bohême et son fidèle serviteur, le colonel Géraldine). L'ensemble des nouvelles est fédéré par des interventions, à la fin de chacune d'entre elles, d'un narrateur qui prétend être le simple truchement d'un « auteur arabe » qui les lui aurait narrées au préalable.
- 12 On ne peut manquer d'y voir une allusion à l'écrivain Antonio Gala, grand favori des médias, et à sa canne, accessoire indispensable de ses prestations télévisées, durement étriillé à maintes reprises dans la nouvelle : « Un autre [conseiller en communication], célèbre pour avoir fait adopter à Antonio Gala sa canne, ses rengaines de petite vieille retorse, ses litanies de Mère Abbessse, et sa prose chauvinisto-andalouse, lui prescrivit le port du chapeau et de l'imperméable à chacune de ses apparitions télévisées [...] ». p. 140 ; p. 48, *L'étrange disparition*.
- 13 On reconnaîtra sans peine sous ce travestissement le nom de l'un des plus grands auteurs espagnols du XIX^e siècle, Benito Pérez-Galdós, mutilé et affligé d'un autre patronyme, lui aussi amputé, celui de Fernando Sánchez Dragó (né en 1936) romancier, essayiste et chroniqueur, collaborateur de la revue *Cambio 16* et du journal *El Mundo*, très prisé par les médias.
- 14 Ici, de même, un grand nom de la littérature espagnole, Ramón María del Valle-Inclán est altéré par expulsion de l'un de ses constituants et l'insertion de Gala (Antonio Gala sans doute, que le narrateur, on l'a déjà vu, n'a pas ménagé).

- 15 Jeu de mots impossible à rendre : « los huevos » sont à la fois « les couilles » et « les œufs » en espagnol, d'où ces « œufs brouillés », ou « roubignolles en fricassée » (p. 50, *L'étrange disparition*).
- 16 Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993, p. 39.
- 17 Le personnage de « l'écrivain » n'est pas sans présenter quelque ressemblance avec *El licenciado Vidriera* de Cervantès : « Il vit dans le miroir un squelette ambulante, gauche, à la charpente de verre, enveloppé dans une toile d'araignée qui le rendait flou » (p. 149 ; p. 59, *L'étrange disparition*). À ceci près que dans « la novela corta » de Cervantès, la folie du personnage est définie sans ambage.
- 18 Maladies télévisuelles qui doivent et peuvent être guéries par la télévision elle-même, monde en circuit fermé : « Regardez-vous *Pharmacie de garde* ? Je vous le recommande, c'est un excellent feuilleton, génial [...]. » (p. 135 ; p. 43, *L'étrange disparition*, passage non inclus) lui conseille un des hommes de l'art.
- 19 Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Presses de la Sorbonne nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1992.
- 20 Quevedo n'a nul besoin d'être présenté, en revanche peut-être est-il utile de rappeler que Josep Maria de Sagarra, mort en 1961, est un écrivain espagnol de langue catalane.

Lansman Editeur

63, rue Royale B-7141 Carnières-Morlanwelz (Belgique)
Téléphone (35-64) 44 75 11 - Fax Télécopie (32-64) 44 31 02
E-mail : lansman.editeur@freeworld.be
<http://www.gate71.be/~lansman>

Raconter le corps

est le trois cent quatre vingt cinquième
ouvrage publié aux éditions Lansman
et le quatrième
de la collection “Hispania”

15,25 Euros - 615 FB - 100 FF

(Toutes taxes comprises)

ISBN 2-87282-384-0

Diffusion et/ou distribution au 1/2/2003

France : Alterdis

Canada : Dimedia

Belgique : Prothedis

Autres pays : l'éditeur

Vente en librairie et par correspondance

Les éditions Lansman bénéficient du soutien
de la Communauté Française de Belgique
(Direction du Livre et des Lettres),
de l'Asbl Promotion Théâtre et de la
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Composé par Lansman Editeur
Achévé d'imprimer en France
à l'imprimerie Les Parchemins du Midi (Toulouse)
Dépôt légal : février 2003