



HAL
open science

**Le regard et les mains de l'assassin de la pleine lune.
Plenilunio (1997), Antonio Muñoz Molina**

Christine Pérès

► **To cite this version:**

Christine Pérès. Le regard et les mains de l'assassin de la pleine lune. Plenilunio (1997), Antonio Muñoz Molina. Christine Pérès et Jean Alsina. Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui, Lansman (Carnières-Morlanwelz), pp.61-81, 2003, 2872823840. halshs-00518248

HAL Id: halshs-00518248

<https://shs.hal.science/halshs-00518248>

Submitted on 16 Sep 2010

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.

**LE REGARD ET LES MAINS DE L'ASSASSIN DE LA PLEINE
LUNE
PLENILUNIO (1997), ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

Christine Pères
Université de Toulouse

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 détenteur 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.

A 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 redoublée 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

¹ Antonio Muñoz Molina, Antonio, *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, p. 85-89.

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, les jardins de la Cava. 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 d'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

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.

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. A première vue, il s'agit de la reproduction d'une œuvre de Goya intitulée *Le Colosse*. C'est une mezza-tinta 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 – la plus évidente – 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. La pleine lune a d’ailleurs une valeur maléfique dans d’autres œuvres de Muñoz Molina : ainsi, dans *El Bosque de Diana*, c’est au moment où elle s’inscrit dans la verticale de l’astre nocturne que la déesse Diane tue Molloy.

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

⁵ Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou*, Paris, La découverte, 1994, p. 183.

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 : « Etymologiquement, 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. (...) Très tôt la chiromancie a prétendu permettre de prédire une vie d'après les lignes de la main. » (Descamps, p. 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

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.

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. » (p. 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 (p. 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

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. I.

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 posée par ce livre est donc une dialectique entre deux discours : le corps comme accès à l'intériorité – thème abondamment véhiculé par la littérature du XIXe 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 (p. 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 sotanas 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 corporéité monstrueuse et effacée à la fois, comme en témoignent les images de l'homme-loup (p. 34-35), du fantôme (p. 72, 76) et de l'homme invisible (p. 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 : « Había algo más que lo separaba de los otros : miraba desde más lejos, y si a los demás con sólo mirarlos a los ojos de una vez ya se sabía tediosamente lo que buscaban y lo que eran, en éste todo quedaba oculto, como en el fondo de un pozo o de un túnel cuyo final no se ve. » (p. 404). Aussi, lorsqu'il l'arrête, l'inspecteur est-il déçu par ce regard fugitif 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 (p. 163, 168). L'inspecteur se dépeint lui-même comme un simulateur (p. 131) et, se souvenant que pendant ses études universitaires il fut un espion 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 interchangeables 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 (p. 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

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, p. 9-14.

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

¹² George Romey, *Dictionnaire de la symbolique II*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 223.

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 monstruosité 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).

A 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 (p. 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 : « manos que se mueven solas, que buscan, que arrastran a quien se siente quirúrgicamente cosido a ellas » (p. 260). Cette image avait déjà été introduite à la page 259 : « como injertadas en otro cuerpo más joven y de apariencia más débil ». 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 (p. 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 (p. 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 (p. 310-311) est lié à la notion de limite à – ou à ne pas – dépasser et symbolise finalement son rapport au monde, fondé

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 », p. 14-15.

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 (comme en témoigne l'opposition entre deux conceptions de la vie – « oficio » vs « carrera » –, celle des parents, qui s'efforcent de lui donner un bon métier, et la sienne, le rêve de faire une carrière, 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 (p. 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

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, p. 42-56.

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 (p. 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 (p. 262-263). A 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 (à l'abri de laquelle on peut observer autrui en toute sûreté) 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 (p. 218, 219, 262, 267...) ou de serrer la lame de son couteau jusqu'à se faire saigner (p. 176, 179, 263, 305, 310...), indice d'efforts violents accomplis pour garder la maîtrise de soi. Ce couteau – souvent désigné par le

terme « bulto » (p.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 le 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). A 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 (p.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 vieilli. 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 vieilles et malades, sales et puantes. C'est ce qui explique la double image de l'amputation et de la greffe.

A 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 hacía tiempo » (p. 21). A 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 (p. 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 (p. 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 de 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

¹⁶ David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 23.

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 (« los ojos de cada uno en los ojos del otro », 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 du passé, 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'accroissent 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 (p. 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 » (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 : « Permanecía 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 (p. 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 adúltero 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 conquête 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.

¹⁷ Christine Pérès, « La divinité profanée : Rebeca Osorio, la femme palimpseste (*Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina », in *Images et divinités, op. cit.*, volume 2, p. 455-470.